

ARIOSTO E TASSO HISTÓRIA E FANTASIA

José Acúrcio Barroso Filho

Professor Assistente do Departamento
de Letras Estrangeiras do Centro de
Humanidades da UFC.

Há entre o nascimento de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso uma diferença de 70 (setenta) anos, porquanto o primeiro nasceu em 1474 e o segundo em 1544. É importante, no entanto, ressaltar, que as épocas em que vieram os dois são completamente diversas uma da outra. A primeira metade do século caracteriza-se por um grande esplendor artístico e literário, enquanto a segunda metade expressa nitidamente a decadência renascentista italiana. Este ambiente histórico diversificado, como pretendemos mostrar, influenciará profundamente a vida e a obra dos dois poetas.

Orlando Furioso de Ariosto é a expressão maior do renascimento, ou seja, de uma civilização que atingira o seu amadurecimento. É a obra-prima dos poemas cavaleirescos até então não produzida. Ariosto toma a matéria da tradição medieval, mas não vê o mundo como uma realidade e, sim, como uma fábula, belíssima fábula representando sentimentos e paixões, vividos, realmente, pelos homens: o amor à Pátria e à Religião, à devoção ao senhor, o sentimento da honra, a generosidade cavaleiresca, o culto da palavra,

enfim, o Amor. O clima épico cede, para surgir a fantasia, a criatividade, a inspiração lírica que tornou o *Furioso* a lírica mais bela do renascimento italiano.

O argumento principal do poema está nestas três ações:

- As guerras de Carlos Magno com Agramante;
- A paixão de Orlando por Angélica;
- A loucura de Orlando, donde se extrai o título da obra: *Orlando Furioso*.

A serenidade e o equilíbrio, e, disto, a independência espiritual de Ariosto, apresentam-se, visivelmente, no modo de entrelaçar os inumeráveis episódios que compõem a trama complicadíssima do poema.

A história do poema cavaleiresco italiano termina, no entanto, com a *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, publicado na época em que os turcos amedrontavam o Ocidente e ameaçavam a própria existência do cristianismo.

Tasso já havia anunciado que, para o seu poema épico, o argumento deveria ser extraído da história ou, mais precisamente, da história da religião, tida como verdadeira pelo poeta.

O tema central é a Primeira Cruzada, nos três ou quatro meses que precederam o ataque definitivo à cidade, e a batalha de "Ascolana", onde surgiu a vitória final em agosto do ano de 1099. Diga-se, no entanto, que o tema da Primeira Cruzada seduziu o poeta, não por sua religiosidade, mas por sua historicidade. O ataque imaginário de Paris tornava-se o ataque histórico de Jerusalém. E através da história, com a fé e a seriedade que transmite ao acontecimento histórico, ele podia extrair, no seu esplendor, na sua grandeza, "l'aspra tragedia dello stato umano".

A fidelidade histórica do poema de Tasso poderia ser comprovada com as palavras de Chateaubriand:

"Eu saí de Jerusalém... com o propósito de examinar os campos de batalha imortalizados por Tasso. Chegando ao

norte da cidade, abri a "Gerusalemme" e fui imediatamente tomado pela verdade e pela perfeita correspondência. Nada de mais nítido, de mais preciso do que a descrição de Tasso; se tivesse sido feita nos lugares não teria ele conseguido fazer mais exata."

Neste mundo histórico, Tasso injeta, com a sua alma lírica e idílica, toda a força do seu sentimento, embora este sentimento seja mais sincero e profundo, relembrando o mundo cavalleiresco, que quando exalta as vitórias da religião.

Examinemos, todavia, mais detalhadamente, a problemática filosófica do século XVI, para podermos admitir que o ambiente histórico em que viveram os dois poetas influenciou-lhes, profundamente, a vida e a obra.

Pode-se afirmar que o "Cinquecento" recolheu os frutos da longa e laboriosa vigília humanística e os conduziu a um esplêndido amadurecimento. Com isto, o profundo e refinado gosto artístico, o sentido fortíssimo da dignidade e da potência criadora do homem e a exigência de uma norma de decoro de vida e de uma alta estilização literária alcançam a sua perfeição e até, em um determinado sentido o seu esvaziamento.

No admirável florescer da poesia, da arte e do pensamento do século XVI, na Itália, que ofereceu com Ariosto e Tasso, Raffaello e Michelangelo, uma série de mestres e de modelos à renascente cultura européia, está escondido um princípio de decadentismo. Decadentismo não da arte e da poesia em si, mas da civilização e cultura, em que a arte e a poesia encontram as suas condições históricas de existência. Tal fato, no entanto, não nos permite pintar o renascimento como uma época de corrupção e de empobrecimento das bases éticas e cívicas sobre as quais se regem a cultura e a própria vida das nações. Não se poderia deixar de reconhecer a sabedoria e o equilíbrio com que os homens do século XVI se mostraram capazes de absorver os ensinamentos do humanismo, não já para dele fazer matérias de um acontecimento árido e inerte e, sim, para aproveitá-lo como força e impulso de uma cultura nova e materializada de tradições ilustres. E os sinais deste

decadentismo aparecem, visivelmente, na 2.^a metade do “Cinquecento”, como que prenunciando o declínio da cultura italiana.

Disseram alguns que a culpa deste sintoma caberia ao influxo da Contra-reforma católica e ao freio da inquisição imposta pela Igreja às manifestações do pensamento e da arte. Não nos parece justa tal imputação, pois os sinais do decadentismo podem considerar-se ideal e cronologicamente anteriores à obra de repressão exercitada pela Contra-reforma. É patente que o arrefecimento daquele entusiasmo moral, responsável direto pelas grandes criações artísticas e pelas sistematizações conscientes de um ideal de vida e de cultura serena, cordial e equilibrada, coincide com o lento exaurir-se daquele fervor humanístico que já cumprira a sua missão histórica e já caminhava, por isso, para dar lugar ao aparecimento de outras culturas, expressões de uma humanidade nova, que teria recolhido os frutos da tradição clássica, para usá-la como semente fecunda de uma experiência mais rica e mais elevada. O arrefecimento de espírito na 2.^a metade do “Cinquecento” espalhou-se em todas as expressões literárias, no conteúdo e no próprio estilo, que se tornou mais grave e mais solene, mais maneiroso e artificial.

Conclui-se destas considerações a existência de duas fases completamente distintas durante os anos de mil e quinhentos. Na primeira viveu Ariosto, na segunda, Tasso.

Assim, na 1.^a metade do “Cinquecento”, caracterizada por um grande esplendor artístico e literário, pela serenidade e equilíbrio do espírito, está presente Ariosto, com uma vida simples, tranqüilo, sem lutas e interesses políticos, sem imprevistos, sem contradições interiores e, sobretudo, sem paixões civis ou religiosas, vida, que se resumiria em:

“Piuttosto che arrichir voglio quiete.”

Vivendo à sombra do poder da família Estensi, foi Ariosto um homem de corte correto, sem grandes pretensões, preocupado em defender a sua pessoal e egoística liberdade e a cultivar a sua paixão por uma mulher, Alessandra Benucci, e, acima de tudo, o seu amor por aquela que ele considerava

a mais digna atividade do espírito humano: a Poesia. Reflete-se constantemente na sua obra o seu comportamento diante da vida. E muito bem disse Angelo Gianni: "ele não tem uma paixão ética ou política, mas descreve um mundo sereno e idílico, diverso do real, com leis suas próprias, ilha remota, onde chega o homem cansado dos afazeres quotidianos, mas tem sempre o olhar na realidade, nos homens e no mundo, atestando uma serena e cordial aceitação da realidade e da vida, na complexidade e variedade de seus motivos.

"Chi vuole andare a torno, a torno vada:
Vegga, Inghilterra, Ongheria, Francia e Spagna;
a me piace abitar la mia contrada."

O homem, na sua obra, é observado por Ariosto com um olhar lúcido e firme, com a mente vazia de preconceitos e de esquemas preconstituídos, e o descreve qual ser livre de conflitos internos de natureza moral, completamente absorto no seu operar terreno, na riqueza e variedade de seus conhecimentos. E vê, enfim, os contrastes, as incoerências e a irracionalidade da vida. Donde se conclui que ele, por esta serena aceitação da vida, pela sabedoria moral, por seu superior equilíbrio, constitui-se, naturalmente, num verdadeiro intérprete da nova humanística cultura do Renascimento.

Fruto deste ideal de poesia é o *Furioso*; poema que se caracteriza como um romance de intrigas e de aventuras, com cenários belicosos e fabulosos, povoado de mulheres e cavaleiros que, em uma extraordinária variedade de acontecimentos, "vivem a vida dos afetos, com um espírito franco e moderno e com aquele vigor e aquela energia que se constituem numa das características mais visíveis da revolução humanística.

Da tradição cavaleiresca vem a matéria do *Furioso*, mas, aqui, ela se enriquece, alarga-se e renova-se, para expressar um mundo de múltiplos e variados afetos. O amor, entre estes sentimentos, aparece dominante: o amor dos sentidos, seja na forma de contemplação cheia de desejo, seja na forma

de incontrollável paixão, seja, ainda, como forma de nobre paixão que inflama o coração e a mente e exalta as virtudes mais elevadas que levam ao sacrifício e à morte e, seja, finalmente, na forma de fidelidade que alcança o heroísmo e vai além da própria morte”.

“Le donne, i cavaller, l’arme, gli amori,
le cortesia, l’audaci imprese io canto”

Como exemplo desta fidelidade, apresenta-se o episódio de Cloridano e Medoro, dois jovens sarracenos que durante a noite abandonam seus alojamentos e aventuram-se no campo de batalha para procurar o cadáver do seu rei, Dardinello, e sepultá-lo. Acontece, no entanto, a imprevista chegada dos cristãos que incita Cloridano a convidar o amigo a fugir.

— “Frate, bisogna, — Cloridan dicea
— “Gittar la soma, e dare opra ai calcagni,
che sarebbe pensier non troppo accorto
perdere due vivi per salvar un morto.
E gittò il carico, perchè si pensava
che 'l suo Meloro il simil far dovesse:
ma quel meschin, che 'l suo signor più amava
sopra le spalle sue tutto lo resse.

E quando sorprendido pelos inimigos:

“Il giovinetto si risolve a' pieghi
e disse: — Cavallier, per lo tuo Dio
non esser si crudel, che tu mi nieghi
ch'io seppelisca il corpo del re mio.
Non vo'ch'altra pietà per me ti pieghi,
nè pensi che di vita abbia disio;
ho tanta di mia vita, e non più, cura
quanta ch'al mio signor dia sepoltura.”

Com o amor, o culto da amizade, a piedade, a generosidade, a gentileza cavalheiresca, o heroísmo e os sentimentos

a estes opostos ou afins. Em suma todos os diferentes sentimentos do homem, trágicos e cômicos, idílicos e heróicos estão presentes no olhar tranqüilo e penetrante do poeta.

No poema, o mundo do homem, como diz Mario Bales-tresi, "parece observado quase através de um cristal: os acontecimentos múltiplos e variados e contrastantes afetos dos homens, alternam-se e se dispõem em uma ordem racional, desenvolvem-se em exatas proporções com absoluta naturalidade, com a fluência serena de puras imagens de fábulas e tornam-se sensivelmente a imagem da vida como uma unidade resultante de um relacionamento interior. Mesmo porque o poeta tem a mente não nos sentimentos individuais, nos personagens em si, mas na vida como um harmonioso compor-se de motivos, os personagens não têm no Furioso um real destaque, uma psicologia nítida e definida, mas, mais que homens psicologicamente caracterizados, aparecem tipos, figuras que interpretam de quando em quando os motivos de quem compôs a vida, elementos e momentos de uma visão unitária e harmoniosa".

Se Ariosto reflete, como vimos, por sua sabedoria, por seu equilíbrio, a sua serena aceitação da vida, e a sua fortaleza e sanidade moral, o momento da excelência da cultura renascentista, justamente no momento em que uma longa e profunda crise sacode e intranquiliza a sociedade italiana, aparece Tasso, um dos mais influentes e sugestivos protagonistas da sua época inquieta, com a qual manteve aqueles constantes relacionamentos de dar e de ter que, "em determinados artistas, pertencentes a épocas mais serenas e estáveis, apresentam efeitos de feliz aceitação, enquanto em outros, destinados a viver em tempos problemáticos, produzem uma intrincada trama de encontros e desencontros.

Tasso não aceita passivamente a crise da sua época, nem os motivos pessimistas e, assim, não se isola em uma esquecida e idílica solidão, no sonho de um mundo sereno, inocente e primitivo, nem se dobra, nem se conforma com uma religião e uma moral impostas pela sociedade.

“Está transcrita poeticamente na obra de Tasso a história de um homem que em nome dos motivos mais válidos da cultura renascentista, resiste individualmente, sobre o plano moral e poético, à involução da sua época.” Por isso, não se poderá entender a sua obra, sem se ter presente o ambiente político, cultural e moral em que viveu o poeta. Até a corte estense estava totalmente mudada, pois, da grandeza passada, conservava somente as aparências exteriores.

Tasso, no entanto, pensava uma obra que, pelo menos, tivesse o êxito do *Furioso* e pudesse até competir com a *Iliada* e a *Eneida*. E, deste propósito, nasce a *Gerusalemme Liberata*, com todos os motivos que interessariam o leitor italiano: o sentimento religioso e o heróico, comum à poesia de todos os tempos.

É preciso, no entanto, declarar que a religião de Tasso é mais exterior que interior, mais afirmada e proclamada que sentida e está muito longe daquela fé, firme e cega, presente na poesia de Dante e Petrarca. Isto, porque o seu mundo era outro, era o dos instintos, das paixões humanas e, sobretudo, do amor. Mas a figura central do poema é Goffredo e o argumento, como já vimos, em toda a obra, é a liberação do santo sepulcro, a vitória sobre os infiéis, o triunfo das armas cristãs.

“Canto l’armi pietosi e ‘l capitano
che ‘l gran sepolcro liberò di cristo.”

É preciso, no entanto, acrescentar que Tasso tem um cuidado todo especial com os seus personagens, que ocupavam na obra o primeiro posto, mas dedica uma atenção maior e mais espontânea às mulheres, que são cuidadas amorosamente pela fantasia do poeta. É por isso que o argumento fundamental da *Gerusalemme* aparentemente “é a religião, mas, na realidade, é o amor”.

O episódio da fuga de Ermínia, que é pagã, para cuidar de Tancredi, cristão, e do seu refúgio entre os pastores é talvez o mais popular da *Liberata*. Ermínia representa o próprio Tasso, sem pátria e sem família e que vive, porque ama.

"Fuggì tutta la notte e tutto il giorno errò senza consiglio a senza guida, non ordenado e vedando altro d'intorno, che le lagrime sue, che le sue strida."

O pastor, que não é um pastor comum, que descreve a sua vida e diz em que consiste a própria felicidade, foi também um homem de corte, mas entendeu cedo o seu erro e suspirou pela paz perdida. E este particular toca íntima e profundamente a alma do poeta, também ele, errante na procura de uma felicidade inatingível.

E aquele mundo pastoral é o mesmo que sonhava para tranquilizar o seu espírito. O Éden que ele imaginava no íntimo de sua alma e que nunca pôde conquistar.

Sobre a felicidade diz o pastor:

"Che é poco il desiderio, e poco è il nostro bisogno onde la vita si conservi."

Falando de sua vida:

"Tempo già fu, quando più l'uom vaneggia
ne l'età prima, ch'ebbi altro disio
e disdegnai di pasturar la greggia,
e fuggi dal paese a me natio,
e vissi in Menfi un tempo e ne la reggia
tra i ministri del re fui posto anch'io;
e benchè fossi guardian degli orti
vidi e conobbi pur l'inique corte."

E Erminia, na hora da morte, pede ao pastor somente um pouco de piedade, evocando mais uma vez a alma do poeta.

"... e rivolgendo gli occhi ove sepolta
giacerà questa spoglia inferma e frale
tardo premio conceda ai miei martiri
di poche lacrimette e di sospiri;
onde se in vita il cor misero fue,
sia lo spirito in morte almen felice."

Sente-se, perfeitamente, já estar presente em Tasso o Barroco, com sua retórica e sua pompa exterior, mas quando o poeta fala do amor sabe encontrar a olímpica simplicidade e a espontânea inspiração, donde se conclui que este seria o seu verdadeiro mundo, não aquele que desejava cantar. O sentimentalismo é próprio de Tasso, pois, em Ariosto, isto não acontece, visto que o poeta controla a comoção com um sorrisinho que nasce do profundo ceticismo com que completa a história dos feitos humanos. Tasso, vivido num mundo de choro e preocupações futuras, cede, ao contrário, à onda do sentimento e se comove e se entusiasma:

“La mia sfortuna cominciò, quando fui strappato da mia madre e forzato a vivere con mio padre.”

Mas é preciso afirmar também, para reforçar o nosso pensamento, que Tancredi, herói cristão que amava uma mulher pagã, Clorinda, é o símbolo e a encarnação da alma de Tasso “oscilante entre opostos sentimentos, incapaz de tomar, decididamente, uma outra estrada.

“Destas contradições nasce a *Gerusalemme* com seus defeitos e suas virtudes e nestas contradições está o fascínio do verso de Tasso. O seu sentimentalismo domina toda a moderna poesia, porque é sincero.

“O poeta sofre enormemente durante a vida por culpa do seu físico e por causa dos tempos. Conquistou a paz somente alguns dias antes da morte, quando não havia mais condição de gozá-la.

“Era soberbo e convencido de ser um gênio, mas, ao mesmo tempo, foi atormentado por escrúpulos, até tornar-se louco e ser dominado pela mania de perseguição. As suas líricas e cartas revelam esta consciência atormentada e insatisfeita. E a sua melhor poesia, fruto de um parêntesis na agitadíssima vida, exprime a precariedade de uma alma vivida em tempos precários e vítima dos mesmos.”

Julgamos conveniente, neste final, estabelecer um confronto mais direto entre Ariosto e Tasso.

Ariosto é considerado junto a Machiavelli, a Leonardo, a Michelangelo e a Raffaello como um expoente máximo da 1.^a metade do "Cinquecento", enquanto Tasso representa aquela época de servidão política e de aridez espiritual que ocupa a 2.^a metade do mesmo século.

Ariosto, em *Orlando Furioso*, satisfaz-se em representar uma vida regulada por uma lei moral simples, baseado sobre a obediência aos impulsos, uma vida possuída com uma esplêndida simplicidade e com uma límpida aderência.

Tasso, ao contrário, concede este mundo louco e materialístico como objeto de uma pura contemplação que está bem longe de satisfazer às altas e espirituais exigências da sua alma, donde nasce aquele sentido de lamentável imperfeição, de insatisfeita humanidade, de doença da alma, com que são representados os velhos temas da tradição romanesca.

Ariosto possui, na descrição e na análise de fatos e personagens, uma tranqüila serenidade, que confere à narração um andamento pacato, largo e uniforme. Ele, graças a este admirável proceder que subtende freqüentemente um destacado e comedido sorriso, conserva a sua independência, observando tudo à distância, do alto, sem comoção, nem entusiasmo.

Tasso, ao contrário, deixa muitas vezes refletir na densa elaboração do poema a sua alma angustiada, que influencia personagens e situações e dá um caráter subjetivo e autobiográfico às suas próprias criações. Por isso, a ironia que em Ariosto aparece largamente e é prova de equilíbrio e de olímpica indiferença, não existe no Tasso que, continuamente, comovido por uma ou outra das suas criações poéticas, perturba-se, extasia-se e entusiasma-se.

O amor, espontâneo e caprichoso do poema de Ariosto, torna-se na Gerusalemme um trágico contraste ao sentido do dever e freqüentemente é o motivo do amor não correspondido que caracteriza figuras belíssimas de amantes, como a de Erminia, de Olinto e de Tancredi.

A natureza observada e amada placidamente por Ariosto, é, no *Furioso*, composta no equilíbrio de uma serenidade lumi-

nosa e tranqüila. Na *Gerusalemme*, ao contrário, as visões naturalísticas estão cheias do mesmo langor elegíaco que atormenta a alma do poeta e não concede trégua ao infeliz que nela procura uma solução para os seus próprios contrastes interiores.

Os dois poemas, à parte as nítidas diferenças de estrutura e de estilo, inspiram-se, também, em diferentes concepções artísticas. *Orlando Furioso* é obra sobretudo de fantasia, enquanto a *Gerusalemme* é histórica, embora prenhe do mais puro sentimentalismo do coração angustiado do poeta.

Ariosto espelha naquele seu considerar à distância, objetivamente, as misérias humanas, naquela sua melancólica ironia o ideal harmonioso do Renascimento. Tasso, na sua dor, na sua inconsolável tristeza, evoca o espírito da Contra-reforma, esta muito mais perto de nós e pode considerar-se já um pré-romântico, não só na arte, como também na vida.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

1. CURI, Egidio — *Storia della letteratura italiana*. Bologna, Zanichelli, 1971. v.2
2. DONADONI, Eugenio — *Breve storia della letteratura italiana*. Milano, Ed. Milano, 1964
3. FRORA, Francesco — *Pagine di scrittori italiani* Perugia, Grafica Stabilimento per le Arti Grafiche, 1962.
4. *Storia della letteratura italiana*. Milano, Arnoldo Mondadori, 1940 v2
5. GIANNI, Angelo — *Antologia della letteratura italiana*. Firenze, G. d'Anna — Messina, 1971.
6. MOMIGLIANO, Attilio — *Storia della letteratura*. Milano, Giuseppe Principato, 1971.
7. MORPURGO, Giuseppe — *Antologia italiana*. Verona, Scolastiche Mondadori, 1967.
8. NARDI, Piero — *La Gerusalemme liberata*. Verona, Scolastiche Mondadori, 1968.
9. *Orlando Furioso*. Verona, Scolastiche Mondadori, 1970.
10. SAPEGNO, Natalino — *Compendio di storia della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1970. v.2
11. TOFFANIN, Giuseppe — *Il cinquecento*. Milano, Ed. Dr. Francesco Vallardi, 1960.

OS PRONOMES EU E TU E O CARÁTER SUBSTITUTIVO DOS PRONOMES

Maria Elias Soares

Professora do Departamento de Letras Vernáculas da U. F. C. e aluna do Mestrado em Letras da U. F. R. J.

Estudo dos pronomes EU e TU do ponto de vista das características fundamentais do pronome: substituição, *déixis* e categoria de pessoa. Exame das variantes desses dois pronomes nas formas oblíquas e adjetivas (possessivas). Análise das categorias para justificar o relacionamento entre elas.

1 — INTRODUÇÃO

Critérios para a classificação do pronome.

Para estabelecer o *status* gramatical do pronome como classe de palavras deve-se levar em conta, pelo menos, três critérios básicos: substituição, categoria de pessoa e *déixis*.

Algumas classificações têm sido tentadas tomando como base categorias gramaticais de gênero e número que, embora sejam realmente importantes, não bastam para o estudo da natureza dos pronomes, uma vez que apenas se manifestam nas formas de 3.^a pessoa e em alguns indefinidos. Estas categorias devem ser levadas em conta ao se fazer a subclassifi-

cação dos pronomes ou para estabelecer as relações entre as classes variáveis através da concordância.

Outras tentativas visam organizar formalmente as classes de palavras através de critério da distribuição, ou seja, através do estabelecimento dos ambientes formais, ou lugares estruturais, nos quais podem ocorrer palavras de uma determinada classe. Assim, a base para a análise e compreensão de frases estará na relação de substituição, sem interessar o sentido. Este será expresso por uma substituição (sinônimo ou perífrase), isto é, alguma coisa que tenha a mesma distribuição na língua.

Entretanto, acreditamos com Ducrot que “as palavras são unidades com uma natureza demasiado compósita para que todas as palavras de uma língua possam ser classificadas segundo um só critério”.⁷ Desse modo, preferimos aceitar a classificação de Mattoso que joga com os critérios morfo-semântico e funcional. Sob o ponto de vista semântico, a *déixis* parece ser a característica básica do pronome pessoal, de que trataremos aqui, quer indique a pessoa na enunciação ou no enunciado, secundada pela categoria de pessoa em cuja distinção a *déixis* se baseia.

2 — PRONOME COMO SUBSTITUTO

O pronome é costumeiramente definido com base em três características fundamentais, coexistentes ou não: pessoa, *déixis* e substituição, mas não são poucos os gramáticos que se referem a esta classe gramatical apenas como substitutos. É o caso de Oiticica — “Pronome é a palavra que evita o nome... de dois modos: substituindo ou dispensando”;⁸ Maximino Maciel — “Pronome é qualquer palavra substituta do nome ou de qualquer expressão nominativa”;⁹ e Dubois que utiliza o termo substituto como sinônimo de pronome e a ele se refere como “la substitution est la fonction fondamentale de la classe des pronoms et des adjectifs dits pro-

nominaux; c'est elle qui leur a fait donner l'appellation générique de substituts",⁶ dentre outros.

Aceitar as posições acima, entretanto, significará reconhecer como básica a função substitutiva do pronome em detrimento de outras qualidades mais ou igualmente importantes. Seria este exatamente o melhor caminho? É necessário, antes de mais nada, delimitar aqui o sentido do termo substituto que, de acordo com a gramática de constituintes imediatos, pode ser entendido como o elemento capaz de substituir um sintagma, com ou sem expansão. Assim teremos formas do pronome que funcionarão como constituintes imediatos da frase ou do sintagma, o que corresponde à clássica distinção entre pronomes substantivos e pronomes adjetivos.

Portanto, em:

Eu comprei um livro
Deixei meu livro em casa,

teremos o pronome pessoal EU substituindo um nome que aí poderia exercer a função de sintagma nominal ou sujeito, e MEU que determina livro e com ele forma o sintagma nominal com função de objeto.

2.1 *Substituto como representante*

Seria possível usar outras formas que não EU e TU para fazer referência a estas duas pessoas, em linguagem coloquial, num registro informal (falando com crianças, velhos, pessoas de posição social diferente, etc.) ou, ainda, na gíria:

Paulinho, mostre o dentinho? senão a mamãe vai ficar triste.

O degas (ou o papai) aqui não se engana!

O papai deve tomar o remédio!

O patrão já quer almoçar?

No primeiro caso, o falante se autoneia conforme o tipo de relação que mantém com o interlocutor que é uma criança e para quem esta condição materna deve ficar bem clara; no segundo, o emissor se autodesigna por um termo de gíria que reforça ou acrescenta um sentido de fanfarronice ao enunciado, sempre utilizando o dêitico aqui; nos dois últimos, o falante utiliza um termo para TU, que reflete uma certa distância entre os interlocutores. Embora não haja dúvidas de que aí existe uma indicação às duas pessoas EU e TU, que são substituídas por outras expressões, essa indicação não é consistente pois não prescinde a presença física ou especificação detalhada da situação, nem as formas do pronome, expressas ou presentes no verbo, que se misturam num enunciado mais longo. Por outro lado, a forma verbal que aparece nestas frases é de 3.^a pessoa e não de 1.^a ou 2.^a.

2.2 *Substituto como anafórico*

O substituto pode, também, referir-se a nomes já enunciados:

“Quero falar com Pedro; ele está?”

ele substitui Pedro, é o seu referente;

Digo-lhe isto: João não irá!

isto substitui a oração seguinte, é um substantivo antecipante. Esta substituição remete para uma outra possibilidade do pronome e já não se dá de modo virtual como a anterior, não se situa no eixo paradigmático e sim no sintagmático. É o tipo de substituição, preferencialmente, denominado anáfora, pois, para interpretar o substituto, é necessário reportar-se a outro segmento do mesmo discurso. A expressão anafórica evita a repetição do nome, nomes ou frases (os interpretantes) que substitui, havendo, portanto, uma preo-

cupação estilística na origem da anáfora, ou um princípio de economia do sistema.

Entendendo-se substituição como anáfora, faz-se mister uma objeção ao relacionamento desta função com os pessoais, pelo menos em considerá-la básica para a definição destes pronomes, pois, na verdade, entre estes, apenas a terceira pessoa comporta a anáfora. Os pronomes EU e TU nunca são anafóricos, ao contrário, sempre apontam para as pessoas envolvidas na enunciação e devem ser entendidos como marcas ou papéis assumidos pelos atores falante e ouvinte.

2.3 A *dêixis*

Chegamos assim ao conceito de *dêixis*, da qual a anáfora é uma modalidade. Convém lembrar a divisão de Herculano de Carvalho em *dêixis* material ou física, que aponta para um objeto que não foi previamente mencionado como membro de uma dada classe, e *dêixis* anafórica que aponta para um objeto enquanto mencionado no seu contexto verbal. A *dêixis* pode ser entendida como o conjunto de relações que constituem a situação do discurso e surge primariamente como a gênese da categoria gramatical de pessoa. Cabe à *dêixis* mostrar, ao invés de conceituar, e, para isso, deve haver um ponto de referência que é a pessoa do falante, EU, no contexto espaço-temporal em que se dá a enunciação. A *dêixis* física ou material é também chamada indicial, pois seu comportamento lingüístico é o de um índice (na concepção de Peirce). EU designa aquele que fala neste momento, neste lugar. Os pronomes EU e TU, portanto, permitem-nos reconhecer os protagonistas da situação.

3 — A CATEGORIA DE PESSOA

A categoria de pessoa remete para o ato de fala e está presente no verbo e no pronome, estabelecendo-se entre ambos o que se pode chamar de concordância. O emissor, re-

presentado pelo pronome de 1.^a pessoa EU, dirige-se ao receptor, representado pelo pronome de 2.^a pessoa TU, para falar de seres, objetos ou fatos que serão representados pelo pronome de 3.^a pessoa ELE. Esta categoria relaciona o homem aos processos, sendo redundante em Português, pois se apresenta no pronome e no verbo. Por isso a indicação pronominal de pessoa pode ser omitida, conselho que dão os manuais de estilo, principalmente no que se refere à primeira pessoa, pois, quando muito repetida, introduz uma idéia de egocentrismo.

3.1 *A categoria de pessoa e sua relação com as funções da linguagem*

Estando a categoria de pessoa intimamente ligada à referência a uma situação de discurso e apontando, conseqüentemente, para os elementos envolvidos no processo de comunicação, podemos afirmar também que ela tem relação com as funções da linguagem, principalmente na tríplice divisão de Bühler. As funções da linguagem cobrem todo o tipo de relações existentes em qualquer enunciado e revestem a linguagem de acordo com seu objetivo. Esta poderá estar centrada no falante (1.^a pes.) no ouvinte (2.^a pes.) ou no que não é nem um nem outro (3.^a pes.). É possível pensar esta mesma relação nos termos das funções estudadas por Jakobson: teríamos a função emotiva, centrada no emissor (1.^a pes.); a função conativa, centrada no receptor (2.^a pes.); a função fática, centrada no canal, mas que em termos gramaticais remete para a 2.^a pes., uma vez que se visa ao contacto com esta. Já a função referencial, centrada no contexto, a função poética, centrada na mensagem e a função metalinguística, centrada no código, remetem para a 3.^a pessoa já que a mensagem transita do emissor para o receptor e pode estar centrada em qualquer dos elementos do processo de comunicação.

3.2 A pessoa e a noção de papel

O tipo de relacionamento mencionado acima é importante para justificar o comportamento lingüístico que se manifesta nos diferentes tipos de discurso. Entretanto, para se entender a extensão dos pronomes EU e TU, é necessário partir de uma situação de comunicação interpessoal típica, em que estão presentes os interlocutores. Nesta, uma série de elementos lingüísticos aponta para agente, tempo e lugar em que se realiza o discurso, que são gramaticalizações ou lexicalizações da *déixis*.

Do ponto de vista semântico, o pronome carece de um conteúdo nocional fixo. Ele só terá valor referencial se empregado por um locutor em determinadas circunstâncias. Vemos assim que a noção de pessoa pode-se definir pela referência à noção de papel. É próprio também do pronome determinar o que significa dizer, passar de um conceito para um referente, fixar a extensão de um nome.

4 — O SISTEMA DOS PRONOMES PESSOAIS

Para delimitar a significação e a função dos pronomes pessoais, cumpre estudá-los como um sistema. Além da categoria de pessoa, na qual se integra a noção de número sem morfema flexional privativo, o pronome comporta ainda a noção de caso. Assim, temos em Português três pessoas gramaticais e seus correspondentes no plural que funcionam como sujeito, são os pronomes do caso reto. A seu lado, há uma série de formas que funcionam como objeto e são chamadas de pronomes do caso oblíquo. Mattoso organizou-os num quadro que permite observar-lhes a simetria formal.³

O termo caso, entretanto, poderia ser abandonado numa gramática de uso escolar, já que é apenas um resquício do Latim e não ajuda na compreensão desta classe. Para diferenciá-lo, a designação por função, posição ou distribuição talvez fosse mais adequada.

4.1 Caracterização através de categorias binárias

A categoria de pessoa se expressa por heteronímia e não por flexão. Esta só aparece na terceira pessoa que se comporta como os nomes. Talvez por isso Benveniste faça objeção à definição dos pessoais em três termos pois, segundo diz, a noção de pessoa "é própria somente de *eu* e *tu* e falta em *ele*".² *Ele* é definido como a não-pessoa ou como membro não-marcado da correlação de pessoa. EU e TU têm o traço (+ pessoa), ou (+ humano) em Lyons,⁸ e opõem-se entre si pela correlação de subjetividade: traço (+ ego) e (— ego) em Lyons; ELE caracteriza-se pelo traço (— pessoa) que pode ou não acumular com (— humano) ou (+ humano) opondo-se aos dois outros pela correlação de personalidade. Já Dubois apresenta a situação em outros termos "aussi les référents se présentent non avec deux personnes, mais avec trois. Que je et tu ne puissent se referer qu'à des êtres humains, et non à des choses n'a aucun intérêt pour le fonctionnement du code".⁶ Mas concorda quanto à referência ao emissor e ao receptor da qual *ele* seria o anti-sistema ou o elemento não marcado.

Além dos traços apresentados acima, Lyons⁸ ainda introduz a categoria de definição e proximidade, mas apenas a primeira interessará ao nosso estudo pois a segunda remete para o demonstrativo.

A presença ou ausência destes traços permitir-nos-ão estabelecer as oposições entre os pronomes pessoais e caracterizá-los dentro do sistema. Consideremos as frases:

Eu viajarei amanhã
Tu também deves estudar
Ele chegou ontem

Nos três enunciados, *eu*, *tu* e *ele* representam o sujeito do verbo, função própria do nome. Em "ele chegou", a forma *ele* poderia ser comutada com João, o menino, o cachorro, o presente, etc., entretanto os dois primeiros não são comutá-

veis. Não é possível dizer: “Maria viajarei amanhã” ou “Pedro deves estudar”, a menos que Pedro apareça como aposto, o que apenas esclarece a identidade da 2.^a pessoa, o sujeito, presente na forma verbal. EU e TU são papéis definidos e presentes na situação, estando aí implícito o traço (+ humano). A terceira pessoa pode ou não comportar estes traços. Como vimos, *ele* implica uma referência tanto a Pedro como ao cachorro ou ao presente; pode ser algo definido e presente à situação, apontado física ou anaforicamente, mas também pode tanto não estar presente como não ser claramente definido. Observe-se que os verbos impessoais só se conjugam na 3.^a pessoa. ELE define-se, portanto, pelos traços (— humano) e (— definido).

A pluralidade das formas pronominais não coincide com a mesma noção para os nomes. Em

Nós viajaremos amanhã
Vós também deves estudar
Eles chegaram ontem

A forma *nós* não corresponde a eu+eu e sim a eu+tu (vós), eu+tu (vós) + ele(s), eu+ele(s), presentes ou não à enunciação, e a uma forma substitutiva de *eu*, o chamado plural majestático ou de modéstia, um eu dilatado e acrescido de contornos vagos. *Vós*, além de não ser usado entre nós nas situações normais de fala, pode ser entendido como um pronome de tratamento. *Eles* corresponde a qualquer conjunto que não inclua eu e tu e expressa uma generalidade indecisa ou exprime, quando o antecedente não vem expresso, o conjunto dos seres não pessoais, não-definidos. Assim, tanto no verbo, como no pronome pessoal, o plural é fator de ilimitação, não de multiplicação. Quanto à distinção entre pronomes inclusivos e exclusivos, ela é irrelevante no nosso sistema que não tem formas para cobri-la.

Embora existente entre nós, a forma tu é pouco usada, sendo a 2.^a pessoa preenchida por *você* e por uma série de

pronomes de tratamento que levam o verbo para a 3.^a pessoa. Mesmo quando a utilizamos é comum levarmos o verbo para a 3.^a pessoa como em: tu disse, tu foi, etc..

4.2 Os pessoais oblíquos

Igualmente substantivos, os pronomes oblíquos comportam os mesmos traços de seus correspondentes retos e podem funcionar como complemento do verbo, a ele subordinando-se diretamente ou regido de preposição. Funcionam ainda como sujeito acusativo de infinitivo. Nas formas do pessoal objeto, é mais aceitável, forçando-se um pouco, a função de substituto não anafórico, embora a *déixis* material ainda seja a categoria básica nas duas primeiras pessoas, pois apontam para emissor e receptor, mas não mais o centro do enunciado.

Portanto, em:

Pediu-me que o ajudasse

me substitui “minha pessoa” ou “a mim” mas não pode ser comutado com qualquer nome, assim como *te*; *o* substitui qualquer nome ou “a ele”. Dentre os oblíquos de 1.^a e 2.^a pessoa só serão anafóricos os reflexivos. Os de 3.^a pessoa funcionam como dêiticos substitutos e como anafóricos reflexivos ou não.

O traço de definição deve ser levado em conta ao se estudar a forma *se*, referente à 3.^a pessoa que em muitas situações substitui não um sujeito conhecido mas indeterminado. Exemplo: Trabalha-se até morrer e nada se consegue; corresponde a outras formas igualmente indeterminadas como:

Você trabalha até morrer e nada consegue

A gente trabalha até morrer e nada consegue

sendo que esta última inclui também a 1.^a pessoa.

4.3 Os possessivos

Embora apresentados como divisão distinta, os possessivos deverão ser tratados junto com os pessoais, uma vez que eles acumulam, com a indicação de coisa possuída, a referência à pessoa gramatical possuidora, devendo concordar com ambas. Os possessivos substituem um sintagma introduzido pela preposição de, como bem o mostra a variante de 3.^a pessoa "dele". O possessivo é sempre um referente e, segundo Mattoso, só funciona como adjetivo, mas não são poucos os gramáticos que lhe atribuem uma função substantiva a exemplo do Inglês, que possui uma forma para designar o pronome adjetivo (*my, your etc.*) e outra para o pronome substantivo (*mine, yours etc.*). Em Português só possuímos uma forma, à exceção da 3.^a pessoa, para ambas as funções. De qualquer modo, é discutível se o fato de possuir duas formas dá-lhe o valor substantivo. Se o ser substantivo ou adjetivo pressupõe apenas a possibilidade de substituir um constituinte imediato da frase ou do sintagma, a classificação é pertinente, entretanto, cumpre ressaltar que há sempre uma referência a um objeto anteriormente expresso e que aí poderia figurar, ao contrário do que ocorre com o pessoal de função substantiva EU e TU. Compare-se, por exemplo:

Gostou do livro? É seu (livro)

Gostou do livro? Ele me foi presenteado hoje.

Na primeira frase poderão aparecer ambos, determinante e sujeito da oração anterior; na segunda, o uso de um evita a repetição de outro e com ele não pode coexistir na mesma função. Poderia entrar qualquer acréscimo mas como aposto.

Referindo-se tanto à pessoa possuidora como ao objeto da posse, o possessivo, mesmo de 1.^a ou 2.^a pessoa, não rejeita a função anafórica.

Como vimos, em se tratando dos pessoais EU e TU, é mais pertinente estudá-los com base na *déixis* que está inti-

mamente relacionada à categoria de pessoa, fundamental para a classificação dos pronomes. Já o caráter substitutivo é inerente à terceira pessoa ELE, que merece um estudo à parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALI, M. Said. *Gramática secundária da língua portuguesa*. 7.^a ed. São Paulo, Melhoramentos, 1969.
2. BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. São Paulo, Nacional/USP, 1976, p. 278.
3. CÂMARA JR., J. Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 7.^a ed. Petrópolis, Vozes, 1976, p. 110.
4. ————. *Dicionário de linguística e gramática*. 7.^a ed. Petrópolis, Vozes, 1977.
5. CARVALHO, J. G. Herculano. *Teoria da linguagem* 2.^a ed. Coimbra, Atlântida, 1974.
6. DUBOIS, Jean. *Grammaire structurale du français: nom et pronom*. Paris, Larousse, 1965.
7. DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. 3.^a ed. Lisboa, Dom Quixote, 1976, p. 254.
8. LYONS, John. *Semantics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977, v. 2.
9. MACIEL, Maximino. *Gramática descritiva*. 12.^a ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1931, p. 131.
10. OITICICA, José. *Manual de análise*. 8.^a ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1947, p. 40.
11. ROBINS, Robert Henry. *Linguística geral*. Porto Alegre, Globo, 1977.

O SIMBOLISMO DO FOGO EM MÁRIO DE SÁ CARNEIRO

Noemi Elisa Aderaldo

Professor do Departamento de Letras Vernáculas da U.F.C. Mestre em Literatura Portuguesa.

Na leitura da obra de Mário de Sá Carneiro impõe-se desde logo à atenção, por sua ênfase peculiar e originalidade, a tessitura imagística em que se veicula a mensagem, de teor sempre eminentemente poético, mesmo quando em forma narrativa. Por sua vez, impressiona nessa tessitura o flagrante predomínio de certos símbolos, imagens e metáforas, de contínua recorrência, ligadas pelo que se pressente uma poderosa e subjacente afinidade, e que aos poucos se descobrem orbitando no que se configura uma esfera imaginativa nitidamente centrada em torno do *fogo*.

Tão viva é a impressão a que nos referimos, que a maioria dos estudos, mesmo concisos, sobre Sá Carneiro, de uma maneira ou de outra a exprimem. Vitorino Nemésio, por exemplo, chama a sua poesia "uma forja de transfigurações acesa por um mago rodeado de atributos herméticos", e diz que "o seu aparato resplandecente... lhe dá um ar de espetáculo, de fogo de artifício".¹⁹

Comunicação apresentada ao "VI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa", realizado em Assis, S. Paulo, de 16 a 19/8/78.

O fogo, eis o que certamente constitui a matriz simbólica predominante na obra de Sá Carneiro. Isto, pelo menos, é o que transparece na sua criação especificamente poética, a cujo exame praticamente nos limitamos neste trabalho preliminar, mas que aqui, da perspectiva do nosso tema, tomamos como paradigmática da sua obra literária.

Como veremos mais adiante, partindo-se do estofo léxico utilizado na expressão da matéria poética de Sá Carneiro, no-lo confirmam o levantamento e o estudo dos campos semânticos e psiquicamente ligados, direta ou indiretamente, ao fogo como símbolo central.

Sabemos todos tratar-se de um poeta simbolista, só que de "um simbolismo absolutamente original", como bem o viu João Gaspar Simões no seu conhecido estudo sobre Sá Carneiro,²⁴ o que se deve, entre outros motivos ponderáveis, à sua extraordinária sensibilidade aos fenômenos da vida psíquica pressupostos e privilegiados no movimento. Bem a propósito diz o biógrafo de Fernando Pessoa que "um poeta é, em nossos dias, uma espécie de receptáculo psíquico de forças poéticas", acrescentando, pouco adiante, que "o poeta não escolhe as suas imagens",²⁴ palavras que poderíamos completar, na mesma linha de raciocínio, dizendo: mas é escolhido por elas! Vale dizer, essas imagens emergem e se impõem, como projeções do eu profundo, ligadas ao inconsciente coletivo e seus arquétipos, objeto das pesquisas de C. G. Jung.

A propósito do fenômeno, recorrendo a uma metáfora para nele distinguir e unir, ao mesmo tempo, o aspecto particular e o universal, diríamos nós: a vida psíquica que alimenta a árvore da imaginação poética individual mergulha as suas raízes na terra do inconsciente coletivo, ali haurindo, do substrato universal dos símbolos arquetípicos, aqueles que espontaneamente atrai, por afinidade, e que assim se lhe impõem, para, só então conscientemente, dar-lhes forma, revesti-los e combiná-los no plano da expressão lingüística.

Vale mencionar, a respeito, o título "O inconsciente como terreno materno dos símbolos", dado por Jung a um

subcapítulo de uma das suas obras, 15 como vale igualmente citar o que, em caráter conclusivo, diz Mircea Eliade: "Não existe, em rigor, solução de continuidade entre as criações espontâneas do subconsciente (os sonhos ascensionais, por exemplo) e os sistemas teóricos elaborados no estado de vigília (por exemplo, a metafísica da elevação e da ascensão espirituais)". 9

Mas, tal como com as árvores, é possível também estabelecer-se uma tipologia da imaginação poética. Esse foi, precisamente, o cometimento desenvolvido, de maneira magistral, pelo eminente ensaísta francês Gaston Bachelard, ao longo de cinco obras.^{3/7} A sua tipologia, formulada como uma "lei dos quatro elementos" (fogo, ar, água e terra), baseia-se na predominância, axial na diacosmese da criação poética individual, de uma esfera imagística ligada a um dos quatro elementos materiais como as matrizes arquetípicas mais poderosas e arcaicas da imaginação. Não por acaso tais matrizes inspiraram e informaram mitologias, cosmogonias, concepções do mundo e do homem e inúmeros conjuntos de conhecimentos simbólico-intuitivos tradicionais.

Assim se expressa Bachelard ao formular sua proposição: "Cremos possível fixar, no domínio da imaginação, uma 'lei dos quatro elementos', que classifica as diversas imaginações materiais conforme se liguem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E se é verdade que toda poética deve receber componentes de essência material, é ainda essa classificação que deve ser a mais fortemente aparentada com as almas poéticas... Para que uma imaginação se desenvolva com a consistência suficiente para produzir uma obra escrita... é preciso que ela encontre a sua 'matéria', que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica". 2

Partindo dos elementos colhidos tão-somente no interior da obra de Mário de Sá Carneiro, verificamos, confirmando nossa intuição primordial, e podemos estabelecer seguramente que a 'matéria', a substância imaginativa elementar que impregna e alenta a sua poética, no sentido proposto

por Bachelard, é nitidamente ígnea, o que, entretanto, obviamente aliás, não exclui a coexistência, embora em plano totalmente secundário, das demais 'matérias'. No caso de Sá Carneiro baste-nos dizer a esse respeito, que os elementos telúrico e aquático têm reduzida presença na sua imaginação, superando-os, entretanto, o elemento aéreo, invocado diretamente em vários passos, e que se encontra ligado às imagens de asa, vôo, ascensão, queda, distância, etc.

Mário de Sá Carneiro, como todo poeta romântico-simbolista, ele em especial, não se distancia existencialmente da sua obra: sua obra e ele, ele e o seu mundo são solidários, formam uma unidade. No romantismo, diz João Gaspar Simões no estudo já citado, "o homem não se desdobra em dois: aquele que exprime e aquele que é expresso"; "o poeta simbolista é aquele que se não reparte entre ele mesmo e o mundo: o mundo e ele fazem um todo indissolúvel".²⁴ Ora, além do que foi dito mais acima, e embora não caiba desenvolvê-lo nos limites deste pequeno trabalho, as implicações fundamentais do seu ignicentrismo poético se compaginam coerentemente com outros elementos extra-textuais referentes ao homem.

Outros campos semânticos relevantes surgem, evidentemente, na poética de Sá Carneiro, tais como o que se liga ao aparato aristocrático-medieval, o que reúne o cortante e o metálico, o que se agrupa no âmbito da imaginação aerocêntrica, etc. Entretanto, nenhum deles lhe percorre tão contínua e intensamente a obra como o que gravita na esfera do fogo. As unidades lexicais afins a essa matriz imaginativa e por ela evocadas, muitas vezes antiteticamente, ali, imantadas, se polarizam, se combinam e transfundem sua carga conotativa, gerando constelações de metáforas coruscantes:

"Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A torre de ouro que era o carro da minha Alma" (p. 95) *

* Todas as citações de verso de Mário de Sá Carneiro remetem ao número da página da última edição portuguesa de suas *Poesias*. 23

"Mastros quebrados, singro num mar de Ouro
Dormindo fogo, incerto, longemente..." (p. 97).

"Num sonho de Iris morto a oiro e brasa" (p. 98).

"Toldado de luar — cintil de arfejos:
Imaginário de carmim e beijos,
Pierrot de fogo a cabriolar Distância" (p. 117).

Ilustrativo, por certo, de uma "sintaxe das metáforas" de que fala Bachelard: "As metáforas se atraem e se coordenam mais do que as sensações, a tal ponto que um espírito poético é pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas".¹

Para confirmar a nossa hipótese procedemos, antes de mais nada, a um levantamento completo dos vocábulos, ocorrentes nos poemas de Sá Carneiro, ligados, de alguma forma, à matriz semântica do fogo, com os respectivos registros das passagens e da frequência. A seguir, agrupamos tais vocábulos em tantas constelações quantas eram cabíveis, estas por sua vez afins e encadeadas entre si, gravitando, por assim dizer, nessa galáxia semântica do fogo, sem esquecer, naturalmente, as contrastivas e antitéticas. Finalmente, inventariamos e classificamos, num terceiro registro, o contexto poético de cada vocábulo em cada uma das suas ocorrências.

Conjugados, por convergentes, os critérios estatísticos e simbolístico, da visão macroscópica — vale dizer, do conjunto — desse mapeamento detalhado três grandes áreas se destacam e o dominam, além de duas outras, subsidiárias e complementares. São aquelas: a do *fogo* propriamente dito, tanto o externo, físico ou objetivo, quanto o interno, psíquico ou subjetivo, além de outras suas modalidades; a do *ouro*, que ocupa um lugar todo privilegiado em Sá Carneiro; e a da *luz*, incluindo os materiais transparentes e translúcidos. A esta sobretudo é que se liga, por complementar e dependente, uma área não já da luz pura, mas da luz decomposta, ou seja da *cor* como designação genérica, e das cores específicas, incluindo materiais, objetos e seres coloridos que sobretudo pela

cor adquirem significação, vida e beleza poética, pois como todos sabem a luz é a matriz da cor, as cores são filhas da luz. Tem o fogo também direta relação com uma vasta gama de cores.

Cabe ainda ressaltar a pequena mas importante constelação semântica induzida das imagens construídas com os vocábulos 'astral', ou designativos de *astro*, não só pela sua incidência e contexto, como por se ligarem, sinteticamente, ao mesmo tempo a *fogo*, a *luz* e a *ouro*. Vale igualmente lembrar que há toda uma simbólica da luz, ligando o plano da visão e o do conhecimento, a luz sensível e a luz inteligível, e, tal como o fogo, a luz externa e a luz interna.

A luz é uma desmaterialização do fogo, o fogo em estado radiante, o fogo espiritualizado, enquanto o ouro, por sua vez, é uma materialização do fogo, o fogo em estado condensado, o fogo e ao mesmo tempo a luz e a virtualidade solar *fixadas* na matéria, para empregar um termo alquímico; o ouro é símbolo material de um estado de perfeição, e, enquanto tal, meta do *Magnum Opus* dos alquimistas através da transmutação interior; o ouro é também "signo metálico da imortalidade" na tradição mítico-religiosa pré-helênica e grega, como o demonstra o helenista Eudoro de Sousa.²⁵ Estas e muitas outras homologações, esta unidade — não de todo puramente simbólica — entre fogo, luz, ouro e sol, emergem não somente nas grandes mitologias, como do substrato universal das tradições de sabedoria filosófico-religiosas que implicam um conhecimento simbólico do universo e do homem com macro e *microcosmo* respectivamente, conhecimento no qual perenemente se nutrem manifestações artísticas, e que se liga, por seu turno, ao repositório do imaginário e do inconsciente coletivo.

De muitas de tais vinculações, que emergem claramente na imaginação de Sá Carneiro, tinha ele por certo consciência, convergentemente com o fato de que as imagens se atraem, por analogia e afinidade, ou por oposição e contraste. Nós o flagramos, por exemplo, neste verso:

“Fundeaste a Oiro em portos de alquimia?” (p. 108), que revela o alcance e a intencionalidade com que Sá Carneiro emprega este símbolo, o mais freqüente na sua poética, que se constitui, aliás, na sua imagem-chave, *predileta*, sobre ele exercendo verdadeiro fascínio, e com cuja substância ele mesmo maiormente se identifica, multiplicando-lhe o valor o fato de o ouro também exprimir, sinteticamente, a luz e o fogo, e, secundariamente, astro e cor, ele próprio trazendo a cor por excelência.

A consciência que tinha Sá Carneiro do valor e do significado profundo dessa constelação simbólica, além de transparecer intrinsecamente na sua obra, é ainda confirmada por dados extrínsecos, dos quais o mais flagrante é a sua estreita ligação e afinidade afetiva e espiritual com Fernando Pessoa, impregnado da concepção gnóstico-hermética do mundo. Alude-o Maria Aliete Galhoz, embora estabelecendo a devida distinção entre os dois ao situar a postura de Fernando Pessoa, a tal respeito, num pólo mental, e a de Sá Carneiro num pólo vivencial: “Em Sá Carneiro, diz ela, há a intuição... de uma explicitação dos conteúdos através da referenciação a arquétipos ideais que procuram definir-se, mas não como categorias mentais puras... Interpreta antes um universo animista, causalista não segundo a forma de um rigor lógico e previsional, mas à luz de um como que providencialismo mágico. Assim os símbolos e os mitos não são nele um simples processo de encantação estética, uma formulação da ordem da palavra literária; são principalmente uma recriação, uma transposição do plano vivencial a um outro plano que se quer também vivencial, e há portanto neles uma coerência anímica”.¹³ E arremata mais adiante: “Quando Sá Carneiro se debruça sobre determinadas possibilidades do gnosticismo hermético há, sem dúvida, da sua parte, uma atitude de intelectual mas também o remoto ainda que inconfessado desejo de que aí se encontre uma resposta, uma justificação, uma transcendência... Em Sá Carneiro há uma parte de inconsciente assimilação, de iluminação personíssima...”.¹³

Não será por acaso, certamente, que a homologia fundamental entre *Fogo*, *Ouro* e *Luz* se reflete já nos próprios títulos das obras de Sá Carneiro. Com efeito, vemo-lo em *Céu em Fogo*, *Indícios de Ouro* e *A Confissão de Lúcio*, este último através do étimo latino (*lux, lucis*), donde provém luz e o antropônimo Lúcio, bem como 'lúcido' e outros vocábulos da nossa língua.

Antes de passarmos a ilustrar, com a poética de Sá Carneiro, o que vimos estabelecendo, inclusive as homologações simbólicas já assinaladas e as que se vão seguir, passemos em revista, brevemente, alguns dados básicos concernentes à frequência lexical, com cujo levantamento demos início à nossa pesquisa. Baseamo-nos, como para todas as citações de versos, na última edição portuguesa das *Poesias* (cf. nota n.º 9).

Limitemo-nos, por enquanto, às palavras-chave implicadas no nosso estudo. Perfazendo um total de apenas 52 os poemas de Mário de Sá Carneiro, encontramos a palavra *ouro* 41 vezes (sendo que 24 com inicial maiúscula), mais 14 em forma cognata, o que, totalizando 55, representa uma ocorrência média de pouco mais de uma vez por poema.

O vocábulo *fogo* propriamente dito comparece, por seu turno, apenas 6 vezes, mas esse número se amplia para 27, nele incluindo outros vocábulos do seu campo semântico que objetivamente o exprimem no plano físico, tais como chama, brasa, faiscante etc., para ascender, finalmente, a 62 considerando os vocábulos que interiormente o implicam, tais como febril, inflamar, arder, fremir, além de álcool (2 vezes), este aliás por mais que idênticos motivos, de vez que pode ser considerado, e não apenas simbolicamente como em Sá Carneiro que com ele intitula um dos seus poemas, fogo em estado líquido. Com esse número temos, também assim, um para cada poema.

Quanto à palavra *luz* ocorre 26 vezes, mais 3 em forma cognata, o que perfaz 29. Acrescentem-se os termos designativos de matéria transparente ou translúcida, como cristal que comparece 12 vezes e outros com 10, além de espelho

que por 9 vezes é empregado; inclua-se a palavra céu, que comparece 8 vezes, por plenamente afim, procedente, ademais, do latim *caelum* (por *kaid-lom*), que remonta à raiz *kai* —, do indo-europeu,⁸ a qual significa 'claro'; juntem-se outros termos como brilho, clarão, esplendor, nimbar etc., que surgem 17 vezes, e teremos um total de 85 ocorrências no campo da luz.

Na área semântica da *cor*, ou seja da luz decomposta e desta dependente, há 31 ocorrências só desse termo genérico, enquanto os vocábulos denotativos de uma vasta gama de cores, quase todas ora vivas, ora flamantes, ora suaves, além de íris (sempre com maiúscula inicial) e iriado, excluídos, naturalmente, negro e preto, comparecem nada menos que 85 vezes, somando um resultado de 116, sem contar os designativos, também excluídos, de materiais, objetos e seres evocados fundamentalmente pela sua cor ou brilho, tais como marfim, jade, alabastro, platina, e diversas flores e tecidos.

E, finalmente, no campo semântico de *astro*, abrangendo este designativo mais as palavras astral, estrela, sol, lua e luar, registram-se 56 ocorrências, 17 delas com inicial maiúscula.

Ora, sendo os poemas em número de 52, e somando 202 as ocorrências nos três campos de *oiro*, *fogo* e *luz*, temos, já aí, considerando a profusão, a incomensurável versatilidade e riqueza do vocabulário poético, da língua, um índice altamente sugestivo, representado por uma média de 4 para cada poema; se entretanto adicionarmos as dos dois outros campos, de *astro* e de *cor*, integrantes da mesma galáxia semântica do fogo, atingiremos o somatório de 374 ocorrências, o que resulta no índice ainda mais expressivo de 7 *por poema*; e mais ainda: sendo de 1 658 o número total de versos dos 52 poemas, e encontrando-se, conseqüentemente, em termos estatísticos, uma média de quase 32 versos para cada poema, chegamos à impressionante conclusão de que a cada 4 versos e meio eclode um vocábulo da referida galáxia, no centro, na crista ou na cauda de uma metáfora do fogo, o que representa, certamente, um fenômeno extremamente raro,

senão único na literatura, qual seja o da concentração de metáforas, a um grau tão extremo, numa matriz simbólica que se reproduz, se metamorfoseia em homologias e se reafirma incessantemente, poderíamos dizer epifanicamente, na medida em que atesta a função conjuratória, reveladora e unificadora de um símbolo. Isso, por certo, terá algo a ver com a originalidade contundente que se reconhece em Sá Carneiro, aureolada de excesso por uma morte prematura, o que Fernando Pessoa evoca ao dizer que “morrem jovens os que os deuses amam”.

Delineando-se já o privilegiadíssimo lugar ocupado pelo *ouro* em Sá Carneiro, Midas das suas próprias imagens, tratemos de ilustrar, através dos seus próprios versos, sua auto-identificação estética com a plenitude deste homólogo simbólico do fogo.

Na seqüência abaixo, esta identificação é interior, quase total:

“Sou chuva de *ouro*” (p. 53).

“Caia *Oiro* se pensava *Estrelas*” (p. 98).

“Que poeira de *ouro* os meus desejos...” (p. 113).

“Os meus dilectos
Frenesis ninguém *brilha!* Excesso de *Oiro*...” (p. 164).

Surpreendemo-la, porém, absoluta no uso insólito, altamente poético do verbo ‘dourar’, em *A Confissão de Lúcio*, nas palavras deste, quando tal verbo tem um sentido substancial, anímico, muito mais profundo que o de meramente colorir:

“... embora eu... ainda a quisesse *dourar de mim*,
num enternecimento azul pelas suas carícias...” (p. 139). 22

O mesmo verbo vem empregado de maneira idêntica, embora fortemente antitética, em *Céu em Fogo*, grifado pelo pelo autor:

"... te dourei de morte" (p 243).²¹

Já nos versos seguintes, a identificação é mais extrojetada, mas ainda se reveste de um tom exultante, celebrativo:

"Fios de *oiro* puxam por mim" (p. 60).

"Tudo é *oiro* em meu rastro" (p. 88).

"Há *Oiro* marchetado em mim, a *pedras raras*" (p. 101).

Finalmente, se matiza de nostalgia, de despedida, de desencanto:

"Quando este *Oiro* por fim cair por terra..." (p. 162).

"Meu alvoroço de *oiro* e *lua*

Tinha por fim que transbordar..." (p. 129).

"a minha vida
Escada de *Oiro* descida..." (p. 121).

E em *Céu em Fogo*:

"Sou um punhal d'*ouro* cuja lâmina embotou" (p. 179).

Passemos agora a alguns exemplos de identificação do poeta com o *fogo*, dispostos aqui em ordem crescente de intensidade:

"Um pouco mais de *sol* — eu era *brasa*" (p. 68).

"Pierrot de *fogo* a cabriolar Distância" (p. 117).

"sou luz harmoniosa
E chama genial que tudo ousa" (p. 55).

"O que me ardeu
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu" (p. 59).

Aqui deparamos com o emprego simbólico do fogo em estado líquido, da virtualidade ígnea do álcool, com a qual o poeta se identifica, e através da qual estabelece uma verdadeira cadeia metafórica, soldando-lhe calor (através de 'ardeu'), modo tanto físico como psíquico de fogo interno, mais delírio e luz (através de 'manhã'), esta por sua vez, e com ela a cadeia inteira jogada numa antítese contundente, extinguindo-se abruptamente no seu contrário, como a indicar o que se queima por excesso, e por excesso subitamente se consome. São versos que resumem Sá Carneiro.

Vale a pena citar o que a respeito do álcool diz Bachelard: "A aguardente é a água do fogo... Não se limita a dissolver e a destruir, como a água-forte. Desaparece juntamente com aquilo que queima. É a comunhão da vida e do fogo. De entre todas as matérias do mundo, nenhuma... se encontra tão perto da matéria do fogo".¹

Sá Carneiro retoma o tema da auto-identificação com o fogo através do álcool, primeiramente em *Céu em Fogo*, e depois, de maneira ainda mais reveladora, em *A Confissão de Lúcio*, na declaração de Ricardo Loureiro, que aparece grifada pelo autor em sua segunda parte, e que vem em apoio a tudo o que afirmamos:

"E o seu álcool, em verdade, era-se ele próprio" (p. 270).

"Somos todos álcool, todos álcool! álcool que
nos esvai em lume que nos arde" (p. 64).

E finalmente, fechando o ciclo das identificações de Sá Carneiro com cada um dos elos da homologia fundamental *Ouro-Fogo-Luz*, vejamos alguns exemplos referentes ao último, ou seja a *luz*, em ordem decrescente de intensidade:

“... sou *luz* harmoniosa...” (p. 55).

“... sou espasmo de *luz*...” (p. 53).

“Da *luz* que me *ilumina* participo” (p. 58).

“E como inda sou *luz*...” (p. 80).

Note-se, ademais, que em vários dos próprios exemplos das três séries já citadas, ocorrem encadeamentos e fusões, não apenas entre os três termos fundamentais da homologia, *fogo*, *ouro* e *luz*, mas também entre estes e os dois outros, *astro* e *cor*, de que igualmente damos, a seguir, alguns exemplos, sob o aspecto particular da identificação com o poeta.

Temos, assim, com referência a *astro*, além das ocorrências anteriores, mais as seguintes, a última das quais notavelmente original:

“Sou *estrela* ébria que perdeu os céus” (p. 67).

“Passei pela minha vida
um *astro* doido a sonhar” (p. 61).

“Mais longe coam-me *sóis*” (p. 75).

E, quanto a *cor*, dispostas em seqüência de *crescendo*, observe-se, com exceção da primeira, aliás de cariz sinestésico, o intenso dinamismo das imagens, expresso pelos verbos, e o emprego transitivo de ‘delirar’:

“Então os meus sentidos eram *cores*” (p. 98).

“E o meu coração gira: é uma roda de cores...” (p. 96).

“Deliro todas as cores” (p. 57).

“... Ou a minha Alma só que me explodiu de cor...”
(p. 107).

Voltando aos termos da homologia *Ouro-Fogo-Luz*, de cuja natureza universal demos já algumas indicações, é interessante constatar, nesse sentido, como ela se reencontra já nos símbolos gráficos que tradicionalmente os representam, o que podemos verificar em inúmeras obras, como, por exemplo, na de Julius Evola sobre a tradição hermética,¹¹ e na de Rudolf Koch acerca de tais representações.¹⁸ Assim, o fogo, do qual a luz é considerada uma manifestação ou modalidade eminente, é representado pelo círculo puro, em sua forma mais simples, enquanto o sol e o ouro o são, ambos, por um círculo com um ponto central. Contrastivamente, significa que o círculo puro representa o fogo no seu estado universal, indiferenciado, não particularizado, difuso, latente em toda a manifestação cósmica, em todas as coisas, identificando-se mesmo com a própria essência do universo, de vez que também este, no seu estágio originário, pré-mórfico, puramente energético, é graficamente representado exatamente da mesma maneira, enquanto o sol e o ouro, representados pelo círculo com o ponto central, e, portanto, homólogos entre si, significam, ambos, o fogo fixado, particularizado, localizado em duas de suas formas por excelência. Mais precisamente, o sol, fonte da luz, é uma primeira fixação do fogo universal, enquanto o ouro é já uma fixação material do fogo solar, origem de todos os fogos do sistema, reconhecendo-se aí, também, por conseguinte, uma hierarquização.

Antes de passarmos à constatação da homologia em Mário de Sá Carneiro, vale a pena fazer duas breves citações. A primeira, é de um autor anônimo do primeiro século da nossa era, referindo-se a “aqueles que salvam e purificam a alma divina misturada à pasta de carne”, palavras que ante-

cedem as seguintes: "O cobre, se ele devém flor (de fogo, como o Sol)", isto é, ouro, "pela purificação, é um sol terrestre que é rei na terra como o Sol o é no céu".¹² Lembremos aqui, intercaladamente, a propósito das palavras iniciais do autor anônimo, a metáfora que de Sá Carneiro encontramos em *A Confissão de Lúcio*: "carne espiritualizada em ouro" (p. 38). A segunda citação é de Paracelso, o príncipe dos alquimistas, quinze séculos mais tarde: "Aqui na terra o fogo celeste é frio, rígido e gelado fogo. E esse fogo é o corpo do ouro... O próprio ouro não é senão fogo. No céu está dissolvido, mas na terra solidificado."¹⁴

Começemos, pois, com a homologia *ouro-fogo* em Sá Carneiro, de todas, aliás, a mais importante. Vejamos, epigraficamente, alguns dentre os inúmeros passos da sua obra, os dois últimos de *A Confissão de Lúcio*, em que associa, de maneira simples embora direta, os dois homólogos:

"O que devemos é ser..."

"Arco de *oiro* e *chama* distendido" (p. 52).

"... esse mistério ia ser a armadura, a *chama* e o rastro de *ouro* da minha vida..." (p. 95).

"... sentia-se silvado por um turbilhão de garras de *ouro* e *chama*" (p. 88).

Nos dois versos seguintes, mais que simples associação, há já verdadeira fusão. Verifica-se em ambos, aliás, uma fusão dos três homólogos, o primeiro numa seqüência totalmente ocupada, excluídos preposições e artigos, por vocábulos da nossa galáxia semântica:

"Dos *lustres* de *crystal* — as *velas* de *oiro*, *acesas*" (p. 103).

"Os meus *dilectos*
Frenesis ninguém *brilha!* Excesso de *Oiro*..." (p. 164).

Neste último, o fogo, na sua forma psíquica, subjetiva, está presente em 'frenesis', estes causados, juntamente com o seu 'brilho', pelo 'excesso de oiro', renunciando-se aqui, como veremos adiante, a intertransmutabilidade dos três elementos no plano da intuição poética, mas vinculada, sem dúvida, ainda que subliminarmente, à tradição simbólica, e não apenas, mesmo que em parte através desta, à tradição simbolista. Note-se também que agora, em boa parte dos exemplos, Sá Carneiro com eles se identifica interior e totalmente, e já não apenas com cada um deles de per si, como mostramos algumas páginas antes.

E aqui deparamos com uma das mais belas e mais ricas metáforas de Sá Carneiro. Ei-la:

"Meus sonhos, *leões de fogo* e pasmo domados a tirar
A *torre de oiro*, que era o carro da minha Alma" (p. 95).

Observemos, antes de mais nada, que o verbo 'tirar' vem empregado no sentido de puxar, conduzindo, levando, sendo 'torre' aí, aliás explicitamente, uma metáfora de 'carro' ou 'carruagem', e absorvendo, na sua auréola conotativa, os conteúdos formais de 'morada', 'altura', e ainda 'superior isolamento'. Do contexto resulta que esse 'carro de oiro' onde a Alma do poeta tinha assento é, por sua vez, uma metáfora do corpo, sua sede carnal, donde os 'leões de fogo' metafORIZAM as aspirações ou os desejos flamantes que o arrastam — numa palavra, é irrecusável o paralelismo, a transposição, a essencial similitude com a celeberrima metáfora do *Fedro* de Platão²⁰ sobre a estrutura do homem, de que aliás se conhece também uma versão indu,¹⁷ provavelmente mais antiga que a desse filósofo. No condensado dos dois versos, Sá Carneiro omite apenas a figura do auriga.

Queremos ainda, com isto, assinalar a existência de uma curiosa assimilação, quase sempre em forma implícita, ou velada, da carne ao ouro, também interessante para explorar-se em outra ocasião pelo que poderia contribuir para a análise da imagem do ouro, tão insistente na obra de Sá Car-

neiro. Baste-nos mencionar, de tal assimilação, uma outra ocorrência nas *Poesias*, igualmente apoiada na palavra 'Alma', que ali quase sempre comparece com inicial maiúscula, o que, segundo vimos, ocorre com 'Oiro' na maioria das vezes, como a indicar indiretamente o que dizemos, ou seja, a complementaridade Alma-Corpo, representado este por 'Oiro'. Diz o poeta:

"A minha Alma é água fria
Em ânforas de *Oiro*... entre *cristais*..." (p. 105)

'Ânforas de Oiro' é, mais uma vez, uma metáfora do corpo, não faltando também a ela uma associação com luz, através de 'cristais'. Encontramos ainda, em *A Confissão de Lúcio*, uma imagem já referida, altamente sugestiva e provavelmente reveladora a esse respeito, apesar de cifrada pelo timbre levemente antitético em que vem expressa, mas que, precisamente por isso, a faz tão valiosa:

"... carne espiritualizada em *ouro!*" (p. 38).

Não resistimos a aproximar do tema o comentário feito por Evola a um texto alquímico: "O Corpo, imerso em Luz, se manifesta como Ouro e forma própria da Alma".¹¹ Interessante também o emprego, num verso de Sá Carneiro, do símbolo de 'jóia' para 'Alma', muito difundido na literatura mística, sobretudo oriental:

"*Jóia* profunda a minha alma a *luzes* caras" (p. 101).

Recordemos outro verso de Sá Carneiro citado páginas atrás:

"Fundeste a *Oiro* em portos de alquimia?" (p. 108)

A associação que nele vem explícita trai uma familiaridade com o tema, reforçada pela ininterrupta insistência nas

metáforas do ouro e do fogo, ora alternadas, ora jungidas. E não há dúvida que reencontramos sempre, ainda que sub-repticiamente emerso na imaginação poetizante do mais meteórico dos líricos da nossa língua — e que não deixa de nos lembrar o caso de Rimbaud, cuja poesia suicidou-se aos 18 anos — o tema alquímico da transmutação, ligado ao ouro e ao fogo. Vejamos, por exemplo, os dois seguintes passos, o primeiro dos quais extraordinariamente belo, sendo o segundo extraído de *A Confissão de Lúcio*:

“Mastros quebrados, singro num mar de *Ouro*
Dormindo *fogo*, incerto, longemente...” (p. 97).

“Num mistério, o *fogo* se apagou em *ouro*” (p. 45).

No primeiro, a ausência da vírgula depois de ‘Ouro’ é proposital, mais que por motivos estilísticos, para conservar, sobretudo, pelo menos uma ambigüidade essencial quanto ao sujeito de ‘dormindo’, senão uma intencional predicação, transitivizada, do ‘mar de Ouro’ como sujeito, o que parece resultar mais rico do ponto de vista da tensão, do efeito e da originalidade poética, e mais ao feitio de Sá Carneiro. Mas ainda que assim não fosse, de maneira nenhuma invalidaria o que a metáfora implica, pois se é o ‘mar de Ouro’ que dorme ‘fogo’, ou o poeta que o dorme no ‘mar de Ouro’, num caso como noutro o que está subjacente é a idéia de que o que dorme realmente é o fogo, o que sintetiza as duas alternativas anteriores, postas à maneira de tese e antítese, absorvidas e superadas na síntese da terceira. Vale dizer, o ouro — daquele mar transfigurado, no caso — é fogo dormente, é o estado solidificado, corporificado, latente do fogo, como na citação de Paracelso. No segundo passo é a mesmíssima idéia expressa no primeiro pelo verbo ‘dormir’, que reencontramos no verbo ‘apagar-se’, só que de maneira mais clara e direta: ao apagar-se no ouro, ao nele transmutar-se, o fogo torna-se, nele, dormente.

metáforas do ouro e do fogo, ora alternadas, ora jungidas. E não há dúvida que reencontramos sempre, ainda que sub-repticiamente emerso na imaginação poetizante do mais meteórico dos líricos da nossa língua — e que não deixa de nos lembrar o caso de Rimbaud, cuja poesia suicidou-se aos 18 anos — o tema alquímico da transmutação, ligado ao ouro e ao fogo. Vejamos, por exemplo, os dois seguintes passos, o primeiro dos quais extraordinariamente belo, sendo o segundo extraído de *A Confissão de Lúcio*:

“Mastros quebrados, singro num mar de *Ouro*
Dormindo *fogo*, incerto, longemente...” (p. 97).

“Num mistério, o *fogo* se apagou em *ouro*” (p. 45).

No primeiro, a ausência da vírgula depois de ‘Ouro’ é proposital, mais que por motivos estilísticos, para conservar, sobretudo, pelo menos uma ambigüidade essencial quanto ao sujeito de ‘dormindo’, senão uma intencional predicação, transitivizada, do ‘mar de Ouro’ como sujeito, o que parece resultar mais rico do ponto de vista da tensão, do efeito e da originalidade poética, e mais ao feitio de Sá Carneiro. Mas ainda que assim não fosse, de maneira nenhuma invalidaria o que a metáfora implica, pois se é o ‘mar de Ouro’ que dorme ‘fogo’, ou o poeta que o dorme no ‘mar de Ouro’, num caso como noutro o que está subjacente é a idéia de que o que dorme realmente é o fogo, o que sintetiza as duas alternativas anteriores, postas à maneira de tese e antítese, absorvidas e superadas na síntese da terceira. Vale dizer, o ouro — daquele mar transfigurado, no caso — é fogo dormente, é o estado solidificado, corporificado, latente do fogo, como na citação de Paracelso. No segundo passo é a mesmíssima idéia expressa no primeiro pelo verbo ‘dormir’, que reencontramos no verbo ‘apagar-se’, só que de maneira mais clara e direta: ao apagar-se no ouro, ao nele transmutar-se, o fogo torna-se, nele, dormente.

Já no verso abaixo, o sentido é obscurecido pela preposição 'a' e pelo contraste, estabelecido pelo adjetivo 'morto', entre a sugerência do policromo e vivaz em 'fris' e o monocromático, aceso embora, de 'oiro' e 'brasa', apesar de 'fris' ser interpretável como um correlato da luz decomposta, o que poderia apoiar o sentido de uma solidificação desta em ouro e fogo. Em todo caso, pairam na metáfora elementos análogos aos das anteriores, sendo clara a associação entre ouro e fogo. Eis o verso:

"Num sonho de *fris* morto a *oiro* e *brasa*" (p. 98).

Entretanto, na metáfora seguinte, que extraímos dos fragmentos de *Bailado*, anexados, por Sá Carneiro, a uma das suas *Cartas a Fernando Pessoa*,* e que não integra o volume das *Poesias*, o processo imagístico da transmutação é nítido, mas percorrendo um sentido inverso, qual seja o da reversão, o da sublimação da matéria áurea em fogo ('chama'), e logo depois em luz, na forma de 'crepúsculo':

"Lá volta o *oiro* fustigante, todo *tigrado* de orgulho...

A *chama* subtiliza-se e o *crepúsculo* é um *espelho*"**

Num passo anterior da mesma composição, já este inserido por Sá Carneiro em *Céu em Fogo*, imagem análoga precede a que acabamos de examinar, mas em forma resumida, e negativamente timbrada pelo verbo 'perverter':

"Efêmero *ouro* que se volve em *labareda* a perverter..."***

* Carta n.º 17 (de 29/3/13) in *Cartas a Fernando Pessoa* I, Lisboa, Ed. Ática, 1973 (vol. III das Obras Completas), p. 95. Os fragmentos referidos encontram-se no Apêndice ao vol. I das *Cartas*, pp. 203-206. De *Bailado*, diz Sá Carneiro no início da Carta 17: "trata-se mais de uma poesia do que de um trecho de prosa" (p. 95).

** In *Cartas a Fernando Pessoa* I, ed. cit., p. 204.

*** In *Cartas a Fernando Pessoa* I, ed. cit., p. 198, na primeira parte de *Bailado*, igualmente anexada por Sá Carneiro à Carta n.º 16 (de 25/3/13), onde diz que "estes pedaços... são quase verso..." (p. 94).

Mas a ocorrência desse verbo no contexto vem indiciar precisamente um princípio absolutamente fundamental na natureza do fogo, de que ainda não havíamos tratado, e que poderia elucidar, em grande parte, não somente a sua predominância e função na obra de Sá Carneiro, valorizando-as imensamente do ponto de vista interpretativo da relação entre a obra e o homem, como também, e por isso mesmo, o próprio destino trágico do poeta. Referimo-nos ao que Bachelard chama "o princípio de uma ambigüidade essencial",¹ que reside na natureza mesma do fogo e se revela numa infinidade de aspectos em que o fogo se manifesta. Pois qualquer que seja o campo dessa manifestação, esse princípio está invariavelmente presente, de maneira dual, em pólos complementares ou em extremos contraditórios. Não seria cabível, sequer exequível, enumerar aqui as formas e aspectos principais em que essa ambigüidade se manifesta, algumas das quais tivemos oportunidade de mencionar. Baste-nos acrescentar que o fogo pode infundir a vida e consumi-la, curar e destruir, pode salvar e perder, purificar e perverter, arrebatrar e arrastar, iluminar e cegar, unir e separar, assumir a forma do amor e a do ódio, a da virtude e a do vício, a da unção e a da paixão, a do demoníaco e a do divino. O próprio ouro como epifania do fogo apresenta, em Sá Carneiro, esse caráter de "ambigüidade essencial".

Enquanto no verso anteriormente citado o ouro se metamorfoseia em direção a um estado materialmente superior mas subjetivamente negativo, nas duas passagens seguintes deparamos com o processo inverso, de deterioração material, para expressar a deterioração subjetiva, através dos vocábulos 'chumbo' e 'esverdinhado', respectivamente:

"E sempre o *Oiro* em *chumbo* se derrete" (p. 161).

"O que farei na vida...

Quando este *Oiro* por fim cair por terra.

Que ainda é *Oiro*, embora *esverdinhado*?" (p. 162).

Quanto à homologia *ouro-luz*, além de relativamente menos importante por mais óbvia, dela vimos já, entremeados mais acima, alguns exemplos. Limitemo-nos, aqui, ao que segue, onde 'nimbar', que expressa luz diretamente, reforça 'auréola', já de si expressando luz dourada, mas emanando, na metáfora, dos 'Oiros distantes':

"Que me *nimbe* de novo a *auréola* fátua —
Tirano medieval de *Oiros* distantes" (p. 117).

Sobre a sua universalidade, além do que já foi dito, limitemo-nos a mencionar, dentre inúmeras outras fontes disponíveis de documentação, *O Segredo da Flor de Ouro*, obra de capital importância de C. G. Jung, em colaboração com o eminente sinólogo Richard Wilhelm, comentando o texto taísta e simultaneamente tratado alquímico que empresta o título à obra. Segundo o declara o próprio Jung, foi a descoberta desse texto que possibilitou o coroamento dos seus trabalhos acerca do inconsciente coletivo.¹⁶ *A Flor de Ouro* do título é precisamente, naquele texto, um símbolo esotérico da luz.

Novalis, poeta da luz, freqüentemente tematiza em sua obra "a passagem do fogo íntimo à luz celeste", e diz que "a luz é o gênio do fenômeno ígneo".¹ No que se refere à homologia *fogo-luz*, que fecha o ciclo fundamental e é ainda mais óbvia, e de que, igualmente, intercalamos mais atrás alguns exemplos e menções, restrinjamo-nos também a algumas outras ocorrências. Nas duas primeiras, interiormente referenciadas, a luz peculiarmente colorida do fogo em sua forma flamante vem expressa no adjetivo 'fulvo':

"... fui me Deus
No grande rastro *fulvo* que me *ardia*" (p. 73).

"Mas a vitória *fulva* esvai-se logo...
E cinzas, cinzas só, em vez de *fogo*..." (p. 55).

Na seguinte, o fogo em que 'o horizonte arde' gera 'clarões e gumes', dando à luz uma conotação metálica e cor-tante:

"Doido de esfinges o horizonte *arde*,
Mas fico ileso entre *clarões* e gumes!..." (p. 53).

Em *A Confissão de Lúcio* deparamos com uma metáfora em que a luz, sinestesticamente, crepita como o fogo, numa fusão perfeita dos dois homólogos:

"... as *crepitações* dos *brilhos ofuscantes*" (p. 174).

E ainda na mesma obra, outra metáfora em que 'fremir', fogo interno, se funde a 'aurora', luz externa, para assim se transformarem em 'êxtases de chama', num belo jogo de alquimia poética e de simetria reversa, onde 'êxtases' passa a representar luz interna, e 'chama', fogo externo, impregnando-se, ainda, os 'êxtases de chama', da luz externa de 'ruivos', e do fogo interno de 'ânsia':

"*Fremir* em espasmos de *aurora*, em *êxtases* de *chama*,
ruivos de *ânsia*" (p. 28).

Passando ao plano semântico da *cor*, homologável aos demais aqui tematizados, e antes de ver seus interseccionamentos com os mesmos, encontramos estes dois versos no poemário de Sá Carneiro, interessantes por constituírem, relacionados, uma modulação das auto-identificações já vistas:

"Só as *Cores* são verdadeiras" (p. 121).

"Cinjo-me de *cor*" (p. 88).

A seguir, algumas associações *cor-fogo*, a primeira das quais acumulando outros interseccionamentos:

“São êxtases da *cor* que eu *premiria*” (p. 70).

“... teus *frenesis vermelhos*” (p. 106).

E em *Céu em Fogo*, um exemplo interessante de graduação cromática que se transmuta no fogo em sua forma sólida de ‘brasa’:

“... ao princípio, *loiro*... e depois *arruivado*... mais tarde *fulvo*... arrepanhante de *brasa*” (p. 302).

Agora, três ilustrações da associação *cor-luz*, já de si inata, a primeira com uma sinestesia de um grotesco intencionalmente provocante, sendo a última delas notável pela sutilidade e força evocativa:

“Disparata de *cor*, guincha de *luz*!” (p. 118).

“*Miragem roxa* de *nimbado encanto*” (p. 53).

“Baía embandeirada de *miragem*,
Dormente de ópio, de *crystal* e *anil*” (p. 127).

Já no domínio imagístico de *astro*, encontramos, por exemplo, estes três enunciados líricos, igualmente auto-identificadores, o último dos quais de despedida:

“O nosso caminho é de *Astro*!” (p. 123).

“O que farei na vida — o Emigrado
Astral”... (p. 162).

“Desci de mim. Dobrei o manto de *Astro*”... (p. 97).

Dentre outras, já entremeadas nestas páginas, esta associação *astro-fogo*:

“Curtindo febre e revés,
Tocado de *Estrela* e *Cobra*...” (p. 144).

Quanto à associação *astro-ouro*, repete-se várias vezes nas *Poesias* a curiosa e dissimétrica, mas esplêndida junção imagística entre *ouro* e *lua*, metonímica do ponto de vista da simbolística, de vez que realiza uma permuta entre termos simbólicos universalmente emparelhados e correlacionados, quais sejam sol-lua, ouro-prata, sol-ouro, lua-prata, simbolizando, sobretudo, *sol* o princípio masculino e *lua* o princípio feminino na natureza:

“*Luas de oiro se embebedam*” (p. 76).

“Mitrado de *oiro* e *lua*, em meu trono de esfinges...”
(p. 106).

“Dispam-se o *Oiro* e o *Luar*,
Rasguem as minhas togas de *astros* —
Quebrem os *ônix* e *alabastros*” (p. 151).

Através deste último verso tocamos, com ‘ônix’ e ‘alabastro’, a associação *astro-cor*, nele presente por simples contiguidade. Já no exemplo seguinte a associação incorpora uma fusão entre ‘astral’ e *fogo*, através de ‘desejo’:

“Por isso o meu *desejo astral* de luxo desmedido —
E a *Cor* na minha *Obra* o que ficou do encanto...” (p. 140).

Para finalizar a série, três exemplos indubitavelmente valiosos, de associações múltiplas, em graus diversos, até a fusão perfeita, no exemplo final, entre vários dos elementos aqui tratados, sendo os dois últimos de *A Confissão de Lúcio*:

“Toldado de *luar* — *cintil* de arfejos:
Imaginário de *carmim* e beijos,
Pierrot de *fogo* a cabriolar *Distância*” (p. 117).

“... as *estrelas*, os *crescentes multicolores* que se engastavam numa penumbra *vermelha*, *cintilando a mosqueá-la* em rodopio...” (p. 172).

“... as *cores*... silvando tumultos *astrais* de *reflexos*.” (p. 37).

Assim, pois, vemos como em Sá Carneiro se configura claramente, se substancializa, se dinamiza, se acende toda uma dialética, central, da imaginação poética do fogo, fulcrada nessa ‘matéria’ de inesgotáveis potencialidades, e estruturada, no plano da expressão, em cinco campos semânticos que se interseccionam e se intertransfundem.

Vimos como esse fogo, em Sá Carneiro como alhures, se modula, se metamorfoseia e se transmuta em homólogos e variantes, constituindo todas elas epifanias suas, variações do mesmo, diversas e não obstante idênticas, através das quais sua unidade se manifesta como multiplicidade, e ao mesmo tempo a sustenta, habitando-a.

Igualmente, por tudo o que, embora de maneira resumida, acabamos de ver em Sá Carneiro, na sua lírica transparece, ainda, e aqui o assinalamos, um valiosíssimo exemplo do que chamamos, páginas atrás, a *função unificadora do símbolo*, compreendido este no seu mais eminente e profundo sentido.

Vale a pena atentar no que diz a esse respeito Mircea Eliade, aliás de maneira conclusiva, em alguns enunciados fundamentais: “Um símbolo revela sempre, qualquer que seja o seu contexto, a unidade fundamental de várias zonas do real”; “todo o simbolismo aspira a integrar e a unificar o maior número possível de zonas e de setores da experiência...”; “todo o símbolo tende a identificar a si próprio o maior número possível de objetos, de situações e de modalidades”. “Certos objetos, continua ele, ao tornarem-se símbolos, quer dizer, sinais de uma realidade transcendente, *anulam os seus*

limites concretos, deixam de ser fragmentos isolados"...; "em último caso, um objeto que se torna um símbolo tende a coincidir com o *todo*". E, finalmente, "esta *unificação* não equivale a uma confusão: o simbolismo permite a passagem, a circulação de um nível para outro, de um modo para outro, integrando todos estes níveis e todos estes planos, *mas sem os fusionar*".⁹

Ora, nenhum outro símbolo desempenha essa função unificadora e universalizante de maneira tão ampla e profunda, tão plena e cabal como este que encontramos dominando a imaginação poética de Mário de Sá Carneiro. Este símbolo, que tem um lugar tão privilegiado na sua lírica, na sua obra, na sua vida, é, na verdade, o mais privilegiado dos símbolos. Bachelard chega a dizer, e com razão, que o fogo "é por excelência o traço de união de todos os símbolos", pois ele "une a matéria e o espírito", "está em nós e fora de nós", "só ele é *sujeito e objeto*".¹ Não podemos deixar, uma última vez, de citá-lo: "O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura... É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se: é, portanto, um dos princípios de explicação universal",¹ ao que podemos acrescentar: englobando-os, e ao mesmo tempo como que pairando acima dos pares de contrários.

Na obra e na vida de Sá Carneiro encontramos aquela mesma ambigüidade inerente à natureza do fogo. O fogo o tornou poeta, o fogo o perdeu. O fogo aureolou-o de glória, o fogo o consumiu. As duas faces do fogo nele inteiro estão presentes. E quando o fogo dele se retira, é o fogo ainda que gera, na ausência e na distância, sua nostalgia de plenitude, sua angústia, seu vazio, seu desespero. Sá Carneiro foi consumido pelo rio de fogo que o atravessou:

"O que me ardeu
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu." (p. 59).

Se alguma epígrafe houvesse de ser posta à obra e à vida de Mário de Sá Carneiro, nenhuma certamente caberia melhor que o verso de Eliot evocando o duplo fogo:

"We only live, only suspire
By either *fire* or *fire* consumed" 10

("Nós somente vivemos, somente suspiramos
Por *fogo* ou *fogo* consumidos").

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BACHELARD, Gaston — *A psicanálise do fogo*. Lisboa, Ed. Estudos Cor, 1972.
2. ———— *L'eau et les rêves*. 3eme ed. Paris, José Corti, 1956, pp. 4-5.
3. ———— *L'eau et les songes*. 5eme ed. Paris, José Corti, 1965.
4. ———— *L'eau et les rêves*. 6eme ed. Paris, José Corti, 1966.
5. ———— *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1938.
6. ———— *La terre et les revêries de la volonté*. 4eme ed. Paris, José Corti, 1965.
7. ———— *La terre et les revêries du repos*. 6eme ed. Paris, José Corti, 1971.
8. D'HAUTERIVE, Grandsaignes — *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris, Larousse, 1948, p. 75.
9. ELIADE Mircea — *Tratado de história das religiões*. Lisboa, Martins Fontes, s. d.
10. ELIOT, T. S. — Little giding. In: ———— *Four quartets*, s. m. t. (Versos 214-5).
11. EVOLA, Julius — *La tradizione ermetica*. Bari, Laterza, 1948.
12. FESTUGIERE, A. J. — *La revelation d'Hermes Triomegiste*. Paris, Ed. Belles Lettres, 1949. v. 1. *Apud* SOUSA, Eudoro de — *Variações sobre o tema do ano*. Florianópolis, Fac. Catarinense de Filosofia, 1955, p. 261.
13. GALHOZ, Maria Aliete — *Mário de Sá Carneiro*. Lisboa, Presença, 1963.
14. JACOBI, Jolande ed. Paracelso. In: ———— *Selected writings*. London, Routledge e Kegan Paul, 1951. *Apud*: SOUSA, Eudoro de — *Variações sobre o tema do ano*. Florianópolis, Fac. Catarinense de Filosofia, 1955, p. 30.
15. JUNG, C. G. — *Psicologia y alquimia*. Buenos Aires, Santiago, Rueda, ed., s. d. Cap. 6.1, p. 451.

16. ————— e WILHEM, R. — *El secreto de la flor de oro; um libro de la vida chino*. Buenos Aires, Paidós, 1961.
17. KATHA, Upanichada 3:3-4. *Apud*: AKHILANANDA, Swami — *Psicologia indu*. Buenos Aires, Paidós, 1959, p. 46.
18. KOCH, Rudolf — *O livro dos símbolos*. Rio de Janeiro, Ed. Renes, s. d. pp. 56-7.
19. NEMESIO, Vitorino — Ocaso e dispersão de Mário de Sá Carneiro. *In*: ————— *Conhecimento de poesia*. Lisboa, Ed. Verbo, 1959. pp. 165-6.
20. PLATÃO — *Fedro*, XXV-XXVI, 246-256. *Apud*: MONDOLFO, Rodolfo *O pensamento antigo*. São Paulo, Mestre Jou, 1964, v.1, pp. 254-5.
21. SÁ CARNEIRO, Mário de — *Céu em fogo*. Lisboa, Liv. Brasileira, 1915.
22. ————— *A confissão de Lúcio*. 4 ed. Lisboa, Atica, 1973. (Obras completas, 1).
23. ————— *Poesias*. Lisboa, Atica, s. d. (Obras completas, 2).
24. SIMÕES, João Gaspar — Estudo crítico. *In*: SÁ CARNEIRO, Mário de — *Poesias*. Lisboa, Atica, s. d.
25. SOUSA, Eudoro de — *Variações sobre o tema do ano*. Florianópolis, Fac. Catarinense de Filosofia, 1955, p. 27.

UM POEMA CEARENSE DE MANUEL BANDEIRA

Sânzio de Azevedo

Professor do Departamento de Letras Vernáculas
da U.F.C., aluno do Doutorado em Letras da
U.F.R.J. Da Academia Cearense de Letras.

No livro *Carnaval*, publicado em 1919, dois anos portanto depois de seu livro de estréia, que foi *A Cinza das Horas*, incluiu Manuel Bandeira uma das mais famosas sátiras ao chamado Parnasianismo (seria talvez melhor dizer Neoparnasianismo), o poema "Os Sapos", em que há referência explícita aos seguidores de Herédia, visto que

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — "Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.

Faço rimas com
Consoantes de apoio.

.....

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas artes poéticas..."

O próprio Bandeira esclarece: "A propósito desta sátira, devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do post-parnasianismo".⁴ Realmente, embora numa das estrofes do poema faça o sapo-tanoeiro afirmar que "A grande arte é como labor de joalheiro", o que nos lembra fatalmente a celeberrima "Profissão de Fé" bilaquiana, a ironia maior, presente em alguns dos versos transcritos, está nas carapuças que, segundo confessa ainda o poeta, endereçou a Hermes-Fontes, cuja dicção oscilava entre Parnasianismo e Simbolismo, e que fizera questão de, no prefácio das suas *Apotheoses*, de 1908, explicar aos leitores que não rimava palavras cognatas, e a Goulart de Andrade, que, no poema "Forte Abandonado", em suas *Poesias* (1907), não somente usara a rima com correspondência da consoante anterior à tônica da rima, como pusera, entre parênteses, a informação: "obrigada a consoante de apoio".

Mas no mesmo livro *Carnaval*, ao lado da sátira (que é datada de 1918), incluiu o poeta alguns sonetos que, tanto pela forma como pelo tema, destoam fundamente da revolução pregada naquele poema: "A Ceia", por exemplo, fala-nos bem parnasianamente de um festim na Roma dos Césares:

Junto à púrpura os tons mais ricos esmaecem.
Chispa ardente lascívia em cada rosto glabro.
Luzem anéis. À luz crua do candelabro
Finda a ceia. O perfume e os vinhos entontecem.

César medita e trama o desígnio macabro.
Quando em volúpia aos mais os olhos enlanguescem,
Os seus, frios, fitando o irmão, lança-lo tecem,
Honras depois, do Tibre ao fundo volutabro.

“Menipo” é outro soneto em que não podemos encontrar o poeta de “Os Sapos”; conta-nos ele a morte do filósofo grego da escola dos Cínicos, e que viveu no século III a.C.: *Menipo, o zombeteiro, o Cínico vadio, / Ia fazer, enfim, a última viagem. / Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem / Que se desenrolava à beira do atro rio.* Em “A Morte de Pã”, falamos o poeta do desaparecimento do Paganismo, com *Aquele deleitoso, almo viver absorto / No amor da natureza augusta e familiar...*

Em artigo publicado há alguns anos, Giovanni Pontiero, após comentar cada um dos poemas a que acabamos de aludir, observa que “tais sonetos, tanto quanto qualquer outra peça da coletânea, demonstram que os poemas de *Carnaval* ainda representam um estágio de transição nas composições de Manuel Bandeira; a influência parnasiana ainda é evidente apesar de o poeta começar a se afastar de formas mais estáticas e impassíveis de expressão”.⁸

O articulista, que vê em *Carnaval* maior unidade de tema e tratamento que em *A Cinza das Horas*, certamente não diria isso caso observasse que os sonetos citados foram compostos na primeira década do século, bem antes, portanto, do livro de estréia de Bandeira.

Alceu Amoroso Lima, num ensaio em que estuda em suas linhas gerais todo o panorama da literatura nacional, após referir-se ao livro de estréia do poeta, obra “de inspiração simbolista e intimista”, assim fala do segundo livro: “Veio depois uma pequena plaqueta, *Carnaval* (1919), em que a sua inspiração já apresentava sinais evidentes da nova orientação estética, mas livre de toda a tradição parnasiana.”²

O mesmo crítico, desta vez estudando mais detidamente a poesia bandeiriana, afirmaria que, nesse segundo livro do

poeta, "a marca simbolista domina e até mesmo elimina a marca parnasiana".¹

É verdade que *Carnaval* traz pelo menos um poema que podemos considerar muito avançado para a época, principalmente pelo fato de ser composto em versos livres, o "Sonho de Uma Terça-Feira Gorda", e que algumas notas simbolistas se espalham por alguns versos, mas dizer que o livro está livre da presença parnasiana parece-nos um tanto exagerado, notadamente depois das transcrições que fizemos de uns poucos versos dessa obra.

Mas deixemos que fale o próprio poeta, em seu notável livro de reminiscências, que vale por um compêndio de arte poética: "Sob o pretexto de que no Carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos ('A Ceia', 'Menipo', 'A Morte de Pã' e mesmo 'Verdes Mares', que este até o Pedro Dantas, meu fã n.º 1, considera imprestável), e isto ao lado das alfinetadas dos 'Sapos'." ⁴

Quanto ao último dos sonetos citados, "Verdes Mares", diz Giovanni Pontiero que nele, como em "A Sereia de Lenau", o poeta "revive um mundo inteiramente diverso, buscando recapturar a sensibilidade típica do romantismo e sua veneração pela natureza". ⁸

Com efeito, há no soneto "Verdes Mares" (que é o que nos interessa neste trabalho) um mundo bem diferente daquele focalizado nos outros poemas do livro, mesmo dos outros sonetos acima referidos; é que, aqui, não se trata da descrição fria de uma cena passada na Antiguidade Clássica, e simplesmente revivida pela imaginação, auxiliada pelas informações livrescas, mas de uma experiência pessoal, realmente vivida e sentida pelo autor, se bem que traduzida em versos alexandrinos trabalhados, razão por que preferimos colocá-lo no Neoparnasianismo, longe dessa veneração romântica da natureza a que se reefe Giovanni Pontiero. Na verdade, a descrição de paisagens brasileiras nunca foi privativa de nossos poetas românticos: para não recuarmos ao Barroco,

lembrando Botelho de Oliveira, Bento Teixeira e Itaparica, nem ao Neoclassicismo, com os quadros mineiros pintados por Gonzaga, basta que se recordem alguns sonetos descritivos de Luís Guimarães e Afonso Celso, já no chamado Parnasianismo, que nos dará os versos bucólicos de *Terra Natal* e *Alma em Flor*, “impassível” Alberto de Oliveira, e quantas e quantas paisagens de Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Martins Fontes e outros... Mesmo no Simbolismo, Silveira Neto cantou o seu Paraná e Da Costa e Silva celebrou o seu Piauí...

O soneto “Verdes Mares”, como os demais sonetos mencionados, foi escrito bem antes daquela fase de tons simbolistas que presidiu à composição da maior parte dos poemas de *Cinza das Horas*. Para sermos mais preciso, foi ele composto aqui mesmo no Ceará, no ano de 1908, quando o jovem Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho, então com vinte e dois anos de idade, peregrinando à procura de climas serranos, veio conhecer Maranguape e Quixeramobim. Era a tuberculose, a terrível enfermidade que, contraída em fins de 1904, tirando Bandeira da Escola Politécnica, onde pretendia cursar Arquitetura, haveria de acompanhá-lo pela vida afora.

Wilson Martins escreveu: “Eu tiraria toda a interpretação poética de Manuel Bandeira de um único dos seus versos, o verso final do saboroso ‘Auto-retrato’: ‘um tísico profissional’. Um tísico profissional, um poeta profissional.”⁷ Em 1908, Bandeira certamente ainda não era nem “tísico profissional” nem mesmo “poeta profissional”: o jovem pernambucano, que estreara em letra de fôrma publicando, por intermédio do escritor cearense Antônio Sales, um soneto na primeira página do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 1902, ainda estava longe daquela amargura mais profunda porque mais vivida, que caracterizaria sua obra. Era apenas o início...

Num livro de poemas reunidos de Bandeira, vários figuram com as respectivas datas de composição: “Menipo” e “A Ceia” são de 1907, enquanto o poema “Os Sapos”, como já dissemos, é de 1918. “Verdes Mares”, porém, surge sem data,

talvez devido às alterações que sofreu, como veremos. Vazado em alexandrinos, apresenta dois trímetros (ictos em 4, 8 e 12), os versos 8.º e 14.º. Ei-lo tal como figura no livro:

Clama uma voz amiga: — “Aí tens o Ceará.”
E eu, que nas ondas punha a vista deslumbrada,
Olho a cidade. Ao sol chispa a areia doirada,
A bordo a faina avulta e toda a gente já

“— Perdi a mala!” um diz de cara acabrunhada.
Sobre as águas, arfando, uma breve jangada
Passa. Tão frágil! Deus a leve, onde ela vá.

Esmalta ao fundo a costa a verdura de um parque,
E enquanto a grita aumenta em berros e assobios
Rudes, na confusão brutal do desembarque:

Fitando a vastidão magnífica do mar.
Que ressalta e reluz: — “Verdes mares bravios...”
Cita um sujeito que jamais leu Alencar. 3

No *Cancioneiro da Cidade de Fortaleza*, organizado por Artur Eduardo Benevides, figura o soneto, com algumas diferenças de pontuação, gralha tipográfica no verso 4.º (falta o verbo, *avulta*, numa das outras lições que conhecemos), e tendo assim o segundo verso do segundo quarteto:

— “Perdi a maleta!” um diz, de cara acabrunhada.

E assim o verso final:

Cita um sujeito que não leu, nunca, Alencar. 5

O que talvez muita gente não saiba é que esse poema apareceu em letra de fôrma, pela primeira vez, salvo engano, aqui no Ceará, onde se encontrava o poeta, em 18 de março

de 1908, estampado no jornal que Valdemiro Cavalcânti (o Ivan d'Azoff da Padaria Espiritual) fundou para fazer oposição ao governo Acióli.

Seu título não era ainda "Verdes Mares", mas "A Descer...", e trazia dedicatória a João da Cruz Saldanha; não ao monsenhor, é claro, nascido em 1853 e falecido em 1905, mas a seu sobrinho e homônimo.⁹ Eis o poema, tal como figura no jornal fortalezense:

A DESCER...

A João da Cruz Saldanha

Clama uma voz amiga: — "Aí tens o Ceará!"
E eu, que das dunas tinha a vista deslumbrada,
Olho a cidade. Ao sol fulge a praia doirada...
A bordo arriou-se a escada e todo o mundo já

Desce. Uma moça ri, quebrando o panamá.
— "Perdi a mala!..." — um diz, de cara acabrunhada.
Sobre as águas, arfando, uma leve jangada
Passa. Tão frágil! Deus a siga onde ela vá!

Esmalta, ao fundo, a costa a verdura de um parque.
E enquanto a grita aumenta em berros e assobios
Rudes, na confusão brutal do desembarque,

Olhando a vastidão magnífica do mar,
Que ressalta e reluz: — "Verdes mares bravios..."
Cita um sujeito que não leu, nunca, o Alencar!

*Manuel Bandeira Filho.*⁶

Quanto à assinatura do autor, ele mesmo haveria de informar que, em 1910, enviando poemas para um concurso da Academia Brasileira de Letras, se assinara M. Bandeira Filho, "ainda hesitante em como assinar as suas produções".⁴ Ve-

mos pois que, antes disso, ele já usara literariamente, por extenso, o prenome com que se consagraria.

Pelo confronto das duas variantes do soneto (a do jornal cearense e a do livro de poemas reunidos), vamos concluir que, a rigor, ficaram incólumes, de uma para outra, apenas três versos: o primeiro do segundo quarteto, o segundo do primeiro terceto e o segundo do segundo terceto. Em todos os demais houve modificações, de maior ou de menor monta.

No verso primeiro, o sinal de exclamação foi substituído por um ponto (diga-se de passagem que a exclamação combinava melhor com o verbo com que se inicia o poema). No segundo verso, o verbo "ter" é substituído pelo verbo "pôr", enquanto as "dunas" cedem lugar a "ondas"; embora a primeira forma deva ser a mais próxima da realidade, há mais verossimilhança e sobretudo mais arte na segunda, onde vemos o poeta, vindo do mar, cheio da imagem das ondas, ao deparar-se com a cidade. No terceiro verso, em vez de "fulgir", surgiu o verbo "chispar", por menos vulgar, talvez, e mais apropriado. Enfim, "a faina avulta" veio conferir maior dinamismo ao verso quarto, no lugar de "arriu-se a escada". Também "toda a gente" substituiu o "todo o mundo" da primeira lição.

No verso sexto, apenas foram omitidas as reticências e uma vírgula. Não há em nenhuma das duas versões a "maleta" que aparece na variante do *Cancioneiro da Cidade de Fortaleza*, o que parnasianizava mais ainda o verso, eliminando o hiato "perdi/a". No verso sétimo, achou o poeta mais interessante falar de uma "breve" jangada, em vez de "leve". Isso porque "leve", não adjetivo, mas verbo, vai surgir no verso seguinte, onde anteriormente se pedia a Deus que "seguisse" apenas a embarcação: talvez ele achasse que a frágil jangada precisava de mais do que proteção...

No verso nono, foram simplesmente retiradas as vírgulas que destacavam o adjunto adverbial "ao fundo", enquanto, no verso décimo-primeiro, no lugar da vírgula final, surgem dois pontos.

No verso décimo-segundo, talvez por causa de "Olho a cidade" do terceiro verso, preferiu Bandeira substituir "olhando" pelo bem mais literário, à época, "fitando". Por fim, para fugir da colisão do fonema /k/ repetido, em "nunca o Alencar", foi anteposto ao verbo o advérbio "jamais", em vez do "nunca", da versão original, que lhe era posposto: contudo, não foi evitada a aproximação dos /11/ de "leu" e "Alencar", no verso final.

Se não se trata de um poema de primeira grandeza na obra poética de Manuel Bandeira, o soneto "Verdes Mares" representa uma nota de sinceridade descritiva e de depoimento pessoal entre a mitologia e os quadros históricos de sua primeira fase.

Por outro lado, sempre é agradável para nós, cearenses, verificar que o poema, escrito e publicado pela primeira vez em Fortaleza, foi submetido a tão paciente trabalho de refundição, como demonstramos, prova de que Manuel Bandeira — não obstante a opinião de Prudente de Moraes, neto, ou Pedro Dantas, seu fã n.º 1 — não queria perdê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMOROSO Lima, Alceu — *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Agir, 1970. (Nossos Clássicos, 100), p. 8.
2. ——— *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2.ª ed. Rio de Janeiro, Agir, 1959, p. 78.
3. BANDEIRA, Manuel — *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1966, pp. 56-7.
4. ——— *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1957.
5. BENEVIDES, Artur Eduardo — *Cancioneiro da cidade de Fortaleza*. Fortaleza, Ed. Clã, 1953, p. 149.
6. JORNAL do Ceará. Fortaleza, 18 mar. 1908, p. 1.
7. MARTINS, Wilson — *O modernismo*. 3.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1969. (A Literatura Brasileira, 6).
8. PONTIERO, Giovanni — O carnaval de Manuel Bandeira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mar. 1972. Supl. Literário, p. 5.
9. STUDART, Guilherme Barão de — *Dicionário biobibliográfico cearense*. Fortaleza, Tipolitografia a vapor, 1910, v.1, pp. 433-4.

MISTIFICAÇÕES BIOGRÁFICAS EM LITERATURA

João Soares Lobo

Professor da Cultura Italiana da U.F.C., Professor
da Faculdade de Filosofia da UECE. Da Academia
Cearense da Língua Portuguesa.

Parte 2 — Antero de Quental, Suicida Amoroso?...

A mim seduz-me a paz santa e inefável
e o silêncio sem par do Inalterável,
que envolve o eterno amor no eterno luto.
Talvez seja pecado procurar-te,
mas não sonhar contigo e adorar-te,
Não-Ser, que és o Ser único absoluto.⁵

Na noite de 11 de setembro de 1891, com dois tiros de revólver na boca, pôs dramático fim à própria vida um dos maiores poetas de língua portuguesa, o açoriano Antero Tarquínio de Quental.

“Um gênio que era um santo” — canonizou-o Eça de Queirós, seu contemporâneo e amigo dos mais fiéis, lapidar, mas, quem sabe, hereticamente.

Tanto se tem insistido nessa santidade laica de Antero, que até podemos temer um mal-entendido.

Tudo se pode dizer, sem exagero, de um homem...
que se projetou em sonhos e idéias fora do comum...
usou em todos os sentidos a liberdade dos santos e
dos loucos. A liberdade dos santos durante a vida;
a liberdade dos loucos no momento da sua morte. 4

E desde a borda do túmulo até hoje, quantos não se terão interrogado: — por que razão se suicidaria um gênio de tão grande valor humano, de tão profunda inspiração mística, a ponto de parecer um grão-sacerdote daquela “deusa de alma vasta e sossegada” que nos impõe respeito e veneração?

A causa mais comumente apontada é mesmo a sua loucura. Não nos parece uma análise, mas uma simplificação muito cômoda e fácil: o simples fato de Antero apresentar um caráter fora do comum, o exotismo, as idiossincrasias justificariam o momento de paroxismo da tensão nervosa até o ato violento sempre chocante, se provocado por vontade própria; mas, se bem pensarmos, afinal, a morte, para Antero, é amiga íntima, por ele sempre invocada quase como uma amante. Poder-se-ia, quem sabe, ver aí mais um índice da inadaptação do poeta à vida.

O principal biógrafo de Antero até hoje, o estudioso José Bruno Carreiro, autor de dois alentados volumes que subtitulou de “Subsídios para a sua biografia”, analisa com minúcias a endogamia predominante no arquipélago dos Açores entre as principais famílias, e, para provar que a árvore familiar de Antero fora atingida pelo germe da neuropatia congênita, sobram argumentos desde a declarada esquizofrenia do irmão mais velho, várias vezes internado em hospitais para tratamento de nervos, até as aventuras do tio também poeta que destruiu todos os seus poemas antes de morrer. O próprio Antero não dissimularia sua neurose, quando espontaneamente procurou a maior autoridade em psiquiatria no seu tempo, o suíço Jean Martin Charcot, mestre de Freud:

“vous avez une maladie de femme, transportée dans un corps d’homme: c’ est l’hystérisme”¹

seria o diagnóstico. Essa constatação data de 1875, dezesseis anos antes do suicídio. Da mesma doença, em sua espantosa lucidez, queixava-se Fernando Pessoa, que, de certo modo, poderia ser também acusado de suicídio lento, aos 47 anos, através da cirrose hepática provocada pela bebida. Acreditamos que se deva achar uma causa mais imediata, pois com a histero-neurastenia Antero, como Pessoa, conseguiu conviver durante muito tempo.

Outra explicação muito difundida entre os anteristas é a de cunho religioso, que atribui o suicídio de Antero ao trauma psíquico resultante do choque entre a religiosidade acendrada inculcada no filho pela mãe e o ambiente ateizante de Coimbra. Para provar essa tese, o padre Agostinho Veloso, S.J., escreveu o livro *Antero e seus Fantasmas*. Gastão Pereira da Silva, no simplismo do seu *Doentes Célebres*, Edições de Ouro, une as duas teses, esta como causa, a outra como consequência, resultando o suicídio como síntese.

... a verdade total e salvadora situa-se, efetivamente, no sobrenaturalismo cristão e católico, cujo abandono, depois de ter inibido Antero, em face da insolente rebelião de seus fantasmas, o precipitou na dúvida, na incerteza, na inquietação — e, finalmente, na Morte.⁸

A argumentação do Pe. Veloso, observada com a imparcialidade que se requer em tais casos, poderia ser invertida e tomada pelo oposto, atribuindo-se à religião, à sua disciplina, à sua moral rigorosa, aos complexos de pecado e castigo eterno, a inquietação e posterior suicídio do poeta. O próprio Bruno Carreiro apresenta como exageradas e obsessivas as tendências religiosas de Dona Guilhermina, mãe de Antero. Diz mais o teólogo em seu ensaio literário-religioso-filosófico:

... Antero pretendeu o triunfo, atido apenas à vontade solitária e altiva... e baqueou. Matou-o o orgulho da solidão.⁸

A afirmativa não deixa de ter um tom de acusação inquisitorial, mais do que de caridade cristã diante do poeta suicida. Mas seria mesmo orgulho, ou predestinação desse filho do arquipélago, que trazia no coração as angústias do oceano? Não seria a solidão desse "homem-ilha",⁷ como lhe chamou Rui Galvão de Carvalho, apenas fruto da sua missão poética, segundo sua própria sugestão?

Recebi o batismo dos poetas
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pálido e triste.⁵

(Soneto "Tormento do Ideal").

Cremos que a solidão anteriana exige uma contemplação mais refletida como condensação dessa angústia de todos nós, catalisada em cada "emissário de um rei desconhecido" a cumprir "informes instruções de além" como se autodefine Pessoa, em sua missão poética.

A cura para essa terrível ânsia buscou-a Antero na Filosofia e terminou por rasgar o seu tratado; procurou-a também no ideal socialista pelo qual bravamente lutou como ardoroso soldado e se desencantou. (Ver *Antero de Quental* de Luís Washington Vita, Dep. de Imprensa Nacional, Rio, 1961). Na poesia, "essa língua materna da humanidade",³ segundo Haman, veiculou a angústia solitária da sua alma enorme, a qual, no dizer de Oliveira Martins, "daria alma para uma família inteira de poetas."

A faceta mais aguda nessa solidão de Antero é sem dúvida amorosa. Aí ousamos apontar a mais plausível causa imediata do seu suicídio. Em questões de amor, Antero sempre "pudico como um elefante",² no dizer do seu amigo Faria e Maia, foi um perene adolescente. Daria uma boa tese psiquiátrica a sua rejeição à figura do pai, já comparada à de Kafka,

este, pelo que disse; Antero, pelo que silenciou. Os fracassos amorosos de Antero foram todos realmente dramáticos, antecedidos sempre de uma fase eufórica, vigorosa, seguidos de tentações de suicídio.

Depõe Oliveira Martins, o mais íntimo amigo e confidente, em carta a Eça de Queirós, — tentando explicar as circunstâncias da morte do amigo comum:

... era uma tentação antiga: duas vezes o desarmeí, e uma no instante em que se ia matar... E então havia um motivo-mulher. 1

Esse "motivo-mulher" fora uma baronesa que Antero conhecera em Bellevue, na Suíça, durante o tratamento, e queria desposar, mas a mulher era casada e ele viu frustrado o seu intento, daí o descontrole, nessa oportunidade contornado pela presença do amigo, que diz noutra carta:

... mais que tudo foram os seus amores que lhe arrastaram a vida, cortada de paixões várias, para a sombra tépida do tédio e daí para a solução frígida do nada. 1

No ano de 1877, Antero resolve adotar duas meninas, órfãs de pai, filhas de Germano Meireles, amigo e irmão de ideal socialista.

O soneto "Solemnia Verba" da fase final do seu ciclo poético (1880-1884), quando já privava do convívio das pequenas, alude a um grande amor tranqüilo que lhe revigora o coração atormentado e já descrente:

Disse ao meu coração: Olha por quantos
Caminhos vãos andamos! Considera
Agora, desta altura fria e austera,
Os ermos que regaram nossos prantos...
Pó e cinzas, onde houve flor e encantos!
E noite onde foi luz de primavera!
Olha a teus pés o mundo e desespera,

Semeador de sombras e quebrantos!
Porém o coração, feito valente
Na escola da tortura repetida,
E no uso do penar tornado crente,
Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
Viver não foi em vão, se é isto a vida,
Nem foi demais o desengano e a dor. 5

Todos são unânimes em atestar o fascínio que Antero exerceu sempre sobre todos quantos privaram do seu convívio. Descrevem-no fisicamente como um nórdico de olhos claros e barba ruiva que lhe davam ares de profeta e sábio. As meninas, por sua vez, a esta altura, em plena adolescência (14 e 16 anos, respectivamente), carentes de afeto e educadas internas em colégio de freiras, devotavam-lhe um carinho todo especial, cheio de afetos e afagos filiais, ou talvez mais que isso... Ele um ultra-sensitivo também, solitário e pleno de extremosa dedicação. Não queremos levantar dúvidas ou suspeitas sobre esse relacionamento cheio de pureza que devia haver entre o poeta e suas filhas adotivas. Mas queremos deixar claras as conclusões a que os fatos nos podem levar.

Pouco tempo antes do trágico desfecho, trouxera Antero para a sua companhia uma irmã viúva, D. Ana, para ajudá-lo na assistência às duas meninas. Parece-nos aí clara a intenção franca de Antero em manter o *status* paternal de relacionamento com as pupilas.

Acontece que logo se desentenderam ele e D. Ana de Quental. Esses desentendimentos se tornaram freqüentes e acirrados e são geralmente atribuídos apenas ao caráter forte e refratário que dizem ter marcado a viúva, que teria implicado especialmente com uma das pupilas e exigido um tratamento mais distanciado e ríspido para com ele. Nada temos a argumentar em favor da mansidão de caráter de Dona Ana, mas podemos levantar a hipótese do zelo de irmã e intuição feminina para perceber o drama em que, sem o sentir, estaria envolvido o irmão com a menina. E essa nos parece mais viável do que a simples indicação de que D. Ana implicava gratuita-

mente com as filhas adotivas do irmão, “especialmente com uma delas”.

Horas antes do suicídio, tivera com a irmã uma última e violenta altercação ainda por causa de uma das meninas e depois de ter girado em redor da casa onde elas se encontravam,

... pasmadamente, como um enamorado... foi lançar um olhar derradeiro àquela fachada, àquelas janelas, adivinhando dentro os movimentos das suas filhas adotivas, ignorantes do que de dramático se passava no silêncio da sua rua, depois seguiu a completar o giro que terminou na eternidade, sob a palavra Esperança.

Esse depoimento publicado na revista *Ocidente*, n.º 394, fev. 1971 é de autoria de F. A. D'Oliveira Martins, sobrinho do grande historiador e polígrafo, que fora o principal confidente do poeta, aquele amigo, cujo instinto de guardião do templo das tradições humanas fez lançar o brado: “salvem a correspondência de Antero, nela ele está por inteiro”... para depois, numa atitude contraditória e quase incompreensível num historiador, escrever ao organizador do “In Memoriam” de Antero:

... da multidão das suas cartas destaquei essas dez por me parecerem expressivas do caráter, dentro dos limites impostos pelo respeito à publicidade. Outras me ficam muito mais íntimas que o público nunca verá. A número dez, é a última que tive dele, escrita semanas antes do suicídio. Risquei alguns períodos particulares... 6

Estranho modo esse de um historiador respeitar o público e a posteridade. Subverte-se o velho dizer latino: “amicus Plato, sed magis amica veritas”. Se ao amigo particular se perdoa o que se não perdoa ao historiador “que mais que todos sabia e mais que todos calou” a respeito dos amores de An-

tero, seja-nos perdoada também a ousadia de achar que naqueles períodos riscados da carta do poeta e naquelas cartas que para sempre talvez nos foram sonegadas estaria a revelação clara do que aqui comunicamos: cremos sinceramente que Antero se suicidou por ver impossível a realização do seu amor passional pela filha adotiva, ainda que isso pareça descanonizá-lo e nivelá-lo, cremos, sem nenhum desdouro, ao comum dos mortais.

Diziam os latinos, em sua crença na sacralidade da palavra: "nomina sunt omina" (os nomes são penhores). Pois bem, diante de tal destino, poder-se-ia tecer talvez o mito do nome Antero, (que significa "anti-amor"), na mitologia grega, força tão poderosa quanto Eros, o amor. Essa força desagregadora — devia zelar pela repulsa universal dos seres dissemelhantes, a qual impediria a natureza de voltar ao caos primitivo. Assim esse imenso poeta-filósofo, místico e visionário parece ter trazido, sob o selo do nome sonoro, o signo terrível e contraditório da realização da morte em lugar do amor. Resta-nos compassivamente esperar que o tenha achado afinal, "na mão de Deus, na sua mão direita".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CARREIRO, José Bruno — *Antero de Quental, subsídios para sua biografia*. Ponta Delgada, sed., s.d. 2 v.
2. CARVALHO, Rui Galvão de — *Cartas de Antero de Quental a F. N. de Faria e Maia*. Lisboa, Delfos, 1961.
3. CASSIRER, Ernst — *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
4. LINS, Álvaro — *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
5. QUENTAL, Antero de — *Sonetos completos e poemas escolhidos*. Seleção rev. e pref. de M. Bandeira. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942.
6. REVISTA OCIDENTE (395): 37, mar., 1971 (Nova série).
7. REVISTA PANORAMA (9), 1954 (2.^a série).
8. VELOSO, Agostinho, Pe. — *Antero e seus fantasmas*. Porto, Tavares Martins, 1950.

A BAGACEIRA: A LINGUAGEM DA LIBERDADE, DA SUBMISSÃO E DA RECRIMINAÇÃO

Luiz Tavares Júnior

Professor e Chefe do Departamento de Letras Vernáculas da U.F.C., Professor da Faculdade de Filosofia da UECE, Mestre em Língua Portuguesa, Livre-Docente em Literatura Brasileira. Da Academia Cearense da Língua Portuguesa.

1 — INTRODUÇÃO

Os compromissos da arte, em geral, e da literatura em particular, com a realidade repousam na natureza intrínseca da própria arte.

É da realidade que ela se nutre, na busca incessante e perene de retratá-la, na cor e no som, na forma e no movimento, no esforço tantálico de compreendê-la e explicá-la, através das investidas frustradas de penetrar o segredo inescotável do mundo visível e invisível.

Não é apenas à ciência e à filosofia que compete a explicação, a compreensão do mistério do ser, da organização das coisas, da estrutura dos elementos; neste anseio se insere em igualdade de direito a tarefa de Arte, cujo horizonte abarca o campo das aspirações do homem.

A seu modo, é evidente, a Arte participa com sua contribuição no deciframento do enigma das origens, das funções

e dos fins da criatura humana, que só é, existindo, e só existe, porque é no mundo. Aliás seria vazio de sentido, se assim não agisse o artista, se perdesse de vista seu compromisso com a realidade.

As imagens da Arte, as criações da fantasia, no dizer de Baudelaire, não são apenas enfeites retóricos, figuras ornamentais, mas são, antes de tudo, "uma revelação da realidade profunda das coisas". O acesso à realidade também se faz pela vida da Arte, que poderá iluminá-la, intensamente, em certos ângulos, que o conhecimento lógico e a atividade experimental não conseguem penetrar.

Foi exatamente a consciência deste fator, a crença na capacidade, na força do conhecimento emotivo, no poder da abordagem da Realidade pela Arte que galvanizou a inteligência brasileira na década de 20, nos anos 30, e a impeliu à exploração da vida nacional através da poesia e do romance, num intento renovado e renovador do entendimento da alma brasileira, num esforço de esclarecimento de suas origens, de sua especificidade cultural.

A partir de 22, nossa literatura se insere no programa da inteligência nacional, de exploração de nossas coisas e nossa gente, de um conhecimento de nossa autenticidade, daquilo que realmente seria nossa genuinidade, numa viagem ao interior do Brasil e do brasileiro, procurando em nossas raízes culturais a nossa verdade, a nossa feição própria, como já o fizera o Romantismo, com a grande novidade, porém, de instauração de uma linguagem, cuja fala seria a revelação de nossa diferença, a expressão de nossa brasilidade, sem transcendência e sem idealismo transfigurador.

As intenções de um Oswald de Andrade, de um Mário de Andrade, de um Cassiano Ricardo, e de muitos outros, embora distintos, por vezes até contraditórios, convergem, no entanto, para um ponto único, a preocupação com a realidade brasileira: nossa história e nossa gente; nossas origens e nosso futuro; nosso passado e nosso presente. *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, *Macunaíma* e *Martim Cererê*, *O Canto do Brasileiro* confirmam,

em seus horizontes artísticos, os propósitos do nacionalismo múltiplo, em suas várias correntes na década de 20, entre nós.

A explosão do surto regionalista, na década de 30, é o resultado conseqüente das aspirações de 22, precedidas, desde 1902, por *Canaã* e *Os Sertões*.

O regionalismo de 30 origina-se, em 1926, no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado durante o mês de fevereiro, na cidade do Recife.

É de suas conclusões, é de seu espírito que vem a lume *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicada em 1928, cujo cinquentenário estamos todos aqui a celebrar.

Esta preocupação com o regional, com o típico, usos e costumes, linguagem e paisagem de determinada zona geográfica não é apanágio único dos anos 30.

O Romantismo e até certas manifestações literárias a ele anteriores, atraídos pelo *genius loci*, voltaram-se, em suas produções, à manipulação de temas locais, a preocupar-se com lendas e sagas, céus e terras, numa atitude regionalista de exaltação da natureza e do homem, particularizados em limites geográficos e históricos.

Polarizado pelo sentimento, empolgado do idealismo, conduzido pelo sonho e pela fantasia, o ideário romântico apanhava da realidade os aspectos exteriores e favoráveis e reconstruía quadros de exuberante beleza e concebia o homem brasileiro em seu estado de natureza, bom e puro, imune do bafejo conspurcador da civilização.

Esta, porém, era a imagem que o momento histórico nacional exigia, tendo a Arte e a Literatura, desta forma, desempenhado uma função fundamental para a época, na conjunção de todas as forças culturais que naquele instante estruturavam o organismo da sociedade e planificavam o modelo brasileiro com base no devaneio e no mito.

Tal situação se repetirá a partir de 1922, mas numa perspectiva diferente, já agora de reflexão crítica, de uma preocupação com a realidade na justa medida de suas limitações e potencialidades.

Passamos do sonho transfigurador para um realismo crítico; da empolgação, da grandeza para a nudez redutora da miséria. É nesta quadra da Literatura Nacional que surge *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, em 1928.

Recebido pela crítica com a efusão dos maiores elogios, saudada por Tristão de Athayde como o romance de que carecia a literatura brasileira, *A Bagaceira* retoma o fio da narrativa nordestina e abre um novo ciclo — o romance de 30 e redimensionava, com sua linguagem, a proposta do regionalismo, que agora se baseia no local e na tradição e procura “ver o que os outros não vêem”, não despreza a “universalidade da dor”, não foge de todo à “exaltação sentimental”, nascida da “tragédia da própria realidade”, se compraz na descrição da paisagem com a supressão “dos lugares comuns da natureza”, e reelabora a língua nacional, com fuga dos plebeísmo, atenta aos brasileirismos que não devem ser confundidos com corruptelas e solecismo, convicto de que “escrever é disciplinar e construir”. Assim rezam as advertências do “Antes que me falem”.

2 — A BAGACEIRA — A LINGUAGEM DA LIBERDADE

Os estudos sobre *A Bagaceira*, numerosos e variados, esquadriharam o texto, em múltiplos aspectos.

Nossa preocupação é poder apontar alguma novidade abscôndita, alguma faceta ignorada do garimpeiro literário não alcançada pelo olhar atento dos analistas que quase nada deixaram sobrar nestes cinquenta anos de extraordinária fortuna crítica de *A Bagaceira*.

Sem a pretensão de descobridor, regenciaremos o que já foi afirmado e talvez se possa acrescer alguma novidade ao muito que já foi dito sobre o primeiro romance de José Américo.

Deter-nos-emos exclusivamente no exame da linguagem concebida como a fundadora da narrativa, criadora do mundo ficcional, princípio primeiro e construtor do discurso literário.

Antecedendo na ordem do ser à língua e à fala e existindo unicamente na língua e na fala, a linguagem é a fonte geradora da realidade literária.

A narrativa de *A Bagaceira* se constrói com três fios: a linguagem da liberdade, que é a do Sertão; a da submissão, que é a linguagem do Brejo; e, enfim, a linguagem da recriminação que se confunde com a do narrador e, em muitos passos, com a de Lúcio, parceiro do narrador na crítica e na aspiração de renovação do sistema vigente.

Deste tríplice princípio gerador, origina-se a estória e o discurso de *A Bagaceira*; dele se materializam os quadros da paisagem, o mundo interior e exterior dos personagens, enfim, por ele e nele se instaura a realidade mimética de *A Bagaceira*.

Compreende *A Bagaceira* dois mundos, — cada um possuidor de uma linguagem própria, originária de duas vivências culturais diferentes: o Sertão e o Brejo.

O sertão fala a sua linguagem, bem outra, distinta da linguagem do Brejo: a linguagem da liberdade e da honra, da sobranceria e do arrojo, da independência e da altivez, condicionada pelo tipo de cultura, o pastoreio, a criação do gado, pela vida em disparada pelos campos forjada no heroísmo e na labuta arriscada, livre do jugo humilhante e da servidão aviltadora, impostos pelo senhor do engenho.

No sentimento de honra está o símbolo maior desta liberdade: a honra sertaneja, tão bem representada na personagem Valetim Pereira, na fidelidade de Pirunga, na firmeza de Soledade.

A coragem, a altanaria são signos indiciais desta liberdade, cuja linguagem se concretiza na fala do sertanejo; e Valetim estranhou:

— “Chorando de quê? Ninguém é olho d’água para viver revendo”, p. 10.

— Você comeu fogo! disse o feitor.

Ele (Valetim) achou a expressão usual ajustada ao seu martírio:

— Diz bem. Comi fogo em vida. Mas um homem é um homem, p. 10.

E foi a seca que me deu coragem. Porque saber sofrer, moço, isso é que é ter coragem, p. 27.

No capítulo — “A Cicatriz”, nos diálogos, nas observações do narrador, na fala de Lúcio e Manuel Broca, nos temores de Soledade e Pirunga, a linguagem da liberdade, vista em seus *semas* de coragem, de vingança à maldade praticada, de defesa do desvalido, do dever para com a honra acima da amizade, traduzida em uma pluralidade de símbolos: o fogo do relâmpago, com esperança de retorno, a luta sangüinolenta das piranhas, a devorar o corpo do profanador, anima e vivifica a narrativa, ao mesmo tempo em que se afirma e contrasta com a linguagem da submissão e do servilismo.

Em *Moritur et Ridet*, a linguagem prepara a epifania, a revelação do espírito do sertanejo Pirunga, com a covardia do brejeiro Manuel Broca e os espaventos ridículos dos agregados da bagaceira: João Troçulho e Latomia.

Na rivalidade surda, por vezes ostensiva, entre os sertanejos e os brejeiros, traduzida na linguagem dos homens e das mulheres, na fala dos agregados da bagaceira e das lavadeiras do rio, está patente a superioridade do sertão, quer no desprezo de Valetim e Pirunga em relação aos companheiros de trabalho, quer na despeita respeitosa do trabalhador do engenho para com os foragidos da seca.

— “Os homens de lá não ligam às mulheres daqui, diz Pirunga”, p. 5.

Nos próprios animais, a linguagem da narrativa se encarrega de confirmar o sentimento de inferioridade do mundo brejeiro em confronto com a grandeza moral do mundo do sertão.

O cachorro Pigali, apesar de esfaimado, rabujento e magricela, em virtude dos padecimentos da seca, encara a canzoada do Brejo com um ar de indiferença e absoluto despreço.

— “Pigali rosnava no aceiro assediado por uma cainçalha agressiva. Não havia gozo covarde que não quisesse ir a ele.

O cão destemeroso, afeito a dependurar-se no focinho dos barbatões ferozes, tinha o rabo entre as pernas, pegado na barriga.

Fazia pouco na canzoada hostil. Não avançava nem fugia. Ficava onde estava, a morder o pé bichado.

E os retirantes certificavam-se de que entre brejeiros e sertanejos, nem os cachorros se davam” p. 17.

Muito longe, podíamos ir na cata copiosa de elementos da linguagem, reveladores do discurso de *A Bagaceira*, no comportamento das personagens, na simbologia da narrativa, de quanto o senso da liberdade enobrece o caráter do homem do sertão e de quanto a aceitação da submissão avilta a alma do Brejo.

— “No sertão tudo é livre” p. 92.

3 — A BAGACEIRA — A LINGUAGEM DA SUBMISSÃO

Acabamos de apontar a manifestação da linguagem da liberdade, em retalhos de fala das personagens, no comportamento de homens, animais e pássaros, na alusão a símbolos que sensorializam o conceito de liberdade no âmbito da narrativa de *A Bagaceira*.

Acompanharemos, agora, através dos mesmos procedimentos, a manifestação da linguagem da submissão.

Quase tudo no Brejo é servilismo. Despersonalizado, reduzido a rês, a animal, e de inferior qualidade, o brejeiro vive e fala a linguagem do escravo conformado. Considera-se ele mesmo propriedade do Senhor de Engenho.

Como a cana virou bagaço, perdeu todo o sumo, pelo tacho escoou todo o caráter, toda a vitalidade moral do brejeiro.

A semelhança do boi de engenho, carrega a enxada no ombro, numa atitude simbólica de quem vive sob o jugo.

“E lá se foram os dois (Valetim e Pirunga) de enxadas, não ao ombro, à maneira dos brejeiros, mas sobraçadas, como quem leva a vara de ferrão”.

O sertanejo empunha a enxada, numa atitude de campeão, de competidor de justa, de senhor livre e defensor; o brejeiro a mantém no ombro, às vezes, atravessada, ao longo do pescoço, ao feitio da carga. Boi de engenho, burro de carga, corre em suas veias a linfa do servilismo e da submissão.

“Intimado a deixar a palhoça que ajudara a levantar, o caboclo coçou a cabeça e correu à casa-grande, com chapéu debaixo do braço:

— Patrão, eu não me sujeito. O patrão sabe que eu não enjeito parada: sou um burro de carga. Mas porém, nascer pra estrebaria não nasci.

Dagoberto não quis saber de mais nada.

— Pois, por ali, cabra safado! Você não nasceu pra estrebaria que é de cavalo de sela: nasceu foi pra cangalha!

Xinane continuou a coçar a cabeça como se procurasse despertar uma idéia:

- A gente bota um quinguinger; quando e agora, o patrão sem quê nem mais...

E, implorativamente:

- Quando acaba, foi a caseira arranhando com o casco de enxada. Patrão, minha rocinha, atrás do rancho!

E a rebolada de cana!...

- O que está na terra é da terra!

Era essa a fórmula de espoliação sumaríssima.

- Patrão, mande suas ordens. Dá licença que leve os troços?

E o caboclo saiu, levando os cacarecos num braçado e 400 anos de servilismo na massa do sangue". p. 10 e 11.

Tudo na bagaceira comprova a ausência de liberdade. Até na natureza, animais e plantas recopiam o mundo da subserviência. Em tudo impera a linguagem da submissão. É a fala do feitor Manuel Broca; é a fala da mãe-preta milonga; é a fala de Latomia, cabra do eito, exemplos permanentes, atualizações constantes da linguagem da submissão.

Integrando a caracterização desta linguagem, os gestos e as atitudes, o canto e a reza complementam o quadro da comunicação e veiculam o sentido do servilismo, são exteriorizações da sujeição.

"Os trabalhadores curvados sobre as enxadas formavam um magote de corcundas infatigáveis. Mantinham, assim, a atitude natural do servilismo hereditário", p. 17.

“Manuel Broca feitorizava:

- Aguenta o toco! sustenta o rojão!
E, forçando um mais zorreiro a deitar a alma pela boca:
- Cabra encostão! Está remanchando, manzanza?!
Estimula outro que nada mais podia dar de si:
- Quero ver, cabra enxadeiro!

O mesmo jugo do capataz; a mesma disciplina do trabalho servil”, *acentua o narrador*, p. 17.

A natureza, em suas selvas e em seus cenários, se cumplicia e traduz, nas cores e no capricho do desenho, na postura das árvores e nas ações dos bichos e pássaros esta atmosfera de escravidão. Está sempre a lembrar, no simbolismo de seu aspecto, a linguagem da submissão, que a tudo e a todos impregna nas terras da cana e na bagaceira do engenho.

“Procurava uma impressão que lhe pacificasse o espírito e a selva bruta dava-lhe a idéia de um conflito.

Árvores *deitadas sobre* árvores. Deformidades de corpos humanos. Plantas *corcundas* com as copas no chão. Cipós enforcando troncos veneráveis.

Sob o guarda-sol da folhagem esbelta os arbustos conformavam-se com a *condição* rasteira. Precisavam da sombra protetora... Mas, no afogo da ramalheira, um vegetal franzino insurgia-se contra a obscuridade. E perdia o porte natural, insinuando-se, afilado e trêmulo, através da penumbra, alcançando-se atrás da luz alta.

Essa visão angustiosa mostrava-lhe como os acessos da inteligência afinam a sensibilidade.

Bem lhe dizia o pai:

— Hoje em dia não se guarda mais na cabeça: só se deve guardar nas algibeiras.

Não era somente a negação da solidariedade vegetal — a *dominação* da seiva, “como o capital da flora. Bichos que não o conheciam corriam dele, como de inimigo nato da criação. Até os sagüins largavam a baunilha recendente. E viu a mata arroxeadada pela floração dos espinheiros e das sucupiras. Só distinguia essa tonalidade fúnebre”, p. 11.

A ambiência toda é de resignação, de aniquilamento: homem e natureza compõem a cena da renúncia, da abdicação, cuja linguagem apenas reduplica “essa resignada submissão às necessidades de cada dia para o ganho da vida, mas apenas para não perdê-la”, p. 19.

Em decadência da ausência de liberdade, surge a presença da cobardia, da falta à palavra dada, não apenas nos cabras do eito, mas no próprio Senhor de engenho, que empenha a palavra e a descumpra instantaneamente, pois não lhe dorme n'alma o sentimento de honra e não lhe peja à cara a falta à palavra dada.

Valetim, após ter tirado a vida ao feitor, na suposição de que lhe desvirginara a filha, reagia à frente de vinte, trinta cabras, que acudiram “ao clamor da perseguição e da cobardia”.

João Troçulho, um dos brejeiros que aceiravam Valetim, instigado por outro, Latomia, encolheu-se todo, pois o espanto, o pavor, o medo deixara-o em petição de miséria, todo calabreado. E saiu-se com essa:

“Eu cá sou como o touro, quando briga, é se bor-rando todo”, p. 97.

Mas de touro feroz, bravo, ostentava apenas a parte fraca, o resultado da descarga nervosa que em Troçulho avulta como signo da desmoralização do brejeiro.

Aliás, o espectro semântico do lexema — brejeiro —, além de significar de, ou pertencente ou relativo à região do Brejo, (Nordeste) abrange a acepção de patife, tratante, co-barde, sendo insultuoso apelar-se alguém de brejeiro, como fez Soledade, quando Lúcio, por temer beijá-la, recusa sua oferta:

— “E ela, toda corada:

— O castigo de ter pedido um beijo e dá-lo agora...

E exibiu-lhe — logo quê? — a boca saborosa, entreaberta numa tentação sangüínea, por onde se dava toda a alma.

Tomando esse desprazer em conta de brincadeira, Lúcio riu-se:

— De verdade?

E ela encalistrou:

— Brejeiro! Não nega que é brejeiro...”

Para ouvirmos, afinal, as duas vozes em uníssono, a da liberdade e da submissão, examinaremos o episódio de Xina-ne, descrito no capítulo:

“Da Roladeira ao Eito”:

“Os cachorros brejeiros corriam e voltavam ganindo.

Acuavam o canavial adulto, da outra banda. E, ao mais leve farfalho, uivavam funebrememente.

O feitor foi ver o que era. Estumou a cachorrada. E os cadelos calaram-se e meteram os rabos entre as pernas.

Sobressaía, de trecho a trecho, na ondulação verde, um lombo escuro.

Pigali cheirou as pernas de Valetim, endireitou a orelha para um ponto que acamava. Latiu, acuando.

O partido estremeceu numa estalada de canas quebradas.

E ouviu-se um grunhido estranho, um berro de animal dolorido.

Uma onda de frio enregelou toda a bravura mestiça do Mazargão. João Troçulho *tremia* com a milhã sacudida pelo vento.

Então, Pirunga avançou *impávido* e mergulhou nas touceiras agitadas.

Recresceu a ansiedade *covarde*.

Os cães encolhiam-se no aceiro. Mas seguia-se um silêncio intrigante.

E boiavam nas folhas duas cabeças imóveis.

Era Pirunga abraçado com Xinane que tinha ido, alta noite, furtar o aipim que havia plantado e pressentindo os vigias se *entocara* no canavial.

Levado à presença do senhor do engenho, este ordenou ao feitor:

- Lambuze o traseiro de mel de furo e assente no formigueiro. Xinane alarmou-se:
- Por amor de seu Lúcio!...
- Lambuze, bem lambuzado!...

- Por amor da defunta!...
- Nesse caso, dê-lhe umas tronchadas.

Manuel Broca prontificou-se:

- Fica por minha conta. Trinta lombadas. E ali mesmo, uma, duas, três...

Logo na terceira o caboclo *grunia* e *mijou-se*.

O xexéu deu-lhe uma vaia em termos", pp. 20-21.

Ao nível paradigmático, é o atestado da anulação moral do brejeiro, ao mesmo tempo em que é a escritura lavrada da heroicidade, da grandeza moral do sertanejo.

Xinane é o representante metonímico do Brejo; Pirunga, símbolo metonímico do Sertão.

Das componentes do paradigma negativo de Xinane se elabora o paradigma positivo de Pirunga e ficam assim estabelecidos os padrões culturais, em linhas gerais e sumaríssimas, dos dois mundos: o Sertão e o Brejo, pois Xinane: Brejo; Pirunga: o Sertão.

Vejamos:

XINANE	PIRUNGA
1. Vítima da miséria	1. Superior à miséria
2. Animalizado	2. Personalizado
3. Desrespeitador do Alheio	3. Respeitador do Alheio
4. Medroso	4. Corajoso
5. Covarde	5. Valente
6. Submisso	6. Libertado

4 — A BAGACEIRA — A LINGUAGEM DA RECRIMINAÇÃO

Há em *A Bagaceira* uma terceira voz: aquela que condena, censura e exproba, veladamente, por vezes; ostensivamente, em outros momentos: é a voz da linguagem da recriminação, que se concretiza na fala pelo narrador e na fala de Lúcio e dá continuidade à fala do romancista que proclamou:

“há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã”.

Entremeando-se entre uma e outra das duas linguagens, diferencia-se por uma retórica contundente, uma semântica cuidada e uma sintaxe de erudição.

4.1 — A Retórica da Recriminação

Enquanto os sertanejos, batidos pela seca, amparados no engenho, reconstroem sua tragédia e estadeiam, em seus atos e falas, a grandeza de sua alma; enquanto os brejeiros desfiados, brutalizados, perenemente em jejum, exibem sua miséria física e moral, em atitudes e exteriorizações da linguagem que proclamam sua situação de servilismo e degradação humana, a voz da recriminação levanta-se em contestação a este estado de coisas, através de uma retórica candente, amparada na hipérbole, constante, na metáfora de efeito, em jogos de palavras de grande expressividade, em expressões apodegáticas.

O romancista diz, em *Antes que me Falem*, que “há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira”.

Elegeu, pois, o espaço do discurso ficcional como trincheira de combate e trouxe à cena todo o cortejo de sofrimento e pauperismo, padecido por toda uma região, em que a forma de exploração do homem pelo homem, agravada por

um clima adverso, vige plenamente, por força de hábitos culturais e de uma tradição latifundiária e retrógrada, que mantém o homem em estado permanente de crônica miséria material e espiritual.

No primeiro capítulo — “Os Salvados” — a metáfora hiperbólica, na fala do narrador, adquire um tom que chega a descaracterizar a feição estilística da narrativa ficcional e a aproxima do discurso oratório.

Percebe-se, claramente, a intenção do narrador de agravar o quadro, com tintas carregadas, de apelo ao patético, como recurso de recriminação, com o intuito de atrair as atenções para um cortejo de desolação e aniquilamento, que apenas se iniciava.

“Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos — esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres” p. 5.

“Vinham escoteiros. Menos os hidróticos — doentes da alimentação tóxica com os fardos das barrigas alarmantes” p. 5.

“Fariscavam o cheiro do melado que lhes exacerbava os estômagos jejunos.

E, em vez de comerem, eram comidos pela própria fome numa antropofagia erosina” p. 5.

É a ironia de se morrer de fome na terra de Canaã.

Uma particularidade estilística desta ironia da recriminação está na utilização da ironia, como figura que, a nosso ver, apresenta uma dupla face: uma ironia eufêmica, doce, que consiste em descrever a paisagem com uma imagística rica, policromada, em que a cor, o perfume se associam, em fulgurações de luz e em eflúvios de fragrância, que mais ainda acentuam o estado de carência, do depauperamento e falta de tudo, permanentemente por parte do brejeiro, periodicamente, de parte do sertanejo.

À chegada da família de Valetim ao Mazargão, a natureza engalana-se e simbolicamente se prepara para tornar-se o cenário futuro do repouso, do restabelecimento do advento do amor, que a presença de Soledade haveria de instilar, faticamente, nos corações do pai (Dagoberto) e do filho (Lúcio) e em volta, nas cercanias do engenho, plantando, igualmente, a semente da morte, iniciando-se o ciclo da tragédia e da dor.

“A mata fronteira, o padrão majestoso, estava acesa numa cor de incêndio. Havia uma semana, surdida um toque estranho na monotonia da verdura. Dir-se-ia um ramo amarelado à torreira da estação.

Dominava ainda a esmeralda tropical.

Mas, com pouco, emergira o mesmo matiz em outro trecho vizinho, como um efeito de luz, um beijo fulgurante do sol, em árvore favorita. E, logo, o paud’arco assoberbou a flora, como um banho de ouro na folhagem. Nessa manhã luminosa a mata resplandecia com uma orgia de desabrocho em sua pompa auriverde” p. 8.

Na outra face, está a ironia disfêmica, cáustica, acerba, materializada pelo apodo, pela vaia da molecagem da bagaceira dirigida a um retirante que transportava a mãe inválida, presa ao pescoço dele:

Nisto, cortou os ares do Mazargão um silvo extraordinário, como se todas as cigarras estridentes tivessem ensandecido num só grito. Um sibilo demoníaco!

Era o assobio dos moleques da bagaceira, com dois dedos na boca. Só se ouvindo. A molecagem na sua expressão mais safada: fi-iii-iú-iú-iii . . .

Parecia uma patuscada de gorilas vadios. O estalido das galofas infernais.

Estralejava o apito agudo, a canalhada de sete fôlegos: fi-fi, iú, iú, iú, iú . . . Lúcio, suspeito, saltou a janela. E, em sua sensibilidade contraditória, ria-se e comovia-se. Era um retirante que levava a mãe inválida escanchada no pescoço.

Já tão falto de forças, não tinha outro meio de carregá-la.

Acuado pela surriada vexatória, fraqueava. Passou-lhe uma nuvem pelos olhos. Desequilibrou-se. E ambos, mãe e filho, caindo de borco, beijaram, sem querer, a Terra da Promissão" pp. 15-16.

Esta linguagem da recriminação, endereçada à crítica do sistema político-social, à estrutura agrária vigente, emperada, atrasada, ancorada no mais retrógrado feudalismo: o que está na terra é da terra: homens, animais, plantações, benfeitorias, etc., assume diversos matizes.

Hiperbólica no elogio, assume ao sertanejo, exprobatória na censura ao brejeiro, apodegmática no aproveitamento de velhos aforismos e na criação de outros, não se confunde totalmente com a fala do narrador ou com a de Lúcio.

O narrador reservou para si largos espaços em sua fala para as descrições da natureza, os idílios do amor, as observações do caráter das personagens. Nestes trechos de sua fala, ela se enriquece de metáforas, deixa-se invadir de forte impregnação sensorial, colore-se, perfuma-se, sonoriza-se, encrespa-se, sensaboriza-se, enredada em uma imagística rica e multifária, atravessada por símbolos de sugestões fortes e vibrantes.

Não comprovamos estas afirmações com retalhos do texto, por já tê-lo praticado com percuciência e maestria Cavalcanti Proença, em estudo preparado para a nossa edição de *A Bagaceira*, a que serviu de introdução.

Ainda, porém, como exemplo de ironia disfêmica, atroz, negra, recorreremos, agora, à descrição do narrador da tortura infligida por Lúcio a Seu Bem, um cachorrinho doméstico:

"Lembrou-se do martírio infligido a Seu-Bem, um cãozinho amarelo com a cauda enroscada como um imbuá, que estivera preso, ali dentro, uma semana, sem comer. Pungia-o esse remorso.

Pendurara um pedaço de charque à altura de três metros. E ia ver pelo buraco da fechadura as acrobacias do cadelo esfomeado: primeiro, saltava para alcançar o bocado; depois, mais fraco, pulava e caía; afinal, só levantava a cabeça, mirando a carne inatingível.

Quando o gozo gania, ele abria a porta e passava-lhe manteiga no focinho" p. 12.

Este pequeno episódio assume as proporções de um símbolo, com toda sua carga e poder de representar e significar.

O cachorro é a metáfora do brejeiro e, por extensão, do retirante, do nordestino, explorado pela mão do destino e pela mão do homem, pelo sistema e pela classe dominante. Revive-se o mito de Tântalo.

Assim, desta forma, recorrendo ao símbolo, utilizando-se da ironia, uma ironia bifacial, ora sutil e doce, ora imperiosa e amarga, manifesta-se a linguagem da recriminação, que com a da liberdade e a da submissão tece a urdidura da narrativa de *A Bagaceira*.

5 — CONCLUSÃO

Muito poder-se-ia ainda acrescentar, procurando desvendar através da linguagem os dois mundos que por ela se fundam e nela coexistem, próximos e distantes, por serem fronteiros e bem distintos, o Sertão e o Brejo.

Um levantamento mais acurado da simbologia, uma análise mais detida das personagens, com o intuito de ver por trás das máscaras que elas são, de origem e por representação, esclareceriam bem mais as características da linguagem da liberdade e da submissão, explicitando melhor os atributos

tos, abrindo mais o leque da predicação dos valores positivos e negativos em que se assentam o Sertão e o Brejo, respectivamente.

Sente-se, porém, nos caminhos da narrativa de *A Bagaceira*, afirmação maior da linguagem da liberdade.

No capítulo — Os Centauros — ocorre a vingança, “a desforra das humilhações”.

A morte de Dagoberto, o senhor de engenho, engolido pelo precipício, à mercê da velocidade, do capricho indomável de Corisco, é o prenúncio da derrocada da prepotência, do fim de uma era de exploração e servilismo, que, infelizmente, ainda não ocorreu.

Corisco, refeito em suas forças, pisando em seus pastos, estimulado pelo grito da refrega, encarna, em seus gestos, em sua postura, uma palavra, em sua linguagem — a liberdade.

Infelizmente, a linguagem da recriminação na fala do narrador e de Lúcio, com o desenrolar da narrativa, desfigura-se como discurso ficcional, para assumir, na empolgação da denúncia, uma expressão, um tônus de verbosidade tribunícia.

Eis onde reside uma das fraquezas da linguagem de *A Bagaceira*, que não soube ser fiel, em toda a linha, a uma “das formas de dizer a verdade, talvez a mais persuasiva — a que tem a aparência de mentira” — a linguagem da ficção.

O MORFEMA ZERO NO PROCESSO DE DERIVAÇÃO

José Lemos Monteiro

Professor do Departamento de Letras Vernáculas
da U.F.C., Professor da Faculdade de Filosofia da
UECE, Mestre em Educação, da Academia Cearense
da Língua Portuguesa.

1. INTRODUÇÃO

A tarefa de descrever uma estrutura lingüística envolve problemas técnicos e requer necessariamente uma atitude científica. Os erros de interpretação decorrem quase sempre da falta de coerência no tratamento dos fenômenos, o que se nota quando são desprezados os princípios básicos sob os quais uma dada língua se organiza e funciona.

Na descrição do português, o apego a procedimentos tomados de outras áreas do conhecimento humano, como a lógica ou a psicologia, tem gerado explicações que não resistem a nenhuma crítica de base estritamente lingüística. Conceitos e categorias só aplicáveis a outros idiomas são aceitos pelos nossos gramáticos e ficam esquecidos os elementos que de fato pertencem à estrutura do português. Muitos aspectos merecem urgente e séria reformulação, sob pena de continuarem inconsistentes e até prejudiciais ao conhecimento da própria língua. Revestem-se às vezes da maior simplicidade e, no entanto, recebem um tratamento complexo e perturbador.

Tal é o caso, por exemplo, do mecanismo da flexão de gênero e de número, interpretado confusamente por um amontoado de exceções, tidas como inexistentes numa perspectiva estruturalista. Semelhantemente, e de forma absurda, é analisado o grau, considerado inadvertidamente como processo flexional. Erros dessa natureza abundam ainda hoje em qualquer gramática, em virtude de repetições irrefletidas, ocorridas desde os primeiros filólogos.

Na verdade, quase sempre os problemas lingüísticos são apenas aparentes e resultam de interpretações falsas. Desde que se utilizem certos instrumentos ou técnicas de análise, tudo se torna perfeitamente explicável. E, entre esses procedimentos, um dos que podem clarificar o trabalho de descrição é, sem dúvida, o recurso ao morfema zero.

Trata-se de um meio eficaz e coerente de aplicar a comutação, a fim de identificar fonemas, morfemas ou quaisquer outras unidades lingüísticas. Embora pareça novidade, deve-se ressaltar que seu emprego já é encontrado em Pânini, o gramático hindu que espanta a todos pela consciência lingüística de que era possuidor. Aliás, a descoberta dos estudos de Pânini representou um passo decisivo para um melhor conhecimento das línguas modernas e das técnicas de descrição lingüística.

Com referência ao português, vários ensaios já foram empreendidos com bastante êxito, devendo-se lembrar os de J. Mattoso Câmara Jr. que, evidentemente, modificaram as perspectivas que dificultavam a generalização da maioria das regras gramaticais. No estudo da primeira articulação ou morfologia, através da técnica da comutação e conseqüente emprego do morfema zero, ele explicou de modo coerente todo o paradigma flexional dos nomes e verbos.

Segundo o exemplo de J. Mattoso Câmara Jr., diversos lingüistas têm redimensionado o estudo da língua portuguesa, por meio de técnicas novas ou redescobertas, embora em muitos casos o gosto pela novidade leve a um exagero de sofisticação.

É claro que o uso de fórmulas, diagramas, símbolos matemáticos ou quaisquer artificialismos pode não resistir ao tempo, sobretudo porque muitas vezes objetiva apenas ocultar a superficialidade das reflexões, incidindo sobre aspectos já suficientemente explicados sem formalismos inúteis. Todavia, há algumas situações que requerem novas pesquisas e respostas diferentes das até então oferecidas. E tais respostas talvez só possam ser fornecidas mediante a aplicação de estratégias válidas e fidedignas.

Neste trabalho, será focalizada uma dessas situações, em que o recurso ao princípio da comutação terá o fito de buscar uma interpretação, se não verdadeira, pelo menos coerente, para um campo onde as discrepâncias e lacunas são constantes. O enfoque se aplica a um dos aspectos da derivação de vocábulos portugueses, numa perspectiva estritamente sincrônica, analisando a possibilidade de lidar com o conceito de sufixo zero em casos descritos de forma incompleta pelas gramáticas.

Ao que parece, na órbita da morfologia, o conceito de morfema zero tem sido empregado com sucesso na descrição do paradigma flexional dos nomes e verbos, ou seja, na parte referente à estrutura das palavras. Não obstante, é talvez possível estender a sua aplicação para o estudo das possibilidades ou processos de formação de palavras, pressupondo-se que, da mesma forma que muitos problemas relacionados com a estrutura lexical receberam solução adequada, também o acúmulo de incoerências e lacunas ocorrentes na derivação e composição poderá ser desfeito.

O alcance deste trabalho se limita a sugerir uma perspectiva de análise de um dos aspectos da derivação portuguesa, sem a pretensão de descer a minúcias ou casos que requerem novas reflexões. Por esse motivo, é provável que deixe de lado elementos de relativa significação para o estudo do problema. O trabalho não visa, portanto, a apontar soluções, mas a propor um ângulo de interpretação estrutural para um campo pouco explorado em nossas gramáticas.

2. O mecanismo da derivação

Chama-se *derivação* o processo de se formar um vocábulo pela junção de um ou mais sufixos ao semantema de uma forma simples. A derivação cria as formas secundárias, relacionadas semanticamente às primitivas.

Como processo de formação de vocábulos, é bem distinto da composição e de outros menos conhecidos, como a reduplicação, a braquissesmia e a acrossemia.¹ O que diferencia basicamente a derivação desses outros processos é a ocorrência de um sufixo lexical. Por isso, não tem muito sentido o que algumas gramáticas denominam de “derivação prefixal”, uma vez que a presença de prefixos é marca do processo de composição. Os prefixos só não formam compostos quando se observa o fenômeno da “parassíntese”, porque, neste caso, o sufixo é de fato o elemento produtor do novo termo, sendo o prefixo até vazio de conteúdo semântico.

Por aí já se pode perceber como o conceito de derivação tem sido formulado de modo confuso. Há necessidade, pois, de manter certos princípios e definições, se houver a pretensão de buscar alguma conclusão coerente. E entre esses princípios deve-se repetir que a existência bastante de um morfema derivacional ou sufixo lexical é uma das características singularizantes do mecanismo.

Todavia, a derivação não tem sido confundida apenas com a composição prefixal ou com outros processos de formação. No estudo da flexão nominal, há aspectos próprios da derivação interpretados erroneamente, como o caso da expressão de grau. As gramáticas falam em flexão de grau, quando este participa, nas situações que requerem o uso de sufixos, do mecanismo da derivação.

Analisando o assunto, J. Mattoso Câmara Jr. estabeleceu então algumas características que diferenciam a flexão da derivação. Esta possui um caráter fortuito e desconexo, não obedecendo, nas palavras do citado lingüista, “a uma pauta sistemática e obrigatória para toda uma classe homogênea do léxico”.² A flexão, ao contrário, é sistemática e atinge indis-

tintamente a todos os vocábulos de uma classe determinada, sem que o falante tenha o poder de optar por outro recurso. Ela é imposta pela natureza dos enunciados e se caracteriza pela obrigatoriedade e sistematização coerente.

Outros traços diferenciadores são propostos. Dessa forma, enquanto o resultado da derivação é um novo vocábulo criado dentro do "sistema aberto" da língua, a flexão se organiza no "sistema fechado", definido pela impossibilidade de novas criações formais por parte dos usuários do idioma. Além disso, quanto a sua própria natureza, o morfema lexical é distinto do morfema flexional.³ Este serve apenas para enquadrar uma forma numa dada categoria, como a de gênero ou de número. O sufixo lexical, de maneira diferente, funciona como elemento que empresta uma significação acessória ao semantema vocabular e/ou serve para mudar a palavra de uma classe gramatical para outra.

Eis alguns exemplos esclarecedores:

Na forma *matador*, o sufixo /dor/ transmite a idéia de agente ligada à significação contida no verbo *matar*, mas também serve para transformar o verbo em um nome. Já em *pedreiro*, o morfema /-eir(o)/ não muda a classe da palavra, que continua nome, mas introduz idéia secundária ao semantema. De modo inverso, na derivação *cheiro* — *cheiroso*, o elemento /-os(o)/ tem a função básica de transformar um substantivo em adjetivo, possuindo apenas subsidiariamente uma noção qualitativa.

Na adjunção de sufixos derivacionais ao semantema de um vocábulo primitivo ocorrem certos fenômenos explicáveis por algumas regras de fácil identificação. Assim, sendo o sufixo iniciado por vogal, registra-se a elisão ou crase da vogal temática. É o que acontece, por exemplo, em:

beijo	+	/oc(a)/	=	beijooça	=	beijoca
casa	+	/ol(a)/	=	casoola	=	casola
rio	+	/ach(o)/	=	rioaço	=	riacho

Se o sufixo começa em consoante, o índice temático da forma primitiva passa a ser vogal de ligação na forma derivada:

cão	+ /zinh(o)/	=	çã	+ o	+ zinho
decente	+ /mente/	=	decent	+ e	+ mente
senti(r)	+ /mento/	=	sent	+ i	+ mento
forma(r)	+ /ção/	=	form	+ a	+ ção
jura(r)	+ /mento/	=	jur	+ a	+ mento

A presença de dois ou mais morfemas aditivos numa palavra determina a chamada *lei dos constituintes imediatos*. É erro dizer, por exemplo, que *sentimentalismo* constitui um derivado de *sentir*. Em rigor, a derivação é produzida com apenas um elemento sufixal. Por isso, o raciocínio mais coerente é: *sentimentalismo* é formado de *sentimental*, vocábulo derivado de *sentimento*, que por sua vez deriva de *sentir*.

Há, por conseguinte, a seguinte cadeia:

sentir
 + /mento/
 + /al/
 + /ismo/.

De igual modo, *portinholazinha* não é derivado de *porta*, mas de *portinhola*. De *porta* se forma *portinha*; de *portinha*, *portinhola*:

porta
 + /inha/
 + /ola/
 + /zinha/

A ocorrência de mais de um elemento sufixal num vocábulo ainda acarreta o uso inadequado do termo *infixo* ou *interfixo* para o morfema aditivo situado entre a raiz e outro

sufixo. Em *bonacheirão*, além do semantema *bon—*, existem os morfemas /ach(o)/, /eir(o)/ e /ã(o)/, todos denominados corretamente de sufixos. Em português, não há infixos e até mesmo o que alguns gramáticos chamam de *consoante de ligação*, deve ser desprezado, em proveito do conceito de alomorfia.⁴ Como ilustração, é suficiente lembrar o derivado *cafeteira*, em que o sufixo /eir(a)/ aparece sob a forma variante /teir(a)/. Afirmar que o /t/ é infixos ou consoante de ligação é complicar a descrição do mecanismo de formação das palavras.

Assentadas essas noções, a compreensão do processo de derivação se torna bastante fácil. Tudo se resume no acréscimo de sufixo(s) a um dado semantema, o que, em última análise, torna redundante a expressão *derivação sufixal*. Mas o sufixo pode ser um segmento fônico ou representado por uma ausência significativa, isto é, por um morfema zero.

3. O morfema zero

Quando a comutação se opera entre um segmento fônico, presente num dado vocábulo, e uma situação de ausência, é boa técnica utilizar o conceito de morfema zero. Ocorre assim uma oposição entre uma forma marcada contra uma não marcada, fenômeno bastante comum na estrutura do português.

O morfema zero (simbolizado por \emptyset) constitui uma ausência cuja função ou significação é correlata à do morfema presente que corresponde à sua posição. Por causa disso, os lingüistas falam em *ausência significativa* para frisar que o vazio tem um valor a ser interpretado tanto quanto os morfemas aditivos.

A aplicação desse conceito resolve praticamente todos os casos problemáticos de descrição do sistema flexional dos nomes. Dessa forma, a incoerência de se considerar como marca de masculino o *o* final de certas palavras é posta de lado e tudo fica explicado com a noção de que o masculino e

o singular são marcados pelo morfema zero, enquanto o feminino e o plural são caracterizados, respectivamente, pelas desinências /a/ e /s/. No sistema de flexão verbal, as conseqüências do recurso ao morfema zero são igualmente muito esclarecedoras.

É, por conseguinte, o que se pode estabelecer a partir das seguintes situações:

a) Se o nome apresenta uma correspondência de formas (uma para o masculino, outra para o feminino), é evidente que ambas devem ser marcadas por morfemas distintos. Como o feminino é formado com o acréscimo do /a/, este morfema é seu traço distintivo básico. Já o que caracteriza o masculino é a ausência de morfema, ou seja, o \emptyset . Assim:

autor	+	\emptyset	\neq	autor	+	a
peru	+	\emptyset	\neq	peru	+	a
belo	+	\emptyset	\neq	bel(o)	+	a
mestre	+	\emptyset	\neq	mestr(e)	+	a
ele	+	\emptyset	\neq	el(e)	+	a

b) O plural é marcado pelo /s/. O singular, pela ausência e conseqüente uso do \emptyset :

boi	+	\emptyset	\neq	boi	+	s
lhe	+	\emptyset	\neq	lhe	+	s
mão	+	\emptyset	\neq	mão	+	s
o	+	\emptyset	\neq	o	+	s

c) Diversos sufixos modo-temporais ou número-pessoais são depreendidos mediante a técnica de comutação com auxílio do morfema zero:

(tu)	estud	+	a	+	va	+	s
(ele)	estud	+	a	+	va	+	\emptyset
(ele)	estud	+	a	+	\emptyset	+	\emptyset

d) Algumas vezes o zero constitui um alomorfe de um determinado morfema aditivo. Assim, em *artista* a desinên-

cia de feminino, desaparecendo em virtude de crase com a vogal temática, passou a ser morficamente caracterizada por um zero. O mesmo se aplica ao plural de alguns vocábulos, tais como *simples*, *lápiz*, *pires* etc.

e) Até mesmo a raiz pode ser formalmente vazia. É o caso dos artigos definidos que, em sua evolução,⁵ perderam os seus constituintes básicos. As formas do artigo em português podem sincronicamente ser analisadas do seguinte modo:

Ø	+	o	+	Ø	+	Ø
Ø	+	o	+	Ø	+	s
Ø	+	Ø	+	a	+	Ø
Ø	+	Ø	+	a	+	s
R + VT +				DG + DN		

Tais situações oferecem uma amostra da capacidade de aplicação do conceito de ausência significativa. A maioria das exceções arroladas em nossas gramáticas na realidade mereceriam um outro tratamento, uma explicação convincente. Ora, uma descrição da estrutura morfológica do português que utilize o morfema zero desprezará praticamente o conceito de exceção e até os mais intrincados problemas formais de verbos tidos como nômalo são coerentemente interpretados.

Diante disso, é útil examinar a possibilidade de estender o morfema zero ao mecanismo da derivação. Aqui o objetivo primacial será o de analisar alguns exemplos, mais do que propriamente formular regras ou princípios. Todavia, como a língua é uma estrutura, não se deve desprezar a hipótese de que haja certas leis de distribuição ou determinados aspectos de sistematização dos morfemas derivacionais, conquanto em outro sentido a derivação caracterize exatamente por ser assistemática. De qualquer modo, este é dos assuntos que estão a reclamar uma pesquisa ampla e fundamentada.

4. A derivação por sufixo zero

No esquema dos vocábulos derivados, é oportuno questionar a ocorrência de oposições entre palavras formadas mediante a adjunção de um morfema derivacional ao semantema primitivo e outras derivadas sem nenhum morfema aditivo. As primeiras se enquadram no sistema de *derivação progressiva* (ex.: *mar + inha*), porque o semantema se vê acrescido de um novo elemento. As segundas constituem a *derivação por sufixo zero*, em que o termo primitivo pode até nem sofrer nenhum aumento em seu corpo fonológico.

Para efeito de melhor raciocínio, pode-se tomar como exemplo o verbo *tardar*. Ora, diante deste verbo, de imediato é possível afirmar que se trata de um derivado do substantivo *tarde*. Contudo, a marca derivacional do verbo não é a terminação *-ar*, pois esta é constituída da vogal temática e da desinência de infinitivo. Deve-se, por conseguinte, admitir que, entre o lexema *tard-* e o índice temático */-a/*, existe um sufixo zero (\emptyset) que caracteriza realmente o processo derivativo. De outro modo, não há meio de considerar o verbo *tardar* como forma secundária.

Insistindo mais neste pensamento:

Se alguém quiser produzir cognatos de *flor*, usará sufixos lexicais como:

- | | | | | | | |
|-----------|---|------|---|-----|---|----|
| a) /-ej/ | — | flor | + | ej | + | ar |
| b) /-e/ | — | flor | + | e | + | ar |
| c) /-esc/ | — | flor | + | esc | + | er |
| d) /-isc/ | — | flor | + | isc | + | ar |

Entretanto, para os verbos *florar* e *florir* não encontrará qualquer segmento fônico que possa ser considerado sufixo. Ora, como estas são de fato formas derivadas de *flor*, devem trazer a marca da derivação, que é o sufixo lexical. Em razão disso, a melhor técnica é pressupor a existência de um morfema zero e aplicar a comutação:

flor + ej + ar
 flor + Ø + ar
 flor + Ø + ir

Outros exemplos:

espuma	—	espum	+	Ø	+	ar
soneto	—	sonet	+	Ø	+	ar
jardim	—	jardin	+	Ø	+	ar
capim	—	capin	+	Ø	+	ar
confim	—	confin	+	Ø	+	ar
fim	—	fin	+	Ø	+	ar
fim	—	find	+	Ø	+	ar ⁶
matuto	—	matut	+	Ø	+	ar ⁷

Não apenas verbos são produzidos pela derivação por sufixo zero. Também os *deverbais* se criam da mesma maneira, embora a forma derivada apresente um encurtamento em relação à primitiva. Este o motivo por que se qualifica a derivação de *regressiva*. O encurtamento da forma primitiva não consiste na subtração de algum sufixo, mas na adaptação de uma terminação verbal a um tema nominal. Assim:

abater	—	abate
pescar	—	pesca
tocar	—	toque
rodear	—	rodeio
mandar	—	mando
cortar	—	corte

Como a marca derivacional é sempre um sufixo,⁸ inexistente razão para não se postular entre o radical e o índice temático do deverbais a existência de um sufixo zero:

abater	—	abat	+	Ø	+	e
pescar	—	pesc	+	Ø	+	a
tocar	—	toqu	+	Ø	+	e
rodear	—	rodei	+	Ø	+	o
mandar	—	mand	+	Ø	+	o
cortar	—	cort	+	Ø	+	e

Diante dos exemplos citados, conclui-se que a forma primitiva é o verbo, embora fonologicamente não o pareça. Mas qual o critério para se conhecer quando um nome é deverbal? Por que *florir* é derivado de *flor* e *cortar* é forma primitiva em relação a *corte*? A solução está em considerar deverbais os nomes abstratos de ação.⁹ *Flor, jardim, fim, espuma, capim* não são substantivos que indicam ação e, portanto, constituem vocábulos primitivos. *Abate, corte, pesca* são nomes indicadores de ação e, por isso, derivados de verbos.

Quanto ao tema que apresentam, os deverbais se agrupam em quatro conjuntos:

- 1) Nomes de tema em —o: (vôo, gargarejo, festejo, mergulho, atraso, grito...)
- 2) Nomes de tema em —a: (leva, entrega, esfrega, sobra, paga, luta...)
- 3) Nomes de tema em —e: (embarque, combate, ataque, abate, desembarque...)

Outro tipo de derivação por sufixo zero consiste na transposição de um vocábulo de uma classe gramatical para outra. O caso mais geral é a *substantivação*, princípio pelo qual toda palavra pode ser enquadrada na classe dos substantivos, desde que precedida por um artigo ou qualquer outro determinante.

Exemplos:

	Substantivos
contra (preposição)	— o contra
ai! (interjeição)	— um ai de surpresa
sim (advérbio)	— o sim
belo (adjetivo)	— o belo é sempre útil
se (conjunção)	— não houvesse este se...
tudo (pronome)	— tu és meu tudo
sete (numeral)	— dei-lhe um sete
comer (verbo)	— o comer
a (artigo)	— o a é um artigo

A maioria dos gramáticos chama este processo de *derivação imprópria*. Outros, de *conversão*.¹⁰ Há, além dessas, diferentes designações para o caso, como a de Charles Bally, que utiliza o termo *hipóstase*, e a de Tesnière que, adequadamente, emprega *translação*.

Trata-se de uma situação especial que a rigor não deveria entrar num esquema de descrição do mecanismo derivacional. Talvez se explique muito melhor como um dos aspectos da estrutura sintática, desde que a maior parte dos problemas de classificação dos vocábulos portugueses não é de âmbito da morfologia, senão que da sintaxe. Com efeito, não se opera nenhuma alteração mórfica no vocábulo primitivo, exceto a possibilidade de pluralização. Esta possibilidade faz que a vogal átona final do vocábulo substantivado seja considerada como índice temático. *Sete* (numeral) constitui radical atemático. Como palavra substantivada, é bipartível em R + VT: *set* + *e*.

Conquanto na derivação imprópria a marca seja estritamente sintática, a compreensão de que a palavra convertida a uma outra classe gramatical passa a ser analisada morficamente de modo diverso da palavra primitiva, conforme exemplificado acima, sugere a ocorrência do morfema zero. Por isso, como vocábulo substantivado, *sete* tem como constituintes: a raiz *set*, o sufixo lexical \emptyset , a vogal temática *e* e a desinência (\emptyset) de número.

A interpretação dada acima pode ser conferida a todos os casos de substantivação, desde que o processo seja considerado dentro do mecanismo derivacional da língua, o que, é necessário insistir, merece estudos mais esclarecedores, sobretudo porque a derivação imprópria não se restringe à substantivação. Há, além disso, a adjetivação, a adverbialização e a gramaticalização, processos que consistem na mobilidade dos vocábulos para classes gramaticais diferentes, transformando-se em adjetivos (o relâmpago — comício relâmpago), advérbio (livro caro — o livro custou caro) ou simples instrumentos gramaticais (ele foi salvo — todos passaram, salvo Pedro).

Finalmente, há que considerar a aplicabilidade do morfema zero também a alguns casos de *parassíntese*.¹¹ Neste tipo de derivação, ocorre a adjunção simultânea de um prefixo e um sufixo ao semantema.

O exemplo dos verbos *adoçar* e *adocicar* é bastante significativo. De fato, para produzir *adocicar*, toma-se o prefixo /a—/ juntamente com o sufixo /—ic/, acrescentando-os à raiz /doc—/ para formar o radical /adocic—/. Daí, resta apenas apor a vogal temática e a desinência verbal. Ora, em *adoçar*, a situação é a mesma, com o sufixo zero em lugar de /—ic/, como se pode perceber na comutação abaixo:

a	+	doc	+	ic	+	(a + r)
a	+	doc	+	∅	+	(a + r)

Sem esta orientação, não há maneira coerente de tratar o verbo *adoçar* como derivado de *doce*, uma vez que a marca da derivação é realmente a ocorrência de um sufixo lexical. De outro lado, que morfema estaria em oposição ao sufixo /—ic/ do parassintético *adocicar*?

É supérfluo examinar aqui as condições que determinam a existência do fenômeno da parassíntese. Todavia, vale observar que, como se trata de um processo de derivação, não se pode argumentar que só o prefixo já é suficiente para transformar um vocábulo de primitivo em derivado. Isto nunca acontece na parassíntese, devendo-se entender a prefixação pura como um dos casos de composição vocabular. Por isso, se o que caracteriza a parassíntese não é nem a prefixação nem a sufixação, mas ambas as ocorrências, é necessário encontrar um morfema sufixal em verbos como *adoçar*.

Igual situação se evidencia em muitos outros verbos portugueses, em que se percebe a vantagem de subentender um morfema zero como traço distintivo. Eis alguns exemplos:

claro	—	a	+	clar	+	∅	+	(a + r)
flor	—	a	+	flor	+	∅	+	(a + r)
largo	—	a	+	larg	+	∅	+	(a + r)
braço	—	a	+	braç	+	∅	+	(a + r)

terra	—	a	+	terr	+	Ø	+	(a + r)
terra	—	en	+	terr	+	Ø	+	(a + r)
jardim	—	a	+	jardin	+	Ø	+	(a + r)
bainha	—	em	+	bainh	+	Ø	+	(a + r)
pronto	—	a	+	pront	+	Ø	+	(a + r)
grupo	—	a	+	grup	+	Ø	+	(a + r)

É interessante verificar que freqüentemente o zero aparece depois de outro sufixo, devendo-se aplicar a lei dos constituintes imediatos para a análise correta do vocábulo. Ocorre assim um derivado parassintético tirado de um derivado progressivo, cujo sufixo pode ser enganador. É o que se constata no verbo *amatutar*, já citado em sua forma desprovida de prefixo. Da mesma forma, *acasalar* é um derivado de *casal* que, por sua vez, é tirado de *casa*. A segmentação mórfica é, portanto, a + casa + al + Ø + (a + r). Veja-se ainda:

morte	—	mortalha	—	a	+	mort	+	alh	+	Ø	+	(a + r)
lua	—	luar	—	en	+	lu	+	ar	+	Ø	+	(a + r)

Numa descrição rigorosa, a fim de evitar dúvidas quanto à interpretação de certos fatos, o morfema zero deve ser subentendido no radical do vocábulo parassintético, mesmo quando ele passou a formar um novo derivado. Nesta situação, encontra-se entre outros o substantivo *acasalamento*, derivado de *acasalar*. Observa-se que, embora *acasalar* seja parassintético, *acasalamento* já não pode ser assim entendido, uma vez que foi formado apenas pela adjunção do sufixo /—mento/ ao radical do verbo. Aliás, o simples fato de ser substantivo já o descaracteriza como parassintético, em virtude de apenas verbos poderem ser assim classificados.¹² A análise mórfica dos constituintes seria, portanto:

				cas(a)					
				cas	+	al			
a	+	cas	+	al		+	Ø	+	(a + r)
a	+	cas	+	al		+	Ø	+	a + ment(o)

Vê-se, pela disposição acima, que o sufixo zero formou o vocábulo *acasalar*, porém não o substantivo *acasalamento*. Este é derivado em consequência do acréscimo de um morfema aditivo com a transformação da vogal temática do verbo em vogal de ligação, fenômeno que ocorre quase invariavelmente na aplicação do sufixo /—mento/. Mas a passagem de derivados parassintéticos por sufixo zero em derivados progressivos pode também ocorrer sem o intermédio da vogal de ligação, como se verifica em *aterragem* e em muitos outros exemplos.

Essas são as considerações básicas acerca do morfema zero na parassíntese. Resta, contudo, acrescentar que, embora pareça absurdo, o sufixo tem mais valor do que o prefixo. É de fato o sufixo o elemento que caracteriza o processo de derivação e a parassíntese somente participa desse processo em virtude de nela o prefixo ser vazio de conteúdo semântico. Assim sendo, apesar de ausente, o sufixo é que define a situação. Verbos como *agrupar* e *aclarar* são derivados mais por força do sufixo zero do que por interferência do prefixo /a—/ que, em muitos casos, pode até ser dispensado. 13

5. Conclusão

Os processos de formação dos vocábulos portugueses, numa perspectiva sincrônica, estão exigindo uma revisão interpretativa para muitos fenômenos até então estudados insuficientemente. As gramáticas em geral se limitam a definir a derivação e a composição, deixando de lado as particularidades que se chocam com os conceitos emitidos. Em razão disso, os exemplos utilizados podem facilmente ser objeto de dúvidas e discrepâncias entre os intérpretes, gerando a impressão de que até as definições postuladas carecem de consistência.

Ora, é admissível que todo problema lingüístico possa ser esclarecido com relativa facilidade, desde que haja uma atitude científica por parte de quem o enfrenta. Tal atitude

requer uma visão de conjunto da estrutura lingüística, de tal forma que esta visão possibilite o estabelecimento de todas as prováveis implicações que o problema consiga produzir. O simples casuismo dificilmente é capaz de esgotar todas as situações e, mesmo que o fosse, não teria muito sentido. Basta um princípio bem definido, para que uma gama enorme de situações seja perfeitamente enquadrada e tenha uma interpretação válida. Por isso, um método dedutivo para o estudo do sistema lingüístico em certas ocasiões traz maior aproveitamento do que as tentativas de explicação de casos específicos sem a ligação com os aspectos estruturais da língua.

Além disso, uma postura científica exige a adoção de determinado enfoque, mediante o qual os problemas possam ser tratados de maneira coerente. Tomadas essas precauções e, desde que o enfoque seja consistente, as soluções propostas serão viáveis e terão sem dúvida a capacidade de possibilitar a revisão de problemas afins mal conduzidos por outros prismas.

Este trabalho apresentou um desses problemas com o intuito de propor o recurso a uma técnica muito antiga, mas só há pouco tempo redescoberta, para a análise de certas particularidades que nunca mereceram uma reflexão adequada. De fato, a técnica da comutação com o emprego do morfema zero parece ser uma saída para uma série infindável de questões aparentemente insolúveis em todos os domínios da gramática.

Foi, na verdade, a utilização do morfema zero na descrição do sistema flexional do português, já sobejamente realizada de modo irrefutável por lingüistas da atualidade que motivou a idéia de transpor essa aplicação para o campo do mecanismo derivacional.

O objetivo básico foi o de reformular certas posições, no sentido de oferecer um tratamento adequado aos vocábulos sempre tidos como derivados que, não obstante, deixam de apresentar algum morfema aditivo que caracterize o processo de derivação. Este fato tem levado a erros de interpretação e

a dificuldades de ordem conceitual, responsáveis por lacunas de toda ordem.

O estudo não pretendeu, contudo, ser um apanhado das incoerências ou o preenchimento das lacunas existentes nas gramáticas portuguesas. O intuito principal foi o de sugerir uma técnica de descrição viável, que possa reduzir as dificuldades interpretativas no âmbito da derivação. É evidente, porém, que o campo se mostra aberto para muitas outras incursões e extrapolações, sobretudo no que se refere ao mecanismo da composição, assunto talvez bem mais complexo e menos estudado do que o da derivação. Tem-se, então, uma prova de que aspectos aparentemente banais e de pouca relevância ainda estão necessitando de estudos esclarecedores, em qualquer que seja a parte do sistema lingüístico português.

NOTAS

1. Esses processos são analisados detidamente em José Lemos MONTEIRO, *Formação das palavras*, Fortaleza, 1972, p. 39 e ss.
2. Cf. *Problemas de lingüística descritiva*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 49 ou *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1970, p. 71.
3. Pormenores das diferenças entre esses dois tipos de morfema encontram-se em José Lemos MONTEIRO, *Estrutura das palavras*, Fortaleza, MIPEL, 1972, pp. 20-21.
4. Esta posição é defendida pelo prof. José Rebouças MACAMBIRA, em seu livro *Português estrutural*, Fortaleza, Imprensa Universitária, 1974, p. 25.
5. A ausência de elementos mórficos, em virtude de alterações de ordem diacrônica, pode entretanto ser compensada por constituintes que mudaram de significação e por isso passaram a ter outra função dentro do vocábulo. Nesse raciocínio, o verbo latino *comedere* era segmentado em prefixo (*com—*), raiz (*—ed—*), vogal temática (*—e—*) e desinência (*—re*). Na passagem para o português, com a síncope do /d/ intervocálico e posterior crase, a raiz desapareceu. Mas é óbvio que o semantema se deslocou, com alguma modificação de semas, para o prefixo /com/. Sincronicamente será então absurdo declarar que o verbo *comer* apresenta um morfema zero como raiz, pois agora o elemento /com—/ não tem mais natureza prefixal. Ele é o próprio semantema do vocábulo.
6. Será ingênuo admitir que o /d/ seja considerado como sufixo. Na realidade, ele faz parte do semantema, que se encontra numa situação de alo-morfia em relação à raiz da forma *finar*.
7. Ao substantivo *mato* liga-se o sufixo /—uto/ e tem-se o derivado *matuto*. Entretanto, o morfema derivacional do verbo *matutar* será zero (Ø), de acordo com a lei dos constituintes imediatos: *mato* — *matuto* — *matut* + Ø + (a + r).

8. Às vezes, o processo é reforçado por uma alternância acentual. Cf. *renuncia* ≠ *renúncia*; *retifica* ≠ *retífica*; *fabrica* ≠ *fábrica*.
9. J. Mattoso CÂMARA Jr., aliás, é quem assim define: *Deverbais* são nomes de ação, isto é, substantivos verbais abstratos que correspondem a verbos deles cognatos. Cf. *Dicionário de filologia e gramática*. 3.^a ed., Rio de Janeiro, J. Ozon, 1968, p. 115.
10. Cf. Evanildo BECHARA. *Moderna gramática portuguesa*. 7 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1963, p. 227.
11. Do grego: *para* (ao lado de), *syn* (com) e *thésis* (posição). Etimologicamente significa: *ao lado da composição*, isto é, *semelhante à composição*.
12. A Real Academia Española ensina quase o contrário: "Por este procedimiento sólo pueden formarse substantivos o adjetivos y rara vez verbos." (Cf. *Gramática de la lengua española*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1959, p. 151).
13. É verdade, porém, que o esvaziamento semântico do prefixo deixa dúvidas em verbos como *enterrar*, oposto a *aterrar*. Na forma *enterrar*, o prefixo transmite a idéia da preposição *em* (dentro), o que não se constata em situações análogas como *entardecer* ou *enfraquecer*. Por outro lado, é de crer que a existência de alguma variação mórfica é a causa da distinção. Houvesse a forma *atardecer* ou *afraquecer*, a par de *entardecer* e *enfraquecer*, e logo diferentes matizes de significado iriam aparecer, recaindo a explicação do fenômeno na oposição entre os prefixos.

TENTATIVA DE ESTRUTURAÇÃO DE UM LÉXICO DE IGREJA

(Análise Sêmica de Lexemas Referentes a Templos Cristãos)

Francisco Tarcísio Cavalcante

Professor do Departamento de Letras Vernáculas da UECE, Professor da Faculdade de Filosofia da UECE, Professor da Universidade de Fortaleza, Mestre em Língua Portuguesa.

"Los estudios semánticos se confunden a menudo con la historia de una palabra o de una clase léxica, o con la de un campo significativo. Estas limitaciones (formales o semánticas) son arbitrarias, pues las determina la elección personal del autor".

POTTIER, B.

"Un champ lexical est une structure paradigmaticque constituée par des unités lexicales se partageant une zone de signification commune et se trouvant en opposition les unes avec les autres."

COSERIU, E.

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, procuraremos estruturar um léxico referente a *igreja*, ou seja, faremos um estudo de campo semântico que consistirá na análise de um conjunto de lexemas relativos a *templos cristãos*.

Poderíamos acrescentar, explicando melhor o título e subtítulo de nosso trabalho, que muitos "templos cristãos" não são propriamente "igreja", como, por exemplo, um mosteiro, e que, por outro lado, nem sempre a palavra *igreja* evoca a idéia de *templo cristão*, mas conceitos mais abrangentes, como: "autoridade eclesiástica", "comunidade dos cristãos", "o conjunto dos fiéis ligados pela mesma fé e sujeitos aos mesmos chefes espirituais."⁴ É claro que todas estas acepções fazem parte de um mesmo campo semântico ou associativo de *Igreja*, pois, segundo Saussure:

“Uma palavra qualquer pode sempre evocar tudo quanto seja suscetível de ser-lhe associado de uma maneira ou de outra.”¹¹

Para Mounin, por exemplo, o léxico seria um conjunto de todas as unidades lexicais diferentes e relevantes em um dado momento sincrônico. Desta forma, para se estruturar um léxico,

“il faut découvrir l'ensemble à l'intérieur duquel tels mots s'intégreraient comme des éléments liés par des relations dont le réseau constituerait la structure de l'ensemble.”⁵

Partindo destes pressupostos, o léxico que tentaremos estruturar será o de um conjunto de palavras do português atual, dicionarizadas, e que se referem a *igreja*, tomada no sentido de *templo cristão*.*

Valemo-nos do NOVO DICIONÁRIO de Aurélio Buarque e da ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL,³ embora sabendo de antemão que os dicionários tornam as definições, senão ambíguas, pelo menos complexas, pois indicam os sinônimos sem muitas vezes estabelecerem os traços semicos dos objetos a que se referem. Foi, no entanto, apenas nosso ponto de partida, posto que concordamos com a afirmação de Mounin, segundo a qual a estruturação do léxico pode apoiar-se, mesmo indiretamente, na convergência das definições dos dicionários.

Convém, ainda, fazermos algumas considerações teóricas preliminares.

Visto que há uma certa indefinição terminológica, no estudo semântico referente aos traços característicos da unidade lexical,**⁵ usaremos a terminologia de Bernard Pottier, sobre a qual diz o autor:

“No presentamos una “teoria” nueva, sino un quadro analítico de la conducta de la sustancia en las diversas etapas de la comunicación lingüística.”⁹

Assim, como todo signo lingüístico, *igreja* se compõe de um significante (Sa) e de um significado, que possui uma forma (Classes sintáticas: Si) e uma substância (Classes semânticas: Se).⁷ Estudaremos, portanto, com relação ao significado e ao significante, os seguintes elementos significativos:

* Referimo-nos exclusivamente àqueles relativos à Igreja Católica.

** *Sème* (Buyssens), *semème* (Hattori), *semième* (Guiraud), *traits* (sémantique-mant) *distinctifs* (Bloomfield), *figures de contenu* (Hjelmslev), *traits pertinents du signifié* (Prieto).

	Sdo	Ste
s	Sema (traço pertinente, significativo mínimo)	O
S	Semema (conjunto de semas)	Lexema (morfema que se caracteriza por cons- tituir inventários abertos)
Σ	Arqui-semema (intersecção de um conjunto de sememas com significante próprio)	Arquilexema (termo inclusivo que abrange vários outros de uma língua)
C	Classema (conjunto de caracterís- ticas de classe)	[Comportamento combinatório]
V	Virtuema (possibilidades de asso- ciação na língua)	[Frequência provável]**

Como uma *lexia*^{*7} só se define pela relação com outras lexias, podemos aplicar ao nosso estudo os seguintes tipos de relação, apresentados por Pottier:

– Relação de oposição – quando se escolhe uma lexia pela exclusão de outra do mesmo nível, paradigmática:

Ex.: ermida \neq basílica \neq catedral.

– Relação de inclusão – entre um termo mais geral que inclui todos os outros:

Ex.: igreja \subset capela, ermida, basílica.

– Relação de participação – entre um signo e um de seus semas:

Ex.: basílica ψ templo.

– Relação de associação – entre um signo e outro, unidos por vínculos psicológicos ou sociológicos:

Ex.: igreja – comunidade (cristã).¹⁰

Enfim, empregaremos, em nosso trabalho, a nomenclatura de Bernard Pottier, com aplicação da fórmula da Teoria dos Conjuntos da Matemática e um andamento de trabalho baseado em Kurt Baldinger.¹

* Este esquema da teoria de Pottier foi apresentado por Mônica Rector.⁽¹⁰⁾

** *lexia* – “es la unidad lexical memorizada”.

2. A LEXIA ESCOLHIDA E OS SEMAS PERTINENTES

Como já frisamos anteriormente, nosso campo semântico é aquele que se refere à lexia *igreja*. De acordo com Ruth Cavaliéri,

“Uma vez escolhido um campo semântico, surgem muitas vezes dificuldades no reconhecimento dos semas pertinentes; entre as definições dos dicionários e o uso prático de determinadas lexias, temos, não raro, discrepâncias que se situam não só na diversificação dos objetos designados pela mesma unidade léxica, mas também na heterogeneidade de experiências dos falantes em relação aos semas dos lexemas.”²

Deste modo, ao analisarmos os semas dos lexemas a serem estudados, não encontramos um sema que fosse pertinente entre *santuário* e *basílica*. Santuário é um templo *santo* com *certas prerrogativas para se honrar* um “santo” da Igreja, uma imagem de N. Senhora ou o próprio Deus. Temos aí dois semas: */santo/* e */com prerrogativas honoríficas/*; uma vez que o sema */santo/* está presente em “templo cristão”, e o outro sema é o que realmente caracteriza uma *basílica*, concluimos que */com prerrogativas honoríficas/* passa a ser um traço não-distintivo, ou seja, um *virtuema* em relação a estes dois lexemas. É apenas um problema de nomenclatura: *santuário* é o termo popular de *basílica*.

3. OS LEXEMAS E A DETERMINAÇÃO DOS SEMEMAS

a) Capela₁:

QUADRO I

	Cap. 1	Cap. 2	Cap. 3	...	Cap. n	Σ
c ¹ = templo	+	+	+		(+)	c ¹
c ² = cristão	+	+	+		(+)	c ²
c ³ = um só altar	+	+	+		(+)	c ³
c ⁴ = com coro	-	+	-		(+/-)	
c ⁵ = com campanário	+	-	-		(+/-)	
c ⁶ = prédio isolado particular de	+	-	-		(+/-)	
c ⁷ = Instituição ou Adm. pública	+	+	+		(+)	c ⁷

Obs.: 1 - *c* indica características;

2 - Σ da última coluna são as características *n* vezes presentes;

3 - *coro* aqui é o balcão nas igrejas onde se canta e se toca;

4 - Da última coluna (Σ) depreendemos o semema de Capela,
cujos semas são:

s^1 = templo; s^2 = cristão; s^3 = de um só altar;

s^4 = particular de uma Instituição ou Adm. pública

Ou:

$$S^1 (\text{Capela}_1) = \{s^1, s^2, s^3, s^4\}$$

5 - São as capelas de palácios, mosteiros, seminários, colégios.

b) Capela₂:

QUADRO II

	Cap. 1	Cap. 2	Cap. 3	Cap. n	Σ
c^1 = templo	+	+	+		(+)	c^1
c^2 = cristão	+	+	+		(+)	c^2
c^3 = um só altar	+	+	+		(+)	c^3
c^4 = com coro	+	-	+		(+/-)	
c^5 = c/pia batismal	+	-	-		(+/-)	
c^6 = no povoado ou num bairro	+	+	+		(+)	c^6
c^7 = sob jurisdição direta da Igreja-Matriz	+	+	+		(+)	c^7

Da última coluna, depreendemos o semema do lexema Capela₂ cujos semas são:

s^1 = templo

s^2 = cristão

s^3 = de um só altar

s^4 = no povoado ou num bairro

s^5 = sob jurisdição direta da Igreja-Matriz.

Ou:

$$S^2 (\text{Capela}_2) = \{s^1, s^2, s^3, s^4, s^5\}$$

Obs.: A diferença fundamental entre Capela₁ e Capela₂ está na pertinência dos semas:

- 1 – /particular de Instituição ou Adm. pública/, presente apenas em Capela₁;
 2 – /sob jurisdição direta da Igreja-Matriz/ e
 3 – /localizado no povoado/, presentes somente em Capela₂.
 – *povoado* no sentido de vila, aldeia;
 – *capela*₁ pode também se localizar num bairro, mas é particular de uma Instituição, faz parte dela.

c) Ermida:

QUADRO III

	Erm 1	Erm 2	Erm 3	Erm n	Σ
c ¹ = templo	+	+	+		(+)	c ¹
c ² = cristão	+	+	+		(+)	c ²
c ³ = um só altar	+	+	+		(+)	c ³
c ⁴ = pequeno	+	+	+		(+)	c ⁴
c ⁵ = construção antiga	+	+	-		(+/-)	
c ⁶ = em ruínas	+	-	-		(+/-)	
c ⁷ = fora do pov. em lugar ermo	+	+	+		(+)	c ⁷
c ⁸ = sob jurisdição direta da Igreja-Matriz	+	+	+		(+)	c ⁸

Surge da última coluna o semema de *Ermida*, cujos semas são os seguintes:

- s¹ = templo
 s² = cristão
 s³ = de um só altar
 s⁴ = pequeno
 s⁵ = fora do povoado, em lugar ermo
 s⁶ = sob a jurisdição direta da Igreja-Matriz.

Ou:

$$S^3 (\text{Ermida}) = \{s^1, s^2, s^3, s^4, s^5, s^6\}$$

Obs.: A diferença entre *Capela*₂ e *Ermida* está exatamente nos semas:

- 1 – /pequeno/ e
 2 – /fora do povoado/, pertinentes a *Ermida*.

Donde:

Ermida = *Capela*₂ pequena e fora do povoado.

d) Igreja-Matriz (ou Matriz):

QUADRO IV

	Mat 1	Mat 2	Mat 3	Mat n	Σ
c^1 = templo	+	+	+		(+)	c^1
c^2 = cristão	+	+	+		(+)	c^2
c^3 = com púlpito	+	+	-		(+/-)	
c^4 = com cruzeiro	+	-	-		(+/-)	
c^5 = com altar-mor e altares menores	+	+	+		(+)	c^5
c^6 = sob jurisdição direta de uma diocese	+	+	+		(+)	c^6
c^7 = com jurisdição direta sobre outras igrejas de uma paróquia	+	+	+		(+)	c^7

Da última coluna, depreendemos o semema de *Matriz*, cujos semas são:

s^1 = templo

s^2 = cristão

s^3 = com altar-mor e altares menores

s^4 = sob jurisdição direta de uma diocese

s^5 = com jurisdição direta sobre outras igrejas de uma paróquia.

Ou:

S^4 (Igreja-Matriz) = $\{s^1, s^2, s^3, s^4, s^5\}$

Obs.:

1 - Por ter jurisdição direta sobre outras igrejas de uma paróquia, a Igreja-Matriz é a sede da Paróquia.

2 - *Cruzeiro*: cruz erguida no adro da igreja.

e) Basílica:

QUADRO V

	Bas 1	Bas 2	Bas 3	Bas n	Σ
c ¹ = templo	+	+	+		(+)	c ¹
c ² = cristão	+	+	+		(+)	c ²
c ³ = com altar-mor e altares menores	+	-	+		(+/-)	
c ⁴ = com estilo arquitetônico próprio	+	+	-		(+/-)	
c ⁵ = com certas prerrogativas honoríficas	+	+	+		(+)	c ⁵
c ⁶ = com certos privilégios sobre outras igrejas	+	+	+		(+)	c ⁶
c ⁷ = sob jurisdição direta de uma diocese	+	+	+		(+)	c ⁷
c ⁸ = da época do cristianismo primitivo	+	+	-		(+/-)	

Obs.*1 - As Basílicas primitivas eram construídas no estilo da Basílica romana, daí o sema /com estilo arquitetônico próprio/ \cong c⁴.

2 - Da última coluna, surge o semema de *Basílica*, cujos semas são:

s¹ = templo

s² = cristão

s³ = com certas prerrogativas honoríficas

s⁴ = c/ privilégios sobre outras igrejas

s⁵ = sob jurisdição direta de uma diocese

Ou:

S⁵ (Basílica) = {s¹, s², s³, s⁴, s⁵}

f) Sé-Catedral:

QUADRO VI

	Cat 1	Cat 2	Cat 3	Cat n	Σ
c^1 = templo	+	+	+		(+)	c^1
c^2 = cristão	+	+	+		(+)	c^2
c^3 = com altar-mor e altares menores	+	+	+		(+)	c^3
c^4 = em estilo românico, gótico ou barroco	+	+	-		(+/-)	
c^5 = suntuoso	+	+	-		(+/-)	
c^6 = onde o bispo tem a cátedra de seu ensino	+	+	+		(+) _i	c^6
c^7 = com jurisdição direta sobre as matrizes de uma (Arqui)diocese	+	+	+		(+)	c^7
c^8 = sob jurisdição direta do Vaticano	+	+	+		(+)	c^8
c^9 = sede de uma Arquidiocese	+	-	-		(+/-)	

Obs.: 1 - quando sede de uma Arquidiocese, a Catedral tem jurisdição direta sobre as catedrais das dioceses;

2 - Da última coluna, podemos deprender o semema de *Sé-Catedral*, que tem os seguintes semas:

s^1 = templo

s^2 = cristão

s^3 = com altar-mor e altares menores

s^4 = onde o bispo tem a cátedra de seu ensino

s^5 = c/jurisdição direta sobre as Matrizes

s^6 = sob jurisdição direta do Vaticano

Ou:

S^6 (Sé-Catedral) = $\{s^1, s^2, s^3, s^4, s^5, s^6\}$

4. A FORMALIZAÇÃO DO ARQUI-SEMEMA

Ao estudarmos os lexemas de *igreja*, notamos que apenas os dois primeiros semas de cada unidade lexical é que coincidem (s^1 = templo, s^2 = cristão), os outros, não; por exemplo: s^5 de Capela₁ (/sob jurisdição direta da Igreja-Matriz/) não corresponde ao s^5 de Ermida (/fora do povoado, em lugar ermo/) nem ao s^5 de Igreja-Matriz (/com jurisdição direta sobre outras igrejas de uma paróquia/) e assim por diante. Faz-se necessário, então, uma nova enumeração dos semas:

- s^1 = templo
- s^2 = cristão
- s^3 = de um só altar
- s^4 = particular de uma Instituição ou Adm. pública
- s^5 = no povoado ou num bairro
- s^6 = sob jurisdição direta da Igreja-Matriz
- s^7 = pequeno
- s^8 = fora do povoado, em lugar ermo
- s^9 = com altar-mor e altares menores
- s^{10} = com jurisdição direta sobre as igrejas da paróquia
- s^{11} = sob jurisdição direta de uma diocese
- s^{12} = com certas prerrogativas honoríficas
- s^{13} = com privilégios sobre outras igrejas
- s^{14} = onde o bispo tem a cátedra de seu ensino
- s^{15} = com jurisdição direta sobre as igrejas-matrizes
- s^{16} = sob jurisdição direta do Vaticano.

QUADRO VII

	s^1	s^2	s^3	s^4	s^5	s^6	s^7	s^8	s^9	s^{10}	s^{11}	s^{12}	s^{13}	s^{14}	s^{15}	s^{16}	S
Capela ₁	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	= S ¹
Capela ₂	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	= S ²
Ermida	+	+	+	-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	= S ³
Matriz	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	= S ⁴
Basilica	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	= S ⁵
Catedral	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	+	+	= S ⁶

Os semas comuns em todos os lexemas são:

s^1 = templo

s^2 = cristão

Estes dois semas comuns formam o Arqui-Semema (Σ)

$A^1: \{s^1, s^2\}$

Podemos verificar a seguinte relação de inclusão:
 O arqui-semema está incluído em todos os sememas do conjunto:

$$\begin{aligned}
 A^1 &\subset S_6 \\
 A^1 &\subset S^1 \\
 A^1 &\subset S^2 \\
 A^1 &\subset S^3 \\
 A^1 &\subset S^4 \quad s^1, s^2 \subset S^1, S^2, S^3, S^4, S^5, S^6 \\
 A^1 &\subset S^5 \quad A^1 = S^1 \cap S^2 \cap S^3 \cap S^4 \cap S^5 \cap S^6 \\
 A^1 &\subset S^6
 \end{aligned}$$

5. A FORMALIZAÇÃO DO ARQUILEXEMA

Ao arqui-Semema: $A^1: s^1, s^2$, corresponde o Arquilexema *Igreja*. Se relacionarmos este (arqui) lexema com todos os outros por nós apresentados, veremos que ele está incluído em todos eles:

$Igreja \cap$ capela₁, capela₂, ermida, matriz, basílica, catedral;

Isto significa que qualquer um destes seis lexemas pode receber a denominação geral de *igreja*, porque este (arqui)lexema é o único que pode receber todos os semas por nós apontados, daí ser ele exatamente um arquilexema.

Vejamos, para comprovar:

$$\begin{array}{r}
 \left. \begin{array}{l} \\ \\ \\ \\ \\ \\ \end{array} \right\} \\
 Igreja = s^1 + s^2 + \left\{ \begin{array}{l} s^3 + s^4 \\ s^3 + s^5 + s^6 \\ s^3 + s^6 + s^7 + s^8 \\ s^9 + s^{10} + s^{11} \\ s^{11} + s^{12} + s^{13} \\ s^9 + s^{14} + s^{15} + s^{16} \end{array} \right\} \dots \dots \dots = \begin{array}{l} \text{Capela}^1 \\ \text{Capela}^2 \\ \text{Ermida} \\ \text{Matriz} \\ \text{Basílica} \\ \text{Catedral} \end{array}
 \end{array}$$

Ou seja:

$$s^1, s^2 \subset S^1, S^2, S^3, S^4, S^5, e S^6$$

6. ALGUNS TESTES PARA COMPROVAÇÃO DOS SEMAS

Para comprovar a pertinência dos semas, podemos aplicar alguns testes práticos:

– Preencha as lacunas das frases seguintes, com um dos lexemas indicados abaixo:

Capela₁, Capela₂, Ermida, Igreja-Matriz, Basílica, Sé-Catedral

a) Por ordem da Diocese, o vigário exigiu a presença de todos os padres de sua paróquia para comemorar, com uma missa solene, o dia do município; seria uma celebração *sui-generis*, visto que o próprio vigário realizaria o ato litúrgico no altar-mor, ao mesmo tempo que os padres o fariam em cada um dos altares menores da

b) Ladrões assaltaram a igreja do povoado de Capuan; agora, o vigário da paróquia de Caucaia mandou reformar não só o único altar existente destruído, como todo o prédio da referida

c) Em sua igreja episcopal, por determinação do Papa, o bispo de Sobral fará uma palestra sobre as diversas atividades litúrgicas que deverão ser realizadas este ano, em toda a Diocese, por seus párocos. A citada palestra será conferida no altar-mor da própria

d) No século XVIII os bandeirantes construíram pequenas igrejas, de um só altar, em lugares ermos, longe do povoado. Em nossos dias, estas se acham incorporadas à circunscrição das paróquias mais próximas.

e) O presidente Ernesto Geisel assistiu hoje pela manhã a uma missa na igreja do Palácio da Alvorada, em Brasília, durante a qual subiu ao único altar da para comungar.

f) Por determinação do arcebispo de São Paulo, como de costume, foi escolhida a Igreja de N. Sra. Aparecida, em Aparecida do Norte, para se celebrar a festa da padroeira do Brasil. Haverá procissão em redor do prédio daquela

Se observarmos atentamente, verificaremos que as respostas só poderiam ser estas:

- | | | |
|-------------------|--------------------------|-----------------|
| a) Igreja-Matriz; | b) Capela ₂ ; | c) Sé-Catedral; |
| d) Ermida; | e) Capela ₁ ; | f) Basílica. |

7. DETERMINAÇÃO DOS CLASSEMAS

Sabemos que *Classemas*, segundo Pottier, é um “conjunto dos índices de *classes de comportamento*.”⁶

Vejamos o quadro dos classemas de Pottier:

“Animado”	{	“persona” C ¹
		“animal” C ²
“Inanimado”	{	“objeto material” . . C ³
		“objeto imaterial” . . C ⁴

“Estas distinciones exigen ser completadas. Por ejemplo, será útil distinguir:

- Objeto material descontínuo (silla) = C³¹
- Objeto material contínuo (água) = C³²

e incluso:

- Lexema transitivo (tradu-) = C⁸
- Lexema intransitivo (march-) = C⁹”⁸

Quanto à classe de transitividade, temos:

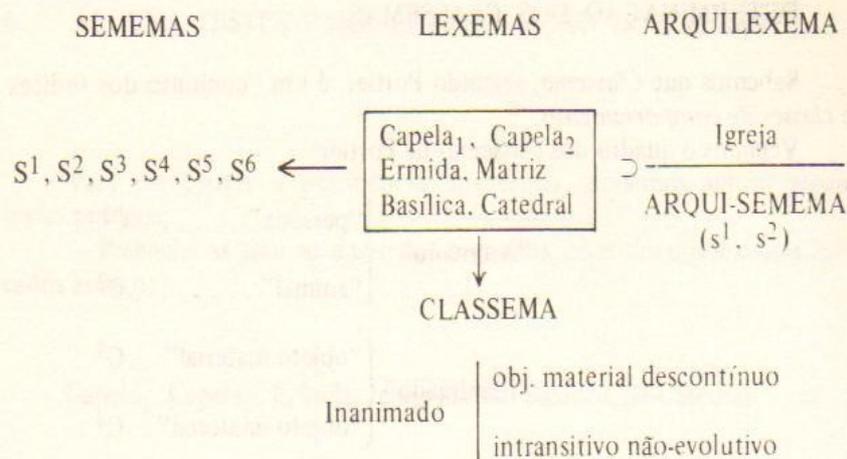
Classe de “Transitividade”.	{	– Transitividade: ação	{	evolutiva: fenômeno
	– Intransitividade	ação de se...		não-evolutiva: estado ⁶

Diante deste quadro de classemas, de Pottier, podemos enquadrar a lexia *igreja* – templo cristão – do seguinte modo:

Inanimado	{	objeto material descontínuo
		intransitivo não-evolutivo

8. CONCLUSÃO

Feita a análise sêmica do conjunto relativo à *igreja*, podemos apresentar o seguinte quadro geral conclusivo, baseado em Kurt Baldinger, que adaptamos ao nosso caso:¹



Podemos, então, definir os nossos lexemas:

Igreja é um templo.

*Capela*₁ é uma igreja de um só altar, particular, de uma Instituição ou Administração pública.

*Capela*₂ é uma igreja de um só altar, localizada num povoado ou num bairro, sob jurisdição direta da Igreja-Matriz.

Ermida é uma igreja pequena, construída fora de um povoado, em lugar ermo, e sob jurisdição direta de uma Igreja-Matriz.

Igreja-Matriz é uma igreja com um altar-mor e altares menores, com jurisdição direta sobre as outras igrejas da paróquia, mas sob jurisdição direta de uma diocese.

Basílica é uma igreja com certas prerrogativas honoríficas e certos privilégios sobre as outras igrejas, mas sob a jurisdição direta de uma diocese.

Sé-Catedral é uma igreja com altar-mor e altares menores, com jurisdição direta sobre as igrejas-matrizes de sua circunscrição, onde o bispo tem a cátedra de seu ensino, mas sob a jurisdição direta do Vaticano.

São acepções baseadas em semas pertinentes.

Entretanto, *igreja* faz parte de um arquilexema mais amplo – *templo*; por outro lado, como vimos no início, é preciso que se acrescente o sema – *cristão*, para termos igreja.

Mas nem todo *templo cristão* chega a ser *igreja* propriamente, como por exemplo, um mosteiro. Vejamos a comparação:

s¹ = edifício

s² = para um culto religioso

s³ = cristão

s⁴ = residência de monges.

E o quadro seguinte:

QUADRO VIII

	s ¹	s ²	s ³	s ⁴	S
Templo	+	+	-	-	= S ¹
Igreja	+	+	+	-	= S ²
Mosteiro	+	+	+	+	= S ³

Donde se conclui:

Templo é um edifício para um culto religioso.

Igreja é um edifício para um culto religioso cristão.

Mosteiro é um edifício para um culto religioso cristão e para residência dos monges.

Ou de outro modo:

Mosteiro = /edifício/ + /para um culto religioso/ (*Templo*) + /cristão/ (*Igreja*) + /para residência de monges/ (*Mosteiro*). "Ce que la linguistique américaine appelle structuration *hiérarchique* du lexique."⁵ Só para mostrarmos a dificuldade de se estruturar um campo semântico.

Enfim, o léxico provisório de termos que se referem a *igreja* como *templo cristão*, no português atual, fica assim estruturado:

Basilica
 Capela₁
 Capela₂
 Ermida
 Igreja
 Igreja-Matriz
 Sé-Catedral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BALDINGER, Kurt – Teoria semântica – hacia una semantica moderna. Madrid, Alcalá, 1970, p. 88.
2. CAVALIERI, Ruth Vilela – Análise sêmica do conjunto calçado. *Littera*, Rio de Janeiro, 3 (9): 12, set-dez., 1973.
3. ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional São Paulo. Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976, 20 v.
4. HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de – *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1 ed., 3. impressão. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1975. 1517 p.
5. MOUNIN, Georges – *Clefs pour la semantique*. Paris, Seghess, 1972. p. 130, 122, 114.
6. POTTIER, Bernard – A definição semântica no dicionário. In: *A semântica lingüística moderna – o léxico*. Trad. de Lúcia Maria Pinheiro Lobato. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 29-30.
7. ----- – *Gramática del español*. Madrid, Alcalá, 1970, p. 7, 25.
8. ----- – *Hacia una semantica moderna*. In: ----- *Linguística moderna y filosofia hispanica*, Madrid, Gredos, 1968, p. 119.
9. ----- – *Linguística moderna y filosofia hispanica*. Madrid, Gredos, 1968, p. 100.
10. RECTOR, Monica – Miguel Torga em novos contos da montanha. *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, 9: 96-98, 1972.
11. SAUSSURE, F. de – *Curso de lingüística geral*. 5. ed., São Paulo, Cultrix, 1973, p. 146.

Composto e Impresso
na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932. Caixa Postal, 949
Fortaleza - Ceará - Brasil