# A DESCIDA DO HERÓI AO REINO DOS MORTOS

Eleazar Magalhães Teixeira

"Descer ao reino dos mortos" é uma dádiva divina para os heróis que, além de se distinguirem pela bravura, pela inteligência e pela habilidade, hão de perpetuar-se como modelos de paciência, temor e obediência aos deuses, capacidade de assimilar as grandes provas a que são submetidos. É na sua descida ao reino dos mortos que o herói recebe a sabedoria necessária para despojar-se de sua vida errante e assumir a responsabilidade de enfrentar com segurança e clarividência a missão superior a que os deuses o destinam. Na epopéia, essa sabedoria visa a informar e formar o herói e a posteridade, a qual passa a ter nele um modelo de comportamento e de piedade. Ela é dada por revelação divina, em parte pela profecia, em parte pela magia e pelo diálogo com os mortos. E o herói que a recebe se movimenta num quadro amplo de poesia, arte, magia e religiosidade, que bem ressaltam as intenções protrépticas e didáticas da epopéia. Como conseqüência dessa revelação, da sabedoria dos mortos e da ajuda sobrenatural, o herói não é mais o mesmo antes e depois de sua descida ao reino dos mortos. Parece cavalgar dois mundos: o profano e o sagrado, o divino e o humano. Mas não basta que os deuses o elejam para essa posição de relevo; ele tem que contribuir com sua sensibilidade e piedade, sua crença e capacidade para enfrentar as duras provas a que os deuses o submetem.

Agamenon, rei dos aqueus da Ilíada, foi brilhante por sua bravura, inteligência e habilidade, mas falhou quando os deuses o experimentaram. Posto à prova na difícil decisão entre sacrificar sua filha Ifigênia no altar da deusa Ártemis ou renunciar à direção dos exércitos dos aqueus antes de chegar a Tróia, preferiu a glória humana ao desprendimento. Por isso mentiu à esposa e permitiu o sacrifício da filha contanto que

não lhe tirassem a direção dos exércitos aliados. O mesmo comportamento se repetiu em Tróia quando, tendo-se desavindo com Aquiles, subtraiu-lhe tiranicamente a bela Briseida, revelando mais uma vez sua arrogância. Por isso os deuses lhe deram morte trágica pelas mãos de sua esposa Clitemnestra, e de seu mais terrível inimigo, Egisto, no seu regresso a Micenas.

Aquiles, mais singelo e mais bravo que Agamenon, também não foi suficientemente solícito aos apelos da divindade. Seu excesso de ódio e de obstinação tornou-o impermeável à piedade, por isso os deuses lhe negaram o doce retorno a Ftia. Ajax de Telamon, depois de Aquiles o maior herói dos aqueus, também não mereceu a dádiva do retorno. Apesar de não ter-se envolvido em situações difíceis que o revelaram "hybris" (1), faltaram-lhe a serenidade e a magnanimidade de espírito, compatíveis com sua bravura na guerra, para, no momento em que foi preterido em favor de Ulisses, na disputa pelas armas de Aquiles, sentir que os deuses lhe davam oportunidade de completar-se pelo perdão. Em vez disso, chocou-se contra seu próprio orgulho e cólera, espetando-se tragicamente contra a ponta de sua espada.

A mitologia nos narra a história de grandes heróis que desceram à região dos mortos e de lá voltaram. Entre eles citamos apenas os que nos são mais conhecidos: Teseu, Orfeu, Hércules, Enéias e Ulisses. Desses, dois são bastante célebres pelas epopéias de que são heróis: Ulisses e Enéias. O primeiro é o protagonista da *Odisséia,* poema homérico que relata a volta dos guerreiros após a destruição de Tróia, e ainda as aventuras e as dificuldades do herói até encontrar o caminho de volta para a pátria e vingar os pretendentes à mão de sua esposa Penélope. O segundo, Enéias, é o herói da *Eneida,* poema de Virgílio, poeta do primeiro século a.C. Participou também da guerra de Tróia como adversário dos aqueus, os gregos. Durante o incêndio da cidade, Enéias conseguiu salvar-se a si, a seu pai Anquises e seu filho Ascânio. Reunindo em alguns navios os companheiros mais fiéis, seus Penates ou os deuses da cidade incendiada, com eles velejou pelo Mediterrâneo, rumando para a Ausônia, a Itália, onde, após muitas dificuldades, estabeleceu os fundamentos do futuro Império Romano.

---

(1) Hybris é o grande pecado dos homens de acordo com o pensamento da cultura grega. Significa excesso, desmesura, orgulho. Opondo-se à sabedoria ou à sensatez "Sophrosyne", constitui o germe da tragédia e da destruição.

Neste trabalho falaremos apenas de Ulisses e de sua descida ao reino dos mortos. O tempo é exíguo para abordar também a descida de Enéias ao Reino de Plutão, a qual, pela riqueza de detalhes, pelas alusões mágicas e pela revelação divina é mais imponente que a descida de Ulisses.

Ao sair de Tróia, após o incêndio da cidade, Ulisses é apenas o herói inteligente, astucioso, o homem de mil expedientes. Do ponto de vista da moral e da piedade, suas ações são por vezes ambíguas e há mesmo afirmações fora da Odisséia que no-lo apresentam como uma personalidade desprovida de nobreza de caráter, crente de que os fins justificam os meios como na lenda de sua forçada adesão à guerra de Tróia, no episódio da morte de Palamedes e na disputa pelas armas de Aquiles. (2) A própria Odisséia no-lo apresenta no início de suas aventuras como um saqueador de cidades, preocupado apenas com adquirir riquezas fáceis e valiosos despojos. É o que nos atesta o Canto IX no episódio da invasão de Ís-

---

(2) Diz-se que o Ulisses teria tentado subtrair-se a um juramento comum entre os aqueus, pelo qual se obrigavam a obedecer ao chefe que fosse escolhido para dirigir os exércitos aliados. Fingindo-se louco, teria sido encontrado por Palamedes e Menelau arando um campo com uma charrua puxada por uma junta formada por um asno e um boi, e semeando sal nos sulcos em vez de semente. Desconfiando da astúcia, Palamedes pôs seu filho Telêmaco, ainda criança de colo, no local por onde o arado iria passar. Não podendo resistir à prova, Ulisses deteve a junta de animais e recolheu a criança, mostrando que estava consciente de suas ações.

Isto fez que Ulisses jamais perdoasse Palamedes, apesar dos muitos benefícios prestados por ele aos gregos e à humanidade. Durante a guerra de Tróia, tendo capturado um troiano, Ulisses o obrigou com ameaças a escrever uma carta como se fosse do próprio punho de Príamo, rei de Tróia. Por ela se depreendia que Palamedes se oferecera a Príamo para trair os aqueus. Para aumentar as suspeitas, subornou um escravo de Palamedes para que escondesse ouro sob o leito do amo. Por fim fez circulalr a carta pelo acampamento, chegando esta às mãos de Agamenon. Este acabou de convencer-se da culpa de Palamedes quando encontrou o ouro sob sua cama. Entregue aos aqueus, Palamedes foi apedrejado.

Uma das versões sobre a morte de Ajax de Telamon — a qual é preferida pelos trágicos — narra que ele enlouqueceu porque lhe negaram as armas de Aquiles. Tétis, a mãe deste herói, havia destinado as armas do filho ao mais valente dos aqueus, ou ao que houvesse provocado maior terror entre os troianos. Pelo que se sabia, esse herói era Ajax. Ulisses porém sugeriu que se indagasse dos prisioneiros quem era esse herói. Estes por despeito designaram Ulisses, a quem em conseqüência couberam as armas de Aquiles. Enlouquecendo, durante a noite Ajax destruiu os rebanhos destinados à alimentação dos aqueus, e na manhã seguinte, tendo tomado consciência do que fizera, suicidou-se.

maro, habitada pelos cícones (IX, 39-61); no seu encontro com o gigante Polifemo em que incorreu na ira do deus Posídon por ter vazado o olho do seu filho (IX, 170-555). Além de aventureiro e pilhador de cidades, o Canto X no-lo mostra como culpado por sua própria incúria na cena do odre que continha os ventos tempestuosos e que lhe fora confiado pelo Rei Éolo, e ainda como renegado dos deuses quando o mesmo Éolo o expulsou com fúria de sua ilha por não ter acertado o caminho de volta para a pátria (X, 1-75).

À proporção que avançava em suas aventuras em torno do Mediterrâneo, ia perdendo navios e companheiros a ponto de lhe restar apenas aquele em que viajava com sua tripulação. Para maior desventura sua, os companheiros que enviara para explorar o local na ilha de Eéia foram enfeitiçados pela magia de Circe e transformados em porcos. É nesse momento que os deuses se compadecem dele e o atraem para sua esfera de proteção. Este por seu turno coopera com a divindade ouvindo atentamente as instruções divinas com espírito de submissão e de piedade. Hermes o informa sobre os poderes dos sortilégios e das bebidas de Circe e o orienta sobre como neutralizar sua força destruidora e como aproveitá-la como meio mais próximo e mais concreto para obter outras informações a fim de vencer o círculo vicioso em que se enrodilhara conseguindo o saber que lhe indicaria o caminho de volta para a pátria (X, 174 et sqq.)

A partir dessa disposição do herói para ouvir as instruções divinas, as informações virão através de diversas fontes. Estas são hierarquizadas, mas limitadas. Terminada uma, ela o remete a outra e assim vão-se desenvolvendo e completando até chegar a uma informação total.

Cabe ao herói a iniciativa para a volta. Os deuses não ajudam a quem não está disposto a agir. Ao subir ao leito esplêndido de Circe à noite, Ulises, abraçando seus joelhos, pediu-lhe: "Circe, mantém a promessa que me fizeste de me deixar voltar à pátria; agora minha alma o deseja e a dos companheiros, que ferem meu coração com o assédio de suas lamentações quando não estás presente". (X, 480-86). Circe promete deixá-lo, já que ele o quer, mas com a condição de que ele faça antes uma viagem ao reino dos mortos e da terrível Perséfone para interrogar a alma do tebano Tirésias, o adivinho cego, cujo espírito permanece sempre o mesmo. Enquanto, desencorajado, Ulisses chora sobre o leito sem querer mais viver, Circe lhe vai dando as instruções. Ele não terá piloto em seu navio para ir à região dos mortos. É plantar o mastro, desdobrar as velas e velejar ao sopro do Bóreas. Chegando ao

fim do Oceano, encontrará uma margem plana e os bosques sagrados de Perséfone: altas faias e negros salgueiros que já perdem os frutos. Ali é ancorar o navio perto do Oceano e entrar na úmida morada do Hades. É a região onde se lançam no Aqueronte o Flegetonte e o Cocito, cujas águas vêm do Estige.

Ao chegar ao local indicado por Circe, uma rocha onde caem com estrondo os dois rios logo que se juntam, Ulisses começa a cumprir o ritual indicado pela feiticeira (XI, 1 et sqq.). Cava um fosso de um côvado de profundidade para todos os lados e dentro derrama uma libação para todos os mortos, primeiro leite com mel, depois o doce vinho, em terceiro lugar, água. Por cima espalha a branca farinha de cevada. Depois promete às cabeças vazias dos mortos que, ao chegar a Ítaca, lhes sacrificará a mais bela novilha estéril que tiver e encherá a fogueira com oferendas. A Tirésias, em particular, imolará um bode totalmente negro, o mais forte do rebanho. Depois de ter implorado por votos e orações à multidão dos mortos, apanhou os animais que trazia, um cordeiro e uma ovelha negra, cortou-lhes os pescoços acima do fosso e o sangue negro correu para o seu interior. A multidão dos mortos subia do fundo do Érebo e Ulisses, com a espada em punho, ficou de pé impedindo os mortos de aproximar-se do sangue antes que interrogasse Tirésias.

O primeiro a aparecer foi Elpenor, um companheiro seu que morrera na véspera na mansão de Circe, e cujo corpo ele não teve tempo de sepultar. Admirado de o encontrar ali, Ulisses lhe pergunta como ele a pé chegou antes dele que veio de navio. Elpenor então lhe conta que na festa da véspera bebera vinho em demasia e, tendo dormido na parte superior do Palácio de Circe, na hora de descer esqueceu-se de procurar a escada. Lançando-se pelo lado oposto, quebrou as vértebras do pescoço e sua alma desceu rapidamente ao Hades. Então lhe pede, em nome de sua esposa Penélope, de seu filho Telêmaco e de seu pai Laertes que, ao passar de volta pelo palácio de Circe não o deixe sem sepultura para que o ódio dos deuses não se levante contra ele. Queime seus restos junto com suas armas e lhe erga um monumento na praia, e na parte mais alta finque seu remo para que os pósteros se lembrem de um infeliz (XI, 51-83). (3)

---

(3) O herói desce ao reino dos mortos, vivo. Todavia parece fazer parte do ritual o desaparecimento de alguém, que morre em seu lugar. Aqui na descida de Ulisses ao Hades, Elpenor parece cumprir essa função de substituir o herói na morte. Por isso é o primeiro a lhe aparecer no

A seguir, Ullisses ouvirá a profecia de Tirésias, o profeta tebano. Esta constitui a parte nuclear de toda a revelação divina sobre o retorno do herói. É apenas o esquema da instrução de que ele necessita para sua volta, a que terá de juntar sua sabedoria e sua piedade se quiser superar as dificuldades que o aguardam. Tudo quanto o profeta lhe dirá se refere ao futuro. Desta sabedoria profética, somente a sabedoria mágica de Circe se aproxima, conforme outras informações que lhe dará sobre as Sereias e o episódio das vacas de Hélio no Canto XII. As demais notícias que ele ouvirá de sua mãe e dos outros mortos constituirão parte da informação de que precisa para formar o quadro da sabedoria que o salvará.

Ao aproximar-se a alma do Tebano Tirésias, com seu cetro de ouro na mão, reconheceu Ulisses e exclamou: "Descendente de Zeus, filho de Laertes, Ulisses de mil expedientes, por que então, o infeliz, deixando a luz do sol, vieste ver os mortos e a região sem alegrias? Mas afasta-te do fosso, põe de lado tua espada para que beba o sangue e te diga a verdade". Quando acabou de beber o sangue, o irrepreensível adivinho lhe dirigiu estas palavras: "É a volta doce como mel que procuras, glorioso Ulisses, mas um deus a tornou difícil, pois o Abalador de Terra não te deixará passar, penso eu. Concebeu ódio em seu coração contra ti por teres tirado a vista de seu querido filho. Mas, apesar de sua cólera, poderás ainda, após muitas provas, chegar à tua casa se contiveres teu coração e o de teus companheiros, no momento em que aproximares teu navio da ilha do Tridente, após teres escapado do mar violáceo quando ali tiveres encontrado em pastagens as vacas e os robustos carneiros do deus Hélio, que tudo vê e ouve. Se não lhes causares mal, se pensares na tua volta, tu e teus companheiros podereis ainda chegar a Itaca, não sem sofrimentos. Mas se lhes causardes mal, então eu te predigo a perda de teu navio e dos teus companheiros. E tu, se escapares da morte, entrarás tarde em teu país, em situação de penúria, após teres perdido todos os teus com-

---

reino de Hades e pedir-lhe o cumprimento do ato piedoso da sepultura. Isto acontece antes mesmo de Ulisses entrevistar-se com Tirésias.

Na Eneida se observa o mesmo ritual. Logo no final do Canto V, Palinuro, piloto no navio de Enéias, enganado pelo deus do sono, adormece na direção do navio e, caindo ao mar, perece. Quando, na caminhada pelo reino dos mortos em companhia da Sibila, Enéias chega à margem do Aqueronte, a primeira alma que encontra é a do seu piloto Palinuro, que também lhe implora não o deixar sem sepultura. Cf. VIRGÍLIO — *Eneida.* Paris, Librairie Garnier Frères. V, 830-61; VI, 337-83.

panheiros e num navio estrangeiro. Em tua casa encontrarás de que te lastimar: homens arrogantes que devoram teu patrimônio, pretendentes à mão de tua esposa e que lhe ofecem presentes de núpcias. Após tua chegada, fa-lo-às expiar suas violências. Mas depois que tiveres matado os pretendentes na grande sala do palácio, por astúcia ou abertamente com a ponta da lança, então apanha um remo bem feito e caminha até chegares à terra dos homens que não conhecem o mar e comem sua ração diária sem sal; eles não conhecem os navios de flancos vermelhos nem os remos bem feitos, que são as asas do navio. Dar-te-ei um indício bem convincente, que não te escapará. Quando te encontrares com um viajante que te disser que carregas nos ombros uma pá de recolher o grão, então finca no chão teu remo bem feito, oferece um belo sacrifício ao Rei Posídon: um carneiro, um touro, um porco reprodutor; depois volta a casa para sacrificar hecatombes sagradas aos deuses imortais que habitam o céu imenso, a todos sem omitir nenhum. Para ti a morte virá fora do mar, muito suave: ela te surpreenderá quando estiveres enfraquecido por uma velhice opulenta. Ao redor de ti, teus súditos serão prósperos. Eis o que te digo com toda a verdade".

Em seguida vem o encontro de Ulisses com sua mãe Anticléia. Nele, o herói tem informações completamentares sobre a situação de sua família. Penélope, sua esposa, informa Anticléia, lhe continua fiel no palácio e chora de saudades por ele. Telêmaco, seu filho, administra as propriedades e é um príncipe justiceiro. Seu pai, Laertes, muito velho, vive no campo e não desce mais à cidade. Dorme no chão perto das cinzas, em completa tristeza, ansiando pela volta do filho querido. Depois de lhe ter relatado as tristezas e as saudades que a levaram à morte, Ulisses tenta por três vezes abraçá-la, mas por três vezes ela lhe escapa semelhante a um sonho e a uma sombra.

Depois, como em uma tela, passam diante do herói as mulheres célebres do passado. É o que os helenistas chamam "o catálogo das mulheres". É um quadro de informação e formação. Isso lhe trará uma reflexão sobre a fragilidade do poder e de como as situações evoluem rapidamente da felicidade para a tragédia. As mulheres que desfilam diante do herói foram afamadas pelas estirpes que constituíram para a posteridade porque se uniram a deuses ou ainda porque foram culpadas de grandes pecados, como o adultério, o incesto e a calúnia, ou pelas tragédias de que foram vítimas. Entre elas, Tiro, de nobre nascença, que teve de Posídon, deus dos mares,

Pélias e Neleu, pais de heróis; Antíope, filha de Asopo, que se gabava de ter dormido com Zeus, de quem teve dois filhos célebres, Anfíon e Zeto, os fundadores das muralhas de Tebas, a cidade de Sete Portas; Alcmena, esposa de Anfitrião, que nos braços de Zeus concebera Hércules de coração de leão; a bela Epicasta, ou Jocasta de acordo com Sófocles, que, na ignorância do seu espírito, cometeu um ato horroroso: desposou seu próprio filho, Édipo, o qual já matara Laio, seu pai; Fedra, que, não tendo conseguido seduzir seu enteado Hipólito, caluniou-o diante do marido. Este, acreditando na esposa, invocou contra o filho a cólera divina, por isso os deuses determinaram que fosse despedaçado pelos próprios cavalos. E muitas outras mulheres, entre as quais Leda, Ifimédia, Mera, Clímene, Erifila, Clóris, Prócris e a bela Ariadne.

A iniciação do herói continua. A visão e informação que vai ter a seguir referem-se a um passado mais recente: o destino de muitos dos seus companheiros de guerra, de quem não tiveram notícia desde a partida de Tróia. Isso não só vai torná-lo consciente do que aconteceu a seus aliados, mas sobretudo pô-lo de sobreaviso para não cometer os mesmos erros que os impediram de voltar à pátria.

Apareceram então as sombras de Agamenon, rei dos aqueus, de Aquiles, rei dos mirmidões, de Pátroclo, de Antíloco e de Ajax. Tendo bebido o sangue das vítimas, Agamenon aproximou-se de Ulisses dando grandes gemidos e todo banhado em lágrimas, estendendo-lhe as mãos para abraçá-lo. Compadecido, Ulisses ergueu a voz e perguntou-lhe a causa de sua morte, se perecera no mar pela fúria de Posídon, se em alguma pilhagem ou em algum combate para defender uma cidade ou mulheres. Agamenon respondeu-lhe que não perecera no mar nem num combate, mas pela mão de Egisto, amante de sua esposa Clitemnestra, com a qual meditara sua morte. Convidado a entrar em seu palácio e recebido para um banquete com todas as mostras de amizade, no meio da festa fora abatido a machadadas como um boi que é morto na manjedoura. Ao redor dele, caíram seus companheiros até o último como porcos de dentes alvos que são abatidos para um festim de núpcias. Mortos, diz ele, ficamos jazendo na grande sala do palácio ao redor das crateras de vinho e das mesas carregadas de alimentos, enquanto no chão o sangue corria em ondas. Ao cair ao solo, continua Agamenon, ouvi a voz de Cassandra, filha de Príamo, que me coubera como prisioneira de guerra e que implorava por socorro. É que minha astuciosa mullher também acabava de matá-la. Nada há mais ter-

rível e mais descarado do que uma mulher que em seu coração concebeu tais crimes. Ela espalhou a infâmia sobre si mesma e sobre todas as mulheres futuras, mesmo as mais honestas. "Não sejas jamais brando com tua mulher nem lhe confies teus projetos. Participa-lhe alguns, mas oculta outros."

Em seguida foi a vez de Aquiles, filho de Peleu, rei dos mirmidões. Depois que Ulisses o louvou por sua glória passada, por sua bravura e pelas honras que fizeram dele um semideus, Aquiles lhe disse com vivacidade: "Não me consoles por ter morrido, ilustre Ulisses; preferiria estar preso à terra, ser assalariado de alguém, mesmo de um homem sem recursos, sem meios de qualquer espécie, a ser rei entre os mortos, que nada são". E depois que Ulisses lhe deu informações sobre seu filho Neoptólemo, uma vez que nada sabia sobre seu pai Peleu, Aquiles, de pés ligeiros, fugiu rápido por entre as sombras, alegre por ter ouvido os feitos do seu descendente.

Enquanto outras almas interrogavam Ulisses, cada uma sobre o objeto de suas preocupações, somente Ajax, filho de Telamon, se conservava afastado. Guardava profundo ódio contra Ulisses porque, sendo considerado o mais valente guerreiro depois de Aquiles, julgava-se com o direito de ficar com suas armas após a morte do herói. Mas por intervenção do destino e de Zeus, os juízes foram os filhos de Tróia e a deusa Atena, que deram a sentença a favor de Ulisses. "Antes, diz Ulisses, eu não tivesse vencido naquela disputa, pois isso provocou tua morte, Ajax. Mas peço-te que esqueças este ódio, que domines teu ressentimento e a soberba do teu coração." Apesar disso, Ajax nada respondeu e partiu para o Érebo a fim de juntar-se às outras almas defuntas.

Na última iniciação a que é submetido, Ulisses contempla os grandes heróis da mitologia, parentes ou filhos dos deuses. A maioria suporta castigos extraordinários e eternos pelos grandes pecados cometidos ou por ciúmes dos deuses. Entre eles, o Canto XI da Odisséia nomeia Minos, filho de Zeus e rei de Creta; o gigante Títio, filho da Terra; Tântalo, Sísifo e Hércules.

# AS PALAVRAS PROIBIDAS

José Lemos Monteiro

Se nos detivermos alguns instantes a refletir sobre o fascínio ou a magia que certas palavras nos transmitem, concluiremos que, desde o seu surgimento, a linguagem constitui um verdadeiro mistério. É como se os sons lingüísticos não tivessem apenas uma função comunicativa: eles também seriam capazes de operar mudanças em nosso comportamento, atuar em nossas emoções, trazer-nos a dor ou o prazer. Quantas vezes basta ouvirmos um vocábulo ou expressão e alteramos subitamente nosso estado de espírito!

Recordemos, nesse sentido, a jaculatória rezada na Santa Missa: "Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha casa, mas dizei uma só *palavra* e minha alma será salva".[1] Este breve enunciado encerra a crença de que todo o poder existente na terra se resume na força da palavra e nos conduz a uma compreensão mítico-simbólica de que o homem e o mundo nada mais são do que uma espécie de manifestação da linguagem. A Bíblia nos diz que "no princípio era o Verbo e o Verbo era Deus" (Jo. 1,1). Interpretemos literalmente esta passagem e nossa idéia de Deus talvez surpreenda os teólogos, parecendo absurda e insana. Mas, cada vez que meditamos sobre o enigma do universo ou sobre a existência do ser, queremos conceber que o pensamento heiddegeriano, segundo o qual "a linguagem é a casa do ser", de algum modo reproduz

1. Esta jaculatória altera uma passagem bíblica em que um centurião romano, desejando fervorosamente que um criado seu fosse curado, se dirige a Jesus Cristo, dizendo com humildade: "Senhor, não te incomodes tanto assim, porque não sou digno de que entres em minha casa; por isso, nem me achei digno de chegar-me a ti, mas dize somente uma palavra, e o meu servo será curado" (Lc. 7, 6-7).

a revelação bíblica encontrada desde as narrativas do Gênesis. Deus tirou o mundo do nada, usando apenas a palavra. Disse Ele: "Faça-se". E o nada se transformou no tudo. E, quando Deus fez o homem[2] à sua imagem e semelhança (entenda-se, pois, à imagem e semelhança do Verbo), transferiu-lhe esse poder, conforme ainda nos relata a Bíblia: "Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais dos campos e todas as aves do céu, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar; e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome". Aos outros seres não foi concedido o dom de falar porque, informa o Gênesis, ao homem é que coube o poder de reinar "sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra" (Gn. 1,26).

Desse modo, a formação do mundo é concebida como um pensamento de Deus, materializado pela força da palavra. Na Epístola aos Hebreus, está escrito que Deus sustenta o universo com o poder de sua palavra (Hb. 1,1), o que nos leva a pensar que a criação do universo não se deu em algum tempo, mas se processa enquanto a palavra divina é proferida. Basta que haja o silêncio do Verbo e o mundo deixará de existir enquanto matéria, o tudo se nadificará, retornando ao completo vazio.

É curioso que a identificação da divindade com a palavra não parece constituir uma revelação exclusiva das escrituras cristãs. Os textos da Pirâmide mencionam um deus chamado Khern, isto é, Palavra, cuja personalidade era idêntica à de um ser humano. A criação do mundo foi obra de palavras proferidas por vontade da divindade. Descobrimos esta incrível analogia com as Escrituras Sagradas em Ogden e Richards (.... (1976:48), que acrescentam um fato não menos digno de reflexão: o de que a maior parte da humanidade outrora identificava a alma com o nome da pessoa. Para os hindus, numa crença ióguica, o mantra AUM é considerado o corpo sonoro de Deus. E, muito mais do que no ocidente, no oriente as praticas ritualísticas e a meditação se associam freqüentemente ao uso de vocalizações ou mantras aos quais se atribuem diversos poderes mágicos, inclusive o de desintegrar a matéria.

Se, por outro lado, lermos os filósofos e poetas da antiguidade, encontraremos em muitos deles intuições análogas

2. É extremamente significativo que, ao criar o homem, Deus haja substituído o "faça-se" por "façamos".

a estas. É o que essencializa, por exemplo, os cantos que compõem a *Teogonia* de Hesíodo. De acordo com o estudo e tradução de Jaa Torrano (1981:17), em Hesíodo as palavras são forças divinas, deusas nascidas de Zeus e Memória (As Musas). Este poder da força da palalvra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa.

É fácil, por conseguinte, admitir que para os povos primitivos e antigos a origem da linguagem sempre esteve ligada a forças sobrenaturais e inexplicáveis. É como se o homem tivesse perdido a consciência do poder que lhe foi outorgado, embora ainda possa usá-lo para o bem ou para o mal. Os bruxos e magos de todas as regiões sempre acreditaram que as invocações ou fórmulas, por vezes secretas, realizam exatamente aquilo que eles desejam ou pedem. Diz-nos Stephen Ullmann (1964:78) que os índios da ilha de Vancouver têm esta notável comparação: "As palavras atingem as pessoas como a lança atinge a caça ou como os raios do sol atingem a terra".

Observemos que esta noção, tão comum nas culturas indígenas, subjaz nos primeiros contactos que temos com a linguagem. Segundo explica Malinowsky (1976:316), as palavras não são para a criança apenas meios de expressão, senão que consistem em fórmulas de ação imediata. E exemplifica: o nome de uma pessoa, proferido em voz alta, em tom choroso, tem o poder de materializar essa pessoa que, como é óbvio, logo aparece e faz a criança tranqüilizar-se. Assim sendo, comenta ainda Malinowsky, as palavras são forças ativas que, na visão infantil, proporcionam um domínio essencial sobre a realidade, movimentando, atraindo ou repelindo coisas exteriores e produzindo mudanças em tudo o que existe. Para complementar, lembremos que, ao presenciarmos os balbucios espontâneos, como se fossem um jogo ou brincadeira que os recém-nascidos costumam fazer, constataremos uma expressão de júbilo e quase êxtase, resultante da percepção da linguagem que a criança começa a ter. Ela se sente talvez tão maravilhada quanto o adulto que se detém a meditar sobre esse mistério agora já numa tentativa de recobrar a memória do que lhe foi destruído pela civilização.

Mas a consciência da verdade, a penetração na essência da linguagem é um desejo vão que dificilmente se realiza. Em conseqüência, o homem se torna um alienado em sua própria casa, uma vez que realmente ele nada mais é que a linguagem em si mesma. E disso lhe advém uma pluralidade de sentimentos e atitudes em relação às palavras.

O mais comum desses sentimentos é o medo de falar. Se existe a convicção ou experiência de que os vocábulos têm poderes mágicos, é necessário respeitá-los e temê-los como algo sagrado. Se fizermos um estudo dos costumes dos mais diversos povos, chegaremos à conclusão impressionante de que em todos eles há tabus lingüísticos, ou seja, a proibição de dizer certos nomes aos quais se atribui poder sobrenatural e cuja infração causa infortúnio ou desgraça. Stephen Ullmann (1964) e Mansur Guérios (1956) registram inúmeros exemplos. Assim, entre os masais da África, nunca se profere o nome de uma pessoa morta e, se houver algum vocábulo homônimo ou mesmo parônimo, este será logo substituído por outro. Em certas tribos da Austrália, quando há extrema necessidade, cita-se o nome do falecido, mas em voz muito baixa, a fim de que o espírito não o ouça nem possa aparecer em sonhos ou causar danos irreparáveis.

Entretanto, não só entre os selvagens, mas também entre os civilizados supersticiosos, o nome é parte indissolúvel da personalidade de alguém. Não se deve empregá-lo em qualquer circunstância. Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, afirma: "Escrever o nome de alguém num papel e queimá-lo é de agouro certo. Colocar o nome escrito dentro de um formigueiro ou de um cupim, para que seja destruído, é outro antigüíssimo processo da mágica simpática, tendo por base a onipotência do nome".

Se essa atitude ocorre em face dos antropônimos, já se pode imaginar o grau de veneração e respeito aplicado aos teônimos e hierônimos. Lemos no Deuteronômio (5, 11): "Não pronunciarás o nome de Javé teu Deus em vão, pois Javé não deixará impune o que pronunciar o seu nome em vão". Observa Stephen Ullmann (1964:427) que os judeus jamais se referiam diretamente a Deus, usando sempre a palavra *Senhor*, o que ainda persiste no inglês *The Lord, no* francês *Seigneur* e em muitas línguas modernas.

O mesmo se passa com o nome do Diabo, que em todas as línguas é substituído por circunlóquios e eufemismos. Em francês existe a curiosa expressão "L'Autre"; em português são incontáveis os metalexismos (termos que substituem um vocábulo — tabu), para evitar o emprego da palavra *diabo*. Além dos eufemismos, há o recurso à desfiguração fonológica do vocábulo, o que produz uma série de variações inventariadas por Mansur Guérios (1956-76): *diá, diacho, dialho, dialhe, diamo, dianho, diangras, dianga, drale, dardo, diantro, diantre, diatre, diabre, diogo, nabo, droga, dubá etc.*

Não são, contudo, apenas as forças desconhecidas que amedrontam o homem e lhe causam o medo de falar. Tudo o que o cerca, em diversas circunstâncias, leva-o a sobressaltos, à sensação do perigo, da repugnância, dos maus pressentimentos. E tudo, em última análise, não passa de uma questão de linguagem.

Várias são as tentativas de classificar essas atitudes de que derivam os tabus lingüísticos. Para Havers (Guérios, ... 1956-15), estes estariam categorizados nos seguintes itens: a) nomes de animais; b) nomes de partes do corpo; c) fogo; d) sol e lua; e) doenças; f) nomes de deuses e demônios. Segundo Stephen Ullmann (1964:426), os tabus de linguagem se dividem em três grupos, consoante a motivação psicológica que os origina: uns são devidos ao medo, outros ao sentimento de delicadeza, outros ainda ao decoro ou decência.

A verdade, porém, é que a proibição ou o temor de usar uma dada expressão parte sempre da crença de que a linguagem oculta um poder capaz de nos subjugar de forma irremediável. Por isso, freqüentemente, não proferimos o nome de certas doenças. Quantas pessoas não receiam pronunciar termos como *câncer, lepra, morféia* ou *epilepsia?* Os próprios médicos dizem *C.A.* em vez de *câncer;* a gonorréia, o cancro e demais doenças venéreas agora são conhecidas como "doenças sexualmente transmissíveis"; a lepra passou a ser denominada de *hanseaníase;* o povo costuma usar "doença do peito" por *tuberculose.* E os exemplos são incontáveis.

Mas não é a substituição do tabu lingüístico por outra expressão (metalexismo) o único recurso com que imaginamos estar imunes aos efeitos das palavras proibidas. Há uma pluralidade de outros artifícios, entre os quais destacamos:

a) *Adulteração fonética do vocábulo*

Já fizemos referência às corruptelas de *diabo.* Analogamente, em vez de *desgraçado,* dizemos *desgramado, disgramado, disgra* etc. Os palavrões geralmente estão camuflados na linguagem das pessoas recatadas: *Pocha, Pucha, Orra, Pô* etc. Há mesmo expressões curiosas como "vá pra ponte que caiu", ou simplesmente "pequepê".

Muito freqüente é também o fato de nomes estrangeiros se associarem fonologicamente a palavras obscenas do português, o que necessariamente conduz à adulteração fonética. Foi, por exemplo, o caso de um mafioso italiano preso no Brasil, cujo sobrenome, por questão de decoro, teve entre nós que ser

pronunciado *Busqueta*. Não é raro que o nome seja alterado por decisão judicial, mediante ação promovida pela parte interessada. Entre esses casos, cite-se que um japonês domiciliado em Fortaleza, em cujo nome existia o vocábulo *Ku*, teve este modificado judicialmente para *Kô*, em virtude dos argumentos óbvios apresentados pelo advogado Dr. Pedro Maia.

Outrora, na educação dos seminaristas, muitos termos eram modificados apenas porque poderiam gerar certas conotações. Parece incrível, mas se dizia o "avor de Cristo" (em vez de *amor)*; "no meio da Igreja Católica" (por *seio)*; "a boca fala o que afunda no coração" (por *abunda)* etc. Costumava-se também rasurar ou modificar algumas letras de vocábulos que os seminaristas chegassem a ler, o que produzia invariavelmente a curiosidade de saber a verdadeira pronúncia dos nomes rasurados nos livros.

b) *Emprego de sinônimos*

É preciso ter em mente que não são os significados ou os referentes dos vocábulos (seres, doenças, objetos etc.) que justificam a crença nos efeitos maléficos dos tabus lingüísticos. Se assim fosse, também os sinônimos produziriam as mesmas conseqüências. Como isto parece não acontecer, as pessoas usam com a maior naturalidade, sem medos ou maus pressentimentos, termos conceptualmente análogos às palavras proibidas. Talvez este seja um dos motivos da existência de tantos sinônimos para o nome do diabo.

Cumpre enfatizar que o contexto ou ambiente cultural é fator determinante da interdição de certos vocábulos. Temos medo de pronunciar um palavrão dentro de uma igreja ou num velório, mas num estádio até o julgamos oportuno, quando a arbitragem não favorece o time pelo qual torcemos.

Na realidade, o contexto estabelece todas as normas de tráfego da linguagem. Um mesmo vocábulo nunca poderá ser empregado em todas as situações, ambientes ou classes sociais. Dizer publicamente uma verdade será algo muito arriscado, se as palavras forem duras ou inadequadas. Dessa forma, se um Ministro desvia verbas em seu benefício, só pelo fato de ser Ministro, todos estaremos proibidos de chamá-lo de ladrão. E quem, por ingenuidade ou imprudência, usar este termo, sofrerá severas punições. Para evitar essas conseqüências, um sinônimo como *estelionatário* até soa elegante e dignifica o roubo do Ministro. Tudo, pois, uma simples questão de linguagem.

c) *Substituição por gesto*

Muitas vezes silenciamos diante de determinadas circunstâncias e o máximo que fazemos é apontar para alguma coisa ou evento a cujo nome temos aversão. Em outras ocasiões, usamos o gesto acompanhado de um termo sinônimo que cause um efeito menos desagradável. O Conselheiro Acácio, personagem de Eça de Queirós, reflete bem essa preocupação: "não dizia vomitar, fazia um gesto indicativo e empregava *restituir*". (Queirós, 1976:32).

d) *Uso de signos dêiticos*

É também bastante comum que evitemos o nome de alguém a quem odiamos, mediante o emprego de pronomes: "não me fales nele", "o dito cujo", "já esqueci aquilo" etc. são expressões que ouvimos a todo instante. Florival Seraine (Guérios, 1956), observa que, no interior cearense, em vez do nome de certas doenças incuráveis, se diz "aquela doença". Mais curioso é o uso das expressões populares "lá nele" ou "lá nela". Comenta o autor acima citado que alguém, ao proferir determinados vocábulos, teme que estes repercutam em seu próprio corpo, concretizando-se em si mesmo as doenças ou ferimentos graves evocados pela pronúncia dos nomes. Para livrar-se de tal perigo, logo aponta para a parte de seu corpo, acrescentando a expressão "lá nele" ou "lá nela", como se estas fossem uma espécie de fórmula mágica.

e) *Mudança no tom de voz*

Nos diálogos, nas orações, nas mais variadas formas de uso da linguagem, modificamos o tom de voz, chegando até à pura articulação das palavras sem emissão de qualquer som É claro que nem sempre se trata de uma precaução decorrente do medo dos efeitos de uma pronúncia bem audível. Mas com freqüência é o temor ou o respeito que motiva esse procedimento. Os palavrões são expressos em quase sussurro em diversas circunstâncias (nas relações amorosas, para algumas pessoas, isso aumenta a excitação), os nomes dos mortos ou de certas doenças, os pedidos feitos a Deus, enfim, todos os sons a que atribuímos alguma força ou poder imanente é emitido por nós com uma modulação especial da voz. Relata-nos Mansur Guérios (1956:36) que os indígenas da ilha de Chiloé, na costa meridional do Chile, jamais proferem os nomes de pessoa em voz alta por medo de que os espíritos lhes façam mal. Há tribos

da Austrália em que todos os indivíduos possuem um nome secreto, que só é pronunciado pelas pessoas do grupo e, assim mesmo, em voz muito baixa.

f) *Substituição por eufemismos*

Para atenuar a repercussão de vocábulos tidos como indecorosos ou tabus, criam-se inúmeros eufemismos. Em vez do verbo *parir*, prefere-se dizer *descansar, dar à luz*. O medo de morrer talvez seja responsável por uma série de expressões eufêmicas: *repousar, descansar em paz, exalar o último suspiro, sair desta para a melhor, partir para a outra vida, entregar a alma a Deus*, e assim por diante. Não raro se mudam os nomes de pessoas, objetos ou lugares, quando se percebe que algo a eles relacionado não anda bem. *O Cabo das Tormentas* passou a ser designado de *Cabo da Boa Esperança*. No Brasil, várias cidades mudaram de nome por motivos análogos. Outras ainda conservam, como é o caso de *Passo Fundo*, onde o cacófato bem que deveria ser eliminado.

Conquanto não diga respeito à linguagem eussêmica, é o caso de aqui lembrar com Mervoyer (Ogden e Richards, .... 1976:57), que Adriano VI, ao ser eleito papa, foi persuadido pelos Cardeais a não conservar o seu próprio nome, em virtude de que todos os papas que assim tinham feito haviam morrido no primeiro ano de pontificado.[3]

Essa crença de que a palavra é responsável pelo sucesso ou pelo azar, a nosso ver, é o motivo de constantes substituições na linguagem. Recordemos que, num concurso para figurinista de alta costura, patrocinado pelo então famoso costureiro Denner, foi vitorioso um rapaz de incrível habilidade e senso estético. Denner, porém, lhe deu o seguinte conselho: "Se você quiser ter êxito, a primeira coisa que deve fazer é trocar de nome. Em vez de seu prosaico *Sebastião*, sugiro que a partir de agora você seja conhecido como *Sebastian*." Não teria sido um motivo semelhante o que recentemente levou o governo argentino a mudar o *peso* pelo *astral*? Terá sido feliz o governo brasileiro, ao escolher o nome *cruzado* com o propósito de fazer o povo esquecer o desmoralizado *cruzeiro*?

3. Aliás, a Igreja Católica nunca deixou de alimentar superstições quanto a esse aspecto, a ponto de outrora o clero exigir dos pais que batizassem os filhos com nomes de santos. Ainda hoje, acreditamos que qualquer vigário se recusaria a batizar uma criança com o nome de Hitler. E concordaríamos plenamente com essa atitude negativa, porque o nome é um estigma que acompanha a pessoa até depois de morta.

g) *Substituição por disfemismos*

Uma das provas mais convincentes de que as palavras proibidas não são assim consideradas por causa do significado que traduzem reside no fato de que, às vezes, costuma-se evitá-las mediante o emprego de uma expressão de teor bem mais chocante ou grosseiro. Dessa forma, surgem os disfemismos de que há abundantes exemplos na língua portuguesa. Para *morrer*, existem expressões populares como "bater as botas",[4] "esticar o pernil", "vestir o paletó de madeira" etc. Há vários disfemismos para o nome *diabo:* o *chifrudo,* o *malvado,* o *bicho papão* etc.

h) *Circunlóquios*

Evidentemente, o recurso às construções perifrásticas ou circunloquiais geralmente redunda em eufemismos que tentam preservar a nobreza da linguagem. O falante culto diz, por exemplo, "satisfazer a uma necessidade fisiológica". O homem rústico, bem menos formalista, diante de um caso desses, usa a fórmula "com licença da palavra" e diz o termo que conhece, sem dar tempo a que o ouvinte lhe conceda a licença.

Mas o escrúpulo de empregar determinados vocábulos chega a um tal barroquismo na linguagem culta que encontramos em alguns escritores passagens que hoje parecem ridículas. Para citar somente um autor, registremos dois exemplos de Alexandre Herculano. O primeiro traduz o vocábulo *bunda* que, em linguagem polida, em geral é substituído por *nádegas*. Entretanto, o escritor português preferiu elaborar o seguinte circunlóquio: "bombagina estufada de certa porção convexa da carne humana" (Bueno, 1964:137). O segundo dá outra versão para o adágio "aí é que a porca torce o rabo". Como as palavras *porca* e *rabo* têm conotações negativas, ele as evitou, escrevendo: "aí é que certo animal torcia certa parte do corpo que eu e o leitor sabemos" (Guérios, 1956:36).

Tais são os recursos mais comuns que evidenciam a todo momento atitudes de medo em relação ao emprego de certas palavras. E esse comportamento não é fruto exclusivo da ignorância ou da superstição. A linguagem tem realmente um poder,

4. Em artigo publicado na *Revista da Academia Cearense de Lingua Portuguesa,* Hélio Melo (1985:47-8), analisa diversas variações desse disfemismo. Mencionemos apenas as que nos parecem mais curiosas: "bater o prego", "bater a canastra", "bater o trinta e um", "virar presunto", "largar a casca", "botar o bloco na rua", "dar o corpo aos vermes", "dar o couro às varas", "ir para o beleléu", "espichar a canela" etc.

muitas vezes inexplicável, outras manipulado pelas próprias pessoas. Os gauleses, segundo uma alusão de Luciano de Samosata (Schaff, 1968:118), representavam Hércules, o símbolo da força, como um patriarca em cuja língua estavam atadas as orelhas das pessoas. O significado dessa estranha representação era o de que as correntes que amarravam os homens à língua de Hércules eram apenas as palavras que fluíam de seus lábios para as mentes das pessoas.

Se refletirmos bem nessa imagem, percebemos que todos nós somos subjugados, condicionados, massacrados e oprimidos pela manipulação da força das palavras num mundo inseguro, cujo destino está menos nas mãos do que na língua dos agentes do poder. Somos escravos das palavras que deles emanam e, sem o sabermos, vivemos e morremos por elas. *Democracia* e *liberdade* são, por exemplo, dois termos maldosamente preferidos para manter o estágio de nossa alienação. Malmberg comenta que tais vocábulos significam coisas diferentes, inclusive quase contrárias, em distintas partes do mundo. E observa que "em nome da liberdade e da democracia, muitos povos são oprimidos e reduzidos a cinzas" (Campos, 1979-80:78).

Há poucos anos, argentinos e ingleses se destruíram na Guerra das Malvinas e a razão não foi outra, (teria sido também a força maléfica do próprio nome da ilha?), senão a palavra *soberania*. E no Brasil, após a queda de João Goulart, muitas pessoas foram perseguidas e até mortas pela imposição e subversão semântica de certos vocábulos. Hoje, já podemos dizer que em 1964 houve um *golpe* militar que implantou um regime de *ditadura*. Mas antes ninguém podia falar assim, sob pena de ser denunciado e preso. As palavras que nos impuseram foram *revolução, democracia* e *liberdade*. E os brasileiros, como também aconteceu em outros países, não deixaram de respeitosamente sair em passeata, dando vivas à *liberdade*, de orelhas atadas à lingua dos poderosos, de onde emanava essa palavra vazia ou repleta de todos os significados.

Não há dúvidas, pois, de que a história da humanidade sempre foi e será determinada pelo poder de certos vocábulos, de que resultam conseqüências por vezes desastrosas. Analisando esse ângulo da questão, Ápio Campos (1979-80:77) menciona alguns eventos significativos. Lembra que a ousadia de Lutero em traduzir a Bíblia para o alemão foi o quanto bastou para provocar a cisão do cristianismo. Da mesma maneira, Descartes, ao trocar o latim pelo francês em seu *Discours de la Méthode*, fez que surgisse uma nova ordem de pensamento filosófico, desligada da influência escolástica, e sem dúvida a causa dessa revolução se deveu menos às suas idéias do que

ao tipo de linguagem que utilizou, de clareza inconteste e de penetração popular. Seria ainda o caso da decisão tomada pelo Concílio do Vaticano II, ao permitir que o latim fosse substituído pelas línguas modernas na liturgia católica. Tal medida representou um abalo profundo no sistema eclesiástico: o clero se tornou liberal, o misticismo e fervor religioso em grande parte cederam lugar à ação comunitária. O povo, antes acostumado à magia e ao fascínio das missas rezadas ou cantadas em latim, sentiu um grande impacto ao notar que aquelas palavras sacras estavam sendo desfiguradas pela tradução, trocadas por fórmulas que não despertavam a sensação do mistério.

A força da linguagem só subsiste enquanto se mantém o respeito, a interdição, a intangibilidade. A existência de línguas secretas ou sagradas é uma demonstração do temor dos homens em face do sobrenatural. Uma civilização que destrói esses valores, julgando-se livre das superstições e tabus, perde o contacto com o mistério, distancia-se de suas origens, torna-se incapaz de perceber que o mundo é apenas uma linguagem.

O caráter acentuadamente místico dessas últimas reflexões evidencia, sem nenhum medo do ridículo, o nosso deslumbramento em relação ao mistério da palavra. Quem sabe se alguns males de nossa civilização não advieram da desmitificação da linguagem. Teríamos, por certo, que aprender muito com os povos primitivos e antigos, a fim de readquirirmos a comunhão perfeita com a natureza, a espontaneidade da vida. E, ao mesmo tempo, deveríamos estar atentos para que a força da palavra não atuasse no sentido da destruição, mas no de uma perene revalorização da existência humana.

Cumpre lembrar que o verbo grego *blasphemeo,* antônimo de *euphemeo,* significa "dizer coisas que prejudicam". A blasfêmia, portanto, sempre foi uma questão de linguagem. A própria noção de pecado, na interpretação eclesiástica, não se restringe às ações comportamentais: inclui também os pensamentos e as palavras. É difícil imaginar o número de pessoas, condenadas ou mortas simplesmente por haverem pronunciado determinados vocábulos. Se lermos os julgamentos do Tribunal do Santo Ofício, teremos uma reação de espanto, de perplexidade ou de revolta. E, quando pensamos que a inquisição é coisa do passado, vemos o Frei Leonardo Boff condenado ao voto de silêncio. Uma prova de que a Igreja Católica continua a ter medo do poder da palavra.

Não se pense, porém, que esses fatos só ocorreram em nome da religião. Qualquer forma de abuso do poder pressupõe o controle da linguagem. Sempre quem detém o poder deve saber que sua sustentação está na mera manipulação da lingua-

gem. Por isso, os governos têm medo de conceder a plena liberdade de expressão. Eles sabem que, eliminada a censura, cria-se a possibilidade de que certas palavras adquiram força e terminem por transferir o poder a quem souber usá-las com argúcia e tenacidade. Todas as revoluções do mundo foram revoluções de palavras. Jesus Cristo, para implantar sua doutrina, usou de parábolas. E, a fim de escolher um seu representante, outorgando-lhe, portanto, o dom de usar a energia das palavras, mudou-lhe o nome de *Simão* para *Pedro*, determinando que do vocábulo *pedra* surgisse a Igreja de Deus, tal como do Verbo foi criado o mundo. Para recordar apenas mais um exemplo, a Revolução Francesa só mudou o destino da humanidade porque se gritou muito o lema *Egalité, Liberté, Fraternité*, numa época em que a única palavra forte era a *palavra do rei*.

Agora, o mundo inteiro está controlado pelos modernos meios de comunicação, parte de uma estrutura de poder que controla os atos humanos em todos os sentidos. A massificação chegou a tal ponto que já somos quase incapazes de pensar, desde que a todo instante nossas mentes são dominadas pelas palavras ou mitos criados pelos donos do poder. Pensamos e agimos em total submissão, alegremente alienados ou amarguradamente convictos de que o controle da linguagem é responsável pela manutenção da miséria e da fome das populações proibidas de falar. E essa proibição consiste simplesmente em negar-lhes o direito à educação e ao desenvolvimento de suas potencialidades criativas.

Calados e indefesos, diariamente ouvimos pela televisão palavras que ameaçam e prometem para breve um holocausto mundial. Ainda mantemos a esperança de que vocábulos como *amor* e *paz* conservem a força suficiente para sustentar a vida em nosso planeta. Porque, do contrário, a paz que existirá na terra será a do silêncio total, talvez o mesmo vazio que deve ter havido antes da invenção da palavra.

*Referências Bibliográficas:*


BÍBLIA Sagrada. São Paulo, Ave Maria, 1957.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo, Ed. Paulinas, 1973.

BUENO, Silveira. *Estilística brasileira*. São Paulo, Saraiva, 1964.

CAMPOS, Ápio. "Linguagem e poder". In: *Revista da Academia Paraense de Letras*. Belém, 1979/1980.

GUÉRIOS, R. F. Mansur. *Tabus lingüísticos*. Rio, Org. Simões, 1956.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

MALINOWSKY, B. "O problema do significado em linguagens primitivas". In: OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *O significado de significado.* 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

MELO, Hélio. "Bater as botas". In: *Revista da Academia Cearense da Língua Portuguesa.* Fortaleza, 6 (6), 1985.

OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *O significado de significado.* 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio.* São Paulo, Ática, 1976.

ULLMANN, Stephen. *Semântica;* uma introdução à ciência do significado. 4 ed. Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1964.

# OS CONTOS DE GRIMM *

Barbel Gutzat

Quem não conhece Branca de Neve ou Chapeuzinho Vermelho, essas famosas figuras dos contos dos irmãos Grimm? Os contos dos irmãos Grimm são, além das obras de Marx e Engels, o livro alemão mais traduzido, tornando-se a literatura infantil mais popular em muitos países do mundo. Mas quem eram os irmãos Grimm? Jacob nasceu em 1785, Wilhelm um ano mais tarde. Neste ano comemoramos então o 200.º aniversário de Jacob e no próximo ano o de Wilhelm. Embora tivessem temperamentos diferentes eles viveram a maior parte da vida juntos e trabalharam juntos. Essa colaboração é um fenômeno singular na história intelectual da Europa, esse relacionamento intensivo durante a vida inteira. O pai morreu cedo, e alguns anos depois também a mãe. Assim os irmãos mais velhos Jacob e Wilhelm tinham a responsabilidade pela família, pelos irmãos mais novos. Em 1802 eles começaram a estudar direito e depois aceitaram empregos como bibliotecários. Em 1830 os dois se mudaram para a cidade de Gottingen, onde trabalharam como professores na Universidade. Quando o rei desse estado suspendeu a lei fundamental, a constituição, os irmãos Grimm, com mais 5 outros professores formularam e assinaram um protesto contra essa decisão absolutista e arbitrária. O resultado do protesto foi que os 7 professores foram expulsos do estado e os irmãos Grimm voltaram para onde eles tinham trabalhado antes. Julgá-los politicamente parece difícil. Por um lado eram expulsos por causa deste protesto contra a suspensão da constituição. Mas, por outro lado, defendiam o STATUS QUO; eram nesse sentido muito conservadores e não

* Palestra proferida no II Seminário da Literatura Infantil da UFC, em novembro de 1985.

muito abertos para o presente. Mas através do conhecimento do passado eles tentavam recuperar a presunção dos alemães. Jacob, defendendo a monarquia, sendo legitimista era membro do primeiro parlamento alemão na igreja de Frankfurt em 1848. Lá ele agradecia o fato de os acontecimentos da revolução francesa não se repetirem. Ele era a favor de uma constituição burguesa, desejando a unidade da Alemanha, que naquele tempo era dividida em muitos pequenos principados. Mais velho, Jacob se tornava mais democrático, isso era a reação à decepção dessa tentativa parlamentar que não tinha sucesso. Em 1841 o rei da Prússia os chamou para Berlim como membros da Academia das Ciências e professores da Universidade. Lá morreram Wilhelm em 1859 e Jacob 4 anos mais tarde. Jacob era o mais sistemático, mais científico; os seus trabalhos valem mais cientificamente enquanto Wilhelm tinha um talento maior como poeta, como criador duma linguagem poética.

Quais são os méritos deles? Ouvindo o nome Grimm todo mundo pensa nos contos em primeiro lugar. Mas o renome deles não é baseado só nos contos, pois, além de colecionadores de literatura popular, eram editores, tradutores e pesquisadores. É menos conhecido o fato de que eles são considerados como pais das diferentes ciências. O seu trabalho dava fundamento para a lingüística, escreveram uma gramática alemã e livros sobre a história e o desenvolvimento da língua alemã, obras sobre mitologia, o direito nos tempos antigos, porque também tinham formação jurística. Uma das obras principais era um dicionário com a intenção de colecionar e explicar etimologicamente todo o vocabulário alemão. Mas em vida eles chegaram somente até a letra "F". Depois da sua morte este projeto foi continuado e em 1960 o último volume do dicionário foi publicado. Para resumir, pode-se dizer que eles foram os fundadores da etimologia, da filologia da Idade Média, da história do direito, da história da língua, da ocupação científica com a literatura popular. O interesse que dominava todos os seus estudos era o interesse pelos tempos passados, especialmente pela Idade Média e antes. Para entender isto não como uma dedicação pessoal dos irmãos Grimm é necessário lembrar a época em que eles viveram. Receberam as primeiras impressões intelectuais durante o romantismo. Dentro desta corrente intelectual e literária existia a tendência de virar-se para trás, à Idade Média, de refletir e ocupar-se com aquela época.

Esse retorno ao passado pode ser explicado por diferentes motivos. A concepção filosófica do romantismo era baseada no idealismo alemão, por exemplo, na filosofia de Fichte. O destaque da emocionalidade pode ser avaliado como uma con-

tra-reação contra a racionalidade do iluminismo. E na Idade Média se vivia um tempo menos racional, com menos contradições; era a convicção de que no tempo passado o indivíduo era parte duma entidade social, que o homem não se sentia tão desligado, tão individual e solitário, mas fazia parte dum contexto maior, via-se o seu lugar na ordem do mundo, quer dizer, a individualização ainda não tinha começado. A idéia desenvolvida nessa altura da Idade Média era um ideal duma época em que o homem e a natureza não existiam separadamente, em que a intelectualidade e a emocionalidade não eram divididas, mas se unificavam no pensamento religioso, uma época em que a estrutura e a hierarquia da sociedade pareciam estáveis. Os românticos procuravam todas essas imagens no passado, porque o tempo atual mostrava o contrário. Era o tempo das guerras de Napoleão que vencia e ocupava toda Alemanha, eram anos duma depressão social e econômica. Para fugir desta situação miserável os intelectuais se viravam à Idade Média porque na sua imaginação aquela época representava tudo que faltava atualmente. Pode-se dizer que a ocupação com a Idade Média funcionava como uma utopia virada para trás. Além disso, a resistência contra a ditadura napoleônica causava uma onda de patriotismo, as características nacionais eram destacadas como reação contra a opressão de Napoleão. A nação politicamente forte que não existia na atualidade se encontrava ou pelos menos se imaginava na Idade Média. Por isso a tradição tinha um papel muito importante no romantismo e uma das tarefas principais tanto de um cientista como de um poeta/escritor era preservar os conteúdos e valores que eram trazidos através dos tempos. Neste contexto o povo era visto como o valor mais alto, mais autêntico duma nação e em conseqüência para os românticos a literatura popular e trazida oralmente era considerada como conservadora do espírito da nação, do povo nos tempos passados. Eles consideravam a literatura popular como expressão direta da alma do povo num passado que ainda não era caracterizado pela contradição entre a racionalidade e a emocionalidade, entre a classe dos cientistas e poetas/escritores afastados do povo e o povo não sofisticado. O povo na imaginação dos românticos não era dividido em diferentes classes, mas vivia numa união nacional, num espírito nacional e numa identidade entre o povo, o estado e a igreja. Nesse contexto a preferência dos irmãos Grimm pela Idade Média não era uma ocupação muito especial e pessoal, mas ficava dentro da corrente dominante nessa altura. Apesar da sua educação clássica e européia os irmãos Grimm eram fascinados pelo passado alemão, como todos os românticos.

Ocupavam-se com a língua porque na sua opinião ela representava a unidade nacional, só ela unificava a Alemanha que nesta época estava dividida em muitos principados. Mas além da significação atual da língua como fio unificador, a consideravam a essência do espírito do povo, da nação. Na língua viam-se conservados todos os valores nacionais, a mentalidade nacional, a língua abrangendo literatura, história, costumes, religião e direito como fio espiritual. Era, no entender dos irmãos Grimm, a língua que constituía a união de um povo, que é a expressão intelectual de uma nação.

Achavam a língua da Idade Média mais forte, mais expressiva, mas sensual e menos racional, achavam que no correr do tempo a língua tinha perdido muito do seu valor expressivo. É da língua que eles desenvolviam a idéia nacional. Viram os seus trabalhos e os seus estudos neste contexto: por um lado, como tarefa científica, por outro lado, a convicção pedagógica de desenvolver, de divulgar a idéia nacional, quer dizer, a intenção científica se misturava com a consciência educadora nacional de trazer de volta seu passado nacional aos alemães. Contra a humilhação durante a ocupação francesa por Napoleão, eles procuravam a imagem da grandeza e beleza passada da Alemanha. Porque eles estimavam demais a idéia do povo, interpretavam todas as tradições literárias orais como expressão da alma do povo, criada pelo povo. Orientavam-se numa concepção enfática do povo que os levava a um certo desprezo pela poesia profissional.

Os românticos que se preocupavam com a literatura popular iniciavam uma atividade intensa para colecionar todos os testemunhos literários do tempo passado, que eram trazidos oralmente como canções populares, lendas, contos. Os irmãos Grimm estavam bem dentro dessa onda, começando a colecionar canções populares. Mas um amigo seu, Achim von Arnim, já tinha começado antes a colecionar música popular, e por isso eles lhe deram a sua coleção para ser incluída no volume da coleção com textos e melodias das canções populares, editadas por Achim von Arnim. Foi esse amigo, um dos líderes do círculo romântico de Heidelberg, que sugeriu aos irmãos Grimm colecionar contos em lugar das canções. Deve ter sido em 1806 que os irmãos Grimm começaram a colecionar contos. O seu interesse não era uma coleção em si, mas eles estavam extremamente interessados nas raízes históricas, porque acreditavam que os contos fossem mais velhos do que as lendas de deuses e heróis. Julgavam os contos como os restos de uma poesia nacional remotíssima que era contada geração por geração, conservando assim as convicções velhíssimas do povo.

Para obter contos os irmãos procuravam pessoas velhas e numa carta Jacob disse que considerava as mulheres velhas do campo como melhores testemunhas, conhecedoras de contos bem antigos. Os irmãos pediram as mulheres para contar todos os contos que conheciam e anotavam tudo, palavra por palavra. Às vezes era difícil motivar estas pessoas a narrar os contos antigos. Como exemplo os irmãos relatam em carta aos amigos o caso de uma mulher velha da qual eles ouviram falar. Um dos irmãos viajou para a cidade onde a mulher morava. Ela estava doente e estava hospitalizada, mas não quis contar nada e a viagem foi em vão. Para ganhar o máximo possível dos contos os irmãos pediram ajuda dos amigos. Pediram que eles aproveitassem as empregadas velhas, uma vez que elas conheciam muitos contos. A maior contribuição para o primeiro volume dos contos deu, por exemplo, uma velha empregada de uma família amiga. Para o segundo volume uma camponesa contribuiu com a maior parte. Ela era descendente de uma família francesa de Hugenottes que foram expulsos da França por causa da religião. Por isso, alguns contos não são de origem alemã, mas se pode encontrar variações dos contos de Grimm na coleção francesa de Perrault. Foi por ironia do destino que, na busca para as raízes nacionais como reação contra a opressão francesa, os irmãos Grimm incluiram contos trazidos da França sem saber disso. Os anos 1811/12 foram o pique da atividade colecionadora, foram os anos mais frutíferos. Em 1814 Jacob fundou uma sociedade de contos com o objetivo de ganhar e organizar colaboradores. O primeiro volume dos contos foi publicado por ocasião do natal de 1812, o segundo dois anos depois. Na sua vida foram publicadas 17 edições, cada vez modificadas, e a última versão contém 200 contos das diferentes regiões da Alemanha. Os irmãos Grimm planejaram um terceiro volume, mas desistiram a favor de uma coleção de lendas alemãs. Os contos de Grimm são a primeira coleção sistemática e científica dos contos e até hoje trata-se da coleção mais competente de contos alemães. Pode-se descobrir conexões de motivos entre os contos de Grimm e a epopéia heróica germânica, as fábulas dos animais e contos romanos.

Como eu já mencionei, os irmãos Grimm procuravam pessoas velhas para narrar os contos bem antigos e anotavam tudo, palavra por palavra. Mas claro, foi necessário redigir os textos contados oralmente. Isso foi a tarefa principal de Wilhelm que comprovou seu talento narrativo a respeito disso. Conseguiu narrar num tom de contos, melhor do que todos os outros românticos. Possuía a intuição lingüística para contar de uma maneira ingênua e poética. É essa maneira narrativa, essa força

poética que causa a fascinação dos contos. Mas, quais foram os princípios da redação? Eles ligavam a maior importância a uma reprodução autêntica ao texto original, tentavam copiar o tom simples dos contadores populares. Por isso eles, por exemplo, condenaram a maneira de Clemens Prentano, o seu amigo, que também colecionava contos, mas usava-os só como estímulo para desenvolver um conto no seu estilo, ampliado pela sua fantasia. Isso eles não queriam, pois viam a sua tarefa mais como conservadores da literatura popular do que como poetas, criadores das obras literárias. O objetivo de Wilhelm na redação foi a idéia de reproduzir todos os contos no mesmo estilo e assim dar uma unidade à coleção. Ele realizou esse objetivo pelas seguintes alterações estilísticas sem mexer no conteúdo do original narrado:

1. Ele transformou o discurso indireto em discurso direto, e, assim, surgiram diálogos que fizeram a narrativa mais viva por um lado e, por outro lado, mais fácil para entender, porque os irmãos pensavam nas crianças como destinatários dos contos.

2. Com a mesma intenção Wilhelm tirou todas as palavras e expressões estrangeiras e evitou expressões idiomáticas usadas raramente e um vocabulário que não fosse muito coloquial.

3. Preferindo a parataxe, Wilhelm eliminou as construções hipotáticas para facilitar a compreensão e dar a impressão de um tom popular e simples.

4. Ele se referiu à linguagem infantil acrescentando repetições que existem nesta linguagem, como, por exemplo: Alguém bateu na porta e bateu e bateu.

5. No mesmo contexto tem que ser vista a inclusão das linhas rimadas nos contos. Essas rimas têm uma função dupla: a) imitar canções infantis e populares; b) ser mais fácil para lembrar.

6. Constantemente Wilhelm trocou o tempo do presente pelo pretérito. Isso destacou mais a antiguidade do conto, colocando os acontecimentos num tempo passado, num tempo remoto.

7. Para destacar o caráter antigo e popular Wilhelm usou sempre a mesma fórmula para a primeira e a última frases. "Era uma vez", são as primeiras palavras de quase todos os contos e eles quase sempre terminam com a frase: E se eles não morreram, ainda estão vivos até hoje. Essas fórmulas estereotipadas serviam para criar a unidade estilística dos contos.

Outras medidas que Wilhelm usou serviram ao objetivo de ampliar os contos, não no conteúdo, mas na maneira narrativa, quis realizar uma maneira narrativa mais épica porque a maioria dos textos originais era muito curta, limitada ao mínimo necessário como um abstrato da ação, do conteúdo. Por isso Wilhelm incluiu adjetivos, epítetos ornamentais para melhor caracterizar as pessoas. Ele fala, por exemplo, não só de uma princesa, mas de uma princesa belíssima. Também descreveu situações e lugares da ação mais amplamente, estimulando, assim, a fantasia dos leitores. Mas além disso a descrição mais ampla das circunstâncias tinha a função de aprofundar a caracterização das pessoas psicologicamente.

Resumindo, pode-se dizer que pela aplicação dos recursos retóricos aludidos, Wilhelm conseguiu uma maneira-modelo de narrar um compromisso entre a fidelidade científica da reprodução e o estilo narrativo popular. Pode-se falar de uma forma literária criada por ele.

Além da unidade lingüística criada por Wilhelm Grimm os contos têm certas características estruturais em comum, por exemplo, em muitos contos aparece o princípio duma estrutura tripla, uma ação repetida e variada três vezes. Todos os contos têm um final feliz. Embora eventos chatos, ruins aconteçam e coisas grotescas e feias sejam descritas, no fim tudo se torna feliz. Esse final feliz é baseado numa ética, a mais simples: finalmente o bem sempre vence e o mal é castigado. No mundo dos contos existe justiça no sentido em que o mal nunca tem uma chance de sobreviver, os seus sucessos são apenas temporários, mas o bem por causa da sua moralidade superior domina finalmente. Por causa desta mensagem moral o filósofo alemão Ernst Bloch classificou os contos como utopia de um mundo melhor. Mas na discussão sobre o valor dos contos existem outros pontos de vista. Concordando com Bloch na classificação como utopias, sociólogos observam nos tempos da depressão social e econômica uma avalancha de contos.

O futuro parece muito inseguro, o mundo não é mais transparente para o indivíduo, ele parece dominado em vez de dominar o mundo exterior, tudo isso causa um desejo de fugir da realidade através dos contos, porque eles falam de um mundo simples, falam de happy-ends que na realidade não são mais possíveis. Os contos falam da ânsia para um mundo melhor, das imagens utópicas e a ocupação com contos pode ser vista como fuga da realidade insuportável. O livro mais discutido nos últimos anos a respeito de contos é o livro do psicólogo Charles Bettelheim *Crianças precisam de contos*. Ele julga os contos de um ponto de vista psicanalítico, que o leva a de-

fender a necessidade dos contos para o desenvolvimento das crianças. Dizendo que contos são irreais, porque eventos mágicos acontecem num mundo irracional, ele destaca que os contos não são falsos porque refletem o mundo interior das crianças, suas angústias, seus desejos e suas fantasias. O conto mostra quais passos são necessários para o desenvolvimento das crianças para a sua maturidade. Quer dizer, Bettelheim interpreta as ações exteriores no decorrer do conto como expressão de um processo psicológico da maturação e do desenvolvimento interior das crianças.

Mas independente das opiniões científicas sobre os contos pode-se constatar, em variação do título do livro de Charles Bettelheim *Crianças precisam de contos: Crianças gostam de contos!*

# AS FUNÇÕES DA LITERATURA INFANTIL *

Horácio Dídimo

(À luz das "Historinhas do Mestre Jabuti" **)

## 1. DIVERTIR

*O anãozinho*

O anãozinho alisou as antenas, escovou as grandes asas coloridas e saiu voando.

— Zzzzzzzzz! — exclamou bem humorado.

E a velhinha bem velhinha, que não pensava mais em nada, ficou pensando que o anãozinho verde era uma borboleta azul.

---

A Literatura Infantil é um anãozinho verde bem humorado.

Nós, adultos sabidos, somos a velhinha.

A arte literária é uma manifestação de *criatividade* através do poder poético-lúdico da palavra.

A primeira grande função da Literatura Infantil é *divertir.*

---

* Horácio Dídimo. "As sete dimensões do exercício de escrever" *in: Revista de Letras,* Fortaleza, 7(1/2): 27-29; 1984.

** Horácio *Dídimo, Historinhas do Mestre Jabuti.* Fortaleza, 1983.

## 2. EMOCIONAR

*O guarda-chuva*

O guarda-chuva amanheceu muito triste. Pendurado num canto do guarda-roupa, amargurado, quase sentia nas costas o bafo branco do sol.

— Ufa! — começou a pensar devagarinho.

---

A Literatura Infantil é o bafo branco do sol.

Nós, adultos sabidos, somos o guarda-chuva preto pendurado no guarda-roupa.

A arte literária é uma manifestação de *sensibilidade*, através do poder expressivo-catártico da palavra.

A segunda grande função da Literatura Infantil é *emocionar*.

## 3. EDUCAR

*O leão e o carpinteiro*

O leão queria civilizar-se e mandou chamar um carpinteiro para fazer a mesa de jantar.

Quando chegou em casa à tardinha e viu a mesa pronta, deu grandes urros de satisfação.

Depois virou-se para o carpinteiro e, medindo-o com os olhos, bradou:

— Agora, vamos à inauguração: amigos, amigos; negócios à parte.

A Literatura Infantil é a mesa de jantar do carpinteiro.

Nós, adultos sabidos, somos o leão mal-comportado.

A arte literária é uma manifestação de *maturidade*, através do poder apelativo-pragmático da palavra.

A terceira grande função da Literatura Infantil é *educar*.

## 4. CONSCIENTIZAR

*A fábula*

Era uma vez uma fábula cheia de animais que abriam a boca e falavam e de homens desanimados que abriam a boca e bocejavam.

A fábula, preocupada, resolveu correr o mundo em busca da solução.

Andou, andou noites e noites e noites sem madrugada.

Afinal, quando já estava morta de cansada, a bem dizer não encontrou mais nada: somente uma netinha vovozinha sentada junto do fogão.

---

A Literatura Infantil é a fábula que fala.

Nós, adultos sabidos, abrimos a boca e bocejamos.

A arte literária é uma manifestação de discernimento, através do poder metapoético da palavra.

A quarta grande função da Literatura Infantil é *conscientizar.*

## 5. INSTRUIR

*A formiguinha*

Era uma vez uma formiguinha que não passava de uma formiguinha, mas trazia na sacola uma idéia tão cabeçuda que, mal saía para o seu passeio, a idéia também se punha a passear e, mais do que isso, corria na frente, pulava e cantava que era uma coisa demais.

E a formiguinha que não passava de uma formiguinha tanto não sabia mais o que fazer que acabou fazendo mais do que sabia.

E nunca mais foi-se embora para sempre.

---

A Literatura Infantil é a formiguinha que trazia uma idéia na sacola.

Nós, adultos sabidos, sempre queremos ir embora para sempre.

A arte literária é uma manifestação de *conhecimento,* através do poder referencial-cognitivo da palavra.

A quinta grande função da Literatura Infantil é *instruir.*

## 6. INTEGRAR

*O lado*

Quando a guerra rebentou, todos foram para a rua gritando:

— De que lado estamos? De que lado estamos?
— Esta guerra não tem lado — anunciou o porta-voz;
— é uma guerra redonda e total.

---

A Literatura Infantil é redonda e total, mas não é, evidentemente, a guerra.

Nós, adultos sabidos, é que somos a guerra e o porta-voz.

A arte literária é uma manifestação de *solidariedade* através do poder *fático-sinfrônico* da palavra.

A sexta grande função da Literatura Infantil é *integrar*.

## 7. LIBERTAR

*O cavalo e o passarinho*

O cavalo tinha muita vontade de voar. Um dia criou coragem e pediu emprestado as asas do passarinho. O passarinho achou muita graça, mas acabou emprestando as asas depois de mil recomendações.

O cavalo, satisfeito, vestiu-as cuidadosamente, trepou-se numa cadeira bem alta e voou longamente em direção a todas as estrelas.

---

A Literatura Infantil é o passarinho.

Nós, adultos sabidos, se um dia formos sabidos de verdade, aprenderemos a voar com as asas do passarinho.

A arte literária é uma manifestação de *simplicidade*, através do poder comunicativo-humanizador da palavra.

A sétima grande função da Literatura Infantil, função-síntese de todas as demais, é *libertar*.

# ELEGIA CEARENSE

poema de Artur Eduardo Benevides
Vertido para o castelhano por Guarino Alves de Oliveira.

1. Largo es el estío.
Largos los caminos para los pies de los hombres.
Largo el silencio en los campos. Larga
la mirada a amar lo que perdió.
Ya no vienen las albas en el pico de las aves
ni se escucha la canción de amor
del *tangerino.*
La muerte nos guía. Exhaustos resistimos.
Y si acaso caímos en el suelo nuestros dedos
empiezan a replantar la rosa de la esperanza.
Ay Ceará
tu nombre está
en nosotros como un signo
de sangre, ensueño y sol!
Tierra de lirios y espadas flameantes,
territorio que Dios ha sacado del diablo,
mujer de los emigrantes, dalia de la canícula,
en nosotros eres
un rocío. Posas. Eres canción.

2. Para cantarte me baño en tu memoria
y escucho la voz enternecida
delante de efigies siempre tristes.
Oh! verte apuñalada — y el sol
robando la fragil adolescencia
y poniendo en tu rostro el dolor
de quien se siente, de subito, perdido.
Los pobres ríos secan
los gajos perden frutos
las aves picotean
el cielo

y huyen las nubes.
Entonces nos tornamos esclavos
de tu sed, pero austeros, al deseo
de que un día seas tan hermosa
igual a las novias que se sacan
en el fin de los inviernos.
Triste es ver los niños muriendo en los brazos
de madres alucinadas que mirándolas a la muerte
aún cantan de amor las canciones antiguas.
Y quedas desesperada viendo los hijos
a lo largo de las carreteras
donde hace poco los trabajadores
cantaban al atardecer.
Cambias la voz, entonces: es una solo voz
es réquiem crecendo a la penumbra del destierro
y ronca como prisioneros en murmullo
diciendo palavras de los días
en que fueron jóvenes y felices.
Para cantarte, Buena Amada telúrica,
sería feliz si en vez de vanas palabras
tuviese en mi boca lluvias y semillas.
Ay, viuda del invierno, flor violentada,
tu sol no brilla: quema. Pero la luna
renace para siempre en los ojos
de los hombres.
Oh! grande mirada de piedra, sed y solsticio:
te diesen un nuevo reino y nunca lo aceptarías!

3. Hermosos son los frutos porque son difíciles.
En todos los sepulcros nacen una rosa.
En cada hijo el amor es como invierno.
Jamás morirás. No seríamos fuertes
si por ti no estuviésemos
en vigilia cruel, oh madre!
Pero si las lluvias te quieren
como locos zarpamos
para la labor de la tierra.
Los campos entonces se maduran
cual vientre de mujer
y las bocas
— tranquilas y felices —
gritan
palabras de amor
que jerguen
primaveras.

# O ENSINO DO LATIM VOLTADO PARA O PENSAMENTO E O COMPORTAMENTO

Vicente Eduardo Sousa e Silva

Convém que em todo aprendizado prevaleça o crescimento interior. Daí o ensinamento de Albert Einstein "a carência de uma cultura moral: eis o pecado de omissão da nossa civilização; — sem cultura moral não haverá salvação, para a humanidade." Acrescente-se a isso a advertência de Rabindranath Tagore: "Muitas vezes pude constatar que de tudo quanto um professor ensina, nada se transmite com tanta eficiência como a sua maneira de agir. Sem esforço, eu assimilaria a impaciência, o arrebatamento, a parcialidade e a injustiça de meus professores ao passo que nada aprendera do que me ensinaram em suas aulas."

Decerto, nada mais sem sentido o transmitir-se ao aluno lições que não lhe aproveitarão na vida por nada acrescer-lhe à formação. O estudo da língua calcado somente em aspectos teóricos, carente de qualquer utilidade, sem consciência dos objetivos a serem atingidos, se tornará inconseqüente e inócuo. Ao invés, muito lhe valerá quando fundamentado preferentemente no *pensamento.*

Pretendemos, dentro do espaço reduzido dessas linhas, tecer considerações sobre o ensino da Língua Latina na Universidade e provocar reflexões quanto à matéria de tanta relevância. O ensino do Latim, voltado para o *pensamento,* visará não só ao processo *instrutivo* na aquisição de informações e assimilação de conhecimentos, como principalmente ao processo *educativo* na formação de hábitos e comportamentos, interesses e preferências.

Para isso há que se definir com clareza os objetivos dessa disciplina pela programação coerente e prática. Os planos de

curso serão desdobrados com a finalidade de privilegiar o *pensamento* na confluência das suas múltiplas relações históricas, geográficas, políticas, sociais, religiosas, com vista a uma formação completa. Releve-se a disciplina no contexto cultural, destaque-se-lhe a importância e acentue-se a sua necessidade.

O educador, além do estímulo ao trabalho do aluno, deve estar emocional e tecnicamente preparado para compreendê-lo plenamente. Através do ensino do Latim, cumpre propiciar-lhe elementos que contribuam para o desenvolvimento da sua capacidade de compreensão e apreensão do mundo. Cabe, portanto, mostrar-lhe que o Latim não deve ser entendido como uma série de regras gramaticais e textos inexpressivos, mas o instrumento impulsionador do interesse pelo mundo antigo presente pelas próprias obras.

Incontestavelmente permanece o Latim, de cuja tessitura se esgarçou o leque de línguas neolatinas, como a fonte de conhecimento básico tanto da Língua Portuguesa quanto das românicas, o que habilitará o aluno a entender o processo evolutivo da língua de geração para geração, de manejar o instrumento gramatical não como fim mas como meio, de assimilar o pensamento latino da sua forma mais justa.

Ademais, ampliará sua cultura pelo levantamento histórico da expansão romana, da unificação política da Europa, das conquistas, dos fatos político-sociais, da virtude, do patriotismo, da honra e da herança do povo romano. Reconhecerá também que o Direito Romano nos legou sua estrutura e terminologia, figurando ainda hoje os direitos e obrigações do cidadão romano na legislação do mundo ocidental, como expõe o modelo seguinte:

I. JURA PRIVATA (Direito Civil)

1. Jus Comercii (Propriedade)
2. Jus Conubii (Casamento)
3. Jus Legis Actionis (Promoção de Ação Judicial).

II. JURA PÚBLICA (Direito Político)

1. Jus Suffragii (Voto)
2. Jus Honorum (Direito de ser eleito)
3. Jus Sacrorum (Exercício do sacerdócio)
4. Jus Provocationis (Apelação no crime)

## III. OBRIGAÇÕES

1. Recenseamento
2. Serviço militar

Conhecida a estrutura da frase latina, encaminhe-se o aluno à leitura de Eutrópio, Fedro, César, Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, para assimilar seu pensamento. Esta prática seja executada sem pressa, acompanhada de comentários relativos ao estilo, à história e aos costumes da época. Em etapa mais adiantada poderá o aluno por si estender a leitura a outros autores.

É, porém, na análise do programa que deve assentar-se a primeira preocupação do docente quanto a sua aplicação. Diante da exigüidade de tempo para o estudo do Latim, seu conteúdo deve ser cuidadosamente organizado de tal modo que atenda às necessidades e interesses didáticos. O plano de disciplina, de unidades e de aula deve ser distribuído na proporção justa, considerando-se a importância do conteúdo, os créditos, a carga-horária, o período letivo, como itens a serem previstos e avaliados com antecedência.

Tenha-se em conta que todo planejamento processa-se em função dos objetivos estabelecidos. Para que sua aplicação obtenha êxito, compete ao professor determinar o método didático, delimitar as atividades de classe e extraclasse, assim como a bibliografia necessária. Este planejamento conterá diversas finalidades, como:

1. Desenvolver no discente hábitos mentais através da observação, concentração, análise, relacionamento dos fatos;
2. Desenvolver a habilidade de ler e traduzir os autores latinos;
3. Desenvolver uma atitude interessada pela cultura clássica;
4. Transmitir informações sobre fatos gramaticais com vista à compreensão da Língua Portuguesa em sua história e em seus recursos mórficos e semânticos.

Qualquer orientação metodológica, educacional ou epistemológica deve visar à qualidade do ensino. Para tanto, há que se antever a *clientela* e a *finalidade,* para que se defina *como* ensinar.

No contexto atual da Universidade, o Latim e o Português deverão ser estudados paralelamente, um em função do outro,

possibilitando assim este processo melhor conhecimento da Língua Portuguesa por parte do aluno.

O ensino da língua não seja centrado na norma gramatical, que deve ser concebida como instrumento auxiliar mais do que como objeto de estudo. Entretanto, conforme a expressão de Domício Proença Filho, "a gramática como estudo da língua não perdeu sua validade: exige, isto sim, uma mudança de enfoque, uma nova perspectiva docente: precisa ser encarada funcionalmente. Mais do que o domínio dos fatos gramaticais, cumpre assenhorear-se dos princípios gerais e fundamentais que caracterizam a estrutura do idioma e conhecer, portanto, as relações que a configuram."

Assim, o ensino das declinações deve levar o aluno a correlacionar a função com a desinência, como a sintaxe deve processar-se a partir do texto, relacionando-se a construção latina, sempre que possível, com a portuguesa.

Recomenda-se como dos mais eficientes nesse estudo a prática da tradução. Desenvolve todas as faculdades intelectuais, razão por que deve sempre ocupar o primeiro lugar dentre os exercícios da disciplina. Representa, na palavra de Sílvio Elia em *O Ensino do Latim*, uma síntese de todos os conhecimentos gramaticais e estilísticos que o aluno, pouco a pouco assimilou. Desse modo, o discente poderá conhecer na fonte o pensamento do autor.

O exercício da versão igualmente proporciona-lhe valioso benefício, na medida em que haja critério na escolha das frases. O aprendizado de uma língua só se opera quando se é capaz de manejá-la com desembaraço, empregando-se todos os conhecimentos de gramática e estilo. Marouzeau desaconselha o exercício por não corresponder às finalidades do Latim: "Não nos cabe fabricar latim, mau latim, quando os textos no-lo oferecem do bom e à vontade." Em contrapartida Laurand diz constituir a versão latina "o mais importante exercício, aquele sem o qual será impossível saber uma língua na perfeição." Pierre du Bourguet, por sua vez, assegura: "a versão não só forma o espírito, mas ainda serve de coroamento à formação preparada pelos outros exercícios."

Certamente, o ensino da língua deve centralizar-se no texto. A palavra isolada, conquanto rica de potencialidade significativa em função do sistema que integra, só produz em sua significação plena quando em comunhão com as outras.

A seguir, uma amostra de exercício em classe, em que a frase latina assume diversas construções de caráter mórfico, sintático e semântico:

*De sapienti viro facit ira virum cito stultum.* (Werner)

| | |
|---|---|
| Quo tempore facit ira virum stultum? | Cito tempore. |
| Quae res facit virum stultum? | Ira. |
| De quo facit ira virum stultum? | De sapienti viro. |
| Quo auxilio stultus vir fit? | Ira. |
| De quo stultus vir fit? | De sapienti viro. |
| Quis de sapienti viro fit? | Stultus vir. |
| Quo tempore stultus vir fit? | Cito tempore. |
| Facitne ira sapientem virum? | Non facit. |
| Facitne stultum virum? | Facit. |
| Fitne ira stultus vir de sapienti viro? | Fit. |
| Fitne ira sapiens vir de stulto viro? | Non fit. |

*Numquam ex malo patre bonus filius.* (Anon.)

| | |
|---|---|
| Quotiens ex malo patre gignitur bonus filius? | Numquam. |
| Ex quo gignitur malus filius? | E bono patre. |
| Quis bonum filium gignit? | Bonus pater. |
| Quis malum filium gignit? | Malus pater. |
| Quem gignit bonus pater? | Bonum filium. |
| Quem non gignit bonus pater? | Malum filium. |
| Quis ex malo patre gignitur? | Malus filius. |
| Quis ex bono patre gignitur? | Bonus filius. |
| Ex quo gignitur malus filius? | Ex malo patre. |
| Gignitne malus pater malum filium? | Gignit. |
| Gignitne malus pater bonum filium? | Non gignitur. |
| Gigniturne ex bono patre bonus filius? | Gignitur. |
| Gigniturne ex malo patre malus filius? | Gignitur. |
| Gigniturne ex malo patre bonus filius? | Non gignitur. |

(SWEET, 6, p. 56 e 57.)

Tarefas desse tipo visam ao funcionamento global da frase pelo exercício do raciocínio, pelo domínio do vocabulário, da flexão, da colocação das palavras, pela prática da tradução e pelo destaque do *pensamento* ético.

É necessário enfatizar não ser o Latim uma língua morta mas modificada através dos tempos, sendo o Português, como as demais línguas neolatinas, a sua perpetuação. Proporciona ao aluno, afora o aspecto lingüístico, hábito de concentração, lucidez de raciocínio, clarividência, tolerância quanto às opiniões alheias e independência de julgamento. Aprimora de tal forma a inteligência que levou o professor Albanese a exclamar: "dêem-me um bom aluno de latim e farei dele um grande matemático."

Convém, por conseguinte, para pleno proveito desse estudo, que a assimilação de todos os conhecimentos ministrados resulte integral e definitiva, e se possa constatar a transformação no *comportamento* do educando, nos sentimentos, nas atitudes, na reflexão, na linguagem e na maneira de interpretar a vida.

Pe. Augusto Magne reconhecia que "o mais importante no estudo dessa disciplina é a sua literatura, a sua virtude formadora do espírito." Estudamos o latim não para falá-lo, mas, porque através dele, aprendemos — afirmou Anatole France — alguma coisa infinitamente mais preciosa, aprendemos a conduzir e dirigir a vida.

Vem-me agora a assertiva inicial de Albert Einstein da carência de cultura moral. Precisamos convencer-nos de que nenhum saber subsiste quando não voltado para a formação integral do homem, em seus valores morais e em sua finalidade última, consoante a verdade milenar do axioma latino: *Litterae sine moribus vanae.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:


COSTA. Áurea Lima da, et alii. *Apostilas de Didática de Latim,* Rio, M.E.C., 1959.

ELIA, Sílvio. *O Ensino do Latim — Doutrina e Métodos.* Rio, AGIR, 1957.

FARIAS, Ernesto. *O Latim e a Cultura Contemporânea.* Rio, Briguiet, 1941.

PROENÇA FILHO, Domício. *Língua Portuguesa, Literatura Nacional e a Reforma do Ensino.* Rio, Ed. Liceu, 1973.

MAROUZEAU, J. *Introduction au Latin.* Paris, Les Belles Lettres.

SWEET, Waldo E. *Latin a Structural Approach.* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1963.

# SE índice de indeterminação do sujeito ou SE sujeito? (uma proposta para discussão)

José Dionísio Ladeira

Nossas gramáticas só falam em SE sujeito no caso de acusativo com infinitivo (ACI):

. Pedro deixou-se ficar ao relento.
. O herói fez-se imolar em praça pública.

De fato, o latim não possuía esse pronome ao nível do nominativo (o caso sujeito) e os SEs pronomes que chegaram ao português têm etimologicamente duas origens:

. Um é a continuação do SE acusativo tal e qual;
. O outro (que desempenha as funções de 'objeto indireto') é a evolução de *sibi* (dativo), que deu SI e SE (cf. *mihi> mi> mim* e *me; tibi> ti* e *te).*

Paralelamente, esclareça-se que a forma *sui* (genitivo) desapareceu, nada produzindo em português, enquanto o *se* ablativo — sempre acompanhado de *cum* — deu *sigo,* através da sonorização do [k], quando em posição intervocálica (cf. *me + cum> migo, te + cum> tigo;* mas: *nos + cum> nosco, vos + mum > vosco)* e, mais tarde, esquecida a noção de que *sigo* (como *migo, tigo, nosco* e *vosco)* já continha *cum,* voltou-se a usar *cum + sigo,* donde a forma *consigo* que, diacronicamente, é redundante (cf. *comigo, contigo, conosco* e *convosco).*

Por outro lado, nossas gramáticas falam em SE índice de indeterminação do sujeito com:

a) verbo intransitivo
. Vive-se bem em Fortaleza.
. É preciso que se espere um pouco.

b) verbo transitivo indireto
. Necessita-se de dinheiro emprestado.
. Precisa-se de dinheiro emprestado.

c) Verbo de ligação
. Não se é Ministro; está-se Ministro.
É preciso que se fique atento.

A estes acrescentamos:

d) verbo transitivo direto

. Procura-se dinheiro emprestado.

A esse SE (com verbo transitivo direto), que as gramáticas tradicionais chamam de *pronome apassivador* (apareceria na 'voz passiva sintética', em que o sintagma proposto seria sujeito), nós admitimos chamá-lo de *índice de indeterminação do sujeito* (pelo menos por enquanto), considerando não termos voz passiva sintética em português.

O latim, sim, possuía a voz passiva sintética, como se vê no *infectum:*

INDICATIVO PRESENTE

| VOZ ATIVA | | VOZ PASSIVA | |
|---|---|---|---|
| laudo | = eu louvo | laudor | = eu sou louvado(a) |
| laudas | = tu louvas | laudaris | = tu és louvado(a) |
| laudat | = ele(a) louva | laudatur | = ele(a) é louvado(a) |
| laudamus | = nós louvamos | laudamur | = nós somos louvado(a)s |
| laudatis | = vós louvais | laudamini | = vós sois louvado(a)s |
| laudant | = ele(a)s louvam | laudantur | = ele(a)s são louvado (a)s |

O latim possuia também a voz passiva analitica o que ocorria no *perfectum:*

PRETÉRITO PERFEITO — VOZ ATIVA

laudaui = eu louvei
laudauisti = tu louvaste
laudauit = ele(a) louvou
laudauimus = nós louvamos
laudauistis = vós louvastes
laudauerunt = ele(a)s louvaram

## PRETÉRITO PERFEITO — VOZ PASSIVA

laudatus, -a, -um sum = eu fui louvado(a)
laudatus, -a, -um es = tu foste louvado(a)
laudatus, -a, -um est = ele(a) foi louvado(a)
laudai, -ae, -a sumus = nós fomos louvado(a)s
laudati, -ae, -a estis = vós fostes louvado(a)s
laudati, -ae, -a sunt = ele(a)s foram louvado(a)s

*Observação:* Tendo o português estendido o auxiliar *ser* a toda a voz passiva, *sou, és,* etc. passaram a auxiliar o presente do indicativo conjugado na passiva, tornando-se *fui, foste,* etc. a forma do auxiliar no pretérito perfeito.

Vemos, pois, que o latim possuía a autêntica voz passiva sintética, isto é, a idéia de passiva era 'sintetizada' num único vocábulo mórfico, no *infectum.* Já no *perfectum* a passiva era analítica, isto é, a noção de 'passiva' era dada em 'separado', através do auxililar.

Percebe-se, assim, claramente, que a voz passiva sintética latina não chegou ao português...

Mas teríamos 'outro tipo' de voz passiva sintética?

Examinemos.

| GRUPO 1 | | GRUPO 2 |
|---|---|---|
| . Recauchutam-se pneus | = | [Pneus são recauchutados]? |
| . Consertam-se bicicletas | = | [Bicicletas são consertadas]? |
| . Cobrem-se botões | = | [Botões são cobertos]? |
| . Cosem-se camisas | = | [Camisas são cosidas]? |
| . Aluga-se esta casa | = | [Esta casa é alugada]? |

Entendemos não termos em português o caso de 'síntese', já que, nas formas do primeiro grupo, existem dois vocábulos mórficos em "recauchutam-se", "consertam-se", "cobrem-se" "cosem-se" e "aluga-se".

Também não admitimos "pneus", "bicicletas", "botões" e "camisas" como sujeito, porquanto teríamos um caso único em português em que o sujeito não poderia ocupar a posição de... sujeito!

. Pneus recauchutam-se.
. Bicicletas consertam-se.
. Botões cobrem-se.
. Camisas cosem-se.

E uma frase como "Esta casa aluga-se" fatalmente tem outra interpretação: "Esta casa é alugável".

Também não vemos correspondência semântica entre as formas colocadas frente a frente. No primeiro grupo, percebe-se que um agente não identificado *recauchuta pneus, conserta bicicletas, cobre botões, cose camisas* e *aluga esta casa.* No segundo, (colocado entre colchetes), esclarece-se que *pneus são recauchutados* (e não 'consertados', por exemplo), *bicicletas são consertadas* (e não 'recauchutadas'), *botões são cobertos* (e não 'cosidos'), camisas são cosidas (e não 'cobertas'), *esta casa é alugada* (e não 'de minha propriedade').

O indivíduo que exercesse a função de 'recauchutar", 'consertar', 'cobrir', 'coser' ou 'alugar' certamente colocaria uma placa com os dizeres do primeiro grupo. Já os dizeres do segundo grupo seriam apenas 'explicações'. Por exemplo, uma casa que estivesse para ser alugada poderia ter uma placa com o "Aluga-se esta casa", mas "Esta casa é alugada" seria apenas a informação do morador que não é proprietário do imóvel (cf. ALI: 98).

Concluímos que o primeiro grupo não contém voz passiva, porque os verbos têm forma ativa, em que um agente [+humano] pratica a ação de 'recauchutar', 'consertar', 'cobrir', 'coser', 'alugar', sendo 'pneus', 'bicicletas', 'botões', 'camisas' e 'esta casa' analisados como objeto direto.

*Observação:* A flexão do verbo no plural, concordando com o objeto, seria explicada "pelo contágio" (ALI: 96).

Daí não vemos razão para análise distinta do SE em:

. Precisa-se de dinheiro emprestado.

e

. Procura-se dinheiro emprestado.

Nesses exemplos, entendemos que há um agente indefinido 'precisando' do objeto indireto *dinheiro emprestado* ou 'procurando' o objeto direto *dinheiro emprestado.*

*Observação:* Com agente [—humano], seria impossível esse SE:

. *Late-se muito em Fortaleza.
. *Rumina-se o alimento...

Já com os demais SEs não haveria problema:

. O sapo deixou-se ficar no brejo. (reflexivo como sujeito)

. O vidro se partiu com o estouro. (reflexivo como objeto direto)
. A alga e o cogumelo se completam. (recíproco como objeto direto)
. Vai-se a primeira pomba despertada. (expletivo)
. O cavalo se comportou muito bem na corrida. (fossilizado).

Pois bem. Mas esse SE, ao invés de *índice de indeterminação do sujeito*, poderia ser *sujeito?*

Abrindo um parêntese, concordamos com Adriano da Gama KURY, que afirma:

> Autores há que apontam como caso de sujeito indeterminado o que é constituído materialmente por pronome indefinido. Na verdade, ao dizermos *Alguém bateu à porta,* o sujeito *alguém* é determinado, embora indefinido... (KURY: 20).

Quer dizer, o sujeito está formalmente expresso ali — *alguém* — não obstante o pronome nada esclarecer sobre a identidade do agente, porquanto trata-se de um indefinido. O mesmo diríamos de *ninguém* na frase *Ninguém bateu à porta,* para a qual jamais se postulou o indicativo de oração sem sujeito...

O mesmo diríamos ainda de:

. Aí *a gente* fica chateado e vai embora...
. Aí *você* fica chateado e vai embora...

## AS SEMELHANÇAS

Fechando o parêntese, perguntamos: se os indefinidos podem ser sujeito, por que o SE — nas mesmas circunstâncias — não poderia?

. Devagar *alguém* vai ao longe.
. Devagar *se vai* ao longe.
. Devagar *se recauchutam* pneus.
. Etc.

Ou como intuiu o ferrador de cavalos ao Aldrovando Cantagalo, no conto de Monteiro LOBATO:

> Aquele 'se' da tabuleta refere-se cá a este seu criado. É como quem diz: Serafim ferra cavalos — Ferra Serafim cavalos. Para economizar tinta e tábua, abreviaram o meu nome, e ficou como está: Ferra Se(rafim) cavalos... (LOBATO: 92)

Esse SE corresponderia ao ON francês: "Lorsqu'on a peur..." — "Quando se tem medo..." (CORRÊA & STEINBERG: 105) que, por sua vez, nada mais é do que a evolução do HOMO latino, igualmente usável como pronome indefinido (cf. FARIAS: 434). Aliás, no próprio português se usou HOMEM como pronome indefinido: "Na verdade, jamais homem há visto / Cousa na terra semelhante a isto." (ASSIS: 302)

## AS DIFERENÇAS

Não podemos, no entanto, negar que o SE tem, sob alguns aspectos, características diferentes dos pronomes indefinidos:

a) Estes 'indefinem' não só o sujeito, mas também outros termos da oração:

. Vi *alguém* debaixo da cama. (objeto direto)
. Dou muita importância a *alguém*... (objeto indireto)
. Você não é *ninguém!* (predicativo)
. Não tenho medo de *ninguém*... (complemento nominal)
. O receio *da gente* era a polícia chegar. (adjunto adnominal)
. O trabalho foi feito por *você*, pô... (agente da passiva)
. Etc.

Com o SE, tal não ocorreria:

. *Vi *se* debaixo da cama.
. *Dou muita importância a *se*.
Etc.

b) Dos indefinidos, *alguém* e *ninguém* só podem ser terceira pessoa, enquanto *a gente*, por exemplo, contém sempre, forçosamente, a primeira pessoa, podendo conter também a segunda e a terceira:

. A gente 'dá um duro danado' e vocês... e eles nada fazem! (+1.ª, —2.ª, —3.ª)

. A gente podia ir, não acha? (+1.ª, +2.ª)*
. A gente vai; você quer acompanhar-nos? (+1.ª, —2.ª +3.ª)
. Devagar a gente vai ao longe. (+1.ª, +2.ª, +3.ª)

Já o SE pode conter a primeira, a segunda ou a terceira, sem a obrigatoriedade de conter especificamente uma delas:

. Precisa-se de operários. (+1.ª, —2.ª, +3.ª)**
. Veja-se como o Otto Lara Rezende sofre... (+1.ª, +2.ª, —3.ª)***
. Soube que se ouviu o discurso (—1.ª, +2.ª, +3.ª)*
. Ouviu-se o discurso. E daí?! (+1.ª, +2.ª, +3.ª)
. Ouviu-se o discurso enquanto você dormia. (+1.ª, —2.ª,
. Ouviu-se o discurso enquanto eu e tu dormíamos. (—1.ª, —2.ª, +3..ª) +3.ª)*

Observe-se que, com o verbo no imperativo, o SE leva a primeira pessoa a compartilhar do enunciado verbal. Já a ausência do SE restringe o enunciado à segunda pessoa (cf. "Veja como o Otto Lara de Rezende sofre..." e "Observe que, com o verbo no imperativo, o SE..." Já em "Veja-se" e "Observe-se" vislumbramos, respectivamente, "Vejamos" e "Observemos").

Entendemos que o SE indicaria uma única pessoa apenas quando o contexto excluísse as demais (cf. "Ouviu-se o discurso enquanto eu e tu dormíamos"). Daí entendermos mal formadas frases como:

. ?Construíram-se as muralhas da China dois séculos antes de Cristo.
. ?Assassinou-se o Presidente ontem à noite.

No primeiro caso, nem a primeira pessoa nem a segunda poderiam fazer parte do 'agente', por estarem tão distantes no tempo; no segundo, não conviria à primeira pessoa se comprometer...

Daí preferir-se:

. As muralhas da China foram construídas dois séculos antes de Cristo.
. O Presidente foi assassinado ontem à noite.

---

* O exemplo foi colhido em (IKEDA: 118-120)
** (IKEDA: 120) dá (+1.ª, —2.ª, —3.ª)
*** (IKEDA: 120) dá (—1.ª, +2.ª, —3.ª)

Já em textos em que a primeira pessoa efetivamente participa como 'agente', a construção com o SE é perfeitamente cabível:

> No presente livro, estudam-se a botânica e a cultura de feijão-comum... (VIEIRA: 6)

c) Enquanto os demais indefinidos coocorrem com SE reflexivo/sujeito, reflexivo/objeto, recíproco/objeto, expletivo e fossilizado, o mesmo não ocorre com o SE que estamos enfocando:

. Alguém deixou-se ficar ao relento. (reflexivo/sujeito)
. Ninguém se feriu. (reflexivo/objeto)
. A gente se cumprimentou apenas. (recíproco/objeto)
. A gente se foi... (expletivo)
. Você se queixa da polícia, pô... (fossilizado)

Mas:

. *Se se deixou ficar ao relento.
. Etc.

## JUSTIFICAÇÃO DAS DIFERENÇAS

Primeiramente, diríamos que a impossibilidade de SE ocorrer como 'outros termos da oração' se prende à sua distribuição em relação aos outros pronomes oblíquos — o(s), a(s), lhe(s) —, cabendo-lhe, no caso, apenas a função de reflexivo:

. Ele se viu debaixo da cama.
. Ele se dá muita importância.

Em segundo lugar, quanto ao fato de conter 'pessoas' diferentes de *alguém* e *ninguém*, por um lado, ou *a gente*, por exemplo, por outro, não afasta do grupo heterogêneo dos indefinidos.

Finalmente, a sua não-ocorrência com outro SE se explicaria pela não-coocorrência na frase do mesmo vocábulo de mesma classe gramatical, ainda que não co-referente:

. *O herói$^{1}$ deixou o herói$^{2}$ imolar-se em praça pública.
. *Pedro$^{1}$ feriu Pedro$^{2}$.

## CONCLUSÃO

Assim como *alguém, ninguém,* a *gente* etc. são indicadores 'materiais' de um agente não definido, entendemos que o SE — nas mesmas condições — é o sujeito formalmente expresso na oração, não obstante nada esclarecer sobre a identidade do agente...

Concordam?!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALI, M. Said. *Dificuldades da língua portuguesa.* 6. ed. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1966.

ASSIS, Machado de. *Poesias completas.* Rio de Janeiro, Garnier (s.d.).

CORRÊA, Roberto Alves & STEINBERGER, Sary Hauser. *Gramática de lingua francesa.* 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro, MEC/FENAME, 1976.

FARIAS, Ernesto, org. *Dicionário escolar latino-português.* 2. ed. Rio de Janeiro, MEC/Cia. Nacional em Material de Ensino, 1956.

IKEDA, Sumiko Nishitani. A função do 'se'. *In: Cadernos PUC,* São Paulo, (5): 111-47, mar., 1980.

KURY, Adriano da Gama. *Lições de análise sintática.* Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1970.

LOBATO, Monteiro. O colocador de pronome. *In: Contos e novelas de língua portuguesa.* São Paulo, Logos (s.d.)

VIEIRA, Clibas. *Cultura do feijão.* Viçosa, MG, Universidade Federal de Viçosa, Imprensa Universitária, 1978.



Com agradecimentos à turma de Especialização em Lingüística, ano de 1986, da Universidade Federal do Ceará, pelas judiciosas sugestões.

# CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA : V

## (Continuação)

José Alves Fernandes

OBSERVAÇÃO PRÉVIA: Queremos assinalar que a presente resenha já levou em conta a 2.ª edição do nosso referencial — o *Dicionário Etimológico* de A. G. Cunha — corrigido e ampliado, dado à estampa no segundo semestre de 1986.

Constatamos, aliás, pelo rol das obras que constituem os textos-fontes do SUPLEMENTO, não serem sempre rigorosas, linha por linha, as leituras a que procedem os pesquisadores da equipe do Dr. A. G. Cunha, como no-lo demonstram os exemplos de: Insigne, Fabuloso, Cipo, Penedia, Importância, Coloseo (= Coliseu), Meta, Indiferente, Imprudente, Soledade etc., constantes do textofonte "FOIF= *Da Fábrica que falece ha Cidade de Lisboa.* Por Frãcisco dolãnda. Anno de *1571*". Os referidos termos continuam na 2.ª edição do Dicionário com datações posteriores a *1571,* o que nos permite o reparo acima feito e nos pode gerar uma atitude de prevenção quanto à exaustividade da leitura de outros textos abonatórios.

Procedamos agora à apresentação da nossa quinta centena de termos retrodatados:

401. OSTREIRA: "Tanta é a antiguidade destas *Ostreiras,* (assim lhe chamam na Capitania de S. Paulo), que a umidade pelo decurso dos tempos veio a dissolver as conchas de algumas delas" *(1797)* — Fr. Gaspar da Madre de Deus, *Memórias para a história da Capitania de S. Vicente,* p. 45), (Em A. G. Cunha, *1836*).
402. OUTORGA: "... e dizendo q si, ho assinará, e sua molher, se for casado, sendo cousa em que sua *outorga*

seia necessaria" *(1560* — LD.º Iorze Lopes, *Direitos, bens e propriedades da Ordem e Mestrado de Avis*, p. 36) (Em A.G. Cunha, *1813).*

403. OVADO: "A tarja faz no meio um círculo *ovado* em que parece entalhada a cruz quarteada de branco e negro" (*1619* — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*, p. 810) (Em A.G. Cunha, *1836).*

404. PACHORRA: "— Valha-te o Diabo, mofino, que sempre hás-de estar de *pachorra!* (1735 — A. José da Silva, *Esopaida...*, Parte II, Cena IV, p. 193) (Em A.G. Cunha, *1813).*

405. PADECENTE: "... em lugar de o esforçar e consolar pera lhe custar menos a morte, como se faz aos *padecentes*, arremetteo todo aquelle conselho de Sacerdotes, Principes, e Fariseos a elle, como cães damnados a o affrontar." *(1573-1578* — Fr. Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., p. 62) (Em A. G. Cunha, *1614*).

406. PAIO: "Pendem-lhe dos arções de um lado e de outtro/Os *paios* saborosos e os vermelhos/Presuntos europeus." *(1769)* — José Basílio da Gama, *O Uruguai*, Canto V, v. 120-122) (Em A.G. Cunha, *1813).*

407. PAISANO: "Em Serdenha achei um nosso *paisano* e conhecente *(Sec. XVI* — Sá de Miranda, *Os estrangeiros*, Obras Completas, vol. II, p. 153) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVII).*

408. PALADINO: "... el-Rei Artur ganhou largo Império e immortal nome, leixando de si tal exemplo, que em sua imitação depois Carlo Magno Christianismo (sic) Emperador, ordenou os *Paladinos* de França" *(1567* — Jorge F. de Vasconcelos, *Memorial das proezas...*, Cap. I, p. 2) (Em A.G. Cunha, *1813).*

409. PALANCA: "E das outras ligeirices de saltos que comprem pera os homees darmas se aproueitarem delles som estes: correr bem, e de corredilhas, e outrosi com *palanca* de corredilhas" (*Séc. XV* — Livro da Montaria, p. 13) (Em A.G. Cunha, *1813).*

410. PALCO: "Paulo Siciónio, filho de Brieto, este foi o primeiro que costumou pintar os quadros nos *palcos" (1548* — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 117) (Em A.G. Cunha, *1836).*

411. PALEÓLOGO: "CONSTANTINO: o primeiro de que o poeta falla C. 1. est. 60. foy per alcunha cognominado o *Paleologo*, o qual perdeo a cidade de Constantinopla, no ano de 1453" (1672 — J.F. Barreto, *Micrologia camoniana*, p. ... 234) (Em A.G. Cunha, *1858).*

412. PALHAÇA: "E porque o çerco fora posto em tempo denuerno, as mais das casas em que se acolheia a gente eram *palhaças*." (*Séc. XV* — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte II, p. 156) (Em A.G. Cunha, como variante de "palhoça", *Séc. XVI*).

413. PALIAR: "A vida apartada do êrmo nom quer enganar nenhua cousa fingidiça nem *palea* nem afremosenta nenhua cousa" (*Séc. XIV-XV — Boosco Delleitoso*, p. 93) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVI*).

414. PALITAR: "... e, como acabava de jantar, vinha *palitando* com um palito de alecrim" (*1737* — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona*, Parte I, Cena III, p. 191) (Em A.G. Cunha, *1813*).

415. PALMA: "E ensynãdo castigando ferilho de ferida que deue cu correa cu *palma* cu *uara* delgada... e daquellas feridas morrer pello cayõ nõ seya teudo pollo omezyo." (*Séc. XIII, Fuero Real*, p. 154) (Em A.G. Cunha, *Séc. XIV*). [—Folha de Palmeira].

416. PALMATÓRIA: "... mas ainda os ussos mui grandes e mui feros, que lhe queriam fazer dano em as suas colmeas, castigava-os com uua *palmatórea*, que havia por costume trazer em a maão" (*Séc. XIV-XV — Boosco Delleitoso*, p. 201-202) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVI*).

417. PALMEIRO: "E, pois end 'as novas souber,/tan ben poss' eu, se mi quiser,/ come un gran *palmeiro* chufar." (*Séc. XIII* — M. Rodrigues Lapa, Cantigas d'escarnho e de mal dizer, p. 465) (Em A.G. Cunha, *Séc. XIV*).

418. PALMILHAR: "— Ora sou bem asno! Mas não tenho vergonha de o dizer! Que venha eu *palmilhando*, desde Tessália até aqui, atrás de um louco ou de um Faetonte, que tudo é o mesmo! (*1738* — A. José da Silva, *Precipício de Faetonte*, Parte I, Cena I, p. 103-104) (Em A.G. Cunha, *1836*).

419. PAMPAS: "Estes (sc. índios Tapes) fazem muito dano às campanhas do Rio Grande, impossibilitando as ditas *pampas*, com grande imensidade de gado que levam para as aldeias." (*1722* — Brito Peixoto, Trecho epistolográfico, apud Augusto Meyer, *Prosa dos Pagos*, 3. ed., p. 229) (Em A.G. Cunha, *Séc. XIX*).

420. PANÇA: "... e sa lança/ muito brandid'; e toste chegou/a Juyão, e deu-lhe na *pança*/ que en terra morto o deitou" (*Séc. XIII — Cantigas de Santa Maria* Cantiga n.º 15, p. 46) (Em A.G. Cunha, 1813).

421. PANCADARIA: "— No que dará tudo isto? Qual será a sorte de minha tia? Que lição! Desanda tudo em muita *pancadaria.*" *(1845* — Martins Pena, *O noviço,* Comédias de —, p. 319) (Em A.G. Cunha, *1858).*

422. PANCREÁTICO: "... e, como a matéria crassa e viscosa que havia nutrir o suco *pancreático,* pela sua turgência se achasse destituída do vigor, ..., degenerou em líquidos. *(1737* — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona,* Parte II, Cena V, p. 249) (Em A.G. Cunha, *1813).*

423. PANCRESTO: "... e a firmeza de fé com que se encomendavam em suas santas orações era tão viva e afervorada, que não é de espantar fazerem delas, como faziam, o que os gregos chamavam *panchresto,* quero dizer, um medicamento universal contra todos os trabalhos e necessidades." *(1619* — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires,* p. 563) (Em A.G. Cunha, *1899).*

424. PANDARECO: 1. "— Baldadas foram as pesquisas da polícia. — Andou tudo em *pandareco...*" *(1845)* — Martins Pena, *Os três médicos,* Comédias de —, p. 256) 2. "— Vocês riem-se? Cá tenho o lombo em *pandareco! (1845* — Id., *Os meirinhos,* —, p. 458) (Em A.G. Cunha, *Séc. XX).*

425. PANDEIRO: "Capitullo LXXXVIII — Do enxempro do spelho, manta e *pandeiro" (Séc. XV — Leal Conselheiro,* .. p. 409) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVI).*

426. PANDILHA: "Que hajam muitos pandilheiros,/ os quais às mil maravilhas/ saibam fazer as *pandilhas,/* que em Castela são fulheiros —." *(Séc. XVII* — Gregório de Matos, *Obras Completas,* vol. II, p. 503) (Em A.G. Cunha, *1813).*

427. PANETE: "Os que mandare fora do moesteiro rrecebam *panetes* da vestiaria" *(Séc. XV — Regra de S. Bento,* Revista Lusitana, vol. XXI, p. 133) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVI).*

428. PANTEÃO: "Este papa (Bonifácio IV) foy o que padyo ao emperador Foca o templo que era chamado Panteõ. pera fazer en elle egreja e honrra de Sancta Marya e de todollos sanctos" *(Sec. XIV — Crónica Geral de Espanha de 1344,* p. 205) (Em A.G. Cunha, 1600).

429. PAPÃO: "... porém, como era necessário haver esta figura no Mundo (a Justiça) para meter medo à gente grande, como o *papão* às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia" *(1733* — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...,* Parte II, Cena IV, p. 89-90) (Em A. G. Cunha, *1813).*

430. PAPELADA: "... guardem Deos de entrar neste laberinto, q só as *papelladas* dos papeis conetes até o dia do juyzo, por não dizer Inferno, & as inuenções que cõ elles se fazem, me desatinará (sic)." *(1573* — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos,* p. 136) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVII).*

431. PARÁBOLA: "Não passe nenhum filho de tal pai por este ponto sem se compungir ou confundir, que isto não é *parábola* ou remoque escuro (usemos do termo português)." *(1619* — Frei Luís de Sousa, *Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires,* p. 231) (Em A. G. Cunha, *1813*).

432. PARADA: "E, como ja leixara os cavallos em *paradas,* como dito avemos, como chegava a duas legoas, leixava aquelle cavallo em que hya e tomava outro." (*Séc. XIV* — *Crónica Geral de Espanha de 1344, vol. III,* p. 284) (Em A.G. Cunha, *Séc. XVI).*

433. PARÁFRASE: "E por que usou de tal *paraphrase* aquelle famoso prègador apedrejado, a quem entre as mesmas pedras se lhe abrio o céo?" (*Séc. XVII* — Pe. Antônio Vieira, *Sermões,* III, p. 54) (Em A.G. Cunha, *1780*).

434. PARÁGRAFO: "O terceiro (ponto) é o *parágrafo,* o qual é ponto de distinção, ou de uma matéria a outra, cuja figura era esta, donde se tirou o dos juristas." (*Séc. XVI* — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) *da língua portuguesa,* p. 181) (Em A. G. Cunha, *1614*).

435. PARALELO: "E como os dyas eram pequenos como geeralmente sempre som naquelles tempos em este nosso *pallallello* (sic) nom se pode sto auyar senom ataa horas de vespora" (c. *1470* — Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses,* p. 170) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

436. PARALELOGRAMO: "... a (fortaleza) de Santa Maria, acrescentada para a parte de terra, em *parallelo gramo* (sic) retangulo, com seus angulos reintrantes em fórma de Estrella." (*1730* — Sebastião da Rocha Pitta, *Historia da América Portuguesa,* p. 57) (Em A. G. Cunha, *1813*).

437. PARASITA: " — ... Pensas tu que eu também não tenho *parasitas* que me bajulem, amigos oficiosos que me querem fazer serviços, porque os posso pagar?" (*1846* — Martins Pena, *O usurário,* Comédias de —, p. 598) (Em A. G. Cunha, *1881*).

438. PARÊNTESIS: "O quarto (ponto ou sinal) é *parêntesis,* que é ua formação de diversa sentença e palavras estranhas, que se impõem na cláusula, e se podem tirar, fi-

cando perfeito o sentido." (*Séc. XVI* — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) *da língua portuguesa,* p. 181) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

439. PARLENDA: "Acabada esta *parlenda/* mui ético do espinhaço/ sobre a muleta das pernas/ se levantou outro gato." (*Séc. XVII* — Gregório de Matos, Obras Completas, vol. II, p. 457) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).

440. PAROL: "Quer a fabrica do assucar *pharóes,* e caldeiras, tachas e bacias e outros muitos instrumentos menores todos de cobre." (*1711* — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, p. 11) (Em A. G. Cunha, *1813*).

441. PARREIRA: "... e o seu bever é do vinho que fazem das *parreiras* monteses, que nacem em nos outeiros." (*Séc. XIV-XV — Boosco Delleitoso,* p. 52) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

442. PARTEJAR: "... Quando *partejardes* as mulheres hebréias, e chegar o tempo do parto, se for varão, matai-o; se for fêmea, deixai-a viva." (*1791-1803* — Pe. A Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada,* Êxodo, 1, 16) (Em A. G. Cunha, *1813*).

443. PARTÍCIPE: "... pois que da possissam de tamanhos beês de que os ceos nam fizerõ *participe* a nhua outra criatura debaixo do Sol, estaas assi despojado e empobrecido." (*1553* — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel,* Dialogo I, fl. XXIII) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

444. PARTICIPIAL: "*Participial* nome se chama aquele que vem de algum particípio." (*1540* — João de Barros, *Gramática da língua portuguesa,* 3 ed., p. 10) (Em A. G. Cunha, *1881*).

445. PARTICULARIDADE: "... segundo as *particularidades* que dezia parecya que auya spirito profetico ou de boa parte ou de maa" (c. *1470* — Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses,* p. 350) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

446. PARTIDO: "Dom Goterre ueendo a tençam de seus contrayros e como nom tijnha milhor *partido* que defender-se... Açalmou muy bem suas fortelezas" (c. *1470* — Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses,* p. 111-112) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

447. PARTILHA: "... que dhy en diante assy passe (sc. o dicto paul) a seus herdeiros e sucessores em hua pesoa soomente em tal gujsa que nunca uenha em *partilha.*" (*1436* — Virgínia Rau, *Sesmarias medievais portuguesas,* p. 192) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

448. PARTITURA: "— Pois se quer, partamos o nome de Cornucópia? — Na solfa do amor não há *partitura*." (*1736* — A. José da Silva, *Anfitrião,* Parte II, Cena III, p. 183) (Em A. G. Cunha, *1813*).

449. PASCOAL: "Item ao sabbado vespera de pascoa, prima, terça, sexta, noa rezadas, beençom do cirio *pascoal*." (*Séc. XV — Leal Conselheiro,* p. 425) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

450. PASMADO: "E os mouros foram assy spantados deste atreuymento que nouamente uyrom filhar aos christãaos que estariam pellos outeyros como *pasmados*." (c. *1470* — Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses,* p. 63) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

451. PASMAR: "... *pasmarseha* e alegrarseha teu coração quando aquella riqueza e abundancia como ha no mar possuires." (*1553* — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçõens de Israel,* Dialogo III, fl. LXV) (Em A. G. Cunha, *1572*).

452. PASSEADOR: "... para que o novo Caminhante, ou curioso *Passeador*... possa entender tudo o que for necessario para o seu perfeito conhecimento." (*1761* — Fr. Jaboatão, *Novo orbe seráfico brasílico,* Preâmbulo, p. 2) (Em A. G. Cunha, *1836*).

453. PATENTEAR: "... sucedeu que Vénus, indignada contra o Sol, que em certa ocasião *patenteou* as suas torpezas, não podendo vingar-se em suas luzes, pediu a seu filho Cupido que contra a rainha Pasife fulminasse o seu rigor." (*1736* — A. José da Silva, *O labirinto de Creta,* Parte I, Cena I, p. 23) (Em A. G. Cunha, *1813*).

454. PATIFARIA: "De que, estimulado, o que falou primeiro disse que aquelas *patifarias* eram de covardes e fracos e desavergonhados." (*Séc. XVIII* — A. José da Silva, *Obras do diabinho da mão furada,* Folheto V, p. 341) (Em A. G. Cunha, *1858*).

455. PATROCINAR: "— Deixa loucuras! Bem vês o empenho em que estou de coroar a Egéria. *Patrocina* os meus desígnios, que do seu bom êxito pende toda a minha fortuna." (*1738* — A. José da Silva, *Precipício de Faetonte,* Parte I, Cena II, p. 112) (Em A. G. Cunha, *1813*).

456. PATROCÍNIO: "O procurador pode vender seu *patrocínio,* e o letrado seu conselho, mas o juiz não pode vender o juízo." (*Séc. XVI* — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã,* vol. IV, p. 93) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).

457. PATRONATO: "— ... e que, sobretudo, se despreze o *patronato,* que assenta o jumento nas bancas das academias e amarra o homem de talento à mangedoura (sic)." (*1845* — Martins Pena, *O noviço,* Comédias de —, p. 309) (Em A. G. Cunha, *1873*).

458. PAULISTA: "Que eu espero entre *Paulistas*/ na divina Majestade,/ Que a ti São Marçal te queime/, E São Pedro assim me guarde." (*Séc. XVII* — Gregório de Matos, *Obras Completas,* vol. II, p. 434) (Em A. G. Cunha, *1836*).

459. PATUSCADA: "—... Pois que tenho de ser governador de uma ilha, que me diz meu amo me há-de dar, não quero *patuscadas:* recolho-me a ela como a sagrado." (*1733* — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte I, Cena I, p. 27) (Em A. G. Cunha, *1836*).

460. PATUSCAR: "—... Não, senhor; deixe vossa mercê *patuscar* a quem *patusca;* já que o não podem fazer de dia, deixemo-los *patuscar* de noite." (*1733* — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte II, Cena V, p. 106) (Em A. G. Cunha, *Séc. XX*).

461. PAVEIA: "Assim mostrou (Deus) antigamente a José suas felicidades, primeiro no sonho das *paveias* dos onze irmãos que adoravam a sua, e depois no Sol e nas estrelas que lhe faziam a mesma adoração." (*Séc. XVII* — Pe. A. Vieira, *História do futuro,* p. 255) (Em A. G. Cunha, *1813*).

462. PECÚLIO: "E para este pecado do *peculio* seer tirado de todo ê todo o abbade de (=dê) aos mõges todalas cousas neçessarias." (*Séc. XV — Regra de S. Bento,* R. L., vol. XXI, p. 133) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

463. PEDINCHÃO: "—... Mas que outros tendo tostões / pelo jôgo ou pela dama / arrastados pela lama / andam como uns *pedinchões*... (*Séc. XVII* — Gregório de Matos, *Obras Completas,* vol. II, p. 491) (Em A. G. Cunha, *1813*).

464. PEDINTE: "E segundo o dicto dos sabedores e dos santos doutores mais justa cousa he de castigar ho *pedinte* sem necessidade... que de lhe dar a esmolla que deue seer dada a outros pobres." (c. *1375* — Virgínia Rau. *Sesmarias medievais portuguesas,* p. 270) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).

465. PEIDO: "... ca jur'a Deus que nunca mi deu ren/ senon un *peid'*, o qual foi sen seu grado." (*Séc. XIII — CANTIGAS d'escarnho e de mal dizer,* p. 454) (Em A. G. Cunha, *Séc. XIV*).

466. PEITORIL: "E os do Comçelho mandarom tirar as portas da torre e as do castello comtra a villa, e derribar o *peitorill* e ameas daquella parte." (*Séc. XV* — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I,* Cap. XLIII, p. 76) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

467. PEJADO: "... e com estas cousas é a sala escorregadiça e nojosa e avorrida e *pejada* com ossos, e mais parece carniçaria ou cozinha que paaço." (*Séc. XIV-XV* — Boosco *Delleitoso,* p. 58) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

468. PELETERIA: "Mas por quanto ha hy tam grande multidom de *pelitaria* de pelles de grande preço, das quaes se percalçam grandes guanços." (*1502* — Valentim Fernandes, *Marco Paulo,* Livro III, cap. XLVIII) (Em A. G. Cunha, *Séc. XX*).

469. PELHANCRA: "—... pois não é razão que, depois de comer um príncipe, queira encher o seu bandulho com a carne dura e magra *pelhancra* de um lacaio. (*1736* — A. José da Silva, *O labirinto de Creta,* Parte II, Cena II, p. 78) (Em A. G. Cunha, sob a forma "pelanga", *1890*).

470. PELIÇA: "Non se faz todo per fardar *peliça*?" (*Séc. XIII — CANTIGAS d'escarnho e de mal dizer,* p. 628) (Em A. G. Cunha, *1813*).

471. PENADA: "Que em a escritura não liguemos letras a outras e muito menos a dicção a outra, como fazem geralmente escrivães, por razão de com ua *penada* fazerem muitas letras e em pouco espaço mais escritura." (*Séc. XVI* — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) *da língua portuguesa,* p. 144) (Em A. G. Cunha, *1873*).

472. PENAL: "Mas esta outra (tristeza) he muy aspera, sem paciencia, dura, cheia de rrancor, e choro sem proveito, e da desperaçom *penal*." (*Séc. XV — Leal Conselheiro,* p. 271) (Em A. G. Cunha, *1813*).

473. PENALIDADE: "A terceyra vaydade he mortalidade, que a enos corpos dos homes por *penalidade*." (*Séc. XIV-XV — Orto do esposo,* p. 107) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

474. PENDÊNCIA: "Asy, senhor, que a mim me parece que eu devo d acudir a este feito este ano Rijamente, ainda que alguas cousas da imdia ficassem em *pemdença*." (*1512* — Afonso de Albuquerque, *Cartas, I,* p. 95) (Em A. G. Cunha, *1680*).

475. PENDURICALHO: "—... para que me case com um moço França, destes de pasta na cabeleira e relógio de *pendurucalhos* (sic)." (*1736* — A. José da Silva, *O labirinto de Creta,* Parte I, Cena II, p. 37) (Em A. G. Cunha, *1813*).

476. PENOSO: 1) "... nom sem *penosos* desejos e trabalhosa cuidaçom, nos sob huua brevidade de curto estillo, entemdemos de seguir seus exçellemtes autos." (*Séc. XV* — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, p. 56);
2) "... sempre peioram de mal em peyor ataa que acabom suas *penosas* vidas." (*Séc. XV — Leal Conselheiro*, p. 258) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

477. PENTELHO: "E o Frisão as Irmãs pondo ao pespego, / Era força tirar grande tesouro, / Pois soube em ouro converter *pentelhos*." (*Séc. XVII* — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 286) (Em A. G. Cunha, *1844*).

478. PENSO: "... e desatados estes (sc. músculos) sem firmeza, contraiu lesão disforme no espinhaço e costelas, ficando o corpo a uma parte *penso*." (*1672* — Simão de Vasconcelos, *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*, p. 11) (Em A. G. Cunha, *1899*).

479. PENÚLTIMO: "Agora é necessário que digamos que coisa é sílaba última, *penúltima* e antepenúltima. (*1536* — Fernão de Oliveira, *A gramática da linguagem portuguesa*, p. 75) (Em A. G. Cunha, *1813*).

480. PEPINEIRA: "Falem-me dos becos aonde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das quitandeiras; aí sim, que a *pipineira (sic)* é grossa!" (*1844* — Martins Pena, *Os irmãos das almas*, Comédias de —, p. 182) (Em A. G. Cunha, *1873*).

481. PEPINO: "E despoys desto cheguam aa çidade de Sopurga, onde ha auondança de todos mantijmentos, e principalmente ha hy *pepinos* em grande abastança." (*1502* — Valentim Fernandes, *Marco Paulo*, Livro I, Cap. XXX) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).

482. PEQUENEZ: "Pusalamidade, que he *pequeneza* (sic) do coraçom." (*Séc. XV — Leal Conselheiro*, p. 289) (Em A. G. Cunha, *1836*).

483. PEQUENINO: "... Ou subre messes que seyã de segar ou sobre outra cousa qualquer semelhauil ou se for sobre dar gouernho a menyos *pequenhyos*." (*Séc. XIII, Fuero Real*, p. 79) (Em A. G. Cunha, *1813*).

484. PERALTA: "Se te não desfradas, destampavas em Jeremias, e a esta hora alta da noute havia de ser lúgubre ouvir-te por aqui a declamar: "Converte-te, Lisboa! Fazei penitência, *peraltas*!" (*1872* — C. C. Branco, *Livro de consolação*, Aguilar, vol. II, p. 192) (Em A. G. Cunha, *1881*).

485. PERDIGOTO: "... muito melhor morrerem todos alli homrradamente arredor das falldras dhuu tam nobre Rei, que os amdar elle depois apanhãdo de logar em logar come *perdigotos*." (*Séc. XV* — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 255) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

486. PERDULÁRIO: "Que um marido *perdulário* / perca o dote da mulher, / e depois de pouco ter, / gaste mais do necessário..." (*Séc. XVII* — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 487) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).

487. PEREGRINAR: "Poucos som aqueles que na enfirmidade se emendam, ysso meesmo, e aqueles que muito viajom e andam de terra e terra *peregrinando* rraramente se sanctifficom." (*1468 — Imitação de Cristo*, p. 42) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).

488. PERFILAR: "Depois de terdes debuxado o que quereis, costuma-se a *perfilar*, principalmete os encarnados cõ sõbra, & hua migalha de preto, & outra de Lacra ou Cochonilha." (*1615* — Filipe Nunes, *Arte da Pintura*, p. 109) (Em A. G. Cunha, *1813*).

489. PERÍODO: "E em geral veamos (sic) dalguas regras que devemos ter nas cláusulas e *períodos* de oração e do apontar dela." (*1540 — Gramática da língua portuguesa*, João de Barros, 3 ed., p. 65) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

490. PERITO: "... consultados os médicos *peritos*, resolveram os superiores passá-lo ao Brasil" (*1672* — Simão de Vasconcelos, *Vida do venerável padre José de Anchieta*, p. 12) (Em A. G. Cunha, *1813*).

491. PERJÚRIO: "Toda cousa que he jurada com proposito de sseer guardada, dévesse de comprir. E sse com outra tençom he jurada, ainda que se quebre, nom he *perjuro* (sic)." (*Séc. XV — Livro dos Ofícios*, p. 879) (Em A. G. Cunha, *1813*).

492. PERLAR: "O suor que pouco há alagava-lhe o corpo, ainda *perla sua roupagem macia*." (*1870* — José de Alencar, *O gaúcho*, Aguilar, vol. III, p. 53) (Em A. G. Cunha, *1899*).

493. PERLENGA: "Para rebater o alvitre do Rebelo, desfiou o Magalhães uma longa *perlenga*." (*1870* — José de Alencar, *Guerra dos mascates*, Aguilar, vol. II, p. 999) (Em A. G. Cunha, *1890*).

494. PERMEAR: "No trazer lança no collo, ha estes erros: trazêlla *permeada*, a ponta alta, a maão chegada ao ombro, em dereito do rostro, o cotovello baixo." (*Séc. XV — En-*

*sinança de bem cavalgar toda sela,* p. 489) (Em A. G. Cunha, *1813*).

495. PERMEIO: 1) "Toda cousa que marido e molher gaare de consuu ou conprare ayãno ãbos de *permeo*." (*Séc. XIII* — Fuero Real, p. 86).

2) "Se dous omees ouuare hua cousa de consuu e quisere fazer de consuu parede de *permeyo* por auer cada huu sa parte estremada. Ambos deue dar o logar pera o fundamento." (*Séc. XIII — Fuero Real,* p. 87) (Em A. G. Cunha, *1873*).

496. PERMISSIVO: "& por esta via & causa *permissiua* se entendem todas as palavras & obras de Deos, que pareçem trazer consigo algua causa." (*1573* — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos,* p. 84) (Em A. G. Cunha, *1836*).

497. PERNETA: "A *perneta* me forçou, / Que era senhora de mi." (*1518* — Gil Vicente, *Auto da barca do purgatório,* Obras de —, Aguilar, p. 274) (Em A. G. Cunha, *Séc. XX*).

498. PERPASSAR: "E em querendo yr dencontro a huum magote de mouros que se queryam meter em huma branha *perpassou* o cauallo com elle." (c. *1470* — Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte* de *Meneses,* p. 261) (Em A. G. Cunha, *Sec. XVI*).

499. PERPENDICULAR: "A vizão direita he, quando o rayo vizivel do olho à cousa vista he *perpendicular*." (*1615* — Filipe Nunes, *Arte da Pintura,* p. 78) (Em A. G. Cunha, *1647*).

500. PERPETRAR: "... e delle, perseguidor de Deus e nosso e e da sua sancta Egreja, vitoria e trihumpho per diuinall graça *perpetraste*." (*Séc. XV* — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I, Parte II,* p. 261) (Em A. G. Cunha, *1813*).

## BIBLIOGRAFIA


AFONSO X, rei de Espanha. *Fuero Real.* Versão portuguesa do séc. XIII. Publ. e com. por Alfredo Pimenta. Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1946.

ALBUQUERQUE, Affonso de. *Cartas* (Tomo I). Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias, MDCCCLXXIV.

ALENCAR, José de. *O gaúcho.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

————. *Guerra dos Mascates.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

ALMEIDA, M. Lopes de. Livro dos ofícios. *In — Obras dos príncipes de Avis* (Série: Tesouros da literatura e da história). Introd. e rev. por —. Porto, Lello & Irmão — Editores, 1981.

————. Ensinança de bem cavalgar toda sela. *In: Obras dos príncipes de Avis* (Série: Tesouros da literatura e da história). Introd. e rev. por —. Porto, Lello & Irmão — Editores, 1981.

CEPEDA, Isabel Vilares. *A linguagem da "Imitação de Cristo"*. (Versão portuguesa de Fr. João Álvares). Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1962.

FERNANDES, Valentim. *Marco Paulo*. Introd. e índices por Francisco Maria Esteves Pereira. Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1922.

JABOATÃO, Fr. Antônio de Santa Maria. *Novo orbe seráfico brasílico*. Rio de Janeiro, Typ. Brasiliense de Maximiliano Gomes Ribeiro, 1858. 2v.

LOPES, Iorze (Licenciado). *Direitos, bens e propriedades da ordem e mestrado de Avis*. Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1950-1953.

MADRE DE DEUS, Fr. Gaspar da. Memórias para a história da capitania de S. Vicente. *In: — Biblioteca Histórica Paulista*. São Paulo, 1953.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. 3. ed., Rio de Janeiro, Presença/INL/MEC, 1979.

PENA, Martins. *Os três médicos*. Comédias de. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.

————. *O noviço*. Comédias de. —. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.

————. *O usurário*. Comédias de —. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.

PITTA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Rio de Janeiro, W. M. Jackson Inc. — Editores, 1950.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Memorial das proezas da segunda tavola redonda*. 2. ed., Lisboa, Typ. do Panorama, MDCCCLXVII.

VASCONCELOS, Simão de. *Vida do venerável Padre José de Anchieta*. Porto, Lello & Irmão — Editores, 1953.

VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermões*. Porto, Lello & Irmão — Editores, 1951.

ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Duarte de Meneses*. Edição diplomática de Larry King. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1977.

Obs.: Deixamos de incluir nesta Bibliografia os títulos constantes de nossas colaborações anteriores.

# "ESTRANHAS LÁGRIMAS"

A. Tito Filho

É o título de célebre soneto de Félix Pacheco, publicado no livro *Via Crucis* (edição de 1900):

Lágrimas... Noutras épocas verti-as.
Não tinha o olhar enxuto, como agora.
— Alma, dizia então comigo, chora,
Que assim minorarás as Agonias!

Ah! quantas vezes, pelas faces frias,
Umas, outras após, a toda hora,
Gota a gota rolando, elas, outrora,
Marcaram noites e marcaram Dias!

Vinham do Oceano d'Alma imenso e fundo,
De espuma às ondas salpicando o flanco,
Numa fremência amargurada e louca.

Nos olhos hoje as Lágrimas estanco...
Rolam, porém, sem que as descubra o Mundo,
Sob a forma de Risos, pela boca!

A obra *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro,* de Andrade Muricy, reproduz a forma da produção poética de Félix, copiando-a do livro *Via Crucis* (2.º volume — p. 312 — edição de 1952).

Depois da publicação de *Via Crucis,* Félix Pacheco resolveu alterar o soneto. E publicou-o na revista *Litericultura,* de Teresina, que circulou de 1912 a 1913. Ei-lo:

Lágrimas... Noutras épocas vertia-as.
Não tinha o olhar enxuto como agora.
Alma, dizia então comigo, chora,
Que o pranto afoga e anula as agonias.

Ah! quantas vezes, pelas faces frias,
Por mal do meu amor, que se ia embora,
Gota a gota rolando, elas, outrora,
Marcaram noites e marcaram dias!

Vinham do oceano dalma imenso e fundo,
Ondas de angústia em suspiroso arranco,
Numa desesperança acerba e louca.

Nos olhos hoje as lágrimas estanco:
Rolam, porém, sem que as descubra o mundo,
Sob a forma de risos, pela boca.

Assim, o quarto verso do primeiro quarteto ("que assim minorarás as agonias") passou a "Que o pranto afoga e anula as agonias".

O segundo verso do segundo quarteto ("umas, outras após, a toda hora") sofreu esta modificação: "Gota a gota rolando, elas, outrora",

O segundo verso do primeiro terceto ("de espuma às ondas salpicando o flanco") foi alterado para "Ondas de angústia em suspiroso arranco",

O terceiro verso do primeiro terceto ("numa fremência amargurada e louca") mereceu transformação: "Numa desesperança acerba e louca".

* * *

Félix Pacheco, segundo depoimento de Félix Aires, forneceu a Laudelino Freire, para publicação em *Sonetos Brasileiros* (1913) a primeira versão, isto é, a que saiu no livro *Via Crucis*, também acolhida por Félix Aires nas obras *Os Mais Lindos Sonetos Piauienses* e *Antologia de Sonetos Piauienses*, de 1940 e 1972, respectivamente.

* * *

J. Miguel de Matos (*Antologia Poética Piauiense* — 1974) transcreve o soneto por esta forma:

Lágrimas... Noutras épocas verti-as.
Não tinha o olhar enxuto como agora.
Alma, dizia então comigo, chora,
Que o pranto diminui as agonias.

Ah! Quantas vezes, pelas faces frias,
Por mal do meu amor, que se ia embora,
Gota a gota rolando, elas, outrora,
Marcaram noites e marcaram dias!

Vinham do oceano d'alma, imenso e fundo,
Ondas de angústia em suspiroso arranco,
Numa desesperança acerba e louca...

Nos olhos hoje as lágrimas estanco.
Mas rolam todas sem que as veja o mundo,
Sob a forma de risos, pela boca!

* * *

Como se vê, o quarto verso do primeiro quarteto não coincide com as duas versões anteriores, pois aparece em J. Miguel de Matos assim:

"Que o pranto diminui as agonias".

* * *

No mais, J. Miguel de Matos reproduz a forma publicada pela revista *Litericultura.*

* * *

A *Revista da Academia Piauiense de Letras,* de 1922, página 16, reproduz a mesma redação da revista *Litericultura.*

* * *

Altevir Alencar encontrou no jornal *Poliantéia,* da Associação Literária Carioca (hoje extinta), edição de 23-4-1932, mais modificações no famigerado soneto:

Lágrimas — noutras épocas verti-as.
Não tinha o olhar enxuto como agora.
Aconselhava-me a mim mesmo, chora,
Chorando ensinarás tuas agonias!

Ah! Quantas vezes, pelas faces frias
Por um amor cruel que se ia embora,
Rolando, gota a gota, elas outrora
Marcaram noites e marcaram dias.

Vinham do oceano dalma imenso e fundo,
Ondas de angústia em suspiroso arranco,
Numa desesperança acerba e louca...

Nos olhos hoje as lágrimas estanco.
Mas rolam todas, sem que as veja o mundo,
Sob a forma de risos, pela boca!

* * *

Observe-se que sofreram transformações, comparados com os anteriores, os seguintes versos:

1) Terceiro do primeiro quarteto.
2) Quarto do primeiro quarteto.
3) Segundo do segundo quarteto.
4) Terceiro do segundo quarteto.
5) O segundo do primeiro terceto está em desacordo apenas com a versão do livro *Via Crucis.*
6) O terceiro do primeiro terceto também só está em desacordo com a forma de *Via Crucis.*
7) O segundo do segundo terceto está em desacordo com as outras versões.

* * *

A *Revista da Federação das Academias de Letras do Brasil,* numa das suas edições (entre 1939 e 1940) publicou deste jeito o soneto, copiando-o do livro *Via Crucis,* de Félix Pacheco:

Lágrimas... Noutras épocas verti-as.
Não tinha o olhar enxuto, como agora.
Alma, dizia, então, comigo, chora,
Que assim minorarás as agonias!

Ah! Quantas vezes, pelas faces frias,
Umas, outras após, a toda hora,
Gota a gota rolando, elas, outrora,
Marcaram noites e marcaram dias!

Vinham do oceano da alma imenso e fundo,
De espuma às ondas salpicando o flanco,
Numa fremência amargurada e louca.

Nos olhos hoje as lágrimas estanco...
Rolam, porém, sem que as descubra o mundo,
Sob a forma de risos, pela boca!

* * *

Félix Pacheco faleceu em 1935. Três anos antes do seu falecimento deliberou organizar o livro *Poesias*, UMA SELEÇÃO DE VÁRIOS OUTROS LIVROS, como confessa o autor, no prefácio. Na Casa Anísio Brito há um exemplar — edição da Tipografia do Jornal do Comércio — Rio de Janeiro — 1932 — e nessa edição se imprimiram estes dizeres: EDIÇÃO DEFINITIVA. Esse exemplar traz dedicatória de Félix Pacheco, grafia da época: "À Bibliotheca Publica de Theresina — off. Felix Pacheco."

Copio do livro — edição definitiva, orientada por Félix, página 121:

Lágrimas... Noutras épocas verti-as.
Não fui de olhar enxuto como agora.
Eu próprio então me aconselhava: "Chora,
Que o pranto é um refrigério às agonias."

Ah! quantas vezes, pelas faces frias,
Melancolicamente, hora trás hora,
Gotta a gotta rolando, elas, outrora,
Marcaram noites, e marcaram dias!

Vinham do oceano da alma, estranho e fundo,
Quentes, num debulhar sincero e franco.
Mal reprimindo a minha angústia louca.

Nos olhos, hoje, as elimino e estanco.
Jorram, no entanto, sem que as veja o mundo,
Sob a forma de risos, pela boca!

As alterações foram várias, como se pode observar.

— Segundo verso do primeiro quarteto:
"Não fui de olhar enxuto como agora".

— Terceiro verso do primeiro quarteto:
"Eu próprio então me aconselhava: Chora",

— Quarto verso do primeiro quarteto:
"Que o pranto é um refrigério às agonias."

— Segundo verso do segundo quarteto:
"Melancolicamente, hora trás hora."

* * *

— Primeiro verso do primeiro terceto:
"Vinham do oceano da alma, estranho e fundo",

— Segundo verso do primeiro terceto:
"Quentes, num debulhar sincero e franco",

— Terceiro verso do primeiro terceto:
"Mal reprimindo a minha angústia louca."

— Primeiro verso do segundo terceto:
"Nos olhos, hoje, as elimino e estanco."

— Segundo verso do segundo terceto:
"Jorram, no entanto, sem que as veja o mundo",

* * *

Tenho esta última versão como a definitiva — a do livro do poeta publicado em 1932. Assim quis ele.

# LITERATURA DE CORDEL E CANGAÇO

Luiz Tavares Júnior

## 1. INTRODUÇÃO

A história do Nordeste, bem como sua sociologia estão marcadas por um fenômeno que, à medida do passar do tempo, se avoluma em sondagem e interpretação — o cangaço.

Muitos são os que se debruçam sobre ele, na busca de explicá-lo em suas origens, em sua natureza, em sua evolução, na tentativa de compreendê-lo, sob os mais variados ângulos, da história à sociologia, da antropologia à psicanálise, do jornalismo ao cinema, das artes plásticas à literatura.

Pela história, procura-se levantar suas raízes, seguir seu curso, sobretudo no rastro das figuras maiores — Jesuíno Brilhante — Antônio Silvino — Virgulino Ferreira — Lampião, até sua extinção, com a morte de Corisco, em 25.05.1940.

Por ela, ainda, fica-se a saber que o Cangaço não é um fenômeno isolado, nascido da caatinga, gerado no sertão, mas dá continuidade a situações de beligerância que remontam à colônia, encontra filiação nos cabras de proteção dos feudos e nas lutas de família e se insere num contexto político, do início aos fins da república velha.

Pela Sociologia, seu entendimento brota do regime semi-feudal, vigente no sertão; da situação de opressão, vivida pelos mais pobres, pelos pequenos proprietários; da exploração, a que são submetidos os homens do campo e dos pequenos burgos, pelos grandes proprietários de terra e potentados da política, que os privavam da justiça e da posse dos meios de produção, e os mantinham na fome e na miséria, no pauperismo e na servidão.

Pela antropologia, a compreensão do cangaço ilumina-se nas coordenadas de uma cultura ruralista, de forte tradição agrária, permeada de valores medievais, em que os sentimentos de honra, o dever da vingança são imperativos de um código de ética que mantém a todos nos limites de um quadro comportamental primitivo e bárbaro.

Pela psicanálise, o cangaço passa a contar com uma componente internalizada no subconsciente, advinda de uma sociedade opressora na ordem do sexo. O sadomasoquismo traz também alguma luz, de um lado, no esclarecimento da ação criminosa dos cangaceiros, perpretada, não raras vezes, com requintes de extrema perversidade e malvadez e de outro lado, no comprazimento do leitor-ouvinte.

O jornalismo, por sua vez, sempre se preocupou com o cangaço, desde as primeiras manifestações à sua fase áurea, no esforço das reportagens, com o intuito de informar, de pôr à disposição da curiosidade de todas suas façanhas e peripécias, crimes e virtudes, de suas implicações sociais, ajudando, com depoimentos, entrevistas e análises, a fazer a história deste tipo singular de banditismo.

No cinema está outra poderosa fonte de investigação e auscultação do cangaço. Matéria de filmes, o cangaço inspirou a diretores e roteiristas, preocupados com nossa realidade, em geral, em particular, com a nordestina, interessados em dar ao nosso cinema veio temático intrinsecamente nacional.

As artes plásticas, nas suas manifestações eruditas e, sobretudo, populares, apoderaram-se do cangaço, com vigor e entusiasmo. Inúmeros são os artistas, artesãos que se dedicaram e se dedicam ao assunto, na pintura, no desenho, na escultura, na xilogravura. O poder de sedução que o cangaço exerce sobre eles é enorme, havendo alguns, cuja obra se notabiliza pela dedicação persistente aos motivos do cangaço.

A literatura, entre as artes, talvez tenha sido a primeira a levantar o assunto. *O Cabeleira,* de Franklin Távora — (1876), abre passagem: no romance de 30 do Nordeste, com *Os Cangaceiros,* com *Os Coiteiros*, sua força avulta, sem esquecer que em inúmeras outras narrativas, furtiva e insinuantemente, o cangaço marca sua presença, adquirindo na literatura nordestina força de *leitmotiv,* cuja culminância ocorre com a obra monumental de Guimarães Rosa: *Grande Sertão, Veredas.*

Em nossos dias, contando agora com o concurso da Televisão, assistimos ao processo de mistificação do cangaço, com o Cangaceiro levantando-se como bandeira de luta contra a opressão, como símbolo heróico do camponês explorado.

Se na literatura erudita o cangaço ocupa espaço significativo, na literatura popular, em especial na Literatura de Cordel, constitui-se ele um verdadeiro ciclo — o ciclo do cangaço, vivo ainda hoje, na publicação de folhetos, através da reedição dos clássicos do assunto e da edição até de textos novos, num exemplo de extraordinária vitalidade do tema que parece atender as necessidades da fantasia da alma popular, cuja imaginação se esparrama deleitosamente nas torrentes de vingança e nas bravatas de valentia, nos atos de humilhação a que são submetidos os poderosos,e, por intermédio do mecanismo psicológico da identificação, cria a ilusão de ver-se o leitor encarnado na figura do cangaceiro, juiz justiceiro e senhor distribuidor de proteção.

Nem sempre, porém, o Cordel contempla o cangaceiro como elemento positivo; por vezes, o vê como marginal, criminoso, estrompa, perverso, como excluído do sistema social. Estamos diante de uma posição de ambivalência facilmente percebida por todos quantos se dedicam à análise dos textos cordelinos, numa perspectiva crítica em relação aos aspectos sociais, como teremos oportunidade de ver mais adiante.

## 2. LITERATURA DE CORDEL E CANGAÇO

Duas coisas são tipicamente nordestinas — o cangaço e o cordel, sem que entre ambos haja qualquer nexo de causalidade, pois o cordel, além de um fenômeno inteiramente de outra ordem, o antecede no tempo.

A literatura, em qualquer de suas manifestações, alimenta-se da realidade e repousa, como a arte, em geral, nas necessidades do espírito. A alma humana, por sua vez, se alimenta e se diverte na palavra, no discurso, na narrativa.

Os povos, costuma-se repetir, nascem cantando, e pode-se afirmar, sustentam-se, em atenção às exigências do espírito, na criação do texto, como organização superior da arte no quadro da pintura, na partitura da música, no movimento da dança, no espaço preenchido da arquitetura, na forma plástica da escultura, nas linhas do desenho, no discurso da literatura narrativa ou poema.

Diante da realidade, para compreendê-la, senti-la mais profundamente, poder explicá-la ao outro, o homem procura representar, simbolizar e o faz de acordo com suas condições culturais. Sua adesão e sua reação à realidade podem exteriorizar-se nas manifestações da arte. O homem não pode ficar

mudo, calado diante do real. Necessita sair de si, cantar suas alegrias e suas dores, proclamar sua admiração e seu repúdio, em consonância com suas condições psicológicas e histórico-sociais.

O homem nordestino não pode ser exceção: procura na arte sua fórmula de participar da vida, de reagir em face do real. Nos limites de suas condições históricas e econômicas, criou uma arte popular bem característica, de contornos folclóricos bem próprios, sem deixar de repetir, por imitação deliberada ou por imitação casual, modelos culturais, estabelecidos universalmente pela ação dos povos.

Assim é que no campo das artes floresce, no Nordeste, o Cordel, como manifestação popular da literatura, como veículo da expansão do simbólico e do imaginário das classes pobres de nossa população. Como estas classes pobres são numerosas e abundantes ainda hoje, entre nós, o Cordel retira sua perenidade e vitalidade atuais dessa circunstância.

Através do Cordel, esta classe desprivilegiada reage perante a vida e já o praticou de maneira mais intensa e participativa, em outras quadras de nossa história.

Dentre estas quadras da história nordestina está a época do cangaço, com todo seu cortejo de violência, com toda a sua força de rebelião, sendo inquestionavelmente um período épico, capaz (como o foi, diga-se de passagem) de gerar uma literatura expressiva e abundante.

Do cangaço apoderou-se o Cordel, já predisposto ao épico, pelo conhecimento e prática de narrativas tradicionais do gênero, algumas européias, advindas através do ciclo de Carlos Magno; outras nordestinas, através do ciclo do boi ou dos vaqueiros e do ciclo dos valentes (Vilela e Guabiraba, por exemplo).

O cangaço, como nos ensina a Sociologia, é uma forma de banditismo social, já não podendo hoje ser visto como motins de criminosos comuns, mas deve ser encarado como movimento reivindicatório, a vicejar numa sociedade rural, marcada por estruturas sociais injustas, dominada pela opressão e exploração dos economicamente fracos.

Numa sociedade sem leis, primitiva e bárbara, onde não chegava a presença de um poder central forte e disciplinador, a "lei" e a "justiça" estavam sob o exercício de Senhores locais poderosos, que mantinham, às suas expensas, grupos de cabras e jagunços, como garantidores das relações sociais vi-

gentes, a serviço, por vezes, dos interesses das classes dominantes, e, por vezes, dos interesses privados de indivíduos e/ou de famílias.

Ao lado destes jagunços e cangaceiros assalariados, atuavam grupos e bandidos isolados, assaltando e roubando, em benefício próprio. Vivia-se, à época, em contínuas tropelias, em lutas constantes, em verdadeiro pé-de-guerra. Soma-se a tal estado de coisas a calamidade das secas e poder-se-á ter um retrato extremamente trágico e violento do momento histórico em que surge o cangaço, como manifestação de banditismo social.

O cangaço, no Nordeste, teve seu momento histórico e seu *habitat* natural. Concorreram causas sociais e geográficas, para seu surgimento e manutenção.

> "A grande região compreendida entre o rio São Francisco e o Vale do Cariri, estendendo-se da serra Quiamaçá à do Martins, daí as faldas da Borborema aos contrafortes da Baixa Verde e dos Dois Irmãos, é o habitat do banditismo." (H e B., p. 11)

Se acrescentarmos a esta natureza adversa, a calamitosa situação da estrutura social vigente — pobreza, ignorância — opressão — exploração, compreende-se melhor e será possível até justificar o cangaço, que vicejou entre 1870 a 1940.

No cangaço, há alguns traços que deveriam interessar ao Cordel:

1) O sentido de valentia:

> "Em pequeno eu só brincava
> Com menino muito mau;
> Não brinquei nunca com gaita,
> Com carrinho ou berimbau,
> O meu brinquedo era faca,
> Ou espingarda de pau."
>
> (Antônio Silvino — p. 72)

> Tem cangaceiro em meu grupo
> Que pega onça co'a mão,
> Bota cascavel no bolso,
> Surucucu no surrão
> Come urubu com sal
> Assim haja precisão
>
> (*Canção de Antônio Silvino*, p. 13
>
> A. Silvino).

2) Sentimento de honra:

Confesso que sou homicida
Mas não sou deshonrador
De mulher casada ou donzella
Nunca ofendi ao pudor
E até me glorio em ser
Da honra um defensor.

(*A vida de Antônio Silvino* — p. 40)

3) Obrigação da vingança e desejo de justiça:

"Vendo eu que a justiça
Procedia desta sorte
Resolvi então eu mesmo
Vingar de meu pai a morte."

(Tomo IV — p. 56)

Eu chamei pela justiça
Esta não quis me escutar
Me vali do bacamarte
Vi esse me auxiliar
Nele achei todas as penas
Que um código pode encerrar.

(Tomo IV — p. 23)

4) Oposição à prepotência:

Saibam manejar o rifle
Sejam bons escopeteiros
Defendam os oprimidos
Tirem só dos fazendeiros
Persigam os traidores
Não perdoem os opressores
Sejam peritos guerreiros:

(Tomo IV — p. 188 Amigo do Povo)

Se acabará o despotismo
O orgulho e poderio
Não haverá mais gatano
Todo mundo terá brio

(Tomo IV — p. 130)

(Tira força do poder, p. 131)

Para completar o paradigma, em razão do aspecto de meio de comunicação inerente ao Cordel, pode-se juntar, do lado do leitor, o prazer da notícia das altas façanhas e dos baixos crimes praticados pelos cangaceiros.

"Primeiro é ser criminoso
Dar provas que é valente
Romper três horas de jogo
Nunca ter se acovardado
E ter seu rifle marcado
Com a morte de muita gente."

(*Romanceiro de Lampião* — p. 101)

No distrito de Cajazeiras
Perto do lugar Tatús
Em um casamento eu fiz
Os noivos dançarem nus
Pintou-se o sete e o bode
E no meio do pagode
Mandei apagar a luz.

(*Romanceiro de Lampião* — p. 103)

### 2.1 *O romanceiro do Cangaço*

O cangaço, durante sua vigência, empolgou todo o Nordeste, do sertão às capitais. Razões históricas, ambiência geográfica e fatores culturais muito contribuíram para seu surgimento e alimentaram sua existência, por mais de três quartéis de século.

"O Nordeste brasileiro
Vive sempre aflagelado
Pelo o analfabetismo...
Que assola pelo o estado.
Pagés e catimboseiros
Criminosos e cangaceiros
Que os sertões tem criado."

(*M. de Andrade* — p. 100)

A época é de crime e violência. A insegurança é absoluta e a atração do cangaço encontra ressonância na alma selvagem e bárbara do homem do sertão.

"Ali ninguém mais ignora
Já todo mundo anda armado
Porque quem vai tomar banho
Leva seu rifle embalado
E só se apanhe algodão
Com o bacamarte de lado."

As agruras da vida, as asperezas do meio, a falta de justiça impelem muita gente ao cangaço, que pode oferecer a muitos um *modus vivendi* mais promissor, quando não mais, ajustado ao aventureirismo e aos instintos de morte de alguns espíritos.

"Querendo tanger comboio
Até sou bom comboeiro
Querendo fazer sapato
Até sou bom sapateiro
Querendo andar no cangaço
Até sou bom cangaceiro,
Que isso de matar gente
É serviço mais maneiro."

(*Do cancioneiro popular*)

Entre os humildes e grande parte da população camponesa, o cangaço se afigurava como uma profissão normal — entrar para o cangaço, por vezes, constitui até ponto de honra, escolha fatal, quando se tinha um crime a vingar, a dignidade a reparar, sendo preferível viver debaixo do cangaço a sentar praça.

"Como ninguém ignora
Na minha pátria natal
Ser cangaceiro é a coisa
mais comum e natural;
Por isto herdei de meu pai
Este costume brutal...

(*Chagas Batista*, Tomo IV — p. 155)

O cangaço rivaliza com os ofícios mais apreciados, com as funções sociais mais admiradas, o cangaceiro ombreando com qualquer profissional de elogiado desempenho:

"Ali se aprecia muito
Um cantador, um vaqueiro
Um amansador de poldro
Que seja bem catingueiro
Um homem que mata onça
Ou então um cangaceiro."

(*Chagas Batista*, Tomo IV — p. 23)

A vida de um cangaceiro reproduz-se na do outro, com pequenas variações, que ajudam a compor um paradigma, facilmente assimilado, cujas articulações a sintaxe do Cordel, em suas narrativas épicas, revela e apregoa, através de uma retórica de exaltação e coordenação, que se traduz numa semântica de ambigüidade.

Levando vida de fora-de-lei, o cangaceiro corre em dois trilhos paralelos, mas contraditórios:

Em um, equilibra-se como justiceiro, como defensor dos pobres, como protetor da honra e garantia de certos direitos; em outro, evidencia-se como criminoso, como profanador da moralidade, como perturbador da ordem e ameaçador da propriedade.

A princípio, corre bem no trilho da direita, recebendo, nos primeiros instantes, o aval dos humilhados e oprimidos. Incapaz de conter-se nesta linha, cedo destempera-se na bitola do segundo e resvala vertiginosamente pela linha de hediondez e da maldade.

Três nomes de cangaceiros podem servir-nos como protótipos: Jesuíno Brilhante — Antônio Silvino e Virgulino Ferreira da Silva — Lampião. A figura do cangaceiro, com todas as suas contradições, adquire nítido contorno no exemplo ta-

lhado por eles; e se exacerba, se acentua um pouco em cada um, para atingir o ápice em Virgulino — Lampião.

Seguiremos, agora, sua trajetória pelo Cordel, na voz do cantador, na narrativa versificada do poeta popular, em suma, na visão do cancioneiro popular nordestino. O Cordel ajudou a fixar a imagem do cangaço, impossível hoje de ser entendido, se não se recorre ao texto dos folhetos, ao discurso cordelino.

### 2.1.1. Jesuíno Brilhante: O cangaceiro fidalgo.

A) Dados Bibliográficos:

"Jesuíno Alves de Melo Calado, depois chamado Jesuíno Brilhante, foi o cangaceiro gentil-homem, o bandoleiro romântico, espécie matuta de Robin Hood, adorado pela população pobre, defensor dos fracos, dos anciãos oprimidos, das moças ultrajadas, das crianças agredidas. Nasceu em Tuiuiú, Patu, Rio Grande do Norte, em 1844 e morreu lutando em Santo Antônio, águas do riacho de Porcos, Brejo da Cruz, Paraíba, em fins de 1879. Sepultaram-no no mato, no lugar "Palha". Seu crânio, exumado pelo seu amigo Dr. Francisco Pinheiro de Almeida Castro, esteve longamente na Escola Normal de Mossoró e foi presenteado no Rio de Janeiro ao Prof. Dr. Juliano Moreira. Uma rixa de sua família com a família dos Limões, em Patu, valentões protegidos pelos políticos, tornou-o de pacato agricultor em chefe de bando invencível em 1871. Ficaram famosos os assaltos à cadeia de Pombal (Pe) para libertar seu irmão Lucas (1877) e, no ano anterior, à cidade do Martins (RN). Cercados pela polícia local, Jesuíno e seus dez companheiros abriram passagem através das casas, rompendo as paredes cantando a cantiga "Curujinha" e desapareceram. Ia sempre, disfarçado, às cidades maiores, hospedando-se em residências amigas, adquirindo munições e víveres. Durante a seca dos dois sete (1877) arrebatava os víveres dos comboios oficiais para distribuí-los com os famintos. Nunca exigiu dinheiro ou matou para roubar. Sua popularidade prestigiosa perdura na memória do sertão do Oeste norte-rio-grandense e fronteira paraibana com admiração e louvor inalteráveis. Rodolfo Teófilo estudou-o no seu romance *Os Brilhantes* e Gustavo Barroso, num ensaio no *Heróis e Bandidos;* Rodrigues de Carvalho publicou o "ABC de Jesuíno Brilhante" no *Cancioneiro do Norte;* ver "Jesuíno Brilhante", *Acta Diurna,* na *A República,* Natal, 31 de maio e 7 de junho de 1942, com informações da família, descendentes e colaterais."

B) A. B. C. de Jesuíno Brilhante.

Pouca coisa pude encontrar na literatura popular sobre Jesuíno Brilhante, considerado o maior cangaceiro do século XIX.

Além do folheto — A verdadeira História de Jesuíno Brilhante, de José Alves Sobrinho, dos textos antigos, resta-nos o A.B.C. de Jesuíno Brilhante, transcrito no *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho.

DE JESUÍNO BRILHANTE — Rio Grande do Norte — 1877

A

Agora com geral celícia,
Todos na sociedade
Quando chegou a notícia:
Jesuíno na cidade,
Eram todos a dizer:
Por certo há novidade.

B

Bastante fiquei vexado,
Me levantei fui olhando,
Era o senhor Jesuíno
Sua escolta acompanhado,
Bem vestido e bem montado,
Pela rua foi passando.

C

Com grande sinceridade,
Pela rua navegou
E encontrando um sujeito,
Por Porfírio perguntou...
Com quem tinha algum negócio
Sua casa procurou.

D

Dignamente chegando
Na porta logo esbarrou
Salvando a D. Luzia

Que o Porfírio não achou;
Respondeu e disse a ela
De mim não tenha pavô...

E

Então, Senhor Jesuíno,
Presumindo o que deseja
Tinha mandado comprar
Vinho, genebra e cerveja,
Embora o seu portador
Violento homem seja.

F

Foi um caso admirável,
Esse agora que vos digo,
Todo o povo da cidade
Geralmente reunido;
Que todos desejavam ver
Jesuíno no perigo.

G

Gritava com presunção
O comandante da armada;
Para o senhor Jesuíno
Temos mortalha cortada,
Temos algemas de ferro,
Gargalheira preparada.

H

Há um negócio importante,
Que me trouxe aqui agora,
Como não achei Porfírio
Me retiro, vou-me embora;
Ficará prá outro dia,
Se encontrá-lo por fora.

I

Idéia não fêz o homem
Que estava descuidado,
Quando chegou a notícia

O senhor é atacado
A tropa está reunida,
O senhor já é cercado.

J

Já eu sei D. Luzia,
Que o Porfírio não está
Mas enquanto não beber
Não posso me arretirar
— Já mandei um portador
Ele pouco há de tardar.

K

Kalendário de distrurbio
Hoje aqui há de se ver,
Se me vierem cercar
Muita gente há de sofrer
Os que mais me arrojarem
Hão de chorar e gemer.

L

Levante-se D. Luzia,
Sem beber não me retiro,
Somos todos cangaceiros,
Bem podemos dar uns tiros
Se me vierem cercar
Verão o que nunca viram.

M

Mansamente respondeu
O Senhor Antônio de Ó:
Se me vierem cercar
Meu patrão não fica só
E tal seja o meu destino
Que farei botarem dó.

N

Nesta mente estamos todos,
Respondeu o João Delgado,
Comigo contem por certo

Contra qualquer empregado.
Ao depois que der uns tiros,
Então serei retirado.

O

Oh! que barulho como êste
No Martins,* nunca se deu,
Muita vontade perdida,
Muita gente glória deu
Desta batalha tão forte
Que Jesuíno venceu.

P

Por certo gritou: o rôlo
Que neste dia se deu
Pelo subdelegado
Todo o mal se procedeu,
Que o Alferes, sem desejo,
Constrangido cometeu.

Q

Quem será teu defensor
Nesta serra do Martins?
Não podes contar vitória,
Brevemente terás fim.
Pouco terá que viver
Quem a ti não vir o fim.

R

Ramalho com presunção
Jesuíno sem temor:
"Tenha sentido no cerco,
Que eu brevemente me vou.
Não posso ficar aqui,
Que eu desta terra não sou."

---

* — Cidade do Rio Grande do Norte.

S

Saíram todos do cerco
Livre e salvo de perigo,
Deus lhe concedeu a vitória
Pois não mereceu castigo.
Voltaram os empregados
Fortemente constrangidos.

T

Todos romperam o cerco
Sem temor e sem demora,
Jesuíno repetindo:
"Está chegada a minha hora,
Tenha sentido no cêrco
Que a boiada vai-se embora!"

U

Unidos ficaram todos
Com muito boa união:
O povo ficou dizendo:
Lá se foram, lá se vão.
Voltaram os empregados
Mal servidos, sem razão.

V

Voltaram os combatentes,
Indo o alferes baleado
E o Juiz Municipal
Com um braço bem cravado.
Os mais, dizem que gemiam
Lastimando o seu estado.

X

Xorando ficaram muitos
Sem ter remédio que dar,
Bem empregado te seja,
Quem mandou tu ires lá?
Jesuíno e sua gente
Nunca te fizeram mal.

Z

Zombando foi Jesuíno
Pabulando a sua estória,
O alferes João Francisco
Com tristeza foi embora,
Chegando no Rio Grande
Já deu baixa sem demora.

---

O til é letra do fim
Vai-se embora o navegante,
Me procure quem quiser,
Cada hora e cada instante,
Me acharão sempre às ordens:
Jesuíno Alves Brilhante.

Este A.B.C. faz eco às virtudes do cangaceiro gentil-homem, na alusão implícita à coragem e valentia de Jesuíno Brilhante, com a narração de sua vitória sobre o poder constituído.

"Voltaram os combatentes
Indo o alferes baleado,
E o Juiz Municipal
Com um braço bem cravado
Os mais dizem, que gemiam
Lastimando o seu estado."

Fica explícito o caráter cavalheiresco, o proceder respeitoso do cangaceiro, na fidalguria do trato, nas palavras de saudação à dona da casa:

Dignamente chegando
Na porta logo esbarrou
Salvando a D. Luzia
Que o Porfírio não achou
Respondeu e disse a ela
De mim não tenha pavô.

Vitorioso, o cangaceiro retira-se sob o aplauso de todos, a admiração do povo, a cujo serviço sempre está:

O til é letra do fim
Vai-se embora o navegante
Me procure quem quiser
Cada hora e cada instante
Me acharão sempre às ordens
Jesuíno Alves Brilhante.

### 2.1.2. Antônio Silvino — O rifle de ouro

Se é pouca a produção literária em torno de Jesuíno Brilhante, são abundantes os folhetos sobre Antônio Silvino.

Todas as qualidades que se exigem de um cangaceiro, exornaram a personalidade de Manoel Batista de Morais — por antonomásia — Antônio Silvino — Silvino em "homenagem ao seu mestre de lutas — Silvino Aires" — permanecendo desconhecida a origem da alcunha de Antônio.

Para ele se transferem as qualidades anteriormente possuídas por Jesuíno Brilhante, já agora intensificadas na criação dos poetas populares — como Leandro Gomes de Barros — João Martins de Ataíde e, sobretudo, Francisco das Chagas Batista — o grande trovador das gestas de Antônio Silvino.

### *ANTÔNIO SILVINO* — RESUMO DE SUA VIDA

"Manuel Batista de Morais nasceu em 1875 na cidade pernambucana de Afogados da Ingazeira. Seu pai, Batistão, era brigão famoso na cidade, e por volta de 1895 foi assassinado por inimigos políticos, o que causou a entrada de seu filho Manuel para o bando do cangaceiro mais famoso da época, Silvino Aires, o "Caolho". Após a morte de seu chefe, assumiu ele mesmo a liderança do grupo; em honra do falecido, chamou-se Antônio Silvino.

Silvino costumava realizar suas operações tanto no sertão quanto na região açucareira. Nunca teve consigo mais de seis camaradas, para manter sua mobilidade. Assaltava fazendas, roubava sacos de correspondência, assassinava adversários políticos e chantageava comerciantes ricos. Poupando os pobres, não permitindo que nenhum de seus companheiros fosse atrevido com as mulheres (há uma infinidade de anedotas sobre a honradez dos cangaceiros), ganhou fama de "ladrão bom, honrado", foi comparado pelos sertanejos ao legendário ladrão Dimas, que por circunstâncias adversas tornou-se la-

drão, mas por sua bondade conseguiu perdão e acesso ao reino dos céus como um dos dois ladrões na crucificação de Jesus. Antônio Silvino não foi tão amado pelos oficiais de polícia e pelos políticos do partido do governo: ele "fiscalizava" eleições, influenciava jurados a favor de seus protegidos e cobrava impostos. Em alguns municípios do interior só se ouvia falar de Antônio Silvino.

Em 1914, um oficial até então desconhecido, Teófanes, conseguiu surpreender o cangaceiro e prendê-lo. Num processo sensacional, ele foi condenado à pena máxima de trinta anos de prisão. Depois de vinte e cinco anos, foi indultado por bom comportamento. Até sua morte, em 1944, viveu como trabalhador em Minas Gerais, na companhia de sua filha.

Antônio Silvino foi o primeiro cangaceiro cuja fama pessoal chegou até o último rincão do Brasil. Histórias sobre ele encheram várias colunas na imprensa do Rio e São Paulo. No Nordeste conseguiu, mesmo por ocasião de seu processo, desviar a atenção da perigosa situação política mundial na Europa. O cangaceiro Antônio Silvino tornou-se para toda a nação um mito.

Podem-se encontrar as mais importantes dissertações sobre a história de sua vida em: *Um Sertanejo e o Sertão,* de Ulisses Lins de Albuquerque: *Serrote Preto,* de Rodrigues de Carvalho e *Heróis e Bandidos,* de Gustavo Barroso.

De simples bandoleiro passa Antônio Silvino, na épica do Cordel, o herói místico: em seu nascimento, ocorrem fenômenos extraordinários: parteira, assistentes e curiosos predizem avisos espantosos; poderes mágicos o protegem; forças misteriosas o tornam infenso a bala, a punhal; como um gênio, um duende, vara o sertão e as cidades, com auréola de invencível, capaz de derrotar o próprio demônio, como o fez, inferior apenas à potestade divina. Sua vida reproduz o duelo entre o Bem e o Mal, passível de compreensão na extrema ambigüidade que permeia a realidade do cangaço. O cangaceiro, na linha de Jesuíno Brilhante e de Antônio Silvino, é a encarnação dos dois princípios: o bem e o mal: o bem, como princípio da justiça; o ponto da honra; a defesa do oprimido, vai, contudo, cedendo, paulatina e celeremente, lugar ao sinal — fonte da morte, ameaça à propriedade, causa da intranqüilidade social. É quando o cangaceiro perde o apoio social e todos passam a exigir o seu fim, a reclamar seu extermínio, como sacrifício expiatório já agora de uma carreira considerada celerada, criminosa.

Sem a grandiosidade das epopéias clássicas, o Cordel criou uma epopéia nordestina, popular, ao nível de compreensão das massas rurais, no trato da festa dos cangaceiros, com reprodução de "topoi" tradicionais, e também com inovações ao nível da significação.

Do tópico tradicional, temos a caracterização do cangaceiro como herói mítico e até a tradicional descida aos infernos, numa contratação cabocla da peregrinação de Eneas à região dos mortos.

A passagem do cangaceiro pela morada do diabo faz-se à moda de sua errância pela terra; guiado por um padre (e um sacristão), toma ciência do lugar, visita seus companheiros mortos e subjuga o demônio:

Venho do mundo dos vivos
Sahi esta madrugada
Vim visitar Rio Preto
E dar adeus a Cocada
Vá me chamar Antônio Félix
Meu colega e camarada.

Então diga a Relâmpago
Meu antigo companheiro
Que agora faço intenção
Deixar de ser cangaceiro,
Isto é, não deixo o rifle
Que é quem me rende dinheiro.

O Diabo estremeceu
A meus pés ajoelhou-se
Pediu-me dez mil desculpas
Depois disto confessou-se
Tanto que outro diabo
Gritou de fora — danou-se!

Na história de Antônio Silvino, repete-se a tópica da gesta do cangaço: entrada no cangaço por vingança — luta com onça — defesa da mulher e dos fracos; nele, porém, não se realiza a glorificação final do cangaceiro — morrer sem se entregar à polícia, o que trouxe embaraço a Chagas Batista, para justificar sua rendição à volante, com visível quebra do elo final que arremata seu destino trágico.

Com Antônio Silvino, surge uma componente nova, na história do cangaço: a preocupação explícita com a política —

o cangaceiro dizia-se homem de oposição. O poeta popular se apercebe deste conteúdo do cangaço. Há três textos em que se torna explícita esta compreensão por parte do poeta de cordel: *A política de Antônio Silvino* — 1908; *Os Decretos de Lampião* — 1925, ambos de Chagas Batista; e *Se Lampião fora Presidente* ou os *Projetos de Lampião* de João Martins de Athayde, por volta de 1928.

O texto *A Política de Antônio Silvino* é um compêndio matuto das idéias sócio-políticas, herdadas do liberalismo do século passado.

Uma introdução — em que o cangaceiro se proclama candidato das oposições e baseia sua plataforma na luta contra a isenção dos impostos e a lei do sorteio militar, implantada no Governo de Afonso Pena, no ano de 1908. Estes dois itens coincidem perfeitamente com os dois objetivos maiores que mantêm Antônio Silvino debaixo do cangaço: oposição ao Governo naquilo que mais importunava o pobre sertanejo — a cobrança dos impostos — malbaratados, no consenso de todos, pelos danos do poder; oposição ao governo, na recusa à lei do sorteio militar, de recrutamento de jovens para o exército, então, muito mal visto pelo povo.

Ameaça "enorme guerra civil" e se diz governador do sertão, em cidades da Paraíba — Pernambuco e Rio Grande do Norte. Seu programa de governo, "conveniente e moderno", brada novamente contra os impostos, os membros da justiça; contra os padres interesseiros; apregoa o ensino obrigatório, a derrubada de cadeias, sobre cujos escambos edificará escolas.

Defende um igualitarismo universal na posse da terra e no trabalho; torna o casamento obrigatório, aos 20 anos de idade; insurge-se contra o preto, em manifesta confissão racista:

"A terra será em comum
Todos se apossarão
Ninguém pagará mais foro
Para fazer plantão
Não haverá nesse tempo
Nem criado nem patrão.

Todos hão de ter direito
Será geral igualdade
O que foi rico, terá

Ao que foi pobre, respeito
O graúdo Senhor de engenho
Irá trabalhar no eito.

Aos vinte anos de idade
Todo homem há de casar,
Não consentirei que o branco
Ouse ao preto desposar
Porque os negros para a África
Todos hei de afastar.

Em relação aos costumes, dá continuidade a preconceitos antigos; como déspota esclarecido, apregoa o partido único:

Acabarei com o divórcio
Ninguém se há de descasar
Quem deflorar uma moça
À força há de a esposar!
E será mui castigado
Quem a esposa abandonar.

Somente ao meu poderio
Todos hão de obedecer
Não haverá outra política
Para a minha combater
Porque quem se levantar
Contra ruim há de morrer!

Pela boca do cangaceiro, num procedimento narrativo de autodefesa, como insinua Donald Daus, o popular faz-se porta-voz de propostas avançadas para a época, em termos de educação, de defesa da igualdade de direitos da posse da terra, da livre expressão do pensamento e da crença, num ideário, cuja atualidade não perde em nossos dias, seu vigor, e por cujos intentos exige-se transformação:

E essa transformação — p. 134 T. IV
Traz grandes melhoramentos
Todos terão seus direitos
De crenças e pensamentos;
Haverá plena igualdade
E eis ahi meus intentos.

(C.B.T. IV — 16)

### 2.1.3. Virgulino Ferreira da Silva — Lampião — Rei do Cangaço.

Com Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, o império do cangaço atinge seu fastígio. Em sua pessoa dá-se a concentração de tudo que compõe a figura do cangaceiro. Como das faces de um prisma, irradiam-se dele aquelas qualidades e defeitos com que o matuto sonha exornar-se a personalidade de um cangaceiro. É a salvação e o flagelo do sertão; a esperança e a decepção de todos; a alegria e a tristeza do povo; deus e o diabo na terra de sol. Em vida, herói e anti-herói das populações sertanejas; na não-vida do cangaço um mito — que é "tudo e não é nada"; na morte, um símbolo do Nordeste.

"Era brabo, era malvado
Virgulino, o Lampião
Mas era, pra que negá
Nas fibras do coração
O mais perfeito retrato
Das caatingas do Sertão."

Em Lampião, como num emblema, estampam-se as características do cangaceiro, só que com a virulência extrema de um ferro em brasa. Sua trajetória é a reprise épica da história de todo cangaceiro: entrada no cangaço por vingança; vida errante de guerrilheiro; morte em combate, sem rendição. Tudo isso, porém, em se tratando de Lampião — o rei do cangaço — atinge o paroxismo nas realizações.

Lampião não é uma repetição pura e simples; não é uma conta a mais no rosário do cangaço. Sua vida tem traços tão individualizantes, nos caminhos do bem e do mal, que desconcertam todos aqueles que se aproximam de sua história.

Esta, por sua vez, mostrou-se impotente para contê-lo em seus limites. Lampião escapa dela e passa a habitar o espaço da mitologia. E o Cordel é um dos grandes responsáveis pela cunhagem mítica da imagem do filho de Águas Belas.

## LAMPIÃO — RESUMO DE SUA VIDA

"No centro de Pernambuco / No Nordeste brasileiro / No ano de novecentos / A 12 de fevereiro / No termo de Vila Bela / Nasceu esse cangaceiro", escreve o poeta popular José Cordeiro sobre a data e lugar de nascimento de Virgulino Ferreira da Silva.

A cidade de Vila Bela chama-se, desde 1939, Serra Talhada. Já aos dezessete anos, Virgulino tomou parte em embates bélicos, como membro de uma tropa de capangas. Depois da morte de seu pai (assassinado por uma patrulha policial), entrou o jovem "efetivamente" para o cangaço e para o bando do fidalgo Sebastião Pereira. Depois que seu chefe emigrou para Mato Grosso, assumiu Virgulino, por volta de 1922, a liderança do grupo, já sob o nome de "Lampião" (era capaz de acionar tão rapidamente o gatilho de sua espingarda que ficava ininterruptamente sob clarão do fogo, luzindo como um grande "lampião"). Começou sua carreira com fatos até então inauditos, assaltou cidades com seus camaradas (por exemplo Patos, na Paraíba), saqueou-as, semeou o terror por toda a região. Em 1926, estava no auge de seu poder; ele se definia como "Rei do Sertão". Com sua tropa, que chegou a atingir um efetivo de quatrocentos cangaceiros, controlava o interior de sete Estados do Nordeste: Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Bahia. Quando, neste ano, a Coluna Prestes, de rebeldes revolucionários de caráter social, atingiu o Nordeste, o caudilho de Juazeiro (Ceará), o famoso Padre Cícero, concedeu ao cangaceiro, que era seu amigo, a patente de capitão da polícia, para defesa contra esse perigo. Mas Lampião nem pensou em perseguir os rebeldes. Ele aproveitou a distração de seus "colegas" da polícia para continuar impunemente seus assaltos.

No ano de 1927, o cangaceiro ousou até assaltar a segunda maior cidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, centro do comércio (com 30.000 habitantes), tentativa malograda graças à determinação defensiva dos mossoroenses. Depois organizou-se uma batida contra Lampião. Todos os Estados do Nordeste se uniram por contrato para prender finalmente o cangaceiro. Ele fugiu para a Bahia (1929), onde ficou quieto por um ano. Depois, porém, voltou a perpetrar seus crimes lá também. Assaltou a cidade de Queimadas.

Na Bahia, Lampião conheceu Maria Déa, mulher de um sapateiro. Ela fugiu com ele e acompanhou-o até sua morte como "Maria Bonita". É a mulher mais famosa no cangaço. Sua história de amor dramatizada por Rachel de Queirós (*Lampião*, Rio de Janeiro, 1954) e aproveitada por vários diretores de cinema.

A época de 1930 e 1938 caracteriza a decadência do cangaço. Consolidação política, campanhas culturais, construção de estradas, enfraquecimento do poder dos coronéis, tudo isto junto acabou com os cangaceiros. Só mudando constantemente

de esconderijo é que Lampião pôde sobreviver à perseguição das tropas policiais, os "macacos". Finalmente, em 1938, o oficial de polícia alagoano Bezerra encontrou-o na gruta de Angicos. Num ataque de surpresa, foram fuzilados todos os cangaceiros que lá estavam (inclusive Maria Bonita). Cortaram-lhes as cabeças e levaram os troféus, perfurados de balas e em semidecomposição, em marcha triunfal até Maceió. Atualmente podem ser vistas no museu Estácio Lima, em Salvador.

A morte de Lampião teve um epílogo: seu amigo Corisco vingou seu líder, cortando igualmente a cabeça dos vaqueiros da Fazenda de Angicos. Mas, pouco tempo depois, também ele foi fuzilado.

Lampião, que era cego de um dos olhos, foi, já em vida, a essência do cangaceiro brutal, sem consideração, perverso e ávido. Todo o mal imaginável pode ser encontrado na sua pessoa. Com astúcia demoníaca conseguia livrar-se de seus perseguidos e aniquilá-los no momento certo, como no massacre de Serrote Preto, em que unidades policiais de Pernambuco e da Paraíba se destruíssem mutuamente, sem que os oponentes notassem que estavam matando sua própria gente. Seus crimes são de uma crueldade que clama aos céus. Ao lado disso, entretanto, estão sua tendência ao misticismo, seu amor por Maria Bonita, seu desprezo pelos ricos fazendeiros, sua confiança no santo Padre Cícero, suas aventuras romanescas (por exemplo, quando tirou da Baronesa da Água Branca as moedas e jóias do tempo do Imperador, com as quais ela costumava enfeitar-se). Foi um bom poeta popular, tocava acordeão e é provável que tenha composto a canção "Mulher Rendeira" que se tornou famosa por causa do filme "O Cangaceiro", que se baseou em sua vida. (A canção foi registrada pela primeira vez por Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, p. 115-117). Lampião era um homem cheio de contradições, com muitas características boas e muitas abomináveis. Na luta um herói, nas agressões covardes, um animal. Sua imagem é discrepante, como o posicionamento dos sertanejos em relação a ele.

Pormenores sobre a vida de Lampião se encontram sobretudo em Rodrigues de Carvalho, *Serrote Preto;* Luís Luna, *Lampião e seus Cabras;* Nertan Macedo, *Capitão Virgulino Ferreira Lampião* e Optato Gueiros, *Lampião.* Breve descrição da carreira de Lampião (na verdade mais fantástica do que objetiva).

A bibliografia do Cordel, incontável e variada, passada e atual, sobre Lampião, esquadrilha sua fotografia, narrando, com fidelidade, lances reais de sua vida e práticas de sua ação, e imaginando situações, em incursões profundas pelos campos da fantasia.

O poeta popular e o cantador, como narradores, sabem ser fiéis os fatos e, por outro lado, sabem imaginá-los fantasiosos, como ninguém. Identificados com seu público, por originários que são de uma mesma realidade cultural, conhecem muito bem as necessidades de informação e as necessidades estéticas e psicológicas a que devem satisfazer, em seus leitores.

Nesta palestra, gostaria de me ater em alguns aspectos da narrativa de Cordel sobre Lampião, passando ao largo da narrativa épica propriamente dita sobre fatos reais ou imaginados de sua vida, contemplando a narrativa cômica pouco abordada, em folhetos como: A Chegada de Lampião no Inferno; A Chegada de Lampião no Céu (ambos de José Pacheco); Lampião fazendo o diabo chocar um ovo, (José Costa Leite); A grande briga de Lampião com o homem que virou bode (Manuel de Almeida Filho).

Apresentam-no como substituto de Antônio Silvino, atribuindo-lhe parentesco, pondo Lampião na linha de sucessão, numa justificativa de decadência, a assegurar o direito a Virgulino Ferreira de assumir a coroa de rei do cangaço.

Depois que Antônio Silvino
Se entregara a prisão
Ficou substituindo-o
Virgulino Lampião
Um cangaceiro ilustrado
Que com um grupo bem armado
Domina o alto sertão.

(C. B. Tomo IV. 244)

Lampião era parente
Do grande Antônio Silvino
E trouxe quando nasceu
De ser bandido o destino
A parteira que o pegou
Um dia profetizou
Que ele seria assassino.

(C. B. Tomo IV. 245)

Sabedores da inclinação supersticiosa da alma sertaneja, os poetas populares procuram colocar a vida de Lampião sob a égide de forças sobrenaturais, sob a potestade de satanás. Submetem-no aos rituais de fechamento de corpo pelo feiticeiro Macumba; Mefistofelicamente, apregoam seu pacto com o demônio:

Foi a casa de Macumba
E elle fez o serviço
Fechou o corpo do rapaz
P'ra bala, faca e feitiço,
Então, disse a Lampião:
Não haverá valentão
Que pise no teu toitiço.

Primeiro ele sujeitou-se
A um processo arriscado
Em um caixão de defunto
Passou a noite trancado
O feiticeiro o ungiu
E quando ele de lá saiu
Estava de corpo fechado.

Então fez alvo do peito
E o feiticeiro atirou
A bala batendo nele
Somente a roupa rasgou.
Caiu no chão amassada
E nem mesmo a dor da pancada
Ao herói incomodou.

Disse-lhe o velho Macumba:
Agora podes brigar,
Bala não te fura o couro
Faca só faz arranhar
Feitiço não te ofende
E a polícia só te prende
Depois que eu me acabar.

(O Pacto com Satanás)

Disse o diabo: a proposta.
Que eu te venho fazer
É p'ra me dares um calix

De teu sangue p'ra beber
E levar dele um signal
Para o velho maioral
Que tudo pode fazer.

Estou pronto, tire-me o sangue
Respondeu-lhe Lampião.
E o diabo com a unha
Furou-o perto do vão
Tirou-lhe o sangue e bebeu
Uma parte outra escondeu
No fundo do matulão.

Disse o diabo a Lampião
Nosso pacto está formado
Terás o que desejares
Sem seres incomodado
E se em perigos caires
Não precisa te afligires
Que estarei sempre a teu lado.

Enquanto tiveres vida
Teu corpo defenderei
E no dia em que morreres
A tua alma levarei
Para o meu reino infernal
Onde impera o maioral
A quem sempre servirei.

Lampião disse: colega
Vá embora descansado
Que o pacto que fizemos
Por mim será executado.
O diabo se retirou
E a fortaleza ficou
Fedendo a chifre queimado.

Cientes ainda da natureza exaltada do sertanejo, ébria por feitos de valentia e atos de coragem, os poetas populares preparam a entrada triunfal de Lampião no cangaço, submetendo-o à prova de fogo — o duelo de vida e morte com uma onça — a fera do sertão no estilo tradicional da tópica matuta da épica cordelina.

Entrou numa grande furna
E dentro ouviu um rugido
Foi o ronco d'uma tigre
Que o deixou aturdido;
O rifle apertou na mão
Porém nessa ocasião
Foi pelo seu agredido.

Desenrola-se o combate; a onça arrebata-lhe o rifle, em seguida, a garruncha; o perigo cresce e Lampião enfrenta a fera a punhal para, afinal, matá-la sangrada.

Pulou para trás, e o chapéu
Numa das mãos segurou
E quando a onça partiu
Ele os olhos lhe tapou
E marcando-lhe o pé da guela
Seu punhal enterrou nela
E dentro a arma deixou.

A tigre ao ver-se ferida
Um enorme salto deu
E por cima d'um lagedo
O corpo em cheio estendeu
E mortalmente ferida
Rugindo enraivecida
Ali mesmo ela morreu.

(C. B. Tomo IV — p. 272/3)

Encontra-se Lampião, a essa altura, preparado; cumpriu-se nela a liturgia ritualística para ingresso no cangaço: o fechamento do corpo, pacto com o demônio, o batismo de fogo — a luta vitoriosa com a onça. Para proteção definitiva, leva ao pescoço o patuá de orações aos santos: São Correr, São Ligeiro, São Traiçoeiro, São Brado, São Vigilante, São Escopeteiro, São Desconfiado, São Cuidado e São Dorme Pouco. Agora seria o que o diabo quisesse:

"Disse Lampião aos pais,
Minha derrota está feita
A dita não me quer mais
Sei que a desdita me aceita
Aquele que Deus não quer
O Diabo é que não enjeita."

Não seguirei, no entanto, seu rastro de morte; não abrirei espaço aos poetas e cantadores para a celebração das gestas do famoso bandoleiro: a marcha a Mossoró; a visita ao Padre Cícero, no Juazeiro; o assalto à Baronesa de Águas Belas; seus combates sangrentos, seus crimes hediondos.

Não me deterei em seu projeto político; já o fez o Prof. Diatay Bezerra de Menezes, no artigo: Estrutura Agrária: protesto e alternativas na poesia popular do Nordeste — *Rev. de Ciências Sociais* n.ºs 1 e 2/82.

Passarei por sobre sua vida, para assistir à sua chegada no Inferno; seu debate com São Pedro, na entrada do céu; sua humilhação pelo bode misterioso; a humilhação do demônio por Lampião. Privilegiarei o cômico, o humorístico, em detrimento da narrativa épica.

Como já afirmamos, o poeta conhece bem seu leitor, seu público consumidor, em suas preferências e gostos.

Entre estes, está o gosto pelo cômico, o que faz rir, o que diverte, sem refinamento numa imagística grosseira, na manipulação de uma semântica só pela gente mais simples conhecida e apreciada.

Esta tradição herdou o Cordel da Idade Média européia, adaptando-a às nossas condições culturais. "O cômico hagiográfico" e o "humorismo de cozinha", relatado por Curtius, haveriam de repercutir na literatura do povo, tão arraigada nos esquemas literários medievais de origem popular.

A figura do cão, suas estrepolias, as imagens que o metaforizam, mesmo os santos, em certos traços, têm predisposição acentuada para provocar o riso, o ridículo, através de ações e palavras em situações de um ludismo muito simples, compatível com a alma ingênua do nosso sertanejo.

Ao lado de uma ingenuidade inocente, emparelha-se, por vezes, o grotesco, em tom grosseiro, a provocar comicidade por força de objetos e fatos, protegidos pelo tabu, na ordem do libidinoso e do sagrado.

A morte de Lampião e o conseguinte desaparecimento do cangaço provocaram um vazio na narrativa épica do Cordel. Os poetas, então, foram procurá-lo no outro mundo, no reino de satanás, onde, com maior certeza, deveria estar. Um cabra de Lampião, que andava a fazer malassombro:

> "foi quem trouxe notícia
> que viu Lampião chegar.
> O inferno neste dia
> faltou pouco pra virar

incendiou-se o mercado
morreu tanto cão queimado
que faz pena até contar.

Morreu a mãe de Canguinha
O pai do Forrobodó
Três netos de Parafuso
Um cão chamado Cotó
Escapuliu Boca Ensossa
e uma moleca moça
quase queimava o totó.

Morreram 100 negros velhos
que não trabalhavam mais
e um cão chamado Trás-cá
Vira-volta e Capataz
um cão chamado Goteira
cunhado de Satanás.

Fere-se uma luta tremenda: levanta-se todo o inferno contra Lampião: um exército de negros. Fica bem claro o preconceito de cor no Cordel, cuja aversão ao preto é inconteste.

Quando Lampião deu fé
da tropa negra encostada
disse: — Só na Abissínia
oh! tropa preta danada
o chefe do batalhão
gritou: As armas na mão
toca-lhe fogo negrada.

Lampião pôs em retirada os negros; incendiou-se, na luta, o mercado e um armazém de algodão. Não tendo com quem brigar, Lampião regressa, provavelmente ao Sertão.

"Leitores vou terminar
Tratando de Lampião
Muito embora que não possa
Vos dar explicação
No inferno não ficou
No céu também não chegou
Por certa está no sertão."

Como o sertão não é morada de mortos, o mesmo poeta José Pacheco vai achá-lo, na entrada do céu, em discussão com São Pedro.

"Abriu (São Pedro) na frente o portão
ficou na trave escorado
branco da cor de um finado
quando vistou Lampião
mas com a trave na mão
não temeu de lhe falar
e disse aqui não se dá
aposento a gente mau
se não quer entrar no pau
acho bom se retirar.

Lampião lhe respondeu
não venha com seu insulto
você é um santo besta
que ofensa lhe fiz eu?
E mesmo o céu não é seu
você aqui é mandado
portanto esteja avisado
se não deixar eu entrar
nós vamos experimentar
quem é que tem bom guardado.

Ali falou São Bernardo
que também vinha chegando
— Pedro você está brincando
com este cabra safado?
Vá me chamar São Ricardo
e São Francisco da Penha
diga a São Tomé que venha
e chame São Juvenal
traga um pau de quintal
e uma lasca de lenha.

São Pedro ergueu-se nos pés
e disse de cara feia:
pra dar num cabra de peia
não precisa oito nem dez
e gritou por São Moisés

vamos dar no bandoleiro
saltou no meio do terreiro
até preparando a faca
gritando quebra uma estaca
arranque um pau do chiqueiro.

São Paulo estava na quinta
mas ouvindo a discussão
apertou o cinturão
e botou a faca na cinta
encontrou Santa Jacinta
que já vinha no caminho
e disse a Santo Agostinho
arretorcendo o bigode:
arreda que tu não pode
eu pego o cabra sozinho.

Porém antes de pegar
desceu um grande corisco
jogado por São Francisco
da porta do quinto andar
num tremendo ribombar
um trovão também desceu
o espaço escureceu
veio um forte pé-de-vento
Lampião neste momento
dali desapareceu.

(N. M., p. 100/1)

Sutilmente, percebeu-se, nos dois textos, tratamento diferente em relação ao poder de Lampião. No inferno, sua arrogância é grande; ombreia-se com os demônios de quem sai vitorioso. Lúcifer e Satanás os dois manos assistem à batalha. O cangaceiro canta vitória.

Na sua maldade, o cangaceiro confunde-se com o diabo, é seu parceiro; faz pacto com ele; e entra no cangaço sob sua proteção.

No céu, os santos são nomeados por seus nomes verdadeiros; apesar do antroprocentrismo, Lampião encontra-se em inferioridade.

No inferno não teve boa recepção, por ser uma ameaça à ordem, à segurança do poder. No céu, não tem guarida, por ser cangaceiro:

"Você não entra atrevido
São Pedro lhe disse assim
ingresso a quem é ruim
nesta porta é proibido
não sabes que sois bandido
roubador da vida humana?
Alma ferina e tirana
coração cruel, perverso
como, queres um ingresso
nesta mansão soberana?"

(N. M., p. 100)

Nem Deus, nem Jesus Cristo se deram à pachorra de tomar conhecimento da presença de Lampião em seus domínios celestes. Do alto de sua soberania, tudo ignoraram. Na opinião de estudiosos, tal atitude reflete o distanciamento de Deus do homem e de seus interesses na terra, por parte da divindade, na visão do Cordel. Mais próximo do mundo do sertão, em correrias constantes, está o Diabo, diz Gustavo Barroso. Aliás. os cangaceiros, como Antônio Silvino, Lampião, entraram em luta corporal com o demo; até cantadores (Manuel das Cabeceiras) cantaram desafio com o diabo. O sertão como habitat natural do cangaceiro pode servir com facilidade de pousada do demônio.

## CONCLUSÃO:

O cangaço é, de fato, um produto de nossas condições culturais. Para sua compreensão plena deve-se mobilizar o esforço de várias ciências sociais, sem que se possa descurar a contribuição da literatura popular.

Ao mesmo tempo em que se pode vê-lo como manifestação de luta de classe, como realização da prática de banditismo social, muita coisa escaparia, se não pudéssemos vê-lo na iluminação da compreensão do Cordel.

O poeta popular e o cantador alargam seu entendimento e o revelam como foi percebido e sentido pela alma do povo, em sua visão de mundo, forjada por complexos e inúmeros fatores de ordem histórica, social, geográfica, ética e religiosa.

Para o poder, o cangaceiro é a encarnação do mal, o elemento perturbador do sistema, a ameaça da ordem, a destruição da propriedade. Para o camponês, poderá ser o arrimo, o braço da justiça, a força vingadora, o caminho da salvação, sem

deixar de ser o terror, a intranqüilidade, o fator de desagregação da paz da família e da sociedade.

Nesta ambigüidade, o Cordel revela a natureza do cangaço, em suas implicações, com a história e a sociologia, com a antropologia e a psicologia, numa riqueza de penetração que só a arte, em geral, e a literatura, em particular, alcançam.

A imagem que hoje conservamos do cangaceiro é aquela estampada pela arte: a pintura, a música, a xilogravura e a literatura, em que se esbatem os contornos da maldade, para se acentuar as marcas da valentia e de defesa da honra.

É um fenômeno que ocorreu com quase todos os cangaceiros, sobretudo, com Virgulino Ferreira — Lampião, em que se apagaram os traços de sua realidade histórica, para dar lugar ao mito-Lampião, nas terras do Sertão, de onde não desaparecem.

"No país dos nordestinos
de agouros infinitos
ainda se ouvem os gritos
do seu feroz combater
na toada das rendeiras
na voz do cego das feiras,
o peito quente do povo
espera o seu renascer.
Corpo afora sem cabeça,
virou alma do outro mundo,
meduso de um profundo
sono sem amanhecer..."

# DAS ASSOCIAÇÕES MORFOSSEMÂNTICAS ENTRE SEMANTEMAS

Paulo Mosânio Teixeira Duarte

O objetivo do presente trabalho é fazer uma pequenina incursão no estudo das relações morfossemânticas entre semantemas. Consideramos apenas os casos que envolvem sematemas de vocábulos simples e os de semantemas na composição prefixo-radical, o que alguns autores incluem no processo derivacional. Tomamos por base a perspectiva meramente sincrônica. Entretanto, não deixamos de fazer as necessárias ressalvas ao escopo desta perspectiva.

Nossa intenção é mostrar que o semantema, como unidade lingüística, não pode ser interpretado como um ente inerte, dentro de um enfoque intelectualista. Ele comporta conotações, constelação de significados virtualmente associados, os virtuemas, que se atualizam em determinados contextos e com o auxílio dos morfemas periféricos, vogal temática e afixos.

Fizemos uma especial ressalva ao conglomerado prefixo-semantema, mostrando que ora o semantema e o elemento prefixal são morfossemanticamente motivados, ora apenas o prefixo comporta motivação de cunho morfossemântico no estádio atual da língua, ora, a associação se dá por mero comportamento gramatical externo. Segue-se daí que prefixo e semantema se reduzem a meras seqüências fônicas de contornos semânticos vagos e imprecisos. Isoladamente nenhum elemento vale por si só. O sintagma lexical vale como um todo e o que podemos dizer é que a diferença se dá como simples constatação das comutações no eixo paradigmático. Os elementos prefixais *a-* e *i-* e o semantemático *lud* nada dizem iso-

lados: *aludir* e *iludir*, juntos significam distintamente. Quer dizer: a diferença reside na anexação de *a-* ou *i-* à base virtual — *ludir*.

Quem leu nosso trabalho na *Revista de Letras* n.º 7 de nome "Problemas de Análise Mórfica" verá algumas semelhanças na inspiração original. Em parte, quisemos dar um aspecto mais sistemático a idéias naquele primeiro trabalho que, por razões que não nos cabe dizer, pareceu-nos um tanto centopésico.

Se parecemos metafísicos em algumas tomadas de posição e por algumas reflexões, fica por conta da sedução do tema.

## DOS SEMANTEMAS

### "Relações entre os semantemas de vocábulos simples"

As associações morfossemânticas intersemantemáticas de vocábulos simples podem acontecer com menor ou maior complexidade, melhor dizendo, podem manifestar-se com variados graus de transparência. É evidente que existem séries em que os contornos semânticos dos elementos semantemáticos não apresentam irregularidades notáveis, como por exemplo: *livraria — livreiro — livresco, criação — criativo — criador, valor — valer.* Detectamos com relativa facilidade as formas *livr — cri* e *val* — como os radicais primários de cada uma das séries.

É claro, no entanto, que a regularidade dificilmente é total. Assim verificamos que em certas situações de uso, *criativo* dispensa qualquer modificador (v.g *muito criativo* ou *pouco criativo*) porque, na verdade, ele incorpora apenas o significado do modificador que implica valoração positiva. Quer dizer: *cri* —, expandido pelo sufixo *tiv(o)* não significa exatamente *tendência a criar*, mas sim tendência a *criar bem.* Esta valoração positiva também se encontra no vocábulo *valor:* quando dizemos *ele tem valor*, significamos *ele tem grande valor.* Aliás, esta positivação é muito comum. Exemplifiquemos:

a) O artista é um criador (quer dizer: *criador de boas coisas*).

b) Ele tem *discernimento* (quer dizer: *bom discernimento*).

Não podemos também esquecer que os semantemas requerem o auxílio dos elementos periféricos para se adequarem a contextos múltiplos. Exemplifiquemos:

a) diremos *jóias valiosas* não *jóias válidas*
b) diremos *caráter ferrenho* não *caráter ferroso*

Às vezes, o vocábulo adquire especializações, de modo a adquirir valoração negativa, que é o resultado de certas projeções e interpretações culturais. Damos como exemplo as séries:

a) visão — visionário
b) tratar — tratante

*Visionário* é o que *tem apenas certo tipo de visão,* que o torna quixotesco e ridículo. *Tratante* é o que *faz maus tratos,* o que *não cumpre tratos.*

Cremos que não basta dizer que o elemento semantemático é o portador do significado básico, sujeito a uma série de comutações ilimitadas. Cremos que não basta dizer que, enquanto morfema nuclear, caracteriza-se por ser irredutível e comum a uma família de cognatos. Ninguém domina o léxico de uma língua apenas com regras gramaticais e combinações puramente mecânicas dos elementos do repertório lingüístico, como se estes elementos trouxessem significados pré-determinados e atualizáveis a partir de um número considerável de combinações no eixo sintagmático.

É importante assinalarmos duas características que Saussure aponta para o semantema: a generalidade e a abstração máximas. A diminuição destes dois aspectos vai depender dos atualizadores lexicais, que são as vogais temáticas, das desinências, dos sufixos lecais e dos prefixos. Semanticamente, os contornos de *dur* são vagos e virtuais: evocam-nos um feixe de relações de significados. Pode assumir, neste significado, implicações mais concretas (v.g. *diamante duro*) ou mais abstratas (v.g. *gestos duros, sentimentos duros*). Às vezes, há restrição contextual, que dependerão dos elementos periféricos. Quer dizer: associamos o semantema e seus elementos afixais a contextos bem particulares. Exemplificando: *justeza* não é o mesmo que *justiça, valioso* não é o mesmo que *válido.* Entretanto, há nexos semânticos comuns. Os semas virtuais de *ferr* ou seus virtuemas atualizam-se em *ferro, férreo, ferrenho* e *ferroso.* Apesar da evidente sobreposição e interpretação do concreto e do abstrato, não deixa, contudo, de nos maravilhar as delicadas e complexíssimas associações operadas nos labirintos mais profundos do homem, que os metafísicos resumem com o nome de mente. Podemos até ignorar o que se passa nestes labirintos, a famosa caixa escura dos

psicólogos behavioristas, mas não nos contentamos com o puro e simples negar do processo ou da simplificação por fórmulas mecanicistas e associacionistas.

Muito da interpretação sobre um semantema, de certo modo, neste semantema quando, expandido por afixos. *Visão*, num de seus significados evoca fantasia, imagem inconsistente. *Visionário* se referirá a quem cultiva devaneios. Podem haver visionários religiosos e visionários políticos. Esta palavra, carregada de avaliações depreciativas, associa-se com idealismo quixotesco. *Visões* são tidas como fatos subjetivos e abstratos e são depreciadas numa sociedade que valoriza o objeto e o prático e relaciona-se com embuste e farsas. *Visionário* vai ser, portanto, um vocábulo de significado estigmatizado.

Semantema, é, pois, um vocábulo técnico que designa uma realidade nada inerte. Como acontece com o signo lingüístico (ele é um signo mínimo) não é uma mera associação biunívoca entre uma seqüência fônica e um significado, mas envolve delicados complexos funcionais, compreende associações virtuais, decorrentes da nossa experiência. Não é possível utilizá-lo nem a qualquer elemento da língua sem experiência, sem imersão na substância do conteúdo, responsável pelos delicados matizes que uma forma pode adquirir, compreensíveis quando surgem, mas imprevisíveis. Somente o uso nos dará a competência para nos assenhorearmos das formas na comunicação. Tudo parece contudo amplo e movediço quando nos reportamos às formas da língua tentando estruturar-lhes conteúdo.

Não basta dizer que *loja* e *alojar*, *energia* e *enérgico* são cognatas. Há, sem dúvida, uma projeção semântica do semantema do nome sobre o do verbo e do semantema do nome substantivo sobre o nome adjetivo. O semantema, repetimos, deve ser compreendido dentro de uma perspectiva dinâmica.

Destaquemos, todavia, que estas aproximações entre formal podem manifestar-se mais a nível de seqüência fônica do que a nível de significado. Explicando-nos melhor: não acreditamos que passa haver entre *amigo* e *amor* uma óbvia aproximação semântica. Sincronicamente seria necessário uma ginástica mental para estabelecermos elos significacionais entre aqueles vocábulos. Assim, temos dois semantemas distintos: *amig* — e *am-*, o que evita estarmos lidando com um sufixo improdutivo *ig-* do primeiro vocábulo.

Mesmo havendo alomorfia entre semantemas, é possível nos valermos de relações proporcionais. Exemplificamos:

Lua : lunar : : sol : solar
Leão : leonino : : elefante : elefantino
Lei : legal : : dente : dental
Ouro : áureo : : mármore : marmóreo

E isto nos permite detectar na primeira coluna os seguintes alomorfes: (Lu - lun), (leã - leon), (le - lege), (our - aur).

É preciso existir a motivação semântica a fim de que as relações proporcionais não se tornem mecânicas. Assim *leal*, para nós, é palavra simples, porque não enxergamos relação alguma com *lei* ou *legal*, a não ser o plano fônico e parcialmente.

Há casos em que ocorre não exatamente uma alomorfia, mas uma supleção mórfica. Muito embora haja quem insira este fenômeno gramatical naquele, convém distinguirmos mudanças drásticas de radical. Mesmo assim, podemos valer-nos de relações proporcionais:

bronze : êneo : : mármore : marmóreo
prata : argênteo : : mármore : marmóreo
raposa : vulpino : : elefante : elefantino
menino : pueril : : febre : febril

Tomamos como parâmetro a coluna em que ocorre de fato alomorfia. Em cada elemento da primeira coluna, consideramos *bronz-* e *ên-*, *prat-* e *argênt*, *rapos-* e *vulp-*, *menin-* e *puer-* como radicais completamente diversos. Consideramos esta diversidade mesmo em palavras diacronicamente afins. Por exemplo; *rainh* de *rainha* e *re* de *rei* parecem-nos sincronicamente dois semantemas distintos, apesar de presos ao semantema latino *reg*, onde a relação entre as formas era mais nítida: *rex* (= recs e a consoante surda /k/ resulta da assimilação de /g/ à surda final /s/ como acontece com /b/ ao se tornar /p/ em urbs) se opõe a *regina*, isto é: (Reg - rec). O feminino é expresso derivacionalmente a nível diacrônico, como se depreende facilmente.

Poderíamos pensar na seguinte relação proporcional: rei : rainha : : galo : galinha.

Acreditamos, contudo, que a transparência se dê mais nitidamente nos elementos do segundo membro. Ao feminino se acresce a marca derivacional diminutiva, que marca subsidiariamente aquela forma de feminino. Pode ser, entretanto, que haja a seguinte interpretação: *ra-* seria alomorfe de *re* e *inh*, o sufixo derivacional e *a*, a desinência de gênero.

Voltemos, porém, ao caso daqueles adjetivos relacionados com substantivos, onde se configura ao alomorfia ou a supleção. Convém destacarmos que a maior parte deles requer cautela no uso. Não diremos, por exemplo, *mina áurea** mas *mina de ouro* nem seria normal dizermos *sino êneo* * ao invés de *sino de bronze.*

Aliás, há quem doutrine, no que concerne à questão do adjunto adnominal, que este é reconhecível porque corresponderia a um adjetivo simples. Ora, acontece que, havendo alomorfia ou supleção na formação do adjetivo, é lícito salientarmos o seguinte:

a) a substituição resulta, às vezes, artificial, porque exigimos do aluno conhecimento de um elenco de radicais alomórficos ou supletivos. Ex: vôo de pássaro = vôo volucrino.

catedral de marfim = catedral ebúrnea

Damos, no final das contas, o dito pelo não dito. E se o aluno não souber o adjetivo correspondente, pior para ele!

Outras diferenças hão de ser assinaladas: a questão relativa à norma, os registros e conotações: os adjetivos eruditos tendem a especializar-se literariamente e seu âmbito semântico tende a adquirir matizes peculiares. Não vamos nos delongar nestas questões, que seriam objeto de outro trabalho.

O certo é que não basta a proximidade a nível puramente fônico. Os vocábulos *amigo* e *amor,* a nosso ver não são morficamente transparentes. Do mesmo modo não o são *estúpido* e *estupendo, imundo* e *mundo, sofisticado* e *sofista.*

Recapitulemos:

a) As associações podem acontecer, a nível morfossemântico sem grandes complicações, sem alomorfia, mas com eventuais especializações semânticas ou rede de nexos semânticos:

barbearia — barbeador  luz — lúcido — elucidar
tratar — tratante  loja — alojar
visão — visionário  energia — energético — enérgico

b) As associações podem ocorrer a nível morfossemântico mas, freqüentemente, com alomorfia e com possível instauração de nexos semânticos. Recorremos à técnica analógica.

árvore : arbóreo : : mármore : marmóreo
touro : taurino : : elefante : elefantino
ouro : áurei : : mármore : marmóreo

c) às vezes instaura-se a supleção mórfica, fenômeno que os autores não conseguem distinguir aí menos razoavelmente da alomorfia:

prata : argênteo : : ferro : férreo
rato : murino : : elefante : elefantino

Às vezes, convém preencher a relação por pares, porque não seria possível efetuar a proporção:
ex.: tórrido/torrar, onde depreendemos o semantema *torr-*. O sufixo — ido aparecerá contudo em vocábulos que constam em relações proporcionais.

horror : hórrido : : palor : pálido
rigor : rígido : : calor : cálido

Repetimos: às vezes temos de nos contentar com uma simples razão, por causa da pouca produtividade de um dos elementos sufixais:

Ex.: pudor/pudico, onde depreendemos o semantema *pud-*

Ocorre também que é possível não haver mais transparência na relação semântica entre os semantemas, mesmo assim, por outras vias, podemos depreender em separado o morfema nuclear de cada vocábulo. *Estupendo* pode manter remotas associações com *estúpido* e *tremendo* com *tremor,* mas podemos associar *tremendo* e *estupendo,* não apenas por causa da relação rímica, mas também por causa do papel semântico que ambos têm como intensificadores. O sufixo improdutivo — *endo* ressurge em *horrendo,* que se associa mais limpidamente com horror. Aliás, as muitas tentativas de detectar semantemas são efetuadas por via indireta. O semantema de *imundo é mund* não porque possamos depreender algum tipo de nexo semântico entre aquele adjetivo e o substantivo *mundo.* Ao lermos certa vez um livro sobre curas naturais, encontramos a palavra *mundificação* que significa *tornar limpo.* Foi-nos fácil constatar que *imundo* equivale a *não limpo* e *i* é um prefixo negativo.

Análise mórfica não é tarefa fácil porque nos parece indissoluvelmente ligada à vivência do falante com as formas da língua. Quanto mais aumenta seu repertório vocabular, mais o falante há de deparar-se com surpresas e descobrirá que formas indivisíveis deixarão de sê-lo à medida que amplia o universo de configuração paradigmática. As formas descrevem

no espírito do falante correlações nem sempre diretas, mas sinuosas e tortuosas, contudo válidas na descrição lingüística. "Spragefühl" ou "sentimento lingüístico" são termos que designam realidades subjetivas, variáveis e fluidias. Envolve vivência, experiência, imersão na língua multiforme e variamente. Correlações que um espírito percebe passarão despercebidas ao espírito de outrem. A língua, como objeto reducionisticamente estudado, é certamente um mecanismo de peças solidárias, no qual o valor se estabelece no complexo jogo das relações, mas para nós, a extensão com que deslindamos o feixo de relações, depende do modo como estruturamos nossas experiências e como mergulhamos na substância de seus conteúdos.

Algumas associações morfossemânticas se são apenas parcialmente entre semantemas, restando elementos improdutivos. Por exemplo: em *laticínio,* de imediato efetuamos a associação do primeiro elemento *Lat* — com o radical do adjectivo *lácteo, lact,* alomorfe de *leit* —. Resta *cínio,* que, ao menos no que diz respeito à seqüência fônica, ressurge em *morticínio* e em *vaticínio.* Depreendemos os semantemas *mort* — e *vat* e, residualmente *cínio.* Mas que significado terá?

Do mesmo modo, *choramingar* associa-se morfossemanticamente ao semantema de *chorar* e, através desta associação parcial, obtemos *ming-* de *mingar,* outro elemento improdutivo.

É muito comum o encontrarmos estas perguntas à nossa frente quando nos limitamos a uma análise sincrônica estrita, provas contundentes de que o novo não se instaura com a eliminação pura e simples do velho, como se os fatos históricos fossem, mesmo que, por força de um método descritivo, estanques e punctuais e não se comportassem mais à semelhança de ondas que por muito tempo lembram pertinazmente as ondas precedentes e até o ponto de origem da perturbação.

Alguém poderia nos lembrar que estamos, deste modo, procedendo metalingüisticamente. O "hic et munc" da compreensão estrutural leva-nos, no entanto, com bastante freqüência, à depreensão de formas com bases e dados irrefutáveis de análise, por meio das averiguações de diferenças e identidades. Uma ironia, porém: formas, mas com significados?

### *Semantemas agregados a prefixos*

Neste caso, convém salientarmos alguns aspectos que tornam a análise um processo que varia em complexidade. Os prefixos em língua portuguesa são unidades formais de cunho e implicações eminentemente semânticas e nisto diferem dos

prefixos existentes em outras línguas que deles se valem para fins gramaticais, como o alemão, o russo e o latim. Não vamos deter-nos neste ponto, que nos levaria a digressões. Convém, entretanto, assinalarmos que, no que muitos autores preferem reconhecer um tipo de composição, a prefixo-radical, dadas as singularidades dos elementos prefixais, os prefixos são freqüentemente mais esclarecedoras do ponto de vista semântico. Assinalaremos os seguintes casos:

a) a anexação do prefixo se faz a um semantema sem alomorfia deste:

— infeliz = não feliz  opor = por diante de
— exterminar = terminar completamente — transportar = levar de um lado a outro
— prometer = colocar na frente  reler = ler de novo

Não podemos negligenciar o papel das associações semânticas: *pôr diante de* associa-se com *pôr obstáculos* que é *opor;* o *colocar na frente* referente a prometer não tem significado "concreto" mas psicológico.

Às vezes, as mudanças nos semantemas se dão profundamente:

— *destemido* = é o que não teme e não é o que não é temido (o semantema ganha sentido ativo).

b) à anexação do prefixo corresponderão alomorfias semantemáticas:

— imberbe = sem barba
— difícil = não fácil
— inimigo = não amigo

Acontecem casos em que muitos falantes poderiam considerar o vocábulo como simples; insulso = não salgado ou não *salso* (vocábulo de sabor arcaico) que corresponde ao popular *insosso.*

Outras vezes, a depreensão do prefixo só é possível diacronicamente, o semantema engloba quase toda a extensão fônica vocabular:

— inerme = in + arme = sem armas, fraco
— inerte = in + arte = sem arte, sem ação

c) outras vezes, a depreensão dos semantemas é possível mediante oposições mórficas e estes semantemas que não podem corresponder a significados sincronicamente distinguíveis. Contudo, os prefixos são motivados semanticamente:

— reduzir : re — movimento para trás, por extensão de sentido, diminuir.
— deduzir : de — movimento de afastamento e *deduzir* é partir de princípios gerais para os particulares.

Acrescemos ainda a motivação decorrente do paradigma derivacional:

— reduzir : redução : redutível
— deduzir : dedução : dedutível

Outros exemplos:

— excluir : incluir
— exclusão : inclusão
— aludir : iludir
— alusão : ilusão

Nestes dois últimos casos, contudo a motivação se dá mais a nível de seqüência fônica, já que os semantemas *lud-* e *lus*, e os prefixos *a-* e *i* carecem de algum contorno semântico no estádio atual da língua.

Apresentamos outros exemplos com prefixos semanticamente motivados:

interferir interceder
referir introduzir

A existência de alomorfia no semantema corrobora as associações:

interceder — intercessão introduzir — introdução
conceder — concessão reduzir — redução.

d) Outras vezes o semantema é obtido indiretamente. Por exemplo: em *impune, inglório, insônia,* os semantemas são *pun — glóri* e *son* porque existem as formas *punir, glória* e *sono* e os prefixos são semanticamente motivados.

Outro exemplo:

em *imbele* o radical é *bel,* porque o associamos com *bélico.*

São casos que envolvem naturalmente nomes eruditos e se prestam mais ao registro literário. No último exemplo, a depreensão do semantema acarretaria alguma dificuldade.

A perspectiva adotada por nós em qualquer um dos casos é sincrônica. Adstritos a este modo de ver, não consideremos como vocábulos aproximados *inocente* e *nocivo* por exemplo.

Nos termos oriundos da ciência, em que não raramente se valem de elementos gregos podemos estabelecer oposições. Exemplo:

desorexia — anorexia eupepsia : dispepsia
eulalia — dislalia eucrasia : discrasia
sinfonia — afonia — disfonia — eufonia.

Sincronicamente, preferimos considerar como palavras simples vocábulos como *evangelho, profano, carisma* e outras para quais não seja possível estabelecer sólidas oposições na língua. As gramáticas, contudo, costumam fazê-los constar entre as formas de radicais e prefixos gregos.

## CONCLUSÃO

Os semantemas também podem se associar em relações proporcionais onde faltam elementos que preencham uma série:

arder : ardente : ardência
X : latente : latência
Y : clemente : clemência
Z : freqüente : freqüência

Os semantemas da 2.ª, 3.ª e 4.ª linhas seriam *lat - clem* e *frequ-*. Este último elemento, aliás, mesmo em latim nunca teve o item verbal correlato.

Como já ressaltamos em nosso trabalho "Problemas de Análise Mórfica", podemos nos deparar na detectação dos semantemas pouco produtivos e sufixos lexicais sem valor semântico definido.

permanecer : permanente
carecer : carente

Os semantemas são *perman-* e *car-*. Residualmente há o sufixo *ecer* que não tem o valor incoativo de *anoitecer* e *entardecer.*

As relações contudo não se dão apenas a nível de um semantema, quer dizer, somente com relação a vocábulos simples ou compostos prefixo — semantematicamente. Podem ocorrer entre os vocábulos de compostos de mais de um semantema, tema de outro trabalho nosso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação.* 2. ed., São Paulo, Cultura s.d.

MACAMBIRA, José Rebouças. *Português Estrutural.* 2. ed., São Paulo, Pronena, 1978.

MONTEIRO, José Lemos. *Lingüística e Comunicação.* 2. ed., São Paulo, Cultura, s.d.

SAUSURRE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral,* São Paulo, Cultrix, 1970.

# FELIX QUI POTUIT RERUM COGNOSCERE CAUSAS

Antônio Pessoa Pereira

Não sei por que associação de idéias, vezes sem conta, me aflui à mente, como insistente *leitmotiv*, o verso de um poeta com quem, na juventude, dividi meu tempo de apaixonado cultor da língua latina:

> *O fortunatos nimium, sua si bona norint,*
> *Agricolas!* (1)
>
> (Virgílio, *Geórgicas*, liv. II, v. 458)

Seria apenas a beleza melódica do verso de alguém cuja poesia impregnou de raro esplendor toda a literatura do Ocidente na sua manifestação épica, lírica e bucólica?

Ou será pelo inusitado da construção latina em que o Cisne de Mântua, fugindo aos cânones da declinação latina, utilizou a forma acusativa, *fortunatos agricolas*, em vez de *fortunati agricolae*, que é o normal de um vocativo latino?

Parece que não.

É que, nestes versos: *Ó mil vezes afortunados os homens do campo se conhecessem a sua felicidade!*, além da beleza estilística que tanto singulariza o poeta, por uma espécie de analogia, eu me vejo e vejo os meus colegas professores, quais diligentes agricultores, a usufruir as delícias de um campo fértil onde a semente, uma vez plantada, regada e adubada, produzirá frutos saborosos que haverão de alimentar, mais tarde, a juventude da imensa pátria brasileira.

Com efeito, a metáfora ou alegria aqui exposta tem sua razão de ser, uma vez que a própria língua, por imperceptível processo semântico, cujas causas ou cujos efeitos escapam ao nosso entendimento, se encarrega de ajustar palavras e expressões a determinados atos ou circunstâncias da nossa vida social, doméstica ou profissional.

Assim é que, se nos dermos ao trabalho de verificar a polissemia, a conotação e toda a gama de matizes lingüísticos de que a fala humana é capaz, veremos que a missão do professor se projeta num campo extenso cujos elementos formais se identificam, de fato, com os da própria agricultura.

Daí a plausível equivalência entre professor e agricultor.

Pois bem, tratando-se de uma *aula da saudade,* tentarei apresentar, no derradeiro e fugaz convívio com meus alunos, como exemplo de belezas e riquezas da língua, algumas palavras que geram metaforicamente o motivo da festa que os congrega neste momento.

Começarei por lhes mostrar que *aluno* é uma palavra de raiz indo-européia. Está presa ao latim pelo verbo *álere* = "alimentar" e se concretiza em *alumnus, alumni,* "aquele que é alimentado espiritualmente", "é ensinado", *discipulus* e "deve ser conduzido" por alguém, *educandus.*

Levado a procurar o saber, a cultura, esbarra, de pronto, no verbo *cólere,* um dos radicais presentes na palavra *agricola,* citada no verso de Virgílio: *O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricolas!*

A palavra *agricola,* que significa "aquele que cultiva o campo", "que mora no campo", provém do verbo *cólere,* gerador, por sua vez, da forma *cultum* e da cognata *cultura,* de conotação comum à vida do campo e à dos que se dão ao estudo, na ânsia de angariar conhecimento sobre os homens, as coisas e animais que os cercam.

A palavra *cultura,* que é, semanticamente, "um sistema de atitudes, instituições e valores de uma sociedade",(2) apresenta um leque imenso de significações.

O autor de *Filosofia e Poesia da Linguagem,* a propósito do assunto, assim se expressa: "Nem só o solo é susceptível de cultivar. Nem somente a terra faz germinar a semeadura. Também o espírito é um campo imenso, feracíssimo, que, arado pela ilustração, aprimorado pelo estudo, polido pela erudição, se transforma num seminário de novas entidades semânticas, de novos conceitos, de novas concepções da vida, cujo conjunto constitui uma civilização, simboliza a cultura de uma época."(3)

O aluno, portanto, para se munir de todo o instrumental que lhe dê os foros de homem culto, polido, detentor, portanto, da *cultura,* recorre, sem o saber, à linguagem campesina, socorrendo-se da língua latina, que lhe põe às mãos o *livro,* cujo étimo, *liber, libri,* nada mais é que "casca", "córtex" em linguagem vernácula.

No *livro,* por sua vez, se inserem outras catacreses interessantes ligadas à natureza rural. É o caso, por exemplo, da palavra *papel,* de que ele é confeccionado. Se, em francês, "papel" é *papier,* em inglês, é *paper,* quanto ao étimo, o *papyrus* latino e o *pápyros* grego é um arbusto do Egito de cuja entrecasca faziam papel, estofo, velas de navio, cordas e outros artefatos.

*Folha* é outra catacrese. Provém de *folium,* cujo plural *folia* é a antecedente imediata da palavra portuguesa "folha".

Ademais, quando escrevemos, valemo-nos, geralmente, de *lápis,* latim, a "pedra" e de *caneta,* diminutivo de "cana" = bambu, junco, caniço. E, se somos retóricos, para demonstrar a nossa espontaneidade no ato de redigir, usamos a erudita expressão latina: *currente calamo* = "ao correr da pena". Plínio, o naturalista, averba *calamus* como "cana" (planta) e S. Jerônimo, filólogo e tradutor da Bíblia, denomina-o como "cana aromática".

Toda esta pequena amostragem de palavras em linguagem metafórica cuja origem não remonta, por certo, a conceitos científicos mas à fertilidade de imaginação do povo ou de poetas, é apenas um enfeite literário para ornamentar o termo *cultura,* de ambivalência rural e literária.

Interessante, além disso, como coisas ou concepções literárias se expressam com palavras ou expressões de sentido eminentemente conotativo. É o caso, por exemplo, de poesia *bucólica,* canções *pastoris, florilégios* e *antologias,* formadas, todas, na língua dos gregos ou em latim, a língua-mãe, por excelência, dos brasileiros, dos povos afro-lusitanos e dos portugueses.

Andando um pouco mais, deparam-se-nos similaridades surpreendentes como a do verbo *ler,* redução vernácula de *légere,* que, além de significar "ler para si" ou "ler em voz alta", exibe, na 1.ª série sinonímica do "Saraiva", o significado de *ajuntar, reunir, colher, recolher.*

Valendo, pois, o mesmo que *colher,* parece-nos lógico o símile, em expressões como: "fez-se a *colheita* do cereal" e "fez-se a *colheita* do vocabulário".

A palavra *colheita*, aliás, substantivação vernácula feminina do particípio *collectus*, nada mais é que um deverbal de *colligere*, forma composta de *co* + *legere*.

Prosseguindo nas nossas andanças, desaguaremos em outras expressões de emprego idêntico nas linguagens de que nos ocupamos neste modesto cotejo.

"Lavrar uma escritura" e "exarar uma ata" são outros exemplos típicos.

Os verbos *lavrar*, de *laborare* e *exarar*, de *ex* + *arare* contêm radicais semelhantes aos das palavras grifadas nas expressões: "frutos da *lavra*" e "vai-se *arar* o campo".

E, se palavras como *arar*, *lavrar* e *colher* têm vigência na língua rural e em linguagem de cunho literário, a ação de *semear* ou de lançar o *semen*, *seminis* = *semente* está tão arraigada e é tão comum, que ninguém atenta para o fato de que: "organizar um *seminário*" é preparar metaforicamente um "viveiro de plantas" no qual se lançam *sementes* isto é, *idéias*, das quais devem brotar soluções para os grandes problemas com que se defrontam os que constituem a atual sociedade.

Mas, deixando de lado tantas lucubrações de somenos importância, "cantemos coisas um pouco mais elevadas": *paulo majora canamus!*, como diria o divino poeta, dirigindo-se às musas sicilianas: *Sicelides Musae*.

Volvamos, pois, ao objetivo primeiro da presente aula.

Assumi, com a magnífica plêiade de jovens cuja bondade e afeição me fizeram prisioneiro, o compromisso de pronunciar uma última aula, *a da saudade*, no ambiente acolhedor da nossa casa intelectual, a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará.

Confesso-lhes que, para falar à juventude, acerquei-me de cuidados especiais, começando pelas divagações com que iniciei esta palestra. Falei-lhes, comparando-me aos felizes agricultores, da minha alegria em conviver ao lado de jovens sequiosos do saber. Usando noções rudimentares, instilei-lhes n'alma o conceito de *cultura*, a matéria com que tentaram forjar a alma e a inteligência no Curso de Letras, o ambiente amigo que, neste exato momento, começa a gerar, em suas cabeças, um turbilhão de imensas e gratas recordações.

Sei que vocês não chegaram a beber a plenos haustos a sabedoria contida nos livros. Sei que a luz dos ensinamentos de seus mestres ou a experiência dos que pautam a vida pelos ditames da razão e do bom senso não incidiram com veemência em suas mentes e em seus corações.

São muitas as contingências da vida. Falhos os propósitos da humana sabedoria. Incompreensíveis as barreiras da luta e dos dissabores da vida hodierna.

Entanto, mesmo de leve, brilham em vocês lampejos de luz difusa do pensamento grego. Brotam, sem que o percebam, idéias salutares da cultura latina. Homens e fatos perpassam em suas mentes e lhes proporcionam exemplos magníficos de vida e de dedicação ao estudo e à meditação. Embora em proporções diminutas, saborearam, todos, o vinho dos deuses e dos poetas e se tornaram irmãos gêmeos dos grandes pensadores, críticos e lingüistas que tornaram admirável a cultura ocidental. E, acima de tudo, tomaram consciência de que a língua, a literatura e a civilização luso-brasileira constituem um patrimônio de que nos devemos orgulhar pelos vultos que as tornaram belas e pelas belezas que nos encantam a alma.

Todos vocês, portanto, se beneficiaram, um pouco mais, um pouco menos, das luzes do conhecimento humano, enriqueceram-se um pouco de cultura, tornaram-se depositários da felicidade que lhes possibilita a apreensão e compreensão do bem, do belo e da verdade, e, por isto, sentem-se capazes de entender, em toda a plenitude, a justeza da frase virgiliana: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas* = "feliz aquele que pôde conhecer as causas das coisas".

É esta, de fato, uma das manifestações de felicidade, a dos espíritos superiores, que profundam os segredos da natureza e descobrem as causas dos fenômenos.

Mas não é este apenas o motivo de alguém sentir-se feliz.

Em deliciosa página literária, Machado de Assis, o mestre com quem vocês se familiarizaram tanto nesta casa de estudos, nos apresenta, como símbolo da felicidade, o retrato de um homem simples, que, um dia, pôde comprar um par de botas. Diz o contista maravilhoso:

"Cansado e aborrecido, entendi que não podia achar a felicidade em parte nenhuma; fui além: acreditei que ela não existia na terra, e preparei-me desde ontem para o grande mergulho na eternidade. Hoje, almocei, fumei um charuto e debrucei-me à janela. No fim de dez minutos, vi passar um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés. Conhecia-o de vista; era uma vítima de grandes reveses, mas ia risonho, e contemplava os pés, digo mal, os sapatos. Estes eram novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos, como por uma lei de atração, anterior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão de bem-aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não

tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas.

A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofeteado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes, crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranqüilidade olímpica...

Sim, a felicidade é um par de botas."

Realmente, para alguns, a felicidade pode ser apenas a sensação de possuir um par de botas ou de estar calçado com elas, coisa tão simples, mas que enche de prazer quem as possui pela primeira vez ou as conquistou a duras penas, depois de árduo esforço em amealhar pequenas economias.

Para todos vocês, será que o fato da conclusão de um curso lhes proporciona esta sensação de euforia, de plenitude, de recompensa, o autêntico estado de espírito das almas simples, daquele que, no dizer de Guilherme de Almeida

"... sabe ser
como o ar, as rosas, a árvore, o rio:
simples, mas simples sem o saber!"?

Caríssimos alunos,

Concluindo, neste momento, a promessa que lhes fiz, quero reportar-me a outro elemento que motiva uma aula de término de curso.

Refiro-me à própria *saudade,* que a aula enfoca e que se se destina, ao ser lembrada, a deixar impressa a mensagem da amizade a prolongar-se pela vida afora. Para mim, a *saudade,* neste momento, é o elemento catalisador que torna indecomponível a substância da aula que eu pronuncio.

Mas, para falar sobre o assunto que nos prende, convém, segundo os escolásticos, determinar o *status quaestionis,* partindo, como eles, do sentido das palavras.

E é o que, embora divagando, fantasiando e tateando, pretendo expor ante a mente e a imaginação de jovens que me ouvem. Primeiro, focarei o elemento formal; depois, a essência e os matizes que afetam o íntimo das pessoas, mexem com as fibras do coração e produzem a triste e alegre letargia cujo nome é *saudade.*

## AULA DA SAUDADE

A palavra "*aula*, do grego 'aulé' = 'palácio, corte', pelo latim, por via erudita, *aula*, tomou o sentido de 'classe' por causa das escolas anexas aos palácios dos grandes."

*Saudade*, do latim *solitate* = "soledade, solidão", através do arcaico *soydade*, *suydade*, tem, talvez, influência analógica da palavra *saúde*, geradora, por certo, quanto à forma, do substantivo *saudade*.

Não nos atendo, porém, apenas ao sentido etimológico, *solitate* = "solidão", "desamparo", "abandono" ou a seu cognato próximo, *solitário* (de *solus*) = "o que está só", "isolado", "separado", mas à gama infinita de sentimentos que invadem a alma de quem ficou privado de um grande amor, compreendemos a riqueza da palavra *saudade* nos belíssimos sonetos que fizeram de Camões o lírico maior da língua portuguesa.

Em um de seus sonetos colhidos a esmo, diz-nos o grande épico e exímio lírico da "última flor do Lácio":

"Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o Mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem (se algum houve...) as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mi(m) converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía."

E o cantor apaixonado de:

"Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente...

Se, às vezes, deixa de usar, impressa, a palavra *saudade*, pinta-a, porém, em toda a sua lírica, com suaves e ternos sentimentos, ou com as mais sutis razões do coração:

"Que me quereis, perpétuas saudades?
Com que esperança ainda me enganais?
Que o tempo que se vai não torna mais,
E, se torna, não tornam as idades."

Não sei se são estes os sentimentos de todos os que, nesta hora, se despedem do Curso de Letras, de colegas e professores.

Têm, todos, a alma em flor, vão "rindo e cantando" e, talvez, até meditem, um pouco confuso, nas palavras que Mário Quintana lhes dirige:

"Vivemos conjugando o tempo passado (saudade, para os românticos) e o tempo futuro (esperança, para os idealistas). Uma gangorra, como vês, cheia de altos e baixos — uma gangorra emocional. Isto acaba fundindo a cuca de poetas e sábios e maluquecendo de vez o *homo sapiens*. Mais felizes os animais, que, na sua gramática imediata, apenas lhes sobra um tempo: o presente do indicativo. E que nem dá tempo para suspiros..."

(Mário Quintana, in *A Vaca e o Hipogrifo*)

Meus diletíssimos concludentes,

Embora o poeta ache que só os animais, na sua simplicidade, possuem a verdadeira felicidade, tenho para fim que vocês, num término de curso, têm razões para sentir-se felizes e, por isso, como mensagem para a vida que ora encetam e vão cumpri-la com amor e vocação, nada melhor que meditar profundamente na verdade dos versos de Guilherme de Almeida:

SIMPLICIDADE, FELICIDADE

Simplicidade... Simplicidade...
Ser como as rosas, o céu sem fim,
a árvore, o rio... Por que não há de
ser toda a gente também assim?

Ser como as rosas: bocas vermelhas
que não disseram nunca a ninguém
que têm perfumes... Mas as abelhas
e os homens sabem o que elas têm.

Ser como o espaço, que é azul de longe,
de perto é nada... Mas quem o vê
— árvores, aves, olhos de monge —
busca-o sem mesmo saber por quê.

Ser como o rio cheio de graça,
que move o moinho, dá vida ao lar,
fecunda as terras... E, rindo, passa,
despretensioso, sempre a cantar.

Ou ser como a árvore: aos lavradores
dá lenho e fruto, dá sombra e paz;
dá ninho às aves; ao inseto, flores...
Mas nada sabe do bem que faz.

Felicidade — sonho sombrio!
Feliz é o simples que sabe ser
como o ar, as rosas, a árvore, o rio:
simples, mas simples sem o saber!

(Guilherme de Almeida, in *Tempo*, p. 43)

Esta, caríssimos alunos, a mensagem que seu mestre, neste dia, deseja fique impressa em sua mente e em seus corações: a da ventura de poderem usufruir, pelos estudos agora concluídos, um potencial de conhecimentos humanísticos de tal grandeza, que os habilite ao desempenho do magistério autêntico e os conduza à fruição plena da verdadeira felicidade, envolvidos no manto sagrado da simplicidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALMEIDA, Guilherme de Andrade e. "Simplicidade, Felicidade" — *In:* — *Teoria da Literatura,* São Paulo, Editora Clássico-Científica, 1964.

ARRAES, José de Alencar. *Filosofia e Poesia da Linguagem.* Rio de Janeiro, Distribuidor — Editor Borsoi, 1960.

CAMÕES, Luís Vaz de. "Sonetos" — *In: Obra Completa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, 284 p.

————. "Sonetos" — *In: Obra Completa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, 269 p.

————. "Sonetos" — *In: Obra Completa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, 254 p.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Histórias Sem Datas". *In:* — *Obra Completa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1985, v. 2.

NASCENTES, ANTENOR de Veras. *Dicionário Etimológico Resumido.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966.

QUINTANA, Mário de Miranda. "Felicidade, Gramática da — *In: Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações Paulo Ronai.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo Diccionario Latino-Portuguez.* 9. ed. Rio de Janeiro — Paris, Liv. Garnier, 1927.

TOMÁS, Pe. Antônio. "Contraste — *In:* — *História da Literatura Cearense,* Fortaleza, Editora Instituto do Ceará Limitada, 1951, t. 2.
1966.

VIRGILE, Publius... Maro. "Les Geórgiques". — *In:* — *Oeuvres.* Paris, Librairie Hachette, 1929, Liv. 2, v. 458.

————. "Les Bucoliques". — *In:* — *Oeuvres.* Paris, Librairie Hachette, 1929, Liv. 4, v. 1.

————. "Les Géorgiques". — *In:* — *Oeuvres.* Paris, Librairie Hachette, 1929, Liv. 2, v. 490.

# THE MAGICAL WORLD OF JOÃO GUIMARÃES ROSA'S Primeiras Estórias

Cynthia Duncan

In recent years, much critical attention has been given to a type of literature in Latin America known as Magical Realism. Although there has been some confusion regarding the meaning of the term, which writers are currently practicing it, and where it is most prevalent, João Guimarães Rosa's name is consistently linked to it in Brazil. Although most of this author's international fame stems from his brilliant novel, *Grande Sertão: Veredas,* is it perhaps a lesser-known work, *Primeiras Estórias,* which establishes him as a veritable master of Magical Realist prose.[1] In an interview shortly after the publication of this collection of tales in 1962, Guimarães Rosa suggested that its title, as well as its way of looking at life, came after a turning point, a near brush with death in 1958, which left him with an enriched vision of reality.[2] It is precisely this enriched vision which links him to other Magical Realist writers in Latin America. Like them, he feels that the writer's job is to reveal and unfold, not simply portray.[3] Ironically, he is often accused of deforming reality, although the world he describes is sometimes based on accurate, factual information. Most of his settings are taken from direct observation of life in the *sertão,* the backlands of Brazil, where reality has acquired supernatural overtones ond is enriched by the imaginations of its inhabitants.

---

1 João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias,* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962). All further references to this work will appear in the text.

2 Luis Harss and Barbara Dohmann, *Into the Mainstream,* (New York: Harper & Row, 1967), p. 157.

3 Harss and Dohmann, p. 150.

The unique emotional and spiritual atmosphere of the *sertão* is fundamental to the creation of Guimarães Rosa's magical world in his fiction. According to the Cuban writer, Alejo Carpentier, who is one of the major representatives of Magical Realism in the Spanish-speaking Americas, the New World possesses inherently magical qualities.[4] Carpentier calls it "lo real maravilloso", for it is man's faith, or belief that magical things can and do hoppen in real life, that provides the basis for Magical Realism in literature. In isolated areas, primitive mythologies are still at work and strongly influence the way American man perceives the world around him. Reality is presented from the point of view of one who believes that "lo maravilloso" is a natural part of life, and that faith is unshakeable. The Magical Realist writer draws from history, geography, religion, myth, legends, and even from everyday ocurrences which seem to be born of fantasy but are, in fact, part of the New World reality. For Guimarães Rosa, the Brazilian *sertão* is one of the most magical places of all.

It is not only his choice of subject matter, however, that associates Guimarães Rosa with the Magical Realist writers. It is his attitude, the tone expressed in his works, and the narrative point of view he chooses for his stories which suggest that mystery and magic exist within the peripheries of the "real world." A mythical, legendary, or so-called "primitive" system of reference is used, and characters, narrators, and implied authors tend to come from the margins of mainstream culture. They are children, elderly people, outlaws, withdrawn intellectuals, servants, madmen, Negroes, Indians, backwoodsmen, mountainmen, and even animals with human qualities. They give the impression of being on a journey through life, persons in the process of an important transformation. Each has a unique sensibility, due in part to the fact that he is removed from the vital workings of societ and lives in a world where the extraordinary is commonplace. While the rational-minded, cosmopolitan reader may be awestruck at some of the events described in *Primeiras Estórias*, the characters generally show no reaction to them. Strange happenings are accepted with no attempt to offer logical explanations. No explanations are needed.

There are twenty-one stories in the collection and, where it is difficult to find obvious common threads to unite them,

4 See Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in *Tientos y diferencias* (Mexico: U.N.A.M., 1964), pp. 115-135.

there is an underlying current which makes the reader aware that the stories do somehow form a magical, elusive whole. The reader is treated to slices of life from a world where there is a "terceira margem do rio", and he must accept that such a place does exist, whether he understands it or not, if he is to enter into that world and fully experience it. It is often difficult to say what the plot of any particular story is, for as other critics have observed, Guimarães Rosa borrows from the story-telling habits of the ancients, where the detour can be as important as the main current.[5] Some stories seem to be little more than anecdotes or reflections, spontaneously delivered. As a result, the reader may sense something magical in all the stories, but he may never fully identify the nature or the source of the magic. This element of Guimarães Rosa's style suggests a similarity to yet another type of imaginative fiction, the classical European Fairy Tale. Despite their brevity, his stories, like Fairy Tales, suggest a complete world. In a few carefully chosen words, he is able to suggest many events. Repetition is used for emphasis and to control the movement of the plot. Feelings and relationships are rarely treated in a direct way; instead, they are externalized and shown by the character's actions or by his surroundings. Everyday objects such as a bird or a toy, which seem to have no particular meaning, represent the character's emotional state. Just as a character is set apart from society, the episodes in a story may be isolated. The need to establish one episode's relationship to another is not felt, although there is generally a tendency toward intensification as the story progresses until a transformation of some sort occurs. Most of the narrations in *Primeiras Estórias,* like true Fairy Tales, depict a process of development and maturation, showing that man has the capacity to transcend himself.

There are some obvious parallels between Magical Realism and the Fairy Tale, although the two types of literature should not be regarded as identical to one another in every respect. Each, in its way, portrays a world where all things are possible, where miracles are not a cause for wonderment, and where faith is the *sine qua non* for reader acceptance. During the moment in which the reader is immersed in the tale, there can be no doubt in his mind that things *did* happen as they are related. As Max Lüthi points out: "Fairy Tales are unreal but

---

5 Bunn and Dohmann, p. 150.

they are not untrue; they reflect essential developments and conditions of man's existence."[6]

Fairy Tale characters, like those of Magical Realism, come from the remotest branches of society. Detailed physical descriptions of them are rarely provided, but their personalities are clearly expressed through their actions and beliefs. Children are important figures in Fairy Tales, although they are not the helpless beings often found in adult fiction. They are clever enough to make their own way in the world, but they sometimes receive help from outside sources such as "magical helpers" and animal friends. Like all marginal characters, Fairy Tale personages do not perceive the world as a large place and do not have a firm grasp on the nature of reality. Nevertheless, they trust their perceptions and accept things as they appear to be. Everything the Fairy Tale hero experiences seems natural to him, and he does not show concern or astonishment when confronted with something beyond his comprehension. Because he is essentially isolated, he is not tied down to a static relationship with other people or with his surroundings and, therefore, he is able to make effortless transitions from one level of reality to another.

"Um moço muito branco" is an excellent example of how Guimarães Rosa has borrowed from the tradition of the Fairy Tale and captured the essence of Magical Realism to create a vision uniquely his own. It portrays a young man, gleaming white in appearance, disoriented in his surroundings, incapable of speech, who may be a permanently shocked victim of an earthquake or a being from outer space, depending on the version of reality the reader prefers to believe. The young man appears in a village one day and performs various inexplicable feats. He gives a blind beggar a seed for a plant unknown to that region of Brazil, which has one beautiful bloom and then dies. A girl he touches on the breast is left with a life-long feeling of happiness. A man who treats him kindly suddenly discovers a buried treasure. Most importantly, however, the young man brings with him a feeling of *saudade*, indescribable longing, never before experienced by the townspeople, which remains long after he has gone. The only witness to his arrival in and departure from the town is the village idiot, who claims the young man disappeared into the sky on wings.

In this story, Guimarães Rosa uses one of his favorite stylistic techniques, that of the narrator-witness who tells the

---

6 Max Lüthi, *Once Upon a Time* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), p. 70.

story but does not play a major part in its unfolding. Although the outer framework of the story is in the more impersonal third person, the first-person presence of the narrator is also strongly felt. The narrator, or implied author, carefully selects his details, offers opinions, and generally presents his information to the reader in a very subjective way, making only occasional attempts at objective observation. For example, the story begins with a factual account of an event supposedly recorded in history and the narrator imitates a journalistic style, as if he were detached from the disaster he describes. The language he uses, however, is highly emotional, and he gives far more detail than necessary for a factual report. This blend of subjective and objective information helps to set the stage for the rest of the story:

> Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Sêrro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides. Dito que um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação ... (p. 99).

The narrator explains that much of what happened after this disaster has become part of the region's folklore and the story has become inexact as it passed from grandfather to grandchild. Although he, too, learned about the event in this imprecise way, he seems to feel that the legend will have more validity for the reader if it is presented in a pseudo-factual way, and thus he adopts the tone of a historian.

Another important source of information for the narrator is José Kakende, the town idiot, who befriended the strange young man during his stay in the town. José claims to have seen him arrive and, later, leave in what appears to be a flying saucer. On St. John's Eve, a traditional night in folklore for magical happenings, José Kakende recalls that he helped the young man ligt a series of bon-fires in a prearranged pattern and, then, watched him ascend into the heavens. What lends a certain amount of credibility to José's story is that he describes this event in terms of his own beliefs and, therefore, relies heavily on Christian mythology for his phrasing:

> ... o rôjo de vento e grandeza de nuvem, em resplandor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumôres. (p. 101)

Aside from the opening paragraph where a specific date is given, all other references to time in the story are based on saint's days. This gives most of the narrative the tone of an ancient legend, and also shows that Christianity, in its most literal application, is strongly at work influencing the characters' perceptions of the world. Angels and miracles, as described in the story, are a natural part of that world, whereas spacemen and flying saucers are not. For this reason, no mention is ever specifically made of the latter, although José's description will certainly evoke this image in the mind of the reader who is familiar with space-age technology. The juxtaposition of angels and spaceships produces an unsettling effect in the narrative, but the two concepts strangely appear to be in harmony.

The narrator, who serves as a filter between José Kakende's eye-witness report and the reader, stresses the fact that José is a simpleton. He admits that the story may not be true, but the reader is left to decide for himself. The narrator appears to be open to any number of possible interpretations. He is always aware that he is deealing with a legend; he often provides several variations of the story from different points of view, and he includes what "people say" as well as factual information in his report. His role is not to interpret nor to judge, but simply to tell all he knows, regardless of the source. He ends his tale abruptly, as if its meaning had been made quite clear, but the reader is left with many questions unanswered. The only certain response is the feeling of being exposed to an extraordinary world where the magical and the real exist side by side:

> Todos singularmente se deploraram, para nunca, mal em pensando. Duvidavam dos ares e montes; da solidez da terra. Duarte Dias, de do, veio a falecer; mas a filha, a môça Viviana, conservou sua alegria. José Kakende conversou muito com o cego. Hilário Cordeiro, e outros, diziam experimentar uma saudade e meia-morte, só de imaginarem nêle. Ele cintilava ausente, aconteceu. Pois. E mais nada. (p. 104)

"A menina de lá" tells the story of a very strange little girl called Nhinhinha who begins to perform miracles then suddenly dies, perhaps because she herself has willed it. Nhinhinha spends her brief life conjuring up strange varieties of toads and unexpected gifts of guava jam. Her parents, who cannot understand her odd behavior, hope that she will learn to work more ambitious miracles with time and will bring in a profit with her unusual talent. Just as the future seems hopeful, however, Nhinhinha works her last miracle: she asks for a little pink coffin with bright green lining for her own burial. The child's inexplicable death does not surprise her parents, but it does drastically change their lives. For no apparent reason, the mother spends each day in prayer repeating the name Nhinhinha had given her, "Menina grande... Menina grande", and the father continually strokes the little stool where his daughter used to sit. They come to regard her death as a miracle, and she is thereafter known as Santa Nhinhinha.

This story is narrated in the first person, once again by a narrator-witness, although the narrator is never identified and it is not clear how he gets his information. He seems to have a particularly keen insight into the working of the child's mind, and much of the story is narrated as if it were being told from a child's perspective. An uncommon number of diminuitives are used, and other characters have no names except those used to identify their relationship to Nhinhinha-Mãe, who is also called "menina grande" by the child, Pai, and Tiantônia. The parents' point of view is also represented, and emphasis is placed on the total lack of communication between Nhinhinha and the adults in her life:

> "Ninguém entende muita coisa que ela fala... "— dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: "— ele xurugou?" — e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juizo ou enfeitado do sentido... ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem... ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. (p. 20)

Because of her strange behavior, her family feared that she might be simple-minded, and they began to feel a deep frustration with her: "Ninguém tinha real poder sôbre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la? E, bater-lhe, não

ousassem; nem havia motivo. Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância" (p. 21). This inability to communicate with Nhinhinha makes it impossible for the adults in the household to understand or appreciate her magical skills while she is alive. Only after death do her accomplishments take on the aura of "miracles" in the minds of the adults in the family, and only then do they become respectable and worthy of meditation.

As in the story, "Um moço muito branco", Christianity, when taken literally, provides a mythological basis for the unfolding of otherwise inexplicable events. Nhinhinha's behavior, like her death, can best be understood when considered in the same light as the miracles described in Christian doctrine. Because the characters in the story come to believe that miracles can happen and that those who perform them are saints, the narrator is able to state in a completely sincere tone: "Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres" (p. 22). Like Nhinhinha's family, the narrator does not totally understand the child, but he accepts unusual powers as real once he comes to think of her as a saint. The faith of others in her enables Nhinhinha to perform a miracle of an entirely different nature after her death: she transforms the lives of her parents and converts them from greedy, shallow people into pious and contemplative ones.

"O cavalo que bebia cerveja" also involves unusual behavior by an unusual character, in this case an Italian imigrant who owns a ranch in the *sertão* and keeps his beer-drinking horse in the bedroom of his house. Giovânio is like a figure borrowed from folklore, and everything he does takes on a legendary aspect. For him, "normal" behavior consists of spending each day seated on the porch eating bucketsful of lettuce while his disgruntled servant, Irivalíni, carries hundreds of bottles of beer into the house for the horse's consumption. It is Irivalíni (also called Reivalino) who acts as narrator of the tale, and his attitude is of great importance to the reader's perception of events. In the beginning of the story, he expresses surprise and disbelief at Giovânio's behavior:

> Saiu, para surgir com um cesto com as garrafas cheias, e uma gamela, nela despejou tudo, às espumas. Me mandou buscar o cavalo: o alazão canela-clara, bela-face. O qual — era de se dar a fé? — já avançou, avispado, de atreitas orelhas, arrendondando as ventas, se lambendo: e grosso bebeu o rumor daquilo, gostado, até o fundo... (p. 94)

Irivalíni is further shocked and dismayed to find that there is a darker side to life at the ranch. He discovers that Giovânio also shares his home with his brother, a horribly mutilated war veteran forced to live in reclusion because of his grotesque appearance. The servant reacts with horror at the sight: "Não tinha cara, a bem dizer — só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces — a gente devassava alvos ossos, o comêço da goela, gargomilhos, golas" (p. 96).

Giovânio never explains his life-style to anyone, and Irivalíni never asks for explanations. The servant does eventually rebel, however, and he runs away from this strange, confusing place. Years after his boss' death, he returns to the ranch with a changed outlook, which is reflected in the tone of the narrative. Perhaps the transformation takes place because Irivalíni discovers that life outside the ranch's confines is stranger than life within it; perhaps it is because he has learned to respect an individual's right to live according to his own value system. In any case, he finally begins to understand Giovânio's bizarre actions, and he no longer seeks explanations. Giovânio's way of looking at the world has become the norm. He says, in conclusion: "Eu, Reivalino Belarmino, capisquei. Vim bebendo as garrafas tôdas, que restavam, faço que fui eu que tomei consumida a cerveja tôda daquela casa, para fecho de engano" (p. 97).

Although the magical elements are of a vague nature here, what makes it possible to view the story as an example of Magical Realism is the treatment of the character, Giovânio. Irivalíni describes what he has seen with his own eyes, but the reader is always left with the impression that there is little veridical about this legendary man. Giovânio is presented *as though* he were a mythical being while, at the same time, the reader is asked to believe that he was real. His actions are not impossible, but they are unlikely and inexplicable, like the actions of a folk character. Within the context of the story, Giovânio is acting according to an established set of norms, but because these norms are not those of most readers, he and his world appear marvelous.

Many of stories in *Primeiras Estórias* seem more closely related to the classical Fairy Tale than to those narratives associated with Magical Realism in the Spanish-speaking Americas. The beginning and ending stories of the collection, "As margens da alegria" and "Os cimos" are good examples in the Fairy Tale vein. They are twin stories, relating two separate excursions by airplane to the building of a new city in the

interior by a little boy, who is simply known as "um menino". All characters in these two stories are known by generic names, as children are inclined to label people, such as o tio, o piloto, o homenzinho, a mãe, and o engenheiro. Diminutives are often used, and the style is simple and childlike. The stories begin with the standard "once upon a time" formula of Fairy Tales and end with the boy learning a lesson about life, as children in Fairy Tales do. "As margens da alegria" begins: "Esta é a Estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construia a grande cidade" (p. 3). Its companion story, "Os cimos", begins in much the same way: "Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade" (p. 168). Everything is presented through the child's eyes, and all is a source of wonder, amazement and surprise. Underlying the apparent simplicity of the narrative, however, is a commentary about nature versus modern technology, for in both stories the child discovers the essence of happiness and beauty in a wild animal, rather than in the technological marvels that surround him. He learns that contentment and disenchantment are often born of the same experience, and he learns to savor them both. In "As margens da alegria", where the child is younger, the lesson is clearly stated: "Descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia" (p. 6). In "Os cimos", the lesson is more subtle, as the boy is growing up and is being initiated to the complexities of life. He learns to overcome childish fears and possessiveness and to find love and beauty in that which can never truly belong to him: "Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida" (p. 176). In this story, he has lost part of his innocent youth, but he moves into the mainstream of life with an expanded vision.

The unlikely protagonist of "Seqüência" is a cow who, suffering from homesickness and *saudade,* decides to run away from her owners and seek out her birthplace. A young cowhand from the ranch pursues her over many miles of uninhabited land, while the narrative point of view shifts back and forth, from cow to man, until the final scene when the two reach their destination. The adventure suddenly ends in a most unexpected way when the young man realizes that the cow, his magical helper, has led him to a far-off land for a reason. There, as though it were preordained, he falls in love at first sight with a woman and she with him. The narration ends with the guarantee that they will live happily ever after:

As quatro moças da casa. A um delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: — "É sua". Suas duas almas se transformavam? E tudo à razão do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhados. Amavam-se. E a vaca-vitória, em seus ondes, por seus passos. (p. 69)

"Substância" is also a love story. It's title refers to manioc meal, an everyday item which mysteriously acquires magical properties and causes a young plantation owner to fall in love with one of his workers. Maria Exita is beautiful and has a perfect disposition, but no other men are interested in her because of her family's history: her father is a leper, her mother is insane, and her brothers are notorious outlaws. Still, Sionêsio is drawn to her, as if by magic, and in the end, they are overwhelmed by love and devote the rest of their lives to one another.

"A partida do Audaz Navegante" shows the force of children's imagination, and once again attributes magical properties to a common object, this time a cow chip. When sent down an overflowing creek, it becomes the ship of a great navigator and inspires many adventures on a rainy day. It also involves the subtle transformation from childhood to adolescence as two of the audacious navigator's "crew" experience the first glow of young love.

"A Benefazeja" tells the story of a woman who combines the characteristics of the Fairy Tale's good and evil witches. Although she is ugly, scorned by everyone, and totally unlovable, her "wicked deed" has greatly benefitted the community while causing herself pain. She kills her monstrous husband and stepson because they are cruel and terrorize the village. No one else in the town is able to carry out this act, yet no one thanks her or appreciates her sacrifice. The villagers do not realize she had destroyed her only human bonds, and she quietly leaves the town, dragging the carcass of her dead dog with her, never to be heard from again. Like many classical Fairy Tales, this story sets out to teach the reader a lesson about life. It has a highly moralistic tone and points out that philanthropists come in all forms.

"A terceira margem do rio" is of key importance in the collection, since it symbolizes the place where all these mysterious transformations occur and where all the characters

dwell. It also stress the fluidity of time and space in all the stories. In it, a son narrates his father's sudden decision to spend his life in a canoe on the river. From the day the man enters the boat, he never communicates again with a human being, although he does not go, out of sight. Many years pass, his clothes turn to rags, and he eats only the small bundles of food his family leaves on shore. Nothing seems to change for the man on the river, while on land, his wife dies, and his children grow old and move away. Only the son who narrates remains behind. Slowly, he begins to understand that his father is doing something important, though the essence of it escapes him. He signals to his father that he is willing to replace him on the river, but as the old man heads toward land, the son, now an old man himself, is afraid and runs away. It is as though his father were coming back from death or from an unknown world to claim him, and he is not ready to go. Now, living in guilt and asking for pardon, he reflects on the meaning of life and death with a new awareness:

> Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio. ( 37)

The process of self-examination, the realization of one's strangths, weaknesses, and capabilities, the shedding of false aspirations, and the acceptance of one's destiny are of fundamental importance in *Primeiras Estórias.* The desire to know, where one comes from and where one is going, to understand what lies at the root of human experiences, is what links Guimarães Rosa's work to other literatures seeking similar knowledge and understanding. Clearly, there are elements of the classical European Fairy Tale and Magical Realism in these narratives. The isolated setting of the *sertão* allows the author to portray characters who live on the fringes of rational, mainstream society an view reality from their own, primitive system of reference. The stories are brief and deal matter-of-factly with everyday life, but life in Guimarães Rosa's mythical *sertão* is inherently magical. There, it is possible to fall in love at first sight and live happily ever after, to make wishes that

come true, or turn sorrow into good deeds and wisdom. It is not, by nature, a world of joy and comfort but, because its inhabitants have faith in the impossible, the impossible comes to be. Anything can and does happen there because the characters are capable of making transitions from one level of reality to another with amazing ease.

One reason why Magical Realism, as a literary label, has remained unclear for many critics is that the writers who use this mode of expression are non-conformists. Each has sought to reveal his own magical world, and each produces unparalleled works. The reader must certainly come to the conclusion, after reading *Primeiras Estórias*, that each man's search for himself is a unique experience. The characters that people the pages of the book, like the author himself, are unquestionably individual in their approach to life, yet they speak for us all. *Primeiras Estórias* is the voice of everyone who has glimpsed at some time in his life "a terceira margem do rio" and has felt a hint of understanding.

# A MARQUESA DE O...: o Paradoxo da Comunicação *

Marta Campos

Em "Emma Zunz"(1) Jorge Luis Borges nos leva, por um caminho sem muitas bifurcações, que foge ao modelo das tramas policialescas, ao centro de um labirinto que podemos tomar como a metonímica representação de sua obra. A este centro somos impelidos a partir de um questionamento de ordem essencial por ela suscitado: o problema da verdade.

Delinear em poucos traços como a questão se apresenta em Borges foge ao objetivo deste trabalho. Mas tentar expor como ela se apresenta particularmente neste conto parece-me ser, menos que uma aproximação demasiado simplificadora da obra do escritor argentino, uma forma de contrapor dois textos de estruturas opostas, talvez mesmo simétricas: o conto referido acima e a novela *A Marquesa de O...*, de Heinrich von Kleist.(2) Esta forma de abordagem literária comparativa não tem aqui, como se poderia supor, qualquer rigor metodológico, sendo antes uma forma estratégica de propor a existência de um problema.

Emma Zunz é operária na mesma fábrica de tecidos onde seu pai trabalhara. Lowenthal, um dos donos da fábrica, tido como homem sério, é para os íntimos um avaro e sua verdadeira religião, a despeito da prática de rezas e devoções, é o dinheiro. Quando operário, o pai de Emma, envolvido num des-

(*) O título da obra original de Heinrich von Kleist é *Die Marquise von O...* e, segundo o que me consta, não há tradução dela em língua portuguesa. As traduções das citações aqui inseridas foram feitas por mim, com exceção daquela de Borges (Borges, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. de Flávio José Cardozo. Porto Alegre, Globo, 1978), e as de língua alemã revistas pelos professores Horst Nitschack e José Gomes de Magalhães.

(1) Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1949.

(2) Heinrich von Kleist. *Samtliche Erzahlungen und Anedokten*. München, Carl Hanser Verlag, 1977. Todas as citações sobre *Die Marquise von O...* foram retiradas desta edição.

falque quando Lowenthal é ainda apenas seu gerente, é preso e muda de nome, antes de ir viver no Brasil. Mas jura a Emma que o verdadeiro culpado no caso teria sido Lowenthal.

Ao saber do suicídio do pai no Brasil, a pudica Emma, que com 19 anos teme os homens, põe em ação um plano para vingar a morte daquele, matando Lowenthal. Primeiro se deixa violentar por um marinheiro estrangeiro que lhe causa nojo, numa zona de prostituição, depois de haver marcado ao telefone um encontro com Lowenthal com o fim de delatar os colegas de fábrica envolvidos numa trama de greve. Emma vai ao encontro e, depois de uma fingida delação, mata o patrão a tiros de revólver. Num telefonema que se supõe ser dado à polícia, Emma confessa ter morto Lowenthal porque este a violentara.

O comentário final do narrador é que a história, embora inacreditável, tem o efeito de se impor a todos, por ser "substancialmente certa": "Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres proprios." ("Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que sofrera; só eram falsas algumas circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios."(3) Na verdade, o "substancialmente certo" se resume ao assassinato de Lowenthal e ao fato de, minutos antes de sua morte, ter Emma se deixado violentar por um homem. A ligação dos dois fatos entre si e o lugar que ocupam na cadeia de circunstâncias e motivos que de fato os originam é que não corresponde à versão traduzida por Emma Zunz ao telefone. Certamente, se ela tivesse confessado à polícia o verdadeiro motivo de seu ato — a vingança da morte do pai —, teria sido presa e condenada, por não se tratar, no caso deste assassinato, de legítima defesa da honra, visto que em nenhum momento tenta Lowenthal abusar dela.

O que torna aceitável a falsa versão é sua verossimilhança. O motivo do superior que tenta abusar sexualmente de suas subordinadas é abundante na literatura de massa. O retrato moral de Lowenthal — um hipócrita — não contradiz a imputação da culpa. O corpo marcado pela violência — causada, embora, por outro homem — e a repugnância do ato sexual realizado por motivo de vingança e, portanto, de ódio, preenchem os requisitos interiores da pessoa violentada.

(3) Jorge Luis Borges. *O Aleph*. Trad. de Flávio José Cardozo. Porto Alegre, Globo, 1978.

O processo psicológico da vingança se completa com a transferência de sentimentos de um objeto para o outro: o motivo da indignação interior de Emma é o ato físico realizado com o marinheiro, mas como o alvo racionalizado da vingança, que tem de ser levada a cabo, é o patrão, não é difícil transferir as sensações provocadas pelo ato físico ao segundo objeto, ponto central de todo o plano. Por isso o "fingimento" de Emma é perfeito: não há que fingir o nojo por uma violência recebida, porque o nojo e a violência existem. Matando o patrão, Emma não só se vinga da morte do pai, mas do ultraje do marinheiro. Simbolicamente, é a este que ela mata e não a Lowenthal. A vingança real é produto de uma racionalização. A ofensa do patrão ao pai tem para Emma um valor afetivo apenas longínquo, por vários motivos: a) a ofensa não foi feita diretamente a ela, mas ao pai; b) a ofensa está muito distante do seu presente; c) a figura física do pai, a lembrar-lhe a traição de Lowenthal, não mais existe; d) a possibilidade da própria palavra do pai ser questionada. Por outro lado, o motivo da vingança simbólica situa-se muito mais próximo de seu universo físico, mental e emocional e está diretamente ligado a sua experiência individual. É este, portanto, que move sua ação segura, não a imagem ultrajada do pai. É este também o estímulo emocional que dá cumprimento a um plano racional.

Em *A Marquesa de O...*, Heinrich von Kleist parece lançar mão de mecanismos exatamente contrários aos de Borges, de maneira que, estruturalmente, no segundo caso, a apresentação da "verdade" se dá em meio a um labirinto complicado e de circunstâncias ambíguas, simetricamente oposto ao que se delineia no conto aludido acima. Aqui, circunstâncias obscuras limitam a reconstituição de um fato que não é claramente narrado, embora o desenvolvimento posterior da narrativa não deixe dúvidas sobre ele. O enigma das circunstâncias em que o filho da Marquesa e do Conde é gerado, é um vazio do texto que o leitor, no entanto, vai preenchendo, à medida que as "dicas"(4) do narrador vão esclarecendo suas dúvidas. A pa-

(4) Em seu ensaio sobre a questão do conhecimento em *A Marquesa de O...*, uma das observações iniciais de Dorritt Cohn é sobre a desconstrução lenta do enigma pelo próprio narrador (Dorritt Cohn, "Kleist's Marquise von O...: the problem of knowledge", in Monatshefte 67, 1975). Acrescentamos que isto não se dá pela reconstrução em "feed-back" das circunstâncias do ato sexual, mas pelas referências à construção do processo interior vivido pelo Conde, desde a sua tomada de consciência do ato praticado, a intranqüilidade de espírito, o remorso, até a decisão de tentar remediar o ato, apresentando-se como "culpado" — a princípio não declaradamente — e pedindo a mão da Marquesa em casamento.

ternidade da criança resulta, no final da novela, indubitável; os caminhos, porém, que levam a essa certeza não são dados diretamente na escritura.(5)

Também aqui, como no conto de Borges, a verdade factual conta menos do que a comunicação aos outros de uma verdade individual. Em ambas as narrativas, a verdade perde seu caráter factual e passa a habitar uma esfera subjetiva e individual. Definidor em ambos os casos é o meio através do qual essa verdade busca ser partilhada: é na linguagem e pela linguagem, e não em fatos isolados, que se procura extrair ou exprimir um significado de verdade, na linguagem e não num testemunho impossível de fatos. É por este motivo que, num como noutro texto, a importância da linguagem é capital. É ela o campo de discórdias, rompimentos, mal-entendidos, desconfianças e também o das emoções, do trágico, das reconciliações e da harmonia almejada. Como provocar nos outros uma reação de crença naquilo que se diz? Como acreditar que o que os outros dizem é verdade e não uma farsa intencional objetivando determinado efeito? — são questões a cuja discussão nos leva a leitura tanto de um como de outro texto.

Por hora, deixemos de lado o texto borgiano. Vimos que em Kleist a construção do enigma factual se dá pela existência de um vazio na escritura, situado exatamente no momento entre a perda de consciência da Marquesa ao ser salva dos soldados pelo Conde e a chegada das damas de companhia. Pode-se afirmar que aqui o enigma não é construído com artifícios de linguagem, mas que existe lacunarmente, sem ser dito, ou melhor, em não ser dito. Engenhosa é sua desconstrução, que começa sutilmente logo após este vazio denunciador do texto, por meio de sinais referentes ao Conde e que caracterizam sua culpa.

Ao sair da casa do Comandante e deparar-se com ele, está o Conde "sehr erhitzt im Gesicht" ("com o semblante exaltado") e, "mit einiger Eilfertigkeit" (p. 106) ("com certa pressa"), volta a dar ordens a seus subordinados em relação

(5) Se, por um lado, a indubitabilidade deste fato predomina na maior parte das interpretações, há aquelas que parecem presas a uma armadilha que é menos do enunciado que da enunciação, como percebemos em Max Kommerell (*Geist und Buchstabe der Dichtung*. Frankfurt a Main, 1962). Por outro lado, a simplificação do enigma factual a modelos esquemáticos dos romances policiais me parece a fraqueza oposta de uma outra corrente interpretativa redutora, que peca por ir pelo caminho interpretativo mais "fácil". Comparar: Helmut Koopmann, "Das Ratselhafte Faktum und seine Vorgeschichte", in Zeitschrift für deutsche Philologie, 84, Band, 1965.

às últimas medidas da guerra já terminada. Sua primeira preocupação frente ao pai da Marquesa é saber do estado de saúde daquela (p. 107); ao ser interrogado pelo general sobre os culpados pela tentativa de violência feita à Marquesa, diz o Conde não ter sido possível reconhecê-los na escuridão, o que causa admiração ao general, por não ter ele ao menos podido distinguir suas vozes (p. 107-108). Mais reveladora, porém, é a passagem em que se sabe que, à hora de sua suposta morte, as últimas palavras do Conde teriam sido dirigidas à Marquesa: "Julietta! Diese Kugel racht dich!" (p. 108) ("Julietta! Esta bala te vinga!") Aí a injúria feita a esta, o sentimento de culpa e a aceitação de um castigo (o tiro) são denunciados. Daí por diante, torna-se cada vez mais clara a autoria do delito: ao retornar à casa do Comandante, após ter-se restabelecido, a primeira pergunta do Conde é sobre o estado de saúde da Marquesa, suspeitando que ela não passe bem (p. 110). A isto segue-se o inesperado pedido de casamento, que é reforçado em outras ocasiões, e o relato de sua intranqüilidade em relação à futura esposa, nos meses antecedentes a seu regresso.

Importante ainda na mesma direção é o relato do sonho tido pelo Conde nestes tempos, no qual a figura da Marquesa é ligada à de um cisne de sua infância (p. 116). Josef Kunst não analisa propriamente os elementos do sonho, mas entende-o como uma "confissão de culpa".(6) E um dos elementos latentes do sonho é mesmo a consciência do menino de ter maculado a brancura do cisne: "da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen" (p. 116) ("porque certa vez ele atirara lama neste cisne"). Mas o que o comove é ver a ave sair de dentro d'água novamente limpa, como se mácula alguma houvera existido.

Pelo modo, porém, como entendemos o relato do sonho no âmbito global da narrativa, ele vale mais como meio de estabelecermos uma ligação entre o Conde e a Marquesa do que por seu conteúdo analítico. Ora, do ponto de vista do Conde, quem lhe garante a certeza da total inconsciência da Marquesa durante o ato sexual? Só ele mesmo, é certo, mas para isso é preciso ter segurança e essa segurança só pode partir de sinais colhidos nas atitudes da Marquesa. O relato do sonho, confissão simbólica de culpa, pode ser visto assim como uma tentativa de comunicação tácita com a Marquesa: para assegurar-se do que ela sabe sobre o ocorrido, o Conde se utiliza de um relato de conteúdo simbólico, que no entanto encerra elementos reais, ligados à experiência de ambos. Caso houvesse na

(6) Josef Kunst. *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik.* Berlin, 1966, p. 132.

Marquesa marcas conscientes do ocorrido, podemos supor que a resposta provocada pelo relato não fosse o silêncio, como ocorreu. O silêncio, tornando a comunicação impossível, prova ao Conde, no entanto, que na consciência da Marquesa não há lembrança do vivido. Só assim poderá ele, mais adiante, garantir ao irmão desta sua total inocência. Observa ainda Kunst "daß die Marquise Zeugin dieses Traumberichts war und ihn spater kaum vergessen haben wird, auch wenn sie nach Ausweis des Textes wiederum mit keinem Wort und keiner Gebarde etwas von dem verrat, was in diesem Augenblick in ihr vorgeht"(7) ("que a Marquesa foi testemunha do relato deste sonho e que, depois, muito provavelmente não o terá esquecido, mesmo quando, segundo o texto, porém, não denuncie, com qualquer palavra ou gesto, aquilo que neste momento se passa com ela"), o que prova simplesmente que toda experiência vivida pelo indivíduo, seja em que nível de consciência for, deixa marcas num inconsciente que se comporta como "bloco mágico".(8)

Afirmamos acima que, neste momento, procura explicitamente o Conde manter um tipo de comunicação tácita com a Marquesa. Se concordamos com este ponto, devemos também aceitar a conclusão de que o enigma factual do início é solucionado de vez logo aqui. Perseguir o "autor do crime" não tem mais sentido; a trama não é, pois, policial. A narrativa prossegue, daí para a frente, apenas corroborando o que já se sabe e explicitando os elementos da "pré-história"(9) de um fato enigmático inicial que agora não passa de "claro enigma".

## II

A origem de todo o jogo de ambigüidades existente em *A Marquesa de O...* situa-se, a meu ver, em outra esfera que não a de um enigma factual. É possível abordar este ponto de vista sob diferentes aspectos que não se excluem mutuamente, mas se entrelaçam e de certa forma se complementam no interior do não menos interessante universo paralelo de recepção desta obra. Tentarei abordar o problema destas ambigüidades sob um ângulo de visão relativamente escasso na abordagem dela e cujos pressupostos teóricos são de base lingüístico-filosófica.

---

(7) Idem, *ibidem*.

(8) Sigmund Freud, *apud* Jacques Derrida, "Freud et la scène de l'écriture", *in L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 293-340.

(9) No ensaio citado pouco acima, Helmut Koopmann esclarece como o fato enigmático é solucionado através da narração de sua "pré-história".

Solucionado em *A Marquesa de O...* o "claro enigma" — o enigma factual —, como se coloca a questão fundamental desta novela, a que chamei inicialmente de "problema da verdade?" Voltemos a Borges. Constatamos que a fala de sua personagem, Emma Zunz, é convincente e tem foros de verdade, embora, ao que saiba o leitor, seu conteúdo não corresponde totalmente ao jogo caviloso de seus atos. Em contraposição àquela, a fala da Marquesa de O... é totalmente falha em suas intenções e, cada vez que esta se expressa, sua fala leva a resultados opostos àqueles a que visa. Se chegamos a acreditar no que afirma, é menos por sermos levados a isto através de uma cadeia argumentativa do que por uma capitulação de fé.(10)

Considerando, com Austin, que a verdade de afirmações não depende apenas de fatos, mas do conhecimento de fatos,(11) somos também obrigados a concluir com ele que "the truth or falsity of a statement depends not merely on the meaning of words but on what act you were performing in what circunstances" (12) ("a verdade ou falsidade de uma afirmação não depende meramente do significado das palavras, mas de que ato se está realizando em quais circunstâncias"). Tomemos ainda como referência a análise de Oswald Ducrot

(10) Walter H. Sokel ("Kleist's Marquise of O., Kierkegaard's Abraham, and Musil's Tonka: Three Stages of the Absurd as the touchstone of Faith", in Festschrift für Bernhard Blume. Aufsatze zur deutschen und europaischen Literatur. Editores: Egon Schwarz, Hunter C. Hannum und Edgar Lohner, Gottingen, 1967), discute em seu ensaio o problema da fé na natureza humana. Dada a incapacidade da Marquesa em comunicar ao mundo sua certeza interior, este mundo, de que nós, leitores, também fazemos parte, só pode acreditar nela através de um *sacrificium intellectus*, ou seja por meio do cessamento na busca da explicabilidade racional do caso.

(11) J. L. Austin. *How to do things with words*. London, 1955. Investigando o problema da referência, Austin utiliza um exemplo esclarecedor: "Suppose that before Australia is discovered X says 'All swans are white'. If you later find a black swan in Australia, is X refuted? Is his statement false now? Not necessarily: he will take it back but he could say 'I wasn't talking about swans absolutely everywhere; for example, I was not making a statement about possible swans on Mars'. Reference depends on knowledge at the time of utterance." (p. 143) ("Suponhamos que, antes da Austrália ser descoberta, X diga: 'Todos os cisnes são brancos'. Se depois encontrarmos um cisne preto na Austrália, estará X refutado? Será falsa agora sua afirmação? Não necessariamente: ele voltará atrás, mas poderia dizer: 'Eu não estava falando de cisnes de maneira geral, em todo lugar; por exemplo, eu não estava fazendo nenhuma afirmação sobre possíveis cisnes em Marte. A referência depende do conhecimento na hora da enunciação.")

(12) Idem, *ibidem*, p. 144.

sobre o discurso argumentativo.[13] Dela parte Ducrot "de la remarque banale, que beaucoup d'actes d'énonciation ont une fonction argumentative, qu'ils visent à amener le destinataire a une certaine conclusion ou à l'en détourner"[14] ("da observação banal de que muitos atos de enunciação têm uma função argumentativa, que eles visam a levar o destinatário a uma certa conclusão ou a desviá-lo dela"). O fato banal leva, contudo, à idéia menos óbvia de que a função argumentativa apresenta marcas na própria estrutura da frase: "La valeur argumentative d'un énoncé n'est pas seulement une conséquence des informations apportées par lui, mais la phrase peut comporter divers morphèmes, expressions ou tournures qui, en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l'enoncé, à entrainer le destinataire dans telle ou telle direction."[15] ("o valor argumentativo de um enunciado não é somente uma conseqüência das informações nele contidas, podendo a frase comportar diversos morfemas, expressões ou locuções que, além de seu conteúdo informativo, servem para dar uma orientação argumentativa ao enunciado, a conduzir o destinatário por esta ou aquela direção"). Utilizando a terminologia de Austin, afirma Ducrot ser possível falar de um ato ilocucionário da argumentação.

Podemos agora afirmar que a fala da Marquesa, assim como a da personagem borgiana, visa a expressar a força ilocucionária dos atos argumentativos de linguagem. A questão que se coloca a partir daí é bipartida: a) se este ato argumentativo é ou não bem-sucedido na linguagem da Marquesa; b) se a Marquesa consegue comunicar-se através de sua linguagem. E, por contigüidade, em que medida a comunicação é, no caso, uma função do ato argumentativo.

Voltemos à argumentação teórica, que nos vai ajudar a abordar o problema. P. F. Strawson, que juntou à noção de "convenção" (dos atos ilocucionários) de Austin[16] aquela

---

(13) Oswald Ducrot. *Les Échelles Argumentatives.* Paris, Éditions de Minuit, 1980.

(14) Idem, *ibidem,* p. 15.

(15) Idem, *ibidem.*

(16) Apenas de passagem, recordando a noção básica de Austin: ato ilocucionário é todo aquele que se produz quando se diz algo, *em se dizendo algo.* Para Austin, todo ato ilocucionário é convencional. Os exemplos mais claros oferecidos por ele são o casamento, onde a enunciação do "sim" é o próprio ato, o legado de patrimônio (realizado em inglês através da expressão "I give and bequeath" — "Dôo e lego") e a aposta (em inglês, através da fórmula "I bet" — "aposto"). Austin, *op. cit.,* p. 5.

de "intenção", elaborada por sua vez por H. P. Grice na formulação do conceito de "nichtnatürliche Bedeutung einer Au*B*erung"(17) ("significado não-natural de um enunciado"). assim afirma: "Eine Au*B*erung x von S hat nichtnatürliche Bedeutung, wenn S intendiert (i1), bei einer Horerschaft H durch die Au*B*erung x eine bestimmte Reaktion (r) hervorzurufen, und intendiert (i2), da*B* H seine Intention (i1) als solche erkennt, sowie intendiert (i3), da*B* Hs Kenntnis seiner Intention (i1) der Grund — oder zum Teil der Grund — für seine Reaktion r ist. (...) Es ist offensichtlich eine wichtige Eigenschaft dieser Definition, da*B* das Hervorrufen der Reaktion r durch das Erzielen einer anderen (und immer kognitiven) Wirkung bei H vermittelt werden soll, namlich durch die Anerkennung der Intention von S, die Reaktion r herbeizuführen."(18) ("um enunciado x de S tem significado não-natural quando S tenciona (i1) provocar num auditório H uma determinada reação (r) através do enunciado x e tenciona (i2) que H reconheça sua intenção (i1) como tal, bem como tenciona (i3) que o conhecimento de H sobre sua intenção (i1) seja o motivo — ou em parte o motivo — para sua reação r. (...) Evidentemente é uma característica importante desta definição que a provocação da reação r deva ocorrer em H através da obtenção de um outro (e sempre cognitivo) efeito, a saber, a provocação da reação r através do reconhecimento da intenção de S").

Enquanto para Austin o ato ilocucionário é realizado quando sua "força ilocucionária" é entendida corretamente pelo receptor, a comunicação no sentido de Grice ocorre quando as intenções (i4) ("da*B* H seine Intention i2 als solche erkennen soll") de que H deva reconhecer sua intenção e (i2) de S são satisfeitas, o que, para Strawson, não significa que sua intenção (i1) seja satisfeita, nem tampouco sua intenção (i3). Este último, por sua vez, considera que um elemento fundamental para a realização de todo ato ilocucionário seja "zumindest das Ziel, wenn nicht gar das Erreichen der Gewahrleistung von Verstehen"(19) ("pelo menos o alvo. quando não mesmo a obtenção da garantia do entendimento").

Um pouco acima, afirmamos que a Marquesa realiza ou procura realizar atos ilocucionários de força argumentativa.

---

(17) H. P. Grice, "Meaning" (Philosophical Review, LXVII, 1957) *apud* P. F. Strawson, "Intention und Konvention in Sprechakten", *in Logik und Linguistik,* München, 1974 (tradução alemã de Joachim Schulte do original *Logico-Linguistic Papers,* London, 1971).

(18) P. F. Strawson, *op. cit.,* p. 65.

(19) Idem, *ibidem,* p. 68.

Para sabermos se a afirmação procede, devemos investigar, com base na teoria esboçada, que intenções deixa clara a fala da Marquesa. Na passagem mais rica de diálogos do texto, onde a Marquesa tenta convencer a mãe de sua inocência, ela realiza um juramento: "Ich schwore, weil es doch einer Versicherung bedarf, daß mein Bewußtsein, gleish dem meiner kinder ist; nicht reiner, Verehrungswürdigste, kann das Ihrige sein." (p. 122) ("eu juro, porque é necessário assegurar, que minha consciência é igual à de minhas crianças; mais limpa, veneranda Senhora, não pode ser a sua"). A meu ver, o juramento, entre outras formas de expressão da Marquesa, visa a ser uma prova a favor da argumentação. Ele visa a impor no auditório a crença de que encerra a verdade. Mas tem um juramento qualquer força suficiente para sustentar argumento algum? Raciocinando em termos de que, por definição, um argumento seja uma prova a favor de alguma coisa, será talvez possível afirmar que a fala da Marquesa, constantemente entrecortada pela emoção e articulada através de juramentos e súplicas, não possui a força argumentativa necessariamente presente quando o ato ilocucionário (argumentativo) é realizado. Paradoxalmente, no entanto, podemos reconhecer nela a intenção de realizar atos de natureza argumentativa e não de qualquer outra natureza. O que nos permite concluir que, se o efeito por ela visado não ocorre, a intenção, por outro lado, permanece clara.(20) A conseqüência que podemos tirar daí é que a comunicação, no caso, se dá mais como função do reconhecimento da intenção do que como realização positiva do ato ilocucionário argumentativo. E é neste sentido, como já propomos no título deste artigo, que entendemos dar-se a comunicação aí por via paradoxal, e não rebarbativa, não eliminando os mal-entendidos mas chegando a despertar no outro o reconhecimento da intenção do entendimento.

A ambigüidade da linguagem da Marquesa de O... se torna mais patente na seguinte passagem e através das réplicas de sua mãe: "Doch die Marquise, welcher die Tranen haufig flossen, versicherte, daß sie sehr gesund ware, und daß ihr gar nichts fehle, außer jenem sonderbaren und unbegreiflichen Zustand — Zustand! rief die Mutter wieder, welch ein Zustand?" (p. 123) ("a Marquesa, a quem as lágrimas acudiam repetidas vezes, assegurou que estava muito bem de saúde e que não tinha absolutamente nada, a não ser aquele seu estado esquisito e incompreensível — Estado! gritou a mãe outra

(20) Recordando a teorização de Grice já referida: o fato de i4 e i2 serem satisfeitas não significa que i1 ou i3 também o sejam.

vez, que estado é esse?") Os argumentos daquela se dissolvem no campo emocional, sua eloqüência é a da dor que beira o desespero. A certeza interior que deseja mostrar é recebida tanto como ingenuidade inconcebível — "Der Arzt har mir gesagt, daß ich in gesegneten Leibumstanden bin" (p. 123) ("o médico me disse que eu estou em estado interessante") — quanto como cinismo exagerado — "Sie fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Moglichkeit einer unwissentlichen Empfangnis sei?" (p. 124) ("ela indagou, com voz abalada, de que maneira a natureza realiza os seus desígnios? E se é possível ocorrer uma concepção sem que se saiba"). As testemunhas de sua inocência não são gente de carne e osso, mas santos: "Sie sank, als sie die Türe verschlossen fand, mit jammernder Stimme, alle Heiligen zu Zeugen ihrer Unschuld anrufend, vor derselben nieder" (p. 125) ("Ela deixou-se cair em frente à porta, ao encontrá-la fechada à chave, com uma voz lamentosa, invocando todos os santos como testemunha de sua inocência"). Tantos recursos são, no entanto, inúteis para convencer a família de seu não-saber.

Voltando a Borges: a estória de sua Emma Zunz é verossímil, não há que recorrer a muitos artifícios para convencer seu auditório. Aqui, a história é verdadeira, mas inverossímil e por este motivo a Marquesa recorre a um meio extremo e pouco convencional: o anúncio no jornal. Enquanto Emma, por seu lado, está convencida da força de sua "verdade", a Marquesa se mostra fraca para defender sua posição: "Sie sah die Unmoglichkeit ein, ihre Familie von ihrer Unschuld zu überzeugen." (p. 126) ("Ela compreendeu a impossibilidade de convencer sua família de sua inocência"). E parece mesmo reconhecer que esta seja inacreditável: "Wer konnte mir, unter so unerhorten Umstanden, Vertrauen schenken?" (p. 135-136) ("Quem poderia acreditar em mim, em circunstâncias tão inauditas?"). Do ponto de vista do auditório que a ouve e assiste a suas reações, a Marquesa age como se soubesse da paternidade da criança, fingindo não sabê-lo.

Segundo aquilo que Erving Goffmann chama, no campo da teoria do jogo, de "strategic interactions" ou a Psicologia Social nomeia de "symbolic interaction", as atitudes da Marquesa frente a sua família e vice-versa podem também ser tomadas como definidoras de dois grupos opositores com interesses contrários. A afirmação procede na medida em que a questão do cálculo ("calculation"), estando sempre presente quando indivíduos interagem mutuamente, do mesmo modo aqui se in-

terpõe, levando-nos a embarcar nas mesmas indagações de Goffmann: "When a respectable motive is given for action, are we to suspect an ulterior one? When an individual supports a promise or threat with a convincing display of emotional expression, are we to believe him? When an individual seems carried away by feeling, is he intentionally acting this way in order to create an effect? When someone responds to us in a particular way, are we to see this as a spontaneous reaction to the situation or a result of his having canvassed all other possible responses before deciding this one was the most advantageous? And wheather or not we have such concerns, ought we to be worried about the individual believing that we have them?"(21) ("Quando um determinado motivo é dado para a ação, devemos suspeitar de um motivo ulterior? Quando um indivíduo faz uma promessa ou uma ameaça com uma mostra convincente de expressão emocional, devemos acreditar nele? Quando um indivíduo parece tomado pela emoção, está ele agindo intencionalmente deste modo a fim de criar um efeito? Quando alguém nos responde de uma maneira particular, devemos ver isto como uma reação espontânea à situação ou como um resultado da discussão de todas as outras respostas possíveis, antes de decidir que esta era a mais vantajosa? E, estando ou não intrigados a este respeito, devemos nos preocupar sobre a crença individual de que assim estejamos?") Por outro lado, a força teatral desta novela, assim como a de toda a obra narrativa kleistiana, permite-nos ver no comportamento da Marquesa semelhanças com o fingimento do ator que no palco desempenha seu papel. A teoria do jogo e suas categorias são especialmente frutíferas no estudo do confronto entre indivíduos ou grupos porque "nowhere more than in game analysis does one see the actor as putting himself in the place of the other and seeing things, temporarily at least, from his point of view."(22) ("mais que em qualquer outro lugar, na análise do jogo vê-se o agente como se colocando no lugar do outro e vendo coisas, pelo menos temporariamente, do ponto de vista dele").

Assim, por exemplo, quando os pais da Marquesa se perguntam com que objetivo estará ela fingindo — "Aber was in aller Welt, fragte die Obristin, wenn es eine List ist, kann sie damit bezwecken? — Was sie damit bezwecket? Ihre nichtswürdige Betrügerei, mit Gewalt will sie sie durchsetzen, erwiderte der Obrist. Auswendig gelernt ist sie schon, die

(21) Erving Goffmann. *Strategic Interactions.* Philadelphia, 1969, p. 85.
(22) Idem, *ibidem,* p. 136.

Fabel, die sie uns beide, sie und er am Dritten II Uhr morgens hier aufbürden wollen." (p. 132) ("Mas o que é no mundo, perguntou a Coronela, que ela pretende com isto, se se trata de um estratagema? O que ela pretende com isso? Sua indigna intrujice, ela quer impingi-la à força, retrucou o Coronel. A história que eles, ela e ele, querem impor a nós dois aqui, no dia 3, às 11 horas da manhã, já está decorada") — não fazem eles outra coisa senão tentar obter informações sobre o "style of play"(23) de sua oponente pois, sabendo qual será seu próximo passo na "partida", poderão eles precaver-se para não serem logrados, escolhendo também, entre maneiras de agir possíveis, aquela que lhes parece a mais satisfatória.

A teoria do jogo, bem como a dos atos ilocucionários, pressupõe que a linguagem se realiza em meio a um mundo de regras e convenções. Assim é que muitas afirmações adquirem às vezes foros de verdade não por se adequarem aos fatos que querem expressar, mas por haverem sido corretamente formuladas, no momento conveniente.(24) Se supomos então verdadeiro que a força significativa de muitas afirmações repousa antes na força da convenção que representam, será correto deduzir que muitos enunciados perdem sua força de verdade por terem sido incorretamente formulados, ou em ocasiões inadequadas, ou ainda por se esperar que numa situação x o aceitável teria sido dizer y e não z.

Se analisamos, pois, as afirmações da Marquesa não de um ponto de vista isolado, mas dentro de um contexto que leve em consideração a existência de convenções sociais, devemos completar a conclusão anterior — de que a fala da Marquesa não alcança o efeito pretendido —, referindo-nos a este aspecto. Entenderemos assim que o efeito negativo alcançado por sua linguagem passa a ser explicado não só pelo significado natural de suas palavras, como pelo que o contexto social

---

(23) Idem, *ibidem*, p. 95.

(24) Idem, ibidem, p. 124-125: (...) "there are many contexts in dayly life where it is the case that if the appropriate person makes an appropriate statement, this mere talking becomes a commitment. Swearing-in rituals and wedding ceremonies are of this kind. This issue is not whether such statements correctly reflect the facts or not, or convey self-believed sentiments or not, but that the enforcement machinery is such as to give these verbal acts the effect of real moves." ("há muitos contextos na vida cotidiana onde é o caso que, se a pessoa adequada faz uma afirmação adequada, o mero falar se torna um compromisso. Rituais de juramento e cerimônias de casamento são deste tipo. A questão não é se tais enunciados refletem corretamente os fatos ou não, ou se transmitem sentimentos autênticos ou não, mas é que o mecanismo de enfatização é tal que dá a esses atos verbais o efeito de verdadeiros gestos").

acrescenta a este significado natural, ou seja, aquilo que é produto de convenções sociais: pelas regras do mundo de sua família é inaceitável a sinceridade desnuda, assim como num mundo que não aceita um filho fora do casamento um anúncio no jornal à procura do pai desconhecido deste filho não atua senão como desonra e vergonha. A quebra de convenções ou o confronto de dois mundos, que na verdade são apenas partes conflitantes do mesmo,(25) fica clara exatamente na pas-

(25) Erika Swales (em "The Beleaguered Citadel: a Study of Kleist's *Die Marquise von O...*", in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte, 1957, 51. Jahrgang, LI. Band) interpreta "die gebrechliche Einrichtung der Welt" ("a frágil organização do mundo") como a tensão dialética entre a necessidade humana de um lugar no mundo e a fragilidade deste lugar como ponto limitado de referência do indivíduo. Segundo ela, a Marquesa se refugia num universo metafísico que a protege do reconhecimento da verdade, a qual, por sua vez, destruiria tanto a imagem que ela tem do Conde, como a que tem de si própria.

Sob o aspecto social, a que me refiro, a afirmação de Peter Horn parece corroborar o meu ponto de vista de que, só aparentemente e em determinadas circunstâncias de seu drama pessoal, o mundo da Marquesa e o de sua família pareçam pertencer a ordens sociais diferentes: "Das konnte nur der Fall sein [da*B* "um der inneren Reinheit der Frau willen alles Unheilige ihrer Empfangnis von ihrer Person ab (fallt)"], wenn sie imstande ware, nicht nur sich vollig aus den Bindungen einer Gesellschaft zu losen, die dem Augenschein mehr traut als der inneren Wahrheit, sondern auch die von ihr selbst verinnerlichten Normen und Verhaltensweisen dieser Gesellschaft in ihr Bewu*B*tsein zu heben, um sie so kritisierbar zu machen und sie zu überwinden. Gerade das aber kann die Marquise, auch um des Kindes willen, nicht." ("Só poderia ser este o caso [de que "todo o profano de sua concepção desaparecesse de sua pessoa por causa da pureza interior da mulher"] se ela fosse capaz não somente de se desligar de uma sociedade que acredita mais na aparência que na verdade interior, mas de ter consciência das normas sociais por ela mesma interiorizadas e dos modos de comportamento desta sociedade, a fim de torná-los criticáveis e ultrapassá-los. Mas justamente isto a Marquesa não pode realizar, por causa também do filho.") Peter Horn, "Ichbildung und Ichbehauptung in Kleists 'Marquise von O...'", in Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 2,3, Heft 3, 1976, p. 238.

Ainda sobre a criação circunstancial de uma segunda ordem de realidade, expressa-se Heinz Politzer em "Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists 'Die Marquise von O...'", in DVjs 51, 1977. Politzer atribui ao universo em que se refugia a Marquesa uma função compensatória da expulsão da casa do pai, definidor da ordem do mundo.

Walter Müller-Seidel ("Die Struktur des Widerspruchs in Kleists 'Marquise von O...'," in DVjs, 28, 1954) reconhece na ambigüidade de sentimentos da Marquesa em relação ao Conde um sinal da filiação desta a uma ordem familiar e social onde a simbólica da aparência define os valores e determina as relações entre seus membros.

sagem correspondente do texto. Baseando-nos no pensamento de Searle, segundo o qual para cada ato de linguagem existe um modo de expressão adequado, de forma que estudar os atos de linguagem é estudar as expressões através dos quais tais atos se realizam,(26) podemos dizer que, além da força das convenções sociais, é de fundamental importância para a realização dos atos de linguagem a competência de cada falante na seleção dos meios de expressão disponíveis na língua. O grau de competência lingüística da Marquesa dentro do universo particular de convenções sociais em que está inserida seria outra questão a ser investigada, a que não nos propomos aqui.

Após ter refletido sobre o problema da comunicação na fala da personagem kleistiana sob um ponto de vista lingüístico-filosófico moderno, para quem a noção de "comunicação" está inserida na noção de "intenção de comunicação", gostaria de abordar este problema sob o aspecto filosófico-psicológico que, ao contrário do primeiro, abunda nos estudos sobre este autor, sobretudo no que se refere à importância da filosofia kantiana em sua vida e obra, resultando naquilo que veio a se chamar a "crise kantiana" de Kleist. Nesta parte seguirei de perto as reflexões de Hans Heinz Holz, em trabalho referido no final deste texto.

## III

Em seu estudo sobre a linguagem e o estilo de Kleist, Hans Heinz Holz se detém sobre o ensaio kleistiano intitulado "Über die allmahliche Verfertigung der Gedanken beim Reden"(27) ("Sobre a Produção gradual do Pensamento no Discurso"). Entre outras, chega Holz à conclusão de que a linguagem para Kleist não é um meio infalível da comunicação interumana. Ela é limitada e também fonte de desentendimentos. Segundo ele, Kleist encontra no homem uma subjetividade in-

---

Thomas Fries ("The impossible object: the feminine, the narrative (Laclos *Liaisons Dangereuses* and Kleist's *Marquise von O...*)" *in* Modern Language Notes, 91, n.º 6, October, 1976) observa, por sua vez, a quebra da frágil organização do mundo, indicada lingüisticamente por um estado convulsivo de perda da palavra e quebra da coerência discursiva.

(26) John R. Searle. *Speech Acts.* An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge, University Press, 1969.

(27) Hans Heinz Holz. *Macht und Ohnmacht der Sprache.* Untersuchungen zum Sprachverstandnis und Stil Heinrich von Kleists. Frankfurt a. Main/Bonn, 1962.

terior, para cuja expressão os meios limitados da linguagem são insuficientes. Enquanto nesta indizível subjetividade repousa o que há de mais humano no indivíduo, a impossibilidade de sua expressão leva à perda da linguagem, ao calar, e assim à perda da própria sociedade, considerando ser a linguagem um meio social por excelência. O calar e o conseqüente isolamento social do indivíduo constitui em Kleist um dos elementos do trágico.

Em *A Marquesa de O...* estas observações encontram plena afirmação. Neste texto há silêncios que são entendidos apenas por um privilégio do leitor onisciente. Silêncios que resultam de uma escassez de meios por parte da Marquesa em afirmar aos outros o seu não-saber.(28) Num momento de crise individual aguda, ela perde a capacidade de comunicar-se falando uma linguagem comum inteligível e, por este motivo, é expulsa de casa pelo pai. Ora, no domínio do simbólico, o Pai é o guardião da Lei e da Palavra e a expulsão de casa, provocada por uma linguagem que não corresponde à linguagem do Pai, significa expulsão da ordem social. Decorre do reconhecimento da Lei como Lei o projeto da Marquesa de viver em total isolamento. Como afirma Holz, "die Reaktion der Marquise bleibt unmittelbar individuell" ("a reação da Marquesa permanece sem mediação na esfera do individual").

Admirável em Kleist é que sua linguagem ultrapassa os limites do objeto de sua própria teorização: superando o indizível, a que o teórico se refere, consegue o artista dar a sua personagem uma linguagem que, embora pontilhada e confusa, consegue expressar o "paradoxo da comunicação"(29) entre realidades cuja fonte e origem repousam na mais íntima subjetividade individual.(30) Fora da ficção, Kleist refletiu so-

---

(28) A tentativa de harmonização da existência e a contenção dos conflitos na família pelo bloqueamento de áreas ameaçadoras da harmonia explicam também os momentos de proibição da linguagem, o silêncio imposto pelo Comandante. Cf. Hermann F. Weiss, "Precarious Idylls. Relationship between Father and Daughter in HvK s *Die Marquise von O...*", *in* MLN, 91, 1976.

(29) Alfred Schutz, "On Multiple Realities" *in Collected Papers. I. The Problem of Social Reality.* The Hague, Netherlands, 1973, p. 259.

(30) A leitura de um mundo de segundo grau construído pela Marquesa em seu isolamento se torna possível levando-se em conta a teorização de William James, em seu famoso ensaio "The Perception of Reality" (*in The Principles of Psychology.* Vol. II, 1918, p. 283-324), onde James afirma que tudo o que acreditamos ser real assim o é, até que nossa crença na realidade deste elemento, aderindo a um segundo elemento de uma realidade "por excelência", decida pela irrealidade do primeiro elemento. William James segue, por sua vez, os passos de Spinosa, que

bre as dificuldades de comunicação entre as várias ordens de realidade, concluindo sobre a incapacidade humana de compreender ao mesmo tempo o múltiplo e o distinto partindo de uma visão particular. Em carta de 1801 a Adolphine von Werdeck, sua noiva, escreve Kleist: "Die ganze Erde ist dem Botaniker nur ein grosses Herbarium, and an der wehmutigen Trauerbirke, wie an dem Veilchen, das unter ihrem Schatten bluht, ist ihm nichts merkwürdig, als ihr Linneischer Name. Dagegen ist die Gegend dem Mineralogen nur schon, wenn sie steinig ist, und wenn der alpinische Granit vor ihm bis in die Wolken strebt, so tut es ihm nur leid, daß er ihn nicht in die Tasche stecken kann, um ihn in den Glasschrank neben die andern Fossile zu setzen — O wie traurig ist diese zyklopische Einseitigkeit!"(31) ("A terra inteira é para o botânico apenas um grande herbáreo e na triste bétula, assim como na violeta que floresce em sua sombra, nada chama sua atenção, a não ser seu nome lineístico. Para o mineralogista, ao contrário, a paisagem é bonita quando é pedregosa e quando o granito alpino à sua frente alcança as nuvens. Deste modo, lamenta ele apenas não poder metê-lo no bolso e colocá-lo na estante de vidro, ao lado dos outros fósseis — Oh! que triste é esta unilateralidade ciclópica!")

Compreender as ligações de Kleist com a filosofia kantiana (32) é aproximar-se também do entendimento de certos

já afirmara: "I deny that a man in so far as he imagines [percipit] affirms nothing. For what is it to imagine a winged horse but to affirm that the horse [that horse, namely] has wings? For if the mind had nothing before it but the winged horse it would contemplate the same as present, would have no cause to doubt of its existence, nor any power of dissenting from its existence, unless the imagination of the winged horse were joined to an idea which contradicted [tollit] its existence" (*apud* James, *op. cit.*, p. 288) ("Eu nego que um homem, na medida em que imagine [percipit], não afirme nada. Pois o que é imaginar um cavalo alado senão afirmar que o cavalo [e exatamente aquele cavalo] tem asas? Pois se a mente não tivesse coisa alguma diante de si, a não ser o cavalo alado, contemplá-lo-ia como presente, não teria qualquer motivo para duvidar de sua existência nem poder nenhum para dela discordar, a menos que o processo de imaginar o cavalo alado se ligasse a uma idéia que contradisesse [tollit] sua existência"). Comparar esta com a análise da psicologia do inconsciente em Kleist por Josef Kunz, *op. cit.*. Gerhard Fricke, por outro lado, relaciona o isolamento da Marquesa ao problema do indivíduo em luta com seu destino, em *Gefühl und Schicksal bei HvK.* Darmstadt, 1963.

(31) Heinrich von Kleist. *Samtliche Werke und Briefe.* Band II. München, 1961, p. 679.

(32) A chamada "crise kantiana" e a importância da filosofia de Kant sobre Kleist são detidamente comentadas por Friedrich Koch (*Heinrich von*

traços que se repetem em sua obra como "sintoma". Citando apenas de passagem e esquematicamente as linhas fundamentais do pensamento do filósofo, podemos reconhecer algumas das questões que marcaram a vida de Kleist e foram para ele motivo de preocupações e mudanças existenciais e intelectuais. Para Kant, "die Interessenrichtungen der Vernunft gehen auf die Beantwortung der folgenden drei Fragen: 1. Was kann ich wissen- 2. Was soll ich tun? 3. Was darf ich hoffen? (KrV A805/B 833). Die KrV [Kritik der reinen Vernunft] hat die erste beantwortet und gezeigt, da*B* es von den beiden anderen kein (theoretisches) *Wissen* geben kann. Um sie dennoch zu beantworten, mu*B* der 'spekulative' Gebrauch der reinen Vernunft durch ihren 'praktischen' ersetzt werden, der seinerseits 'objektive Realitat' in einer 'moralischen Welt' (KrV A808/B 836) verbürgt, deren spezifische Erkenntnisform nicht das 'Wissen', sondern der 'Glaube' [...] ist, in dem sich die Gewissheit der Freiheit, eines Leben nach dem Tode und der Existenz Gottes ausdrückt"(33) ("As linhas de interesse da razão visam à resposta das três perguntas seguintes: '1. Que posso saber? 2. Que devo fazer? 3. Que posso esperar?' (CRP A 805/B 833) A crítica da razão pura respondeu a primeira e mostrou não ser possível qualquer *conhecimento* (teórico) das outras duas. Contudo, para se respondê-las, deve o uso 'especulativo' da razão pura ser substituído por seu uso 'prático', que por seu lado garante 'realidade objetiva' num 'mundo moral' (CRP A 808/B 836), cuja forma específica de conhecimento não é o saber, mas o crer [...], no qual se manifesta a certeza da liberdade, de uma vida após a morte e da existência de Deus."). O reconhecimento, através de Kant, de que não há lugar na natureza humana para a posse de uma verdade absoluta desvia Kleist da busca da verdade através do conhecimento e o leva, pelos caminhos da produção literária, à busca do estético, na e pela linguagem.

A luta da Marquesa de O... com a linguagem e o trágico de seu isolamento como conseqüência de uma comunicação quase impossível são metáforas literárias que explicam em parte os dilemas de seu criador no campo filosófico. A inexistência de uma verdade absoluta situa-se no âmago de todo

---

*Kleist. BewuBtsein und Wircklichkeit.* Stuttgart, 1958), Walter Müller-Seidel (*Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist.* Koln, 1961) e, menos detidamente, por Karl S. Guthke (*Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomodie.* Gottingen, 1961).

(33) *Enzyklopadie Philosophie und Wissenschaftstheorie-2.* Editor: Jürgen Mittelstrass, Mannheim, 1984, p. 348.

o problema do ser e do parecer esboçado em sua obra. Em certo momento de seu drama pessoal, a Marquesa parece abdicar de seu esforço de comunicar ao outro uma verdade interior que todas as aparências contradizem. A verdade íntima de que cada um é possuidor, parece dizer Kleist através desta personagem, não será jamais conhecida pelo outro que me escuta. A meu ver, este pensamento ocupa um lugar privilegiado na obra de Kleist, sendo tematizado das mais diversas formas, tanto em sua narrativa como em seu drama. E poderíamos completar ainda, em sua vida. Pois Kleist não foi somente autor de uma obra, mas personagem da própria vida. Pondo fim a ela, coloca-se o homem em cena, querendo comunicar a nós, seu público, que no silêncio total do palco, na cena muda, é que se pode reatar os laços perdidos com a linguagem original. O gesto do personagem Kleist gerou o silêncio, é certo, que é múltiplo, mas não a mudez.

# O AMOR EM **Um amor de Swan**

Celina Fontenele Garcia

Proust, em *A la recherche du temps perdu* construiu uma das obras mais importantes do século XX, não pelo seu volume, mas pela novidade para o campo do romance.

Assim como Balzac pinta na *Comédia Humana* a sociedade burguesa da sua época, Proust na sua "Comédia Mundana" pinta a alta sociedade burguesa e a aristocracia do fim do século.

Com Gide e Proust o romance passa a ter um duplo objetivo: a verdade íntima e a verdade artística inteiramente nova. Com eles, operou-se a transformação do romance tradicional, realista como meio de representação, para o romance como meio de expressão da verdade íntima e sua relação com o mundo exterior. Os fatos adquirem um valor simbólico, filosófico e poético. É através dessa evolução do romance, que busca no mundo profundo da consciência, sem as considerações de espaço, tempo e identidade a aventura espiritual, a verdadeira vida. Em Proust a maneira de pensar é nova. Diz Valéry: "Proust sut accomoder les puissances d'une vie intérieure singulièrement riche à l'expression d'une petite société qui veut être et qui doit être superficielle. Par son acte, l'image d'une société superficielle est une oeuvre *profonde*." Em *Jean Santeuil*, escrito entre 1894 e 1900, mas publicado apenas em 1952, Proust se mostra melhor como observador. É a narrativa da vida de um personagem, a vida já passada, ja feita. O futuro existe apenas para a obra, não para o personagem. A consciência em vez de ir para o futuro, volta ao passado. O romance é uma viagem, a toda velocidade, no tempo e no espaço. Aí o autor demonstra uma experiência completa e indivisível do mundo. Sua publicação impediria a publicação

de *A la recherche du temps perdu*, pois "Jean Santeuil" se constitui uma prefiguração de *A la recherche*... "Proust dedicou a vida inteira à criação de sua obra, e assimilou de tal maneira à sua vida, como uma vocação. O movimento do narrador em *A la recherche* dá à narrativa um aspecto quase póstumo vencer o tempo. O narrador sabe tudo o que vai acontecer, porque ele escreve quando a vida está terminando para ele. Os temas giram em torno do tempo que passa e a luta do tempo que passa, — o tempo redescoberto, a importância da noção do tempo. A própria estrutura da obra lhe confere seu significado, ao contrário de Balzac que deu unidade à sua obra depois de ter escrito a maior parte de seus romances. "Em busca do tempo perdido" é ao mesmo tempo a história de uma época e a história de uma consciência; esse desdobramento e essa conjunção fazem dela a profunda, a surpreendente originalidade. Essa obra com efeito, é ao mesmo tempo observação e introspecção; ela é o *mundo* e ela é o *eu*, porque a grande descoberta de Proust é que não somente o mundo se ordena ao redor de nós, mas que ele *está* em nós, que ele *é* nós mesmos. Quanto aos seres, somos nós que lhes conferimos suas dimensões; a indiferença os anula, o amor e o ciúme os exalta desmesuradamente; a inteligência (ou a melancolia) discerne seus limites e as proporções temíveis que eles podem tomar em suas próprias vidas."

*Em busca do tempo perdido* no seu aspecto exterior mostra um homem que conta seu passado, o tempo perdido. Um homem que dorme, mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica num segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, se pode confundir e romper. Se acaso pela madrugada, após uma insônia, vem o sono surpreendê-lo, durante a leitura, numa posição muito diversa daquela em que dorme habitualmente, basta o seu braço erguido para deter e fazer recuar o sol e, no primeiro minuto em que desperte, já não saberá a hora, e ficará pensando que acabou apenas de deitar-se." (*No caminho de Swan*). No seu aspecto interior, nos transmite o sentido de tempo perdido, vida desperdiçada, inútil. O livro se apresenta como um romance, contado na primeira pessoa, salvo *Um amor de Swan*, escrito na terceira pessoa. O narrador empresta sua personagem a Proust. Seu nome de família não intervém nunca. As recordações da vida de Proust são transformadas: Illiers é Combray, Celeste, sua criada, é Françoise, o Conde de Montesquieu é o Barão de

Charlus. Ao começar a escrever Proust tinha um plano muito claro, preciso, e o que foi acrescentado após 1914 não modificou sua estrutura.

O autor elabora o plano *prólogo* | *narrativa* | *epílogo*|, o
1970 1920
epílogo constituindo uma resposta ao prólogo dado o caráter circular da obra.

No prólogo o narrador fala da memória, fazendo a constatação amarga sobre as recordações do passado que são vagas, imprecisas, que morremos à medida que o tempo passa, (grande tema da psicologia bergsoniana). Fala da angústia indefinível que ele experimenta, criança, em seu leito, esperando que sua mãe venha abraçá-lo; esta angústia ele experimenta ainda agora, adulto.

*La petite Madeleine* vai se constituir na experiência primordial da vida do narrador. A partir daí, do chá tomado com a *madeleine,* o narrador se lembra subitamente, claramente (memória afetiva em psicologia, memória pura de Bergson) lembrança completa, total, nada confusa, como a da angústia noturna. "Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand um jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines... Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillère du thé où j'avais laisser s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahit, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu ses vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inofensifs, sa brièvété illusoire de la même façon qu'opére l'amour en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel". Êxtase da memória que enche Proust de felicidade extraordinária, muitas vezes confundido com misticismo. O narrador se questiona e teremos a resposta desse questionamento no epílogo: todo passado é transportado pela memória e pela experiência da *petite madeleine,* e toda a vida do narrador se encontra ligada, de tempos e tempos, à experiência da *petite madeleine,* que lhe transmite esta impressão de plenitude.

Muitas vezes, ele não encontrará a recordação, mas freqüentemente ela volta como a da *petite madeleine.* Mas cada vez que isso acontece ele toma um tom solene, como alguém que toca a essência mesma da vida.

O epílogo contém três experiências acumuladas: os passos sobre a calçada, a mão tocando o guardanapo, o ruído de uma colher tocando a xícara. Ele consegue fixar suas recordações. O narrador — nomeado uma única vez como Marcel — as afasta e procura resposta à sua pergunta feita no começo. A nossa personalidade muda à medida que o tempo passa. Somente a memória ordinária nos prende a esse *nós* que muda continuamente. Nós encontramos a recordação mas não reencontramos nossa personalidade em plenitude onde ela era apenas memória infiel. A condição humana é viver e morrer para si mesmo. Fomos condenados a viver nesta "enfermidade" do tempo que passa.

O homem muda a cada momento e não pode se impedir de crer que a felicidade que ele deseja há um momento lhe é essencial; o tempo mudará esse desejo.

As experiências da memória pura são exceções extraordinárias às leis da vida.

A condição humana é a de *ser* nas transformações, na morte, e de aspirar ao absoluto. A narrativa se constitui no esforço de um homem para reviver seu passado e de fixá-lo numa obra de arte: a obra de Proust. Aquilo que se guardará da obra não é esta resposta mas a parte negativa, a terrível angústia de ser no tempo, de ser no nada da *condição humana.*

A narrativa segue a ordem cronológica da vida do autor.

## I — NO CAMINHO DE SWAN

1. O narrador evoca, pelo efeito de uma associação fortuita, todo um passado que revive a partir da sua infância em Combray, e um amigo Swan, seu amor por Gilberte, filha de Swan.

2. "Um amor de Swan" — Swan encontra sua futura esposa, Odete de Crécy, nos salões burgueses.

3. O narrador se sente atraído por Gilberte, mas seus sonhos o levam para o castelo de Guermante. Alguns anos mais tarde, Gilberte inspira seu primeiro amor.

## II — A SOMBRA DAS RAPARIGAS EM FLOR

1. Continuação de seu amor por Gilberte. Fim desse amor.

2. Ida a Balbec com sua avó. Lá, ele se torna amigo de Robert Saint-Loup. Visão de um grupo de jovens e encontra Albertina.

## III — O CAMINHO DE GUERMANTES — I e II

O narrador experimenta uma viva paixão pela Duquesa de Guermantes. Ele deseja ser recebido por ela. Morte de sua avó. O início da ligação com Albertina. Visita ao sobrinho da Duquesa de Guermantes, Robert Saint-Loup. Conhece enfim a gloriosa e secreta aristocracia do Faubourg Saint-Germain. Encontro com o Barão de Charlus.

## IV — SODOMA E GOMORRA — I e II

No primeiro plano da narrativa aparece o Barão de Charlus, irmão do Duque de Guermantes, um aristocrata, ao mesmo tempo cruel e bom, imperioso e humilde, grosseiro e delicado, que demonstra gostos anormais. Outros salões se abrem à curiosidade do narrador, em particular o da burguesa Mme. de Verdurin. Volta a Balbec, reencontra o pequeno grupo, descobre com estupefação os modos estranhos de Albertina e sob o império do ciúme, sente crescer em si uma paixão torturante.

## V — A PRISIONEIRA

Albertina aceita viver em Paris com o narrador. Mas ao fazê-la sua prisioneira ele sente que ela lhe escapa. O conhecimento do mundo do Barão de Charlus. A fuga de Albertina.

## VI — A FUGITIVA

Albertina é indispensável à vida do narrador. Toma conhecimento de sua morte num acidente. Ele sofre retrospectivamente de suas traições, e conquista a calma à custa de grandes esforços. Swan morre, Odete se casa com o Duque de Guermantes e Gilberte casa com Robert Saint-Loup.

## VII — O TEMPO REDESCOBERTO

A guerra começa. O narrador observa com ironia ou melancolia as transformações da sociedade que ele descreveu.

Numa visita feita à princesa de Guermantes ele descobre numa iluminação, a verdade que ilumina e justifica sua narrativa: fixar numa obra os momentos de um passado esquecido, é encontrar o tempo perdido. O autor se deita, dorme, acorda, e é o homem que dorme no começo do 1.º livro: obra circular, termina como começa. Os críticos encontram sempre a coerência cronológica na obra circular: sempre começar, nunca acabar.

Existe a ligação íntima entre o primeiro livro e o último: A primeira palavra do primeiro livro: "Longtemps". Última palavra do último livro: "Temps". Primeira parte: o narrador está em Combray, a experiência do despertar, temos a noção do tempo que passa, a noção temporal. A última parte do último volume: o narrador é convidado para uma recepção da princesa de Guermantes. O narrador tropeça nas pedras do calçamento, tem uma sensação súbita de um fato já vivido, a memória, o passado — presente, encontra as personagens conhecidas: noção do tempo que passa, noção de eternidade, intemporal.

A apresentação dialética da noção do tempo está contida na aventura espiritual do homem que procura no tempo o que não está no tempo. O narrador se torna herói, o herói se torna narrador, o que constituía originalidade na obra romanesca. O livro é o resultado da ação de escrever, a matéria da obra literária se constitui na vida literária do autor que transmite ao público o nascimento da obra literária assistida pelo leitor. É a confissão de uma vida humana que constrói o mundo através da dialética do sonho e da realidade. O sonho adquire grande importância na obra de Proust. O tempo *versus* continuidade regular depende da memória, sempre deformada pela visão do autor. Os símbolos do tempo são representados por cada personagem. A noção do tempo é pois um elemento essencial da obra de Proust, constituindo a singularidade de sua obra romanesca a forma mesma do tempo.

"Como teria qualquer valor a literatura descritiva, se a realidade se oculta sob pequenas coisas que enumera (a grandeza no ruído distante de um aeroplano, na linha do campanário de Santo Hilário, o passado no sabor de um bolinho etc.) e por si mesma nada significam, se não se souber desentranhar o que encerram?

Pouco a pouco conservada pela memória, é a cadeia de todas as impressões inexatas, onde nada resta do que realmente sentimos que constitui para nós nosso pensamento, nossa vida, a realidade, e é essa falsidade a reproduzida pela arte dita "vivida", simples como a vida, sem beleza, o duplo emprego do que vêem nossos olhos e verifica nossa inteligência, tão fastidioso e vão que indicamos onde encontra quem a cultiva a flama alegre e motora capaz de animá-la, de fazê-lo prosseguir na tarefa. A grandeza da verdadeira arte... consiste ao contrário em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida, a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas... Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas cirginais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se este Rembrandt ou *Ver Meer* ainda nos enviam os seus raios (O Tempo Redescoberto).

## UN AMOUR DE SWAN

Esse livro pode ser retirado do conjunto da obra, pertence à primeira redação e parece ser um esboço da obra, colocando-a entre *Jean Santeuil* e *A la recherche*... Swan, espécie de prefiguração do narrador, possui todos os seus traços, assim como "Jean Santeuil" é a prefiguração do narrador. Todos os grandes temas são aí encontrados. Este é um pequeno romance que constitui a síntese da grande obra proustiana.

Na narrativa, a ação se situa mais ou menos em 1885, na época da III República. O Herói, Swan, é um amigo do narrador, na sua infância. Rico burguês, de origem israelita, pertence a um meio refinado, homem culto, mundano, no início e apesar de suas origens burguesas, freqüenta a mais alta sociedade. Homem altamente polido, foge a toda afetação. O essencial da polidez consiste em não parecer refinado. Esconde sua erudi-

ção, evita os grandes gestos, mundano da espécie mais complicada e mais refinada. Sua aventura amorosa começa quando ele conhece Odete, que possui um passado e que é justamente o contrário do que convém a Swan. Ela possui grandes ambições sociais, quer tornar-se mulher de Swan. Sem educação, inculta, suas maneiras grosseiras causam desgosto e desprezo, quase feia. Swan freqüenta o salão dos Verdurin, burgueses da classe média parisiense, mas muito ricos, seu salão é freqüentado por uma sociedade misturada. Ele não nota de maneira nenhuma Odete, mas um dia descobre que ela se assemelha a uma personagem pintada na Capela Sistina. Primeiro passo na evolução dos amores proustianos: certo ser humano cessa de pertencer à raça humana inferior dos homens e passa a um outro mundo maravilhoso, superior. Acontece a mesma coisa quando Gilberte e Albertine encontram o narrador. É preciso um princípio de cristalização nessa evolução do amor. Odete torna-se a princípio interessante, passa a participar desse mundo maravilhoso e Swan começa a amá-la. A cristalização tem início e vai terminar com a descoberta do amor. Um acontecimento súbito fará com que tudo se cristalize: acontece sempre assim nos amores proustianos.

Nessa tomada de consciência do amor, existe sempre esse ponto: o ser parece de repente inacessível. A tomada de consciência do amor é feita através de uma análise aguda e preciosa. Swan tem a impressão de ser feliz. Os escritores tradicionalistas pintam o amor como uma espécie de fatalidade como uma crise de loucura. Proust procede da mesma maneira.

A história prossegue, a curva descendente vai ser algo terrível, porque vai surgir o ciúme, a outra face do amor para Proust, sempre inevitável, mesmo se ele não tem razão de ser. Swan deseja saber tudo sobre Odete, quer participar de sua vida quer "ser" Odete. Aí é que se vê que Proust trata do amor paixão, não daquele que quer ajudar os seres a ser eles mesmos.

No caso de Swan, o ciúme terá maior razão de existir, porque haverá um fato que vai acentuar a gravidade do acontecimento. O personagem que vai cristalizar esse ciúme é M. de Forcheville, belo jovem completamente estúpido. Swan começa a sofrer profundamente. Os fatos que irão precipitar as coisas são:

1 — *Episódio da janela iluminada ou as falsas suspeitas:* Swan vai para a casa de Odete e percebe uma janela iluminada, sua janela, e ele atinge o paroxismo da loucura: vai bater

à janela, dois homens conversam. O ciúme fez com que Swan se enganasse de janela.

2 — *Episódio do visitante mandado embora ou da carta:* Ele bate na porta de Odete, com a demora em atender, ele ouve passos, imagina que fazem sair alguém. Odete lhe dá uma carta para pôr no correio, endereçada para Forcheville. Ele lê algumas linhas da carta, que provam que Forcheville está lá realmente. A análise acurada do ciúme vai começar: ele vai atingir tantos momentos de grande felicidade como tocar o fundo da desgraça. Sua personalidade superficial vai mudar. O homem delicado se utiliza de meios deploráveis. A um personagem Proust afirma que esse amor é uma espécie de doença mental. Esta doença se desenvolve e invade totalmente Swan que termina doente psicologicamente, transformando-o num pobre ser humano. Sob essa atmosfera Swan provoca graves incidentes, ele é expulso da casa dos Verdurin, o que o encoleriza. O tempo passa e faz que Odete se afaste pouco a pouco de Swan. Uma noite ele volta para seu mundo antigo, aceita um convite. Noite proustiana. Ele tem a impressão de não pertencer mais a esse mundo. Ele se sente de tal maneira estranho a esse círculo social que faz com que tudo isso lhe pareça ridículo. Tudo parece muito bem, mas de repente ele ouve a orquestra tocar a frase de Vinteuil. A memória pura começa a trabalhar. Depois disso o tempo passa e Odete se torna cada vez mais distante. A outra lei da curva amorosa vai aparecer: o esquecimento. Swan vai se curar. Torna-se um homem novo que não ama mais Odete. Existe aí um outro aspecto da memória: não se lembra senão intelectualmente de seu amor, mas antes de desaparecer definitivamente há o retorno às recordações. Swan vai ter um sonho (Bergsoniano) último adeus do amor de Odete. O tempo passa — esquecimento total.

Esse livro é a obra-prima da análise psicológica aplicada ao amor paixão. Proust reencontra todas as verdades tradicionais que a aberração romântica tinha escondido. Todos os grandes temas proustianos são apresentados nesse livro: o tempo que passa, a memória, a visão terrível da condição humana (pessimismo fundamental de Proust).

Proust é um analista da arte, e da sociedade. Na sua análise do amor Proust analisa as duas grandes vertentes do amor paixão: alguma coisa de bom, alguma coisa de mau.

O amor cortês da Idade Média transmite a idéia do otimismo no amor, que eleva a alma, o amor platônico, o amor corneliano, de vontade, amor-razão, encontra recompensa no obje-

to amado, amor romântico. A paixão torna-se favorável, somente o amor dá o caráter de autenticidade na vida.

A visão pessimista: o amor raciniano, nada de razão, a presença da fatalidade terrificante que é a desgraça do homem — mesma idéia dos moralistas. Proust volta a essa idéia: caráter fortuito imprevisível, inexplicável. Nada de previsto, de verdadeiro. Criação de uma personagem imaginária, ilusão, loucura, pois a pessoa que se ama não existe, vive num mundo à parte, numa cristalização do amor. O ponto culminante da análise da paixão em Proust está na angústia, na necessidade, no desejo, na insatisfação, é isso que chamamos amor, o ciúme fatal do amor. A psicologia do amor em Proust é o desabar de todas as ilusões — a volta à idéia antiga de amor.

Há em toda parte o rejuvenescimento. Daí à psicologia de Proust o homem busca o absoluto, e isso se constitui numa ilusão, numa loucura. O amor sendo portanto um delírio.

# ENSINO DA LÍNGUA ESPANHOLA: IMPORTÂNCIA E PARTICULARIDADES

César Barros Leal

Salta aos olhos a importância do estudo do espanhol, quarta língua mais falada no mundo, língua que não é apenas da Espanha (peninsular e insular), mas também de dezenas de países da América do Sul e América Central, de inúmeros estados norte-americanos (como Novo México, Texas, Califórnia e Arizona), das Filipinas (onde é língua oficial ao lado do inglês e do tagalo) e de algumas partes do Oriente Médio e do Norte da África, sem esquecer as comunidades hebréias na zona do Mediterrâneo, ou seja, os sefardíes, descendentes dos judeus que no século XV foram expulsos da Espanha (sefardíes em hebreu significa espanhóis). Bem o disse José Vasconcelos: "não se põe o sol nos domínios da língua castelhana."

Uma das línguas oficiais da ONU, oferece o espanhol largas perspectivas de comunicação, sendo de grande utilidade para os turistas que, viajando por todo o mundo, têm a oportunidade de usá-lo com freqüência. Causa espécie, inclusive, a difusão desta língua na América do Norte, onde a sua penetração já alcança níveis inquietantes, como fez ver, no ano passado, uma notícia veiculada pelo jornal *O Estado de São Paulo* e reproduzida na imprensa local.

Toda uma literatura espanhola e hispano-americana se torna acessível a aqueles que dominam o espanhol e a quem caberá o privilégio de ler no original obras de autores como Miguel de Cervantes, Rubén Darío, Lope de Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, Calderón de la Barca, Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Azorín, Valle-Inclán, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, José Ingenieros, José Hernández, Jorge Luis Borges, Manuel

Puig, José Martí, Emilio Castelar, Gabriela Mistral, Gabriel Miró, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Emilia Pardo Bazán, Francisco de Riojas, Rafael Obligado, Juana de Ibarborou, Mario Vargas Llosa, Luis Goytisolo, Miguel Angel Asturias e tantos outros cuja omissão seria imperdoável não fora a impossibilidade de nominá-los a todos.

Obras de inexcedível valor como *Dom Quijote de la Mancha* (de Cervantes), *El Burlador de Sevilla* (de Tirso de Molina), *Rimas* (de Bécquer), *El Sombrero de Tres Picos* (de Pedro Antonio de Alarcón), *Platero y Yo* (de Juan Ramón Jiménez), *Cantos de Vida y Esperanza* (de Rubén Darío), *Bodas de Sangre ou Yerma* (de Federico García Lorca), *Cien Años de Soledad* (de Gabriel García Márquez), *El Martín Fierro* (de José Hernández), *Historia Universal de la Infamia* (de Jorge Luis Borges) e *Canto General* (de Pablo Neruda) estão ao alcance de quantos têm o domínio do espanhol e desejam lê-las no original, sem receio de enfrentar traduções apressadas que confirmam o aforismo italiano "traduttore, traditore", aforismo esse que encontra ressonância no espanhol mais do que em muitas outras línguas.

Por outra parte, há as obras técnicas, científicas, cuja leitura é indispensável para profissionais das mais diferentes áreas, em algumas das quais existe predominância das obras em espanhol.

Relativamente ao nosso país, cresce a sua importância na medida em que estamos situados num continente onde a quase totalidade dos países falam esta língua, sete deles fronteiriços ao Brasil e irmanados todos não apenas pelo fato de que o português e o espanhol possuem um tronco comum, mas também porque a colonização se realizou por povos bastante identificados em sua cultura e sua história.

Sabe-se, igualmente, que o estudo comparado das duas línguas é relevante para o conhecimento mais profundo da morfologia, da semântica, da sintaxe e da estilística do português.

A importância do espanhol, no contexto universal, aliás, não se mede somente pelo número de países que o falam. O seu conhecimento atende a imperativos de toda ordem: cultural, política e econômica. A integração do continente americano, p. ex., está a exigir da nossa parte o estudo desta língua também designada pelo nome de castelhano por ser originária do antigo reino de Castilha e ter sido a língua deste reino antes que existisse a Espanha.

O ensino do espanhol — acrescente-se, por outro lado — não é, como pode parecer à primeira vista, tarefa das mais fáceis, tendo em vista sobretudo a sua semelhança com o por-

tuguês, a qual, se por um lado facilita a sua compreensão, por outro lado dificulta o seu pleno domínio, seja escrito, seja oral.

Enganam-se os que negam a necessidade do estudo do espanhol com o argumento de que qualquer pessoa é capaz de entendê-lo sem dificuldades, mesmo sem tê-lo estudado antes. Na verdade, este raciocínio, de todo equivocado, tem sido repetido com insistência por quantos buscam obstaculizar o seu ensino, máxime nas universidades, a nível de graduação e pós-graduação.

A semelhança do espanhol com o português se faz desvantajosa, p. ex., pelo grande número de palavras que, embora se assemelhem ou se identifiquem com o português na grafia, dele se diferenciam seja no gênero, na sílaba tônica ou mesmo no significado.

No último caso, inclusive, ou seja, na área das palavras-armadilha, das semelhanças enganadoras ou, melhor dizendo, dos falsos amigos, a dificuldade é bastante acentuada. Diz Paulo Rónai: "Particularmente perigosos são os falsos amigos do tradutor do espanhol. A interlegibilidade do castelhano para lusófonos, isto é, a excessiva proximidade das duas línguas não raro ilude o tradutor a respeito da possível facilidade da sua tarefa; daí encontrarmos indevidamente traduzidos *cola* por 'cola' em vez de 'cauda'; *crianza* por 'criança' em vez de 'educação', *dirección* por 'direção' em vez de 'endereço'; *nudo* por 'nu' em vez de 'nó'; *oso* por 'osso' em vez de 'urso'; *polvo* por 'pouvo' em vez de 'pó'; *rato* pelo homônimo 'rato' em vez de 'momento'; *zurdo* por 'surdo' em vez de 'canhoto'.(1)

Em pesquisa que iniciamos há mais de três anos e que pretendemos publicar em breve, relacionamos, até agora, mais de 500 palavras desta espécie, que enganam amiúde até mesmo dicionaristas e gramáticos de renome, que se deixam levar pela sua semelhança ou identidade ortográfica, explicadas essas pela sua origem comum (com ulterior distanciamento semântico) ou por simples coincidência (resultante da "evolução convergente" de duas palavras que se diferenciam inteiramente em sua origem).

A esse propósito, vejamos também o que nos dizem Mário Mascherpe e Laura Zamarin: "Um dos assuntos mais fascinantes para os estudantes e profesores de uma língua estrangeira, assim como para os tradutores, é o estudo dos falsos cognatos... Nada mais traiçoeiro que a enganosa semelhança desse tipo de cognatos. O primeiro impulso do estudante é usar o

(1) RÓNAI, Paulo. *A Tradução Vivida.* Rio de Janeiro, Educom, 1976, p. 20.

princípio de analogia, o qual pode ser de grande valia em alguns casos mas levar a conclusões errôneas em outros. Se o estudante recorrer a um dicionário, este também pode falhar, de vez que registra, muitas vezes em primeiro lugar, os significados originais das palavras, significados esses que as palavras não mais possuem em seu uso moderno."(2)

O estudo do espanhol deve dar ênfase, também, aos verbos irregulares, aos pronomes pessoais em suas formas combinadas (freqüentíssimas em castelhano), ao emprego das preposições (nomeadamente da preposição *A* nos casos de objeto direto preposicionado), aos idiomatismos e aos solecismos. Enfim: a esses e outros aspectos que constituem, efetivamente, os obstáculos maiores para o conhecimento cabal da língua.

É imperioso ter em conta, outrossim, as divergências existentes entre o espanhol falado na Espanha e o que se emprega nos países hispano-americanos. Não se esqueça que um mexicano, um argentino e um espanhol, conquanto falem a mesma língua, não a falam exatamente da mesma forma. Na própria Espanha, um madrileno e um andaluz apresentam diferenças em sua fala. Há que observar ainda que, em certos países da América, houve um contacto estreito com línguas indígenas — é o caso do Paraguai, onde se fala o guarani — que deixou marcas sensíveis no idioma espanhol. Sobre isso aduz Charles E. Kany: "El contacto con las lenguas indígenas tuvo una influencia vital en el desarrollo del habla hispanoamericana."(3) E mais: em muitos países as migrações procedentes da Europa ou da África exerceram influências ponderáveis sobre o espanhol ali falado; é o caso da Argentina, mais especificamente de Buenos Aires, cuja colônia de italianos fez nascer o lunfardo.

Tais dificuldades se associam à escassez no Brasil de dicionários de espanhol, sejam os comuns, sejam os especializados, como os etimológicos, os de sinônimos etc. Poucos são, aliás, os que merecem absoluto crédito, o que converte a tradução, muitas vezes, numa tarefa verdadeiramente incerta e penosa. Alguns, feitos aos atropelos, são refertos de erros e de lacunas imperdoáveis.

O mesmo se pode dizer com relação a gramáticas e a manuais de conversação, demasiadamente escassos em nosso país e de sofrível qualidade, inexistindo, inclusive, qualquer

(2) MASCHERPE, Mário e ZAMARIN, Laura. *Os Falsos Cognatos na tradução do Inglês para o Português*. São Paulo, Difel, 1976, p. 7-8.

(3) KENI, Charles E. *Semántica Hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1969. p. 3.

coleção seriada de espanhol elaborada por brasileiros e que possa ser adotada em cursos regulares.

A grande maioria dos alunos — diga-se em conclusão — não tem consciência da necessidade de adquirir bons dicionários e de manuseá-los permanentemente, evitando, assim, o mau hábito das análogas que conduzem com freqüência a erros lamentáveis. Por outra, o conhecimento do espanhol demanda o domínio do português, em sua morfologia, em sua sintaxe, o que falta geralmente aos que se dispõem a estudar o espanhol e que, dessa forma, transferem para esta língua todas as dificuldades que possuem no uso do vernáculo.

# CEM ANOS DE VITÓRIA

Paulo Amorim Cardoso

Caminhava, certa vez, ao longo de uma estrada de ferro, acompanhado de um desconhecido, senhor idoso e forte, que aparentava muita inteligência.

Ao olhar um trem que passava, com uma só máquina puxando muitos vagões, disse-lhe em tom de prosa:

— Quando eu vejo um trem, transporto-me ao passado e lembro-me de que ele já prestava muitos serviços à humanidade, mas havia, então, "homens cultos" que não admitiam a possibilidade de um trem com rodas de ferro rolar sobre trilhos de ferro, porque, conforme estavam convictos em suas ingênuas concepções, as rodas do trem deveriam deslizar...

O senhor idoso, de imediato, exclamou:

— O povo antigo era muito imbecil, não é verdade?!

Concordei com a idéia dele, mas considerei que, ainda hoje, havia muita gente assim. E, para ilustrar o argumento, disse-lhe:

— Ainda hoje, há muita gente que não acredita que o homem tenha ido à lua.

Fui interrompido bruscamente e, de modo incrédulo, interrogou-me:

— E ele foi mesmo?...

Certamente, ao lembrar-se de que chamara os antigos de imbecis, acrescentou:

— É... pode ser que alguém tenha ido até à lua...

O episódio revela o quanto os seres humanos são inseguros por causa de seus preconceitos, falsas sapiências e in-

gênuas credulidades. Quase sempre, contrariam tudo o que lhes desagradam ou desaprovam o que não lhes favoreçam os próprios interesses.

Ao fim de uma vida de muitos desencontros e desacertos, bem poucos acabam abrindo as portas da percepção, para que a luz da realidade penetre os labirintos da inteligência, onde só havia sombras e obscuridades...

Coisas semelhantes acontecem em relação com o Esperanto.

Há poucos dias fui procurado por um curioso professor de inglês, que desejava arranjar um determinado endereço situado em país estrangeiro, onde, por meio da língua internacional, o Esperanto, deveria conseguir algo de seu interesse. Como não me tivesse encontrado, no momento, começou a conversar com uma jovem que estava fazendo sua matrícula para o Curso de Esperanto.

O professor de inglês, que era versado nessa língua e dominava seus segredos, exaltava a utilidade prática da língua de Shakespeare. Mas, lamentavelmente, contrapunha-se, empedernido, à idéia da língua internacional Esperanto.

A jovem, então, contestou-lhe:

— Ora, Professor, se como diz o Sr., o inglês é útil e prático, e dominando o Sr. tão bem essa língua, por que vem atrás do Esperanto, para conseguir o que quer?

Parece que o argumento da jovem pesou-lhe sobre os ombros, pois mudou de assunto, passando, talvez, a considerar a asneira que havia cometido.

O ser humano é assim.

No ano de 1987, vamos comemorar o centenário do Esperanto, a língua do genial Zamenhof, falada e escrita nos quatro cantos do mundo, por cerca de 10 milhões de esperantistas. Idioma que foi reconhecido pelas Nações Unidas como veículo de difusão de cultura internacional. Idioma cuja literatura já orça em mais de 50.000 títulos. Idioma ensinado em centenas de universidades do mundo inteiro, cabendo à China a primazia de contar com 31 universidades que o ensinam e cultuam.

Apesar dessas conquistas tão expressivas e significativas, não parecem ser suficientes para a inteligência de certas pessoas que ainda são recalcitrantes em afirmar-se contra a idéia "maluca" de querer fazer do Esperanto a língua internacional, a língua do futuro.

Não senhores, nós os esperantistas, nós que nos dedicamos a esse trabalho honesto e útil para o bem da humanidade, nós não queremos fazer do Esperanto a língua do futuro, porque o Esperanto já é efetivamente, em sua pujança e em sua vivência, a língua do presente. Através do Esperanto, estamos criando uma cultura internacional, estamos, sobretudo, mantendo intacta a cultura de cada povo.

Não importa o que pensam e acham os outros, — o que importa é que o Esperanto venceu o mundo para o próprio bem da humanidade.

São cem anos de vitória.

Mas, perguntar-me-á o leitor, por que não escolheram outro idioma já usado há séculos, um idioma que já tem uma grande cultura, como inglês, o espanhol ou o francês?

A primeira idéia do criador do Esperanto foi essa. Ele pensou em escolher um dos idiomas já existentes. Como na cidade onde ele nasceu e morava, falavam quatro idiomas e usavam três diferentes alfabetos, muito cedo ele compreendeu que nenhum povo quer aceitar o idioma de outro, com superioridade ao próprio; por isso seria difícil convencer a aceitação de qualquer dos idiomas existentes.

O idioma internacional deveria não ser patrimônio de nenhum povo e por isso ele lembrou que o latim poderia desempenhar o honroso papel de idioma internacional, já que os romanos não mais existiam.

Assim pensando, Zamenhof dedicou-se ao estudo do latim. Verificando a impossibilidade de esse idioma ser o internacional, devido as suas múltiplas dificuldades, concluiu: Só um idioma neutro, fonético, facílimo, sem exceções gramaticais e sem verbos irregulares, poderá ser o internacional.

Esse idioma não existia, alguém deveria criá-lo e ele tomou sobre si a nobre incumbência de dar à humanidade a maior e mais útil invenção para o desenvolvimento humano.

Hoje, o Esperanto é o mais rico dos idiomas do mundo, nele encontramos as obras-primas da humanidade: todos os povos procuram traduzir para esse idioma o que têm de melhor na sua literatura, tornando o Esperanto um filtro que não deixa passar as impurezas, mas só os livros úteis são traduzidos para o Esperanto.

Com mais de 50.000 obras selecionadas, quem pudesse ler *um livro por dia* teria que viver mais de 136 anos para ler o que existe nesse idioma.

Aprender o Esperanto é uma necessidade da época, em que tudo é mais rápido e mais fácil.

"Na era da comunicação, o Esperanto é a solução."

# A LEITURA COMO EXERCÍCIO DA COMPETÊNCIA RETÓRICA

Maria de Lourdes Oliveira

"A frase poética é objetivamente falsa, mas subjetivamente verdadeira." (COHEN, 1974 : 171). Deste postulado, depreendemos que:

1.° ainda que o texto poético ofereça a possibilidade de compreensão literal, isto será apenas um mecanismo de ocultação da leitura verdadeira;

2.° se somente subjetivamente o texto poético é verdadeiro, a própria noção de subjetividade implica que seja plurissignificativo.

Dessa forma, as abordagens (psicanalítica, sociológica, estilística etc.) vão revelar, na sua diversidade de interpretações, verdades parciais de um texto, que não são excludentes, antes se completam na direção da leitura total. Ainda mesmo duas interpretações que aplicassem o mesmo método poderiam chegar a resultados diferentes, pois cada leitor projeta no texto poético um pouco de sua vivência, de sua cultura, de seu eu, de sua idiossincrasia, enfim. É a dialética gerada pela mensagem estética: os códigos e léxicos do remetente — de um lado — e os códigos e léxicos do leitor — de outro — aspirando à supremacia na reconstrução do texto poético. Há vitória e derrota, algumas vezes, mas, mais freqüentemente se estabelece uma espécie de balanço, de compromisso e de equilíbrio entre eles. No dizer de ECO (1976 : 71) "É uma dialética entre fidelidade e liberdade interpretativa, onde, de um lado, o destinatário procura captar os convites da ambigüidade da mensagem e preencher a forma incerta com códigos próprios; e de outro,

é reconduzido pelas relações contextuais a ver a mensagem tal como foi construída, num ato de fidelidade ao autor e à época em que a mensagem foi emitida."

Retomando os itens colocados: temos, a nível de significante, a violação do código, para a produção do texto poético. No entanto, esta violação pode ser ostensiva ou sutil. No 1.º caso se enquadra o enunciado metafórico que é marcado pela quebra de isotopia, ou seja, que não é possível compreender sem recuperá-lo conotativamente. Noutro bloco encontramos o texto que constrói uma isotopia a nível referencial. Como o objeto desta análise será um texto com tal característica, exemplificaremos antes o 1.º caso, com versos do poema "A Vida Verdadeira":

> "Ainda que o gesto me doa,
> não encolho a mão: avanço
> levando um ramo de sol."[1]

O leitor percebe a impertinência gerada no contexto pelo lexema /sol/. Eis palpável, indiscutível, o ponto de correção do discurso. É necessário restabelecer a isotopia, buscando no paradigma o elemento que, satisfazendo a competência lingüística do leitor, possa preencher o espaço que agora se apresenta vazio no sintagma. Essa busca da conotação para /sol/ implica em que se volte a cada unidade anterior, que ganha, então, nova inteligibilidade.

Este é o modelo mais freqüentemente empregado como exemplo de texto que preenche a função poética (estilística, ou retórica, se preferirem).

Há, porém, texto poético que constrói uma isotopia a nível referencial, afirmamos acima. (Não nos referimos à fábula ou a outros metalogismos, nos quais o leitor homologa, de imediato, dois níveis superpostos de isotopia e estabelece intuitivamente sua hierarquia). Falamos do poema *stricto sensu*, codificado em enunciados metafóricos sem ruptura isotópica, cujas pistas de decodificação espalham-se pela estrutura textual, não havendo uma figura de retórica *stricto sensu*[2] que

---

1. Mello, Th. (1981) — *Faz escuro mas eu canto.* 7 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 15..
2. O Grupo de Liège (1980 : 56) denomina-os *unidades retóricas*, por serem de extensão variável e susceptíveis de serem lidos sobre mais de uma isotopia ao mesmo tempo. Conclui que "assim não se recorre mais, imediata e exclusivamente à noção de impertinência que definia a figura *stricto sensu*."

gere a expectativa frustrada no leitor. Sua frustração será de cutra ordem: atingir o final do texto numa leitura linear, quando ele o supunha conotativo, em virtude de sua forma poemática.[3] Não há o fruir estético, o prazer 'espiritual' do texto. Isto o incita a uma "reavaliação retrospectiva" (*Grupo de Liège*, 1980 : 59), para o que acionará sua competência retórica, sócio-cultural, ideológica etc., na produção da leitura *verdadeira*. Pois o texto com ruptura isotópica pontual (exemplo citado) dirige sua leitura, auxiliando a decodificação através dos invariantes textuais. No entanto, no texto sem ruptura isotópica, a hipótese parte de traços mais sutis, que exigem um leitor mais intuitivo. Eis, talvez, a razão de darem margem a tantas hipóteses de interpretação. Ressalte-se, porém, que os mesmos traços estimulam e regulam a interpretação textual.

Vamos atualizar uma isotopia do texto abaixo, a nível conotativo, verdadeiro, pois, sem que nos pareça necessário estabelecer uma hierarquia entre as demais, que apenas apresentaremos como sugestões.

*o sol existe*[4]

horácio dídimo

1 ainda que seja noite
2 o sol existe
3 por cima de pau e pedra
4 nuvens e tempestades
5 cobras e lagartos
6 o sol existe
7 ainda que tranquem o nosso quarto
8 e apaguem a luz
9 o sol existe

A aparente ausência de impertinência semântica é compensada no texto pelo desvio quantitativo, através da repetição /o sol existe/. (A impertinência semântica é um desvio qualitativo, que altera a redundância da língua para menos; o desvio quantitativo de contexto altera a redundância, quase sempre, para mais.) Seu destaque se dá inicialmente por ser o

3. Diz ECO (1971 : 46) que as características formais, tais como o jogo tipográfico e a composição espacial do texto contribuem para impregnar o texto de "mil sugestões diversas".
4. Dídimo, H. (1984) — *Amor palavra que muda de cor*. São Paulo, Ed. Paulinas, p. 135.

título do poema. Nas outras ocorrências, este enunciado constitui a oração absoluta ou a oração principal (sintaticamente falando) dos períodos em que está inserido. A convergência destes dois recursos retóricos ao nível da sintaxe indica que aí se encontra um ponto da mensagem que o autor espera não passe despercebido ao leitor. É uma pista para a decodificação do texto. Esquematizando, veremos a superposição da metáfora sintática à metáfora semântica.

| *Oração absoluta*[5] | ∅ |
|---|---|
| o sol existe | — |

| *Oração principal* | *Oração subordinada* |
|---|---|
| o sol existe | ainda que seja noite |
| o sol existe | ainda que tranquem o nosso quarto e apaguem a luz |

| *Termos essenciais da oração* | *Termos acidentais da oração* |
|---|---|
| o sol existe | por cima de pau e pedra<br>nuvens e tempestades<br>cobras e lagartos |

Na primeira coluna temos, inquestionável, a existência do /sol/. Na segunda, as circunstâncias, todas negativas, de ocorrência limitada temporal e espacialmente, colocadas como presumíveis obstáculos a essa existencialidade ou, pelo menos, à constatação de tal realidade.

Situando-se no plano da expressão, a sintaxe fornece pistas de mais fácil apreensão para a leitura profunda do texto. No poema em análise, a ênfase emprestada pela repetição torna as conotações sintáticas bastante transparentes ao leitor.

Se uma expectativa fosse gerada a partir do título, seria em torno de aspectos positivos, como beleza, grandiosidade ou outros, orientados pelo saber simbólico do leitor. Não é o que o texto nos oferece. O poema se abre com /ainda que/, e apresenta /noite/ como elemento passível de comprometer a

5. Empregamos termos da gramática normativa tradicional.

convicção sobre a realidade expressa. Porém já cabe salientar que /noite/ não é do mesmo nível de /sol/. Ser /noite/ implica na impossibilidade de visualizar o /sol/, mas não nega sua existência. Ganha, no entanto, a conotação de obstáculo. E pela associação metonímica dia/sol, a /noite/ funciona, ao primeiro impacto, como antítese de /sol/. Metaforicamente pode ser lida como algo subjetivo, normal, embora responsável pela privação do belo, vital, desejável.

Ainda no primeiro bloco, temos as metáforas de uso /pau e pedra/, /nuvens e tempestades/, /cobras e lagartos/ simbolicamente representando dificuldades e problemas que a vida reserva. Diríamos serem dificuldades naturais, concretas, peculiares à existência. O fato de serem metáforas gastas na nossa língua sugerem, na recriação do autor, o comum, previsível, constante. Talvez, em decorrência disto, não haja uma expressão de dúvida a respeito de sua existência.

O segundo bloco toma uma dimensão diversa: muda o grau de universalidade das metáforas. Agora elas se particularizam (cf. /nosso quarto/). Por outro lado, surge a marca de um sujeito agente e repressor, presente na flexão verbal (cf. /tranquem/ e /apaguem/). Todos os elementos de entrave, proibição, negação se distanciam nestes dois blocos. No anterior eram naturais; neste, são fabricados pela ação do homem, de forma consciente e definida: /ainda que tranquem o nosso quarto/ conota a limitação do nosso espaço físico e visual. E /apaguem a luz/ reforça o objetivo do agente repressor: bloquear a /nossa/ capacidade de ver (= enxergar, crer, idealizar etc.).

O poema, no entanto, se fecha com a metáfora mais forte: /o sol existe/.

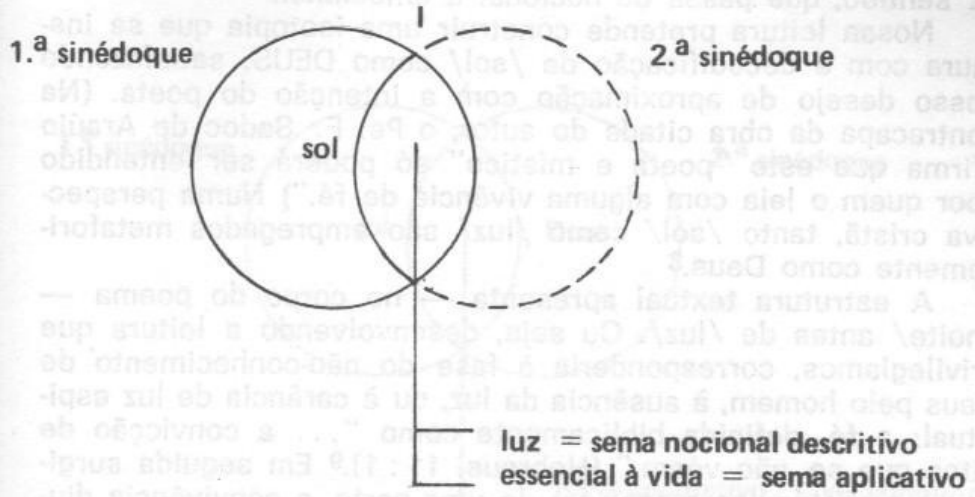
Feita a compreensão do poema, vimos que ele não apresenta, em qualquer item lexical, o pensamento profundo, à semelhança do que ocorre com a alegoria total: todo o segundo plano está por adivinhar. É, no dizer de Morier (1975 : 71), da mesma ordem da metáfora essencial: enquanto o comparante se oferece ao leitor, o comparado profundo permanece subentendido.[6]

---

6. Cf. Morier, H. (1975) — *Dictionnaire de poétique et de rhétorique.* Paris, PUF.

Acreditamos ser este o ponto em que o leitor perceba o grande desvio do poema e busque recuperá-lo. Confirma-se, ainda uma vez, a teoria segundo a qual "o primeiro momento da retórica consiste, para um autor em criar desvios, o seu segundo momento consiste, para um leitor, em reduzi-los." (Grupo de Liège, 1974 : 58).

Em que, precisamente, consistiria tal desvio? Ora, a convenção (versos, estrofes, repetição) dirigiu a expectativa do leitor para uma mensagem com função poética. Logo, a leitura linear não o satisfaz: ele a percebe como lingüisticamente impertinente, do ponto de vista de sua função. É certo que a forma estrófica não implica poeticidade, mas orienta o leitor no sentido da busca de um conteúdo não referencial. A partir desse impacto, ele se dá conta de que se faz necessário recorrer a sua competência retórica para encontrar o significado profundo do texto. Então, por reavaliação, e em consonância com suas condições sócio-culturais, com as possibilidades do seu repertório e até com seu estado de ânimo, ele reconstrói o texto. A chave da decodificação poderá ser encontrada na evocação simbólica em sentido lato, vez que a grande metáfora do texto é /sol/. O Sol foi tido por divindade entre muitos povos primitivos. Era dele que emanava o Bem, em todas as suas manifestações — naquilo que cada cultura representava como Bem: saúde, paz etc. Nas mitologias grega e romana, Apolo, representando o Bem e a Razão, era o deus da luz, da pureza e do Sol. Não admira que o leitor evoque aspectos como estes. Numa perspectiva mais lingüística, diremos que a metáfora /sol/ poderá ser decodificada em muitas leituras, desde que os elementos comparados estejam ligados ao comparante pelos traços de intersecção sêmica. Estes traços podem ser selecionados dentre os que compõem o semema /sol/. Elegemos como mais representativo o sema descritivo nocional /luz/ e o sema aplicativo imbricado neste: /essencial à vida/. Estamos no plano denotativo e os elementos comparados devem ser de outra ordem, em nível conotativo, pois. Escolhidos os semas de /sol/, o leitor poderá preencher a sinédoque vazia com a opção que melhor se adapte a suas experiências, desde que respeite as condições formuladas pelo texto. Como estas condições foram formuladas? A partir de quê podemos afirmar que nossa escolha não foi aleatória? A partir dos obstáculos que o texto apresenta e que negam total ou parcialmnte a luz: /noite/, /nuvens/, tempestades/, /tranquem o quarto/, /apaguem a luz/. O sema aplicativo se desprende deste, bem como das sugestões que o poema oferece ao leitor. Vejamos como é possível testar uma hipótese:




(Figura 1)

Observação: I = intersecção

Hipóteses: felicidade, saber, liberdade, paz etc.

Afirma ECO (1976 : 68): "Estruturando-se ambigüamente em relação ao código e transformando continuamente suas denotações em conotações, a mensagem estética compele-nos a experimentar sobre si léxicos e códigos sempre diferentes. Nesse sentido, fazemos continuamente confluir para dentro da sua forma vazia novos significados, controlados por uma lógica dos significantes que mantém tensa uma dialética entre a liberdade da interpretação e a fidelidade ao contexto estruturado da mensagem."

Admitamos que o leitor preencha o espaço vazio com o semema /felicidade/. Ao testar sua hipótese, perceberá que houve impertinência decorrente do sema de intersecção /luz/. No entanto, recorrendo ao valor subjetivo, podemos conotativamente decodificar /luz/ = /alegria/. Entramos, então, no âmbito dos virtuemas,[7] evidentemente. E corroboramos a afir-

7. Segundo Pottier, B. (1968 : 70), os semas variáveis formam o *virtuema* — conjunto de semas conotativos — e podem ser atualizados numa determinada combinação de discurso. Cf. *Presentación de la lingüística.* Madrid, Alcalá.

(Figura 1)

mação de Cohen (1964 : 172) de que a metáfora não implica apenas mudanças de sentido, mas principalmente da natureza de sentido, que passa de nocional a emocional.

Nossa leitura pretende construir uma isotopia que se instaura com a decodificação de /sol/ como DEUS, satisfazendo nosso desejo de aproximação com a intenção do poeta. (Na contracapa da obra citada do autor, o Pe. F. Sadoc de Araújo afirma que este "poeta e místico" só poderá ser entendido "por quem o leia com alguma vivência de fé.") Numa perspectiva cristã, tanto /sol/ como /luz/ são empregados metaforicamente como Deus.[8]

A estrutura textual apresenta — no corpo do poema — /noite/ antes de /luz/. Ou seja, desenvolvendo a leitura que privilegiamos, corresponderia à fase do não-conhecimento de Deus pelo homem, à ausência da luz, ou à carência de luz espiritual: a fé, definida biblicamente como "... a convicção de fatos que se não vêem." (Hebreus, 11 : 1).[9] Em seguida surgiriam os obstáculos a essa fé: de uma parte, a convivência diuturna com seres inferiores e com coisas concretas, palpáveis e ao mesmo tempo insignificantes (versos 3 a 5), limitariam o mundo do indivíduo, levando-o a ter como fantástico, inacreditável, algo de características tão diversas e grandiosas. De outra parte, interpõe-se a ação repressora do homem, seu igual, que procura impedir sua crença nesse Deus (versos 7 e 8). Fica implícito que há ânsia do ser humano por luz e que ele a está buscando; se assim não fora, não haveria repressão: é-lhe negado, claramente, o direito de *ver*. O texto elabora denotativamente ações pequenas que conotam a mesquinhez humana, ao bloquear a capacidade de o outro ter uma visão diferente ou mais abrangente que a que convém ao primeiro.

O poema se fecha com o verso que lhe serve de título, conotando a existência de Deus como princípio e fim, a despeito das pequenas, mesquinhas e efêmeras ocorrências da vida.

Todos os entraves funcionam, paradoxalmente, como incentivo ao ser humano para ultrapassar a dimensão material, visível — porém limitadora e insatisfatória — e a alcançar uma dimensão superior.

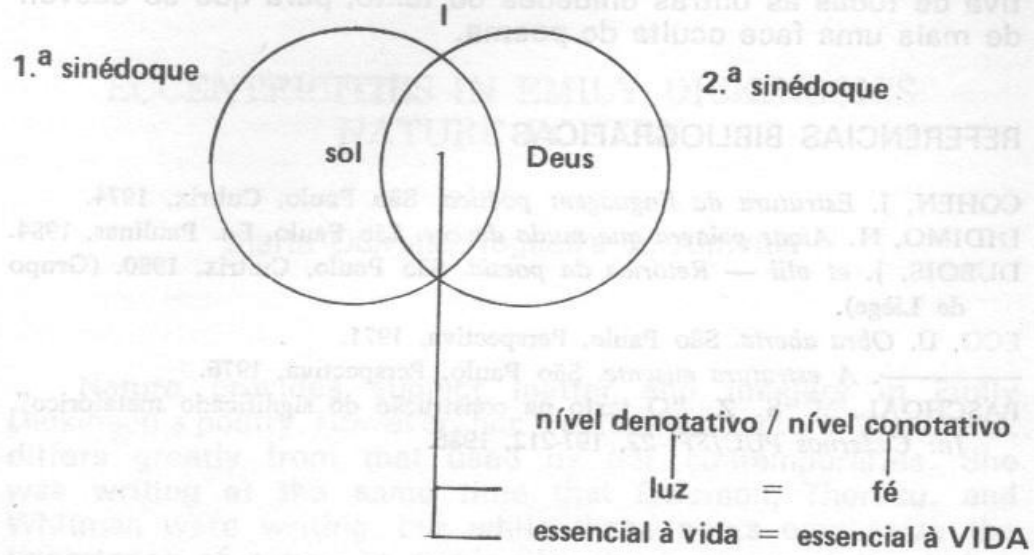
O verso final ganha também valor conativo. Sua reiteração incita à procura da luz — elemento essencial à vida —, ou, na visão do poeta, à busca da fé — elemento essencial à VIDA.

---

8. Exemplificando: 1 — "O senhor Deus é sol e escudo." Salmo 48 : 11.
2 — "Deus é luz e não há nele trevas." I João 1:5.

9. Usamos, nas citações bíblicas, a tradução de João Ferreira de Almeida, edição *Revisa e Atualizada no Brasil*, 1969.

Vejamos como representar esta interpretação:




(Figura 2)

A conotação de /fé/ para /luz/, embora legítima, se considerarmos que a fé é uma luz de outra natureza, que permite uma visão mística, parecerá impertinente, vez que /fé/afigura-se-nos como sema virtual de homem e não de Deus. Logo, não seria elemento da intersecção metafórica e toda a análise se desfaria. No entanto, segundo a doutrina cristã, de base bíblica, a fé emana de Deus. Ao homem caberá buscá-la. A Deus, concedê-la (cf. Romanos, 12 : 3) e aumentá-la (cf. Lucas, 17 : 5), pois é Ele, na pessoa do Filho, o "Autor e Consumador da fé" (cf. Hebreus, 12 : 2). E é esta fé o elemento essencial à vida eterna (cf. Romanos, 1 : 17).

Considerando nosso propósito inicial, insistimos em que tentamos atualizar uma isotopia do texto do qual muitas outras poderão derivar. Portanto, esta não é *a* leitura verdadeira, mas a atualização de uma dentre as sugestões que o texto oferece. Além do que, o poema "o sol existe" inscreve-se entre os que ECO (1971 : 46) define como deliberadamente baseado na sugestão pois "se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias."

Fica, pois, a critério de cada intérprete preencher a sinédoque vazia da figura 1 com aquilo que dentre os seus valores seja essencial à plenitude do ser humano. Nada impede que este algo se situe nas mais diferentes ou inusitadas esferas. E o elemento da sinédoque 2 obrigará à reavaliação retrospectiva de todas as outras unidades do texto, para que se desvende mais uma face oculta do poema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética.* São Paulo, Cultrix, 1974.

DÍDIMO, H. *Amor palavra que muda de cor.* São Paulo, Ed. Paulinas, 1984.

DUBOIS, J. *et alii* — *Retórica da poesia.* São Paulo, Cultrix, 1980. (Grupo de Liège).

ECO, U. *Obra aberta.* São Paulo, Perspectiva, 1971.

————. *A estrutura ausente.* São Paulo, Perspectiva, 1976.

FASCHOAL, M. S. Z. "O texto na construção do significado metafórico". *In: Cadernos PUC/SP, 22,* 197-212, 1986.

# ECCENTRICITIES IN EMILY DICKINSON'S NATURE POETRY

Maria Odirene Nogueira de Almeida

Nature provides subject matter and imagery in Emily Dickinson's poetry. However, her treatment of nature, in general, differs greatly from that used by her contemporaries. She was writing at the same time that Emerson, Thoreau, and Whitman were writing, but while these poets emphasize the importance of nature in man's life, the oneness of the individual with nature, she approaches the subject from an objective point of view, describing the beautiful as well as the ugly details of nature with a keenly observant eye, managing to capture the essential qualities of the object she describes.

Clark Griffith discussing Emily Dickinson's nature poetry in his book *The Long Shadow* says that she did not abandon the Emersonian principles that nature is benevolent, compassionate, and kindly disposed toward the individual. However, she manages to invert these principles. She "agrees that natural processes are indeed deliberate — but deliberately treacherous and unpredictable. In her poetry, Naturis capable of confering moments of great ecstasy. But the moments prove fleeting and transitory. They tentalize the observer, lull her into feelings of false security. Suddenly they pass, to be followed by periods when Nature glares back with a chilling hostility."[1]

This paper deals with Emily Dickinson's treatment of nature's eccentricities in poems such as "A Narrow Fellow in the Grass", "Sweet is the swamp with its secrets", "The

1 Clark Griffith, *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1964), p. 25.

Mushroom is the Elf of Plants", "The Bat is dun, with wrinkled wings", and "The Rat is the concisest Tenant". The discussion will be based on critical material, but whenever possible original observations will be used.

The first two poems to be discussed deal with snakes. Although in "A Narrow Fellow in the Grass" she never mentions the word snake, there is no doubt she is dealing with one. She is accurate in her description being careful to describe how the snake rides, where it lives, and what it looks like when it appears and disappears. In discussing "A Narrow Fellow in the Grass" Charles R. Anderson sees the snake's appearings and disappearings as the main characteristic that makes the snake most alien to man.[2] The snake's home is remote from man, and show this remoteness Emily Dickinson, instead of using the conventional swamp for the snake's habitat, show the quality of separateness by juxtaposing "boggy" with "acre" and then saying "too cool for corn".[3] For Anderson "acre" symbolizes agriculture, and "corn" the basis of civilization. Therefore, a merge of the two is impossible.

The idea of separateness between man and the snake (i.e., man and nature) is developed throughout the poem, and it becomes more evident when the boy tries to catch the snake and it desappears: "When stooping to secure it/it wrinkled and was gone" (229). Is Anderson implying, then, that Emily Dickinson is saying that communication between man and Nature is impossible? Not only that, but he also sees the snake as the Serpent of Eden, and, therefore, it represents for Emily Dickinson the terror of confronting cold, live evil. He sees this terror in the last two lines of the poem "Without a tighter Breathing/ And Zero at the Bone", (229) which for him clearly show how terrified the poet is of the snake.

If one is to follow Anderson's interpretation of the poem (i.e., the snake symbolizing evil), a closer look at the poem becomes necessary to show what Emily Dickinson might have thought about evil. In the first stanza

> A Narrow Fellow in the Grass
> Occasionally rides
> You may have met Him -did you not
> His notice sudden is — (229)

2 Charles R. Anderson, *Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960), p. 121.

3 Thomas H. Johnson, *Final Harvest: Emily Dickinson's Poems* (Boston: Little Brown and Company, 1961), p. 229. All future quotations will be selected from this text.

the occasional ride of the snake means that evil is not a constant in the world, but everybody has to come across it. This is implicit not only in the first stanza, but also in the second when she says "And then it closes at your feet/And opens further on" (229) meaning that evil is present in every place. The fact that evil exists in a "boggy acre" may indicate that it is not exactly where people live, but none the less, it is surrounding them. Even better is her allusion to the non-existence of evil among children. The boy tried to catch the snake and it escaped him, "When stooping to secure it/It wrinkled and was gone" (229).

The fifth and sixth stanzas

> Several of Nature's People
> I know, and they know me —
> I feel for them a transport
> Of cordiality
>
> But never met this fellow
> Attended, or alone
> Without a tighter Breathing
> And Zero at the Bone — (229)

are very effective in that they serve to show her attitude towards Nature. She is able to see the good aspects of Nature, but she can also see the treacherous elements in Nature. The last line "And Zero at the Bone" is an example of her power with words. It seems that one feels the kind of sensation she is describing when faced with the snake, with evil.

The snake as a symbol of evil is also present in "Sweet is the swamp with its secrets. " This poem and the previous one have a few characteristics in common — the snake's habitat, for instance. In the previous poem it lived in a "boggy acre", in this in a "swamp". The point is that none of these places are in civilization, but in the surroundings. Therefore, there is the same idea that evil does not exist exactly where one is, but is surrounding him.

The non-permanent quality of evil is another characteristic that these two poems share. In this poem it is represented in the line "A snake is summer's treason" (317). By specifying "summer" she may want to imply that evil is not among people all the time. It comes, but it goes. The idea of cycle is implicit in this line. Therefore, it reinforces the fact that although it is not permanent it does exist.

More important than the similarities concerning place and time is the childhood imagery that is also present in "Sweet is the swamp with its secrets". The speaker in this poem gallops away from the snake, from evil. The image seems to be stronger in this poem, since it is not clear if the poet is talking about a child or comparing the action of galloping with that of a child. If the speaker is an adult, then not only children run away from evil, but everybody. Her non-romantic attitude towards Nature is emphasized in the first line of the poem "Sweet is the swams with its secrets". A swamp is as sweet for her as anything else in Nature, and she talks of a snake as she would talk of a bird. Previous Nature poets had grown accustomed to thinking of Nature as a cudly companion, and this is not exactly what Emily Dickinson thinks of Nature.

Nature for Emily Dickinson seems to be quite deceiving, and not as serene as it looks. "Let us but turn our backs, she says, and this tranquil composition begins to waver and shift."[4] Her poem "The Mushroom is the Elf of Plants" is a good illustration of this affirmation. According to Anderson images of evanescence run throughout the poem. "The Mushroom is the 'Juggler' par excellence in the vegetable world, a wandering hobgoblin(Elf) that inhabits unfrequented places. It is also a mere 'Bubble' or an 'Alibi', that last plea of the accused, 'Not me, I was elsewhere."[5] He also sees an image of evanescence in the Biblical overtones of the alliterating "tarried" and "tare", and also in the fourth stanza when she says "I feel as if the grass was pleased/To have it intermit" (271). With "intermit" he sees the last action of disappearence. "Intermit" also introduces an unexpected corollary: the mushroom is a pariah, an outcast.

Although Anderson does not explicitly affirm that the mushroom may stand as a symbol for man, he leaves no doubt in his commentaries as to the human qualities of the mushroom. If Anderson's suggestion is to be taken into consideration, then one is faced with a bleak view of man, therefore, of life. This may exactly be what Emily Dickinson wants the mushroom to symbolize, and, since critics in general have a tendency to see her as a skeptical person in her attitudes towards man and Nature, Anderson's suggestion is quite logical.

However, considering that Emily Dickinson always uses metaphors and hyperboles to express her ideas and thoughts, many interpretations of her poems become possible. There-

4 Anderson, p. 123.
5 *Ibid.*, p. 271.

fore, the mushroom may also stand for a symbol of evil. If this interpretation is feasible, then it fits perfectly well within the pattern established for the first two poems discussed in this paper.

The first line "The Mushroom is the Elf of Plants" (271) immediately separates the mushroom from the other plants, i.e., evil from the other elements in life. This poem seems to have some of the characteristics of the previous poems, the time characteristic, for example. It is only at night that "The Mushroom is the Elf of Plants" (271). It does not come to remain. It is similar to "A Narrow Fellow in the Grass" in that the snake appeared suddenly. The same is true of the mushroom. Its appearance is sudden. Besides, all the other images of evanescence that Anderson suggests as symbols of man's transitory state may also work as symbols of the transitory state of evil. The symbols work well according to both interpretations. But what about the fourth stanza?

> I feel as if the Grass was pleased
> To have it intermit —
> This surreptitious scion
> Of summer's circumspect (271)

Does this stanza imply that Emily Dickinson is happy with evil in the world? Not necessarily. She is simply accepting the fact that it does exist. Her use of "as if" undercuts any power that the statement might have.

Although this poem does not have a childhood image to symbolize avoidance of evil, the tone of the last stanza denies its total existence:

> Had Nature any supple Face
> Or could she one contemn
> Had Nature an Apostate
> That Mushroom, it is Him (271-2)

John B. Pickard sees this poem in a different way. He sees it as a humorous poem where the lighter side of Nature's offshoots is depicted. To him Emily Dickinson is "exploring the illusory transitory qualities that underlie nature's surface."[6] He considers the phrases "vegetation's Juggler", "Germ of

6 John B. Pickard, *Emily Dickinson: An Introduction and Interpretation* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1967), p. 62.

Alibi", and "surreptitious scion" as "mock heroic phrasing and they serve to capture the eccentric, defiant character of the mushroom. The poem concludes with nature's helpless chagrin over this rebel, whose unaccountable life is epitomized by a term of religious deviation and ungrammatical phrasing: 'Had Nature an Apostate/ That Mushroom — it is Him'."[7]

In the three poems discussed so far "A Narrow Fellow in the Grass", "Sweet is the swamp with its secrets", and "The Mushroom is the Elf of Plants" an approach was used to show that Emily Dickinson may be using these grotesque aspects of Nature not only to show how far removed man is from Nature, but also to show how far removed man is from evil. This view may be optimistic provided that the common agreement among critics is that she is rather skeptical in her treatment of Nature, using Nature imagery to mock man's inability to comprehend the mysteries of Nature and of the natural process. However, since she writes about a multitude of subjects, and is able to view them from different angles, the interpretation that these eccentricities symbolize evil is quite feasible. In the next two poems to be discussed, however, "The Bat is dun, with wrinkled wings" and "The Rat is the concisest Tenant", it seems unlikely that symbols of evil are intended. Rather, by using these grotesque aspects of Nature she is able to mock religion and society.

"The Bat is dun, with wrinkled wings" is probably her finest treament of Nature's misfits. This poem is a good example of her delight in exploring the religious basis of the unusual and the odd. Both Anderson and Pickard agree that this poem raises some perplexing questions concerning the purpose behind creation and man's limitations in comprehending the divine plan. "The bat appears useless and eccentric to us, but just as we are unable to hear his song, perhaps we cannot understand how 'beneficent' he is within the total order of the universe."[8]

To Anderson, the bat is used as a means to question man's inability to comprehend the ordered universe is very effective. It has wings, but they are not feathered. It flies, but is not a bird. It is a mammal with a mouth, but with feebly developed vocal cords. He utters no sounds, or if he does they are not perceptible to man. This fact reinforces the idea that man is unable to understand the mystery behind creation. Another

7 *Ibid.*, p. 62-63.
8 *Ibid.*, p. 64.

image that supports this idea is the "Arc" that the bat makes when he flies. This too is "inscrutable".

Anderson also sees the second stanza as a sly thrust at Emerson who proclaimed the humble bee an exalted seer in exactly the same phrase.

> His small Umbrella quaintly halved
> Describing in the Air
> An Arc alike inscrutable
> Elate Plisopher (301)

"Describing", he says, "suggests that the bat is writing on the air, his wings being really his hands, fingers with spread membranes. He is spelling out his philosophy".[9] But while the bee's philosophy is the union of man with Nature, the bat's philosophy is "inscrutable". No one is able to understand it, or the bat may be writing that no matter how hard one tries to understand Nature there is no way he will be able to.

If, according to Anderson and Pickard, the main theme of the poem is man's doubt concerning creation, then the same relation that exists between bat and man can also exist between man and God. Then, one is faced with a bleak view of man and his position in the universe. The fact that it was the very silence of the bat that contributed to the poet's awe suggests that she may be struck with the silence of God in regards to man. The sound imagery of the first stanza "And not a song pervade his Lips-/Or none perceptible." (301) may mean that whatever complaint man has to make will be of no avail because God will not hear him.

Also, man's role on earth is of no importance, since he is moving in circles that no one is able to comprehend. Besides, the umbrella image connotes man's nervous, hesitant personality which always needs protection. To Emily Dickinson man never seems to be certain of where he stands in relation to God. The image of the bat being "beneficent because he kills other insects, how is man beneficent? because he kills other men? Not exactly that. She may be alluding to those who in order to achieve their objectives, do not care whom they hurt. Man's creator deserves praise because even the very product of his creation is not able to understand him, and man is, then, one of God's eccentricities. The value of this interpretation is questionable. However it seems possible, since this theme is

---

9 Anderson, p. 109.

not novel with her. She has poems that explicitly deal with God's disregard for people on earth.

In the last poem to be discussed, "The Rat is the concisest Tenant", the rat mocks man's complacent trust in law and social patterns. It ignores all that is unessential to its own needs. Not only does it fail to pay for food and lodging but it completely denies any moral responsibility. Man is aware of the rat's amoral acts, but man's hate for it is of no use since it does not care. Commenting on the poem Pickard says that "throughout, the satire is double edged: she feigns puzzlement over the rat's parasitical traits, while ridiculing the chain-of-being concept and man's social laws."[10]

If the rat serves as a representation of Nature then it reinforces the idea that Nature does not care, and acts according to her own wishes. Man, on the contrary, lives according to certain laws and principles. Emily Dickinson seemed to be highly aware of them, and apparently did not always approve of them. What usually happens in her poems on Nature is that in comparing Nature with Man she is aware of man's limitations as opposed to Nature's "different" limitations. She likes to draw metaphors from the external world to portray her views of man's limitations.

The unusual and odd areas of Nature that attracted Emily Dickinson so much have been explored in this paper. In some poems these oddities served as symbols of evil; in others, they served as a means to question man's relation to God and to society. But never did she embrace the belief that Nature and Man are one. "Though acutely observant and aware of precise detail, she distrusted scientific analysis and scoffed at its attempts to codify all nature. She tempered her genuine enthusiasm for the beauty of external nature with an awareness of its innate mystery and strangeness. Never certain of any clear correspondence among God, nature, and man, she remained a skeptic who both admired and doubted."[11]

---

10 Pickard, p. 55.
11 *Ibid.*, p. 57.

# O TEATRO CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS

Maria Aparecida Ribeiro

Falar do teatro contemporâneo português, como de teatro de uma maneira geral, implica, necessariamente, abordar duas vertentes: a do texto dramático em si e a de sua concretização no espetáculo, com seus colaboradores que vão, desde o primeiro que escreve o texto e indica ou não rubricas, até o diretor, o cenógrafo, o coreógrafo, os atores e, algumas vezes, o público, que fazem de cada apresentação um momento inaugural. Implica também falar da censura que impede o texto de sua missão, fazendo morrer na fonte não só aquilo que o censor chamaria "idéias perniciosas", mas toda e qualquer idéia.

A este respeito vale como exemplo, e bastante atual, a peça *Fígados de Tigre,* de Gomes de Amorim. Escrita em 1857, esta planta exótica do jardim romântico português, como a chama Luís Francisco Rabello, no prefácio à edição — excelente por sinal — que a Imprensa Nacional/Casa da Moeda publicou em dezembro de 84, só agora pôde voltar aos palcos portugueses. E por quê? Fugia aos moldes de então. Era paródia dos melodramas que, na época, faziam sucesso. Subiu mesmo à cena com o nome *Melodrama dos Melodramas.* E teve público. E deu lucros ao autor, como afirma o próprio Gomes de Amorim.[1] No entanto — e vamos parafrasear o dramaturgo — nela nada havia que não fosse irônico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato. E, embora *Fígados de Tigre* tivesse estreado a 31 de janeiro de 1857, vésperas de Carnaval, momento de inversão, de libertação, assumir esses momentos no palco, fazer um carnaval fora do calendário não era para qualquer um. Talvez por isso Garrett tivesse desaconselhado Gomes de Amorim a que escrevesse a peça e Matos Sequeira na sua *História do Teatro Nacional*[2] só diga que a estréia dos *Fígados* teve "um batismo de sapateada".

Foi uma censura do próprio meio teatral, a que sofreu Gomes de Amorim. O teatro chamado "sério" impedia a autocrítica. Corroer-lhe a aura, só para o teatro de revista, olhado como marginal. A *Revista do Ano de 1858,* da autoria de Joaquim Antonio de Oliveira, teve a liberdade de dizer o que foi visto com reservas, na peça de Gomes de Amorim: "Há o Teatro de D. Maria, que se não apresenta cem quadros dá-nos em cada melodrama cem mortes, duzentas choradeiras e quatrocentos reconhecimentos." — observa a personagem Factotum ao Cometa.

Quem perdeu com tudo isso? Portugal. *Fígados de Tigre* antecipa em 40 anos, o *Ubu Rei,* de Jarry, considerada o marco do teatro moderno. No entanto, ninguém sabe disso. O desmentido nunca tem o impacto da primeira notícia.

Outros exemplos de censura e desenvolvimento teatral poderiam ser dados. No entanto, não é nosso objetivo estudar os prejuízos da censura, mas alertar para o fato de que não sabemos até que ponto os portugueses não têm vocação dramática, como afirma Eduardo Lourenço, ou tiveram-na ceifada. Isso porque escrever para o teatro parece quase uma obrigação dos escritores portugueses. À exceção de Eça — que, para compensar, vem tendo seus romances adaptados ao teatro — parece terem todos em Portugal cometido o seu drama ou a sua comédia. Isso para não falar no teatro de revista, que congregou dramaturgos consagrados do chamado teatro sério, como Raul Brandão, Alfredo Cortez e Bernardo Santareno, e poetas como António Botto, José Carlos Ary dos Santos e Joaquim Pessoa.

O início do século XX — e começamos, enfim, a entrar no assunto base dessa palestra — é marcado por textos dramáticos sem linha definida. Ecoam neles o neo-romantismo, o naturalismo e o simbolismo, tendências principais do final do século XIX.

Em 1902, sob a influência das visitas de Antoine, o funcionário francês da Companhia de Gás, que começa a valorizar o papel do encenador e a organizar o teatro como empresa, mas toma emprestadas muitas idéias de Zola, inicia, em Lisboa, o Teatro Livre. No entanto, seus fundadores, que vinham de uma estética neo-romântica, não negam as raízes e, mesmo depois da adesão à nova tendência, escrevem peças na antiga linha. É verdade, tornamos a dizer, que um teatro naturalista, embora misturado com outras tendências, já existia em Portugal, nos finais do século XIX. Basta lembrar D. João da Câmara, com *Os Velhos,* e Marcelino Mesquita, com a sua *Pérola,* proibida de ser representada no Teatro Nacional D. Maria II, acusada de

imoralidade, e, na qual, apesar dos esforços, sente-se a invasão romântica.

Propunha o Teatro Livre "dar rejuvenescimento e trazer uma nova e forte seiva ao teatro português /.../ em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, intimamente infestado de retrógradas idéias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem, onde a Arte, considerada um fim, tem sido relegada às inutilidades do restrito culto da forma, quando não tem descido a ignóbeis manifestações mercantis, tornando-se então um meio, não de levar ao cérebro da multidão o forte jorro de novos ideais, mas de angariar fictícias auréolas de consagração e lucrativas prebendas."[3]

Queriam assim os do Teatro Livre libertar-se do caráter comercial e lacrimejante do que era levado até então e resumiam seus propósitos na seguinte fórmula: redimir pela Arte e vencer pela Educação. Em 1904, montaram-se, sob a direção dos atores Luciano de Castro e Araújo Pereira, os primeiros espetáculos no Teatro do Príncipe Real: a *Tante Léontine*, de Maurice Boniface e Edouard Boudin, chamada na versão portuguesa de César Porto e Luís da Mata, *A Moral Deles*, e *Amanhã*, prólogo dramático de Manuel Laranjeira.

No seio do Teatro Livre, que veio a desaparecer em 1908, nasceu, em 1905, o Teatro Moderno, que pretendeu "representar peças educativas, sob o ponto de vista moral e social, escritas por autores novos, portugueses, mas estudiosos e inteligentes que, por não serem consagrados nem conhecidos noutras casas de espetáculos, não têm visto apreciados seus trabalhos, por muito bons que sejam."[4]

O Teatro Livre e o Teatro Moderno, empreendimentos paralelos do teatro naturalista, apesar dos enxertos românticos, representam um marco importante na evolução do teatro português, não só pela tentativa de tirar a vida teatral do mesmismo e do marasmo, como também pela revelação de autores, da qualidade de Manuel Laranjeira e Ramada Curto, de atores como Luciano de Castro e Palmira Torres e de encenadores, como Araújo Pereira, a quem a imprensa conservadora e reacionária tão rudemente atacou. O que não é de estranhar, pois ele fazia parte dos grupos do Teatro Moderno e do Teatro Livre, que apoiavam o movimento republicano.

Apesar de tudo isso, entretanto, não se pode dizer, repetimos, que a virada do século e as duas primeiras décadas se marquem por uma mudança em termos de linha teatral.

O próprio Modernismo português apresenta, de autoria de Fernando Pessoa, no primeiro número de *Orpheu*, em 1915,

isto é, no seu lançamento oficial, um drama escrito em 1913: *O Marinheiro.* Nada mais era do que o preconizado por Mallarmé: a ilustração de uma idéia, não de uma ação efetiva. Pessoa diz mesmo nas suas *Páginas de Doutrina e Estética* que o teatro estático é aquele "cujo enredo dramático não constitui ação — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam e dialogam sobre descolarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir um enredo",[5] ou melhor, é "um processo simbólico em que o drama é a sombra, passo a passo de uma idéia".[6] Ou ainda: "O enredo do teatro é não a ação nem a progressão e conseqüência da ação — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações".[7]

Aparentemente, nada menos teatral, se pensarmos em moldes aristotélicos, que exigem caracteres, ação, envolvimento emocional do espectador com a finalidade de incutir-lhe uma idéia. No entanto, o teatro simbolista pode ser considerado um marco no percurso do teatro total.

Mas é preciso dizer que o drama estático de Pessoa ficou mesmo estático. Jamais foi representado. *O Marinheiro* singrou apenas as páginas da revista *Orpheu I.* E nele ficaram 3 veladoras sonhando, num castelo antigo, espaço que pode ser encarado como fuga à realidade por uns (talvez como o quisesse Pedro Lyra, que acaba de achar em Pessoa/Alberto Caeiro um dilema ideológico); ou como a discussão da idéia da Mensagem, num plano alegórico, tomando-se aqui alegórico no sentido que lhe empresta Walter Benjamim; ou ainda, na cisão eu/outro, mostrar que psicanálise e literatura tem tudo a ver.

Sina diferente tiveram as peças de Mário de Sá-Carneiro *Amizade,* que ele escreveu com Tomás Cabreira Júnior, foi publicada e representada em 1912. *Alma,* escrita em 1913, com António Ponce de Leão só recentemente (*Revista Cultural Portuguesa,* 1982) foi publicada e representada (1983). A primeira ainda possui ecos naturalistas. *Alma,* no entanto, dentro da estética órfica, perscruta o problema da busca da totalidade tão abordado em seus poemas. Para ele "uma obra dramática é uma obra plástica, porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa, que é, nela, o principal: suscita um arcabouço, uma arquitetura. A obra-prima teatral completa lança mesmo duas arquiteturas: uma exterior, mera armadura, outra interior /.../ que é a alma, a garra de ouro, (e que) consiste no ambiente que a grande obra dramática (...) cria em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na

sua ação (arquitetura exterior), mas em qualquer outra coisa que não se vê: uma grande sombra que se sente e não se vê".[8]

Em termos de idéias também se pode notar a contaminação simbolista em Mário de Sá-Carneiro.

É preciso lembrar que paralelamente ao grupo de Orpheu ainda ecoava o saudosismo. Embora sem pertencer ao grupo do Integralismo Lusitano, o poeta António Patrício conferiu a seus textos um caráter saudosista: *Pedro, o Cru* (1918); *Dinis e Isabel* (1919); *D. João e a Máscara* (1924), giravam em torno da tensão trágica gerada pela saudade. Mas neles também se encontra a marca simbolista e até decadentista. O que eles mostram é sempre um regime em agonia e a ilusão de sobrevivência.

O teatro de António Patrício, ainda é, das manifestações ocorridas no início do século XX, a mais próxima da estética simbolista. Afinal, na introdução a *D. João e a Máscara,* ele diz pretender reduzir a anedota ao mínimo, ao que há de essencial no destino das personagens e das categorias convencionais de um tempo e de um espaço imediatos. A ação das peças também é reduzida ao mínimo: *Dinis e Isabel,* por exemplo, é apresentada como "o sonho de alguém que numa manhã de primavera entrasse numa igreja e adormecesse, sob a inspiração fulgurante dos vitrais".[9] Além disso, suas personagens são intensamente líricas; de um lirismo que as torna míticas. E o autor pretende que suas peças — e mais uma vez tomamos por exemplo *Dinis e Isabel* — sejam também tragédias estáticas, sem indicações de costumes ou cenários, além dos estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências.

Mas apesar de suas qualidades de dramaturgo, nenhum dos dramas de António Patrício teve lugar em cena, durante a vida do autor. Somente em 1931, quando da realização do Congresso Internacional dos Críticos de Teatro, se apresentaram algumas cenas do 1.º ato de *Dinis e Isabel.* E em 1971, cinqüenta anos depois, a Casa da Comédia mostrou *O Fim,* que fez bastante sucesso.

Essa foi certamente uma das razões que levou um outro dramaturgo, também António — o Pedro — António Pedro, encenador por excelência a dizer que "a coisa mais parecida com o teatro em Portugal são os espetáculos de revistas".[10]

Esses realmente tinham vez. E davam vez aos autores portugueses. Porque, no teatro dito sério, continuava a desfilar um repertório de estrangeiros, sobretudo franceses, "leves", que agradassem à burguesia. Os portugueses, quando chegavam ao palco, eram do mesmo gênero da platéia: naturalistas,

conservadores. O interesse comercial aliado ao decreto de maio de 1927, que previa "fiscalização e repressão" — palavras textuais — em nome das "ofensas à lei, à moral e aos bons costumes", e ainda somado a partir de 1932, à censura salazarista, serviu para esvaziar, ainda mais, o gosto do público português e a realização do texto dramático no espetáculo.

Já o teatro de revista — repisemos — ia bem. Nascido em plena metade do século XIX, 1851, com a peça *Lisboa em 1850,* uma revisão dos acontecimentos do ano anterior, não parou mais. Até porque, com seu nascimento, coincidiu também a queda do regime autocrático de Costa Cabral. Tanto que *O Festejo de Um Noivado,* a segunda revista a ir à cena, da autoria de Brás Martins, que criticava, num quadro, o excesso de cordões e agulhetas dos uniformes dos militares, mesmo tendo originado reclamações, nada sofreu com a censura. Mas é verdade que nem sempre foi assim e a revista, ainda no final do século XIX, sofreu cortes e, por volta de 1860, andou caindo no mesmismo. Mas recuperou-se, achou o seu espaço, participou da República e nela entrou com o "pé direito". Houve até revistas, em um ato, destinadas apenas aos dias de Carnaval, que ficaram em cartaz por muito tempo, como a que escreveram Machado Correia e o brasileiro Batista Coelho — *Num Rufo!* Isso para não falar de *O 3,* que teve 10 anos de apresentação.

A política era o mote principal dessas revistas, sempre com louvores à República. *A Traulitânia,* estreada em 1919, criticava a tentativa fracassada que teve origem no Porto para derrubar o regime republicano. Mas a revista do pós-guerra incorporou os novos ritmos: o "charleston", o "shimmy", o "fox-trot" e o "one-step", numa montagem do "music-hall". E dentro do próprio teatro logo houve reação: "Fora! Fora! Fora!/ contra esses *franchinotes*/que te querem destronar" — cantava o elenco de *Fado Corrido.*

Se esse era o clima do teatro de revista, no chamado teatro sério, como vimos, as coisas se processavam muito lentamente. A primeira manifestação teatral mais liberta dos eflúvios do século XIX vem de um artista ligado ao movimento de Orpheu: Almada-Negreiros. Artista plástico, tirava o palco das garras do texto literário, pois, para ele, "em pintura e em artes plásticas a ação é só vendo. Na música é só ouvindo. No Teatro é com todos os sentidos".[11] E nem podia ser diferente; Almada estava ligado ao Futurismo, que louvava a estética do "music-hall". Foi ele que, no seu "Manifesto Anti-Dantas", deitou abaixo não só o naturalismo ultrapassado e bem aceito

da *Ceia dos Cardeais*, como também as "pinoquices de Vasco de Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha, as infelicidades de Ramada Curto, as gaitadas de Brum e os atores de todos os teatros".[12] Tão antinaturalista era Almada que chegou a escrever um dos seus apontamentos sobre teatro: "O maior estorvo para a representação da realidade é a presença da própria realidade",[13] ou ainda "razão tiveram os gregos ao pôr máscara nas caras dos seus atores: as caras são a realidade e esta está simbolizada nas máscaras".[14] No entanto, essa afirmação ainda contém um pouco da raiz simbolista que contamina Orpheu.

Mas, o que importa dizer é que pelas razões mais diversas, do teatro de Almada só foram publicadas, em vida, poucas peças (*Antes de Começar, Pierrot e Arlequim, Deseja-se Mulher, O Público em Cena* e dois quadros de *S O S*). E nenhuma, nenhuma mesmo, foi representada ou teve seguidores. Só em 1949, o Teatro Studio Salitre encenou *Antes de Começar* e, em 1963, subiu à cena o *Deseja-se Mulher.*

A raiz simbolista continuava e iria propagar-se na dramaturgia da Presença, conhecida às vezes pelo nome de 2.º Modernismo Português. E é no teatro de José Régio que essa influência se faz mais sentir, embora também se possa vê-la nas peças de Torga e Branquinho da Fonseca.

Os extertores da Presença (fev. 1940) apresentam, como lhe chamou José Régio, um "comediógrafo desconhecido": João Pedro de Andrade. Apesar de um grande número de peças ainda dentro do jargão naturalista — e já estamos nos anos 40 — apresenta esse autor uma peça a Pirandello: *A Continuação da Comédia.* Escrita em 31, publicada em 39, só consegue subir à cena em 1948.

Veja-se, por aí, a defasagem existente entre texto dramático e espetáculo teatral. Talvez tenha sido essa defasagem uma das razões pelas quais os anos 40 não são muito pródigos em textos dramáticos. Marcam eles o florescimento do Neo-Realismo que, se sofreu com a censura na publicação de ficções, teve impedidos de serem representados os poucos dramaturgos que produziu.

Mas, ainda assim, vale a pena chamar a atenção para Alves Redol e Romeu Correia.

Na obra do autor de *Gaibéus*, a dramaturgia é, de fato, um acidente: a *Forja* e *Maria Emília* fogem totalmente à economia teatral. A primeira, muito preocupada em transmitir idéias neo-realistas. Pretende ser uma tragédia, mas acaba por escolher para protagonistas homens tão subjugados que, sobre eles, não

há mais o que desejar. A segunda esquece dos diálogos, mas não se transforma num teatro narrativo, épico como queria Brecht, mas numa narrativa teatralizada.

Antes de falar de Romeu Correia, convém assinalar os ecos do movimento surrealista no teatro: quase nada. Fora textos de Antônio Maria Lisboa e Mário Cesariny, só se podem mencionar a fundação do grupo "Companheiros do Pátio das Comédias", por Antônio Pedro, ligado também ao experimentalismo teatral dos anos 50, juntamente com Jorge de Sena e outros, medida que foi logo condenada pelos adeptos da intervenção surrealista, porque o repertório do novo grupo incluía Gogol, Molière, Alfieri, Labiche, Feydeau, por eles considerados teatro burguês. Mas a verdade é que não havia textos surrealistas portugueses. A não ser a planta exótica do jardim romântico — *Fígados de Tigre* — que também não teve vez.

Paralelamente ao movimento surrealista, surge em Portugal um novo teatro, com vocação experimental, juntamente com a criação de uma série de grupos amadores. *O Mundo Começou às 5 e 47* — peça de Luís Francisco Rabello, escrita em 46 e levada à cena em 47, pelo Teatro-Estúdio do Salitre, inaugura esse momento. Sem que a ação assumisse o centro de tudo, e sem preocupações de representar a realidade, essa peça tem um caráter nitidamente antiilusionista. Entroniza a participação do público, embora este seja ainda representado por uma personagem — a Espectadora.

O importante, no entanto, é que essa peça não foi uma tentativa isolada. A ela se seguiram outras, nessa linha, do próprio Luís Francisco Rebello: *O Dia Seguinte* (1949) e *O Fim da Última Página* (1951). Todas elas e outras que depois vieram encontraram espaço no palco. Sorte a de Luís Francisco Rebello! Talvez porque sua abordagem, apesar de inovadora, não mexa em profundidade com os temas-tabus. Talvez porque as modificações propostas por Rebello sejam apenas estéticas, não éticas.

Por que dizemos isso? Bernardo Santareno, sem dúvida o maior dramaturgo português depois de Gil Vicente, não teve a mesma sorte. E de todos, em termos estéticos, é o mais conservador. Mas é que, seguindo a linha aristotélica na maioria de suas peças, aborda temas como o sexo, a superstição, o fanatismo. E, embora não discuta no palco esses temas — ou nada teria de aristotélica a linha do seu teatro — é capaz de mostrar o outro lado que, muitas vezes, fala mais alto que a solução dada pelo autor, obediente à voz social. Exatamente por mostrar esse outro lado é que algumas peças, embora es-

treadas, foram rapidamente recolhidas. *A Promessa* (1957), por exemplo, em que o juramento da abstinência sexual é cumprido em função do milagre obtido, mas que ao mesmo tempo denuncia o absurdo de semelhante voto, encenada por Antônio Pedro no Teatro Experimental do Porto, teve de ser retirada de cena pela campanha que o clero desencadeou. *O Lugre* (1959) chegou ao Teatro Nacional sem problemas, e *O Crime de Alteia Velha* chegou a ser representada pelo Teatro Experimental do Porto. Mas a partir daí, Santareno passou a ser autor proibido. E *Antônio Marinheiro, o Édipo de Alfama* (1960), *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia* (1961), *Anunciacão* (1962) só muito mais tarde, e assim mesmo nem todas, puderam chegar ao palco.

Aliás, os anos 60 são pródigos em textos escritos e não representados. O que é perfeitamente inteligível, se pensarmos que a maior parte delas procura desacomodar de alguma forma o espectador. O teatro de revista também sofreu e cada vez tinha menos espaço para a crítica política.

No teatro dito sério, a par de Romeu Correia que, tendo iniciado no neo-realismo, foi um inovador da cena portuguesa, buscando um teatro de participação com *O Vagabundo das Mãos de Ouro, Jangada* e *Bocage*, surgem novos autores e antigos nomes mudam o tratamento que vêm dando a seus temas.

Brecht, cujo trabalho já é conhecido na Europa desde os anos 40, só chega a Portugal — pelo menos aos que não atravessaram os Pirineus em busca de novas idéias — por volta dos anos 60. O que nos autoriza a afirmá-lo? Não só o fato de que a primeira peça com estrutura épica — *O Render dos Heróis* — data de 1960, como também o de Santareno, em depoimento a José de Oliveira Barata, registrado em artigo deste, na *Revista Vértice* 455, ter dito que só pudera ler o dramaturgo alemão — e assim mesmo por via clandestina — em 1961.

Em 1972, a censura liberou apenas um original português e, em 1973, nenhum. Os textos portugueses que conseguiram ser representados como *A 10.ª Turista*, por exemplo, tiveram a chancela da clandestinidade. Ficavam assim os dramas portugueses fadados à leitura e à estante, pois se *O Render dos Heróis* foi representado em 1965, outras peças não tiveram a mesma sorte.

Textos como *Felizmente, há Luar, Filopópulos, O Indesejado, A Legenda do Cidadão Miguel Lino, O Encoberto, O Judeu*, questionadores do mito e da ordem, não tinham lugar.

Para ter voz e contrariar a versão oficial da História era preciso, por exemplo, estar em Paris, como Helder Costa, que já organizou o Teatro Operário, um centro de apoio ao bairro de Nanterre, e pôde levar à cena como *18 de Janeiro de 1934* e *O Soldado,* cujo caráter político ele próprio afirma.[15] Ou, como Granjeio Crespo, publicar na França, como foi o caso de *O Gigante Verde,* e montar a peça em Nova Iorque (*No Futuro será a Carne*).

Somente em torno do 25 de abril é que a releitura da História pôde ganhar corpo em Portugal. Não só pelo número crescente de grupos teatrais nas diferentes regiões do País, num evidente projeto de descentralização, como também pela quantidade de peças publicadas.

A partir da Revolução dos Cravos, o texto dramático parece crescer de importância. Duzentas e dezoito peças, algumas das quais escritas antes de abril de 74, e pelas mais variadas razões fadadas ao ineditismo, são editadas. E muitas levadas à cena, sem o perigo de serem suspensas de uma hora para outra. Desse número, pelo levantamento que venho fazendo, em pesquisa para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, oitenta, com certeza, foram escritas após a Revolução e, em razão do próprio momento histórico que as gerou, têm preocupação diversa.

Nem todas estarão na linha do teatro épico, mas, na maioria delas, poder-se-á encontrar uma grande incidência no questionamento do passado português, mais especificamente do século XVI.

Sobre Fernão Mendes Pinto recaem as escolhas de Romeu Correia — *O Andarilho das 7 Partidas* — e Helder Costa — *Fernão, Mentes?*. Damião de Góis e suas relações com o poder são objeto da análise de *Um Homem é um Homem,* de Helder Costa. O texto vicentino é revisitado — embora, antes do 25 de Abril, Luís Sttau Monteiro já o tivesse feito — em *É Menino ou Menina?, Na Barca com Mestre Gil* e em *Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mareantes e Tratantes, Sem Esquecer Suas Mulheres e Amantes.* Sobre Camões, lançam-se os olhares de Natália Correia — *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente;* de José Saramago — que estréia como dramaturgo, após o 25 de Abril — em *Que Farei com Este Livro?;* de Jaime Gralheiro — *Onde Vaz, Luís?;* de Helder Costa — *A Viagem; Camões, Poeta Prático;* de Luzia Maria Martins — *O Homem que Julgava ser Camões.*

Nessa revisão, Virgílio Martinho e Jaime Gralheiro retomam o movimento popular de 1383: o primeiro, na peça do

mesmo nome, e o segundo em *Arraia Miúda.* Antônio de Macedo, em *A Pomba,* põe em cena o século XVII, mais precisamente o ano de 1642, e em *A Nova Ilusão,* a primavera de 1981, com a *AD confortavelmente instalada no poder,* segundo o próprio autor. Essas duas peças formam com uma outra ainda não publicada — *O Osso de Mafoma,* que toma por base o século X — uma trilogia chamada *O Sangue e O Fogo,* exemplificativa de três momentos da confrontação político-religiosa em Portugal.

O tempo de Bocage é revisto por Luzia Maria Martins, em *Bocage — alma sem mundo* e a guerra colonial discutida em *Um Jeep de Segunda Mão,* de Fernando Dacosta e em *A Achada Grande do Tarrafal,* de Franco de Sousa.

Poder-se-iam citar ainda *A Noite,* de José Saramago tratando do próprio 25 de Abril, ou *A Como Estão os Cravos Hoje?,* de Orlando da Costa, recém-publicada, que fala não do presente ou do passado, mas do futuro, que só existirá se o povo tiver memória.

Um "teatro de intervenção e denúncia" é a intenção de Virgílio Martinho, com *O Grande Cidadão, A Sagrada Família* e uma série de textos curtos sobre fatos históricos, publicada em 1981 (*António José da Silva, O Herói Chegado de Guerra, Os Vampiros, Mulher Aqui Estou como um Cão Perdido, Catarina, Um Povo Amigo de Lutar, Morte em Terras de Montemor*). A idéia de intervenção existe também em Luís Francisco Rebello (*Prólogo Alentejano* e *A Lei é a Lei*).

Carlos Coutinho parte de textos extraídos de jornal e monta peças curtas, de "circunstância", do "quotidiano", que pretendem "comunicar divertindo, agitar refletindo, perspectivar recordando",[17] assim como Helder Costa, nos textos que enfeixou sob o título *Histórias do Dia a Dia,* e Jaime Salazar Sampaio, que privilegia o absurdo e o farsesco. Nessa linha política deve ainda ser mencionado António Júlio Valarinho, que se vale de elementos do teatro popular tradicional, colocando-os "a serviço da Revolução Democrática e Popular".[18]

Santareno, no seu *Os Marginais e a Revolução,* continua ainda em linguagem tradicional a denúncia da repressão sexual, e Augusto Abelaira permanece fiel aos temas que muito antes do 25 de Abril eram sua preocupação — o silêncio e a perda da identidade. José Cardoso Pires e Luís de Sttau Monteiro continuam a valer-se, guardadas as devidas diferenças, da corrosão farsesca para denunciar a ruína da História.

Ao lado de tudo isso, há um número enorme de adaptações teatrais e um teatro a partir de textos visuais, proposto pelos

artistas ligados à poesia experimental, como Ana Hatherly, Melo e Castro, Alberto Pimenta, Salette Tavares. Os atores, ali na hora, a partir das letras em liberdade, produzindo sons, provando que qualquer "sinal, por mais sintético que seja, conta em seu interior elementos dramáticos desejosos de tacto e corpo agitadores da imaginação."[19]

E há ainda *Poe ou O Corvo*, proposta de Fiama Hasse Paes Brandão, que, privilegiando o texto verbal, faz do teatro um espaço de discussão do processo de criação.

Uma olhada pelo último número do *Jornal de Letras* mostra o seguinte panorama teatral: 1 peça de Antônio Vasco, 2 de João Grosso, 1 compilação de textos de Pessoa e Sá-Carneiro feita por Mário Viegas, 2 de Raul Brandão, 1 criação coletiva do Joana Grupo de Teatro, 1 de Abel Neves e Carlos Paulo, 1 de Felipe de La Feria, 1 de Armando Dourado, Celina Cabral e Vitor Valente, 1 adaptação de Júlio Dinis, por Norberto Barroca, 1 de D. Francisco Manuel de Melo e 1 de Garrett contra 2 peças de Molière, 1 de Manuel Puig, 1 de Robert David MacDonald, 1 adaptação de Ernesto Sábato, 1 de Ruzzante, 1 de Fassbinder, 1 de Garneau, 1 de Catherine Hayes, 1 de Edward Albee, 1 de Lorca. Isto é: — e desculpem a leitura do cardápio: 12 XII — Portugal. O teatro português não carece de vocações, carece é de espaço!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


1 AMORIM, Gomes de. Prólogo. *In: Teatro de Francisco Gomes de Amorim.* Lisboa, s. e., 1869, 16 p.

2 SEQUEIRA, Matos. *História do Teatro Nacional de D. Maria II.* Lisboa, s. e., 1945, v. 1, 202 p.

3 REBELLO, Luís Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico.* (1870-1910). Lisboa, MEC/Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, 80 p.

4 *Ibidem,* p. 83.

5 PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina e estética e de teoria e crítica literárias.* 2. ed., Lisboa, Ática /1973/, 112 p.

6 *Ibidem,* p. 115.

7 *Ibidem,* p. 112.

8 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *O Rebate.* Lisboa, 28 de novembro de 1913.

9 PATRÍCIO, António. *Teatro completo.* Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, 179 p.

10 PEDRO, António. Epígrafe, *In:* REBELLO, Luís Francisco. *História do teatro de revista em Portugal.* Lisboa, D. Quixote, 1984, v. 1, 8 p.

11 ALMADA-NEGREIROS, José de. *Teatro.* Lisboa, Estampa, 1973, 167 p. (Obras Completas, 3).
12 ————. *Textos de intervenção.* Lisboa, Estampa, 1973, p. 15 (Obras Completas, 6).
13 *Ibidem.*
14 *Ibidem.*
15 COSTA, Helder. *Teatro operário.* Coimbra, Centelha, 1980.
16 MACEDO, António de. *A nova ilusão.* Lisboa, SPA, 1984, 5 p.
17 COUTINHO, Carlos. *Teatro de circunstância.* Lisboa, Seara Nova, 1976, 142 p.
18 VALARINHO, António Júlio. *Quadros heróicos do povo em luta.* Lisboa, Vento do Leste, 1976, 29 p.
19 HATHERLY, Ana & CASTRO, E. M. de Melo e. *Po-Ex* — textos históricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa, Moraes, 1981.

# POR QUEM DOBRAM OS SINOS DE BELÉM

Batista de Lima

O romance é um gênero difícil. Difícil de se produzir, difícil de ser consumido. Requer tempo. Fôlego. Para quem escreve, para quem lê. Decididamente, os textos curtos são mais digeríveis, frente ao corre-corre do cotidiano. Daí se achar que o conto e a poesia sejam os gêneros do futuro. No entanto, tudo isso pode ser falacioso, desde que a obra seja de bom nível, e especialmente, no caso da narrativa, consiga envolver o leitor, a ponto de questões como tempo e densidade ficarem esquecidas, dado o manancial da escritura. Parece ser esse o caso do romance *O Silêncio dos Sinos* de José Lemos Monteiro, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1986.

O contexto é Belém, capital do Pará, terra natal do autor, que mesmo residindo em Fortaleza, onde exerce o magistério na Universidade Federal do Ceará e na Universidade Estadual, sempre nos seus escritos, tem retornado, filho revisitador, para a terra de origem. Surge então a exuberância da Região Norte do Brasil. A ecologia. E aí vem-nos à lembrança o seu livro anterior, *A Serra do Arco-Iris,* 1982, em que a utopia de um mundo superdesenvolvido nos moldes de Huxley esbarra na grande reserva ecológica da imensa floresta. Além disso, há o primeiro livro narrativo, que foi a *A Valsa de Hiroxima,* 1981. Tanto no primeiro como no segundo, houve uma preocupação quase que excessiva com o arcabouço da técnica narrativa, onde prevalece muito mais o Prof. Lemos do que o romancista José Lemos Monteiro. Nesse terceiro houve menos preocupação com o preciosismo técnico de uma estrutura rígida. O autor, além de conseguir armar uma construção maleável, habitou-a com sensualidade. Decorou sua construção com enfeitos de sua experiência, de sua ternura. Fez um grande romance em pouco mais de cem páginas.

É evidente que alguns cacoetes aqui, acolá, tiram de uma direção única de reescritura, o leitor perspicaz. Por exemplo, a técnica do *flash-back* que nos acostumou com as facilidades dos recursos visuais do cinema não alcança ainda substituto à altura na armação literária. Também, a contextualização temporal. Não há alusão clara a esse tópico importante da narrativa. Infere-se a partir de tomadas soltas como, por exemplo: Colocar o nome do filho em homenagem ao papa Leão XIII, ou a passagem: "Viva Cuba Livre porque Cuba Livre está! A multidão aplaudia extasiada gritando viva, viva a liberdade" (p. 69), ou ainda a referência às "abelhas italianas no Brasil" (83), como também, "a beleza da água transparente iluminada pela lâmpada fluorescente"... Com esses dados, é só enquadrar a existência normal de personagens como Gregório Torre, Leocisne ou Madeline, que eram da mesma geração. Se ficar alguma dúvida com relação ao tempo cronológico, isso não se verifica com relação ao tempo psicológico de cada personagem. Também é admirável o conhecimento que tem o autor, da magia de que se impregnam a cidade de Belém e seus habitantes. Conhecedor minucioso do lado místico daquela gente, o autor desenvolve quase toda a ação, tendo como pano de fundo igrejas e conventos. Poucas são as ocasiões em que as personagens se ausentam do cenário urbano. E quando o fazem, são em duas situações trágicas, ocorridas na praia de Icoaraci. Na primeira, a personagem Sandra Regina termina morta; na segunda, é a vez de Madeline.

E é exatamente a morte inesperada de Madeline que desencadeia os momentos mais pungentes para o personagem Gregório Torre. Entra então o bem desempenho do narrador, em manter o enredo numa perspectiva de suspense e de questionamentos. Afinal, Gregório, um misto de "Corcunda" com coroinha, não tem sua personalidade devidamente mostrada, o que faz com que se possam imaginar várias soluções para o final que o autor não promoveu. Esse final, aberto e imprevisível, faz com que o leitor se torne também participador do desfecho da trama. Entram aí as condições psicossociais de cada leitor re-escritor. Daí a obra suportar desdobramentos os mais variados possíveis. É até normal que um mesmo leitor possa atribuir mais de uma solução para os enigmas arquitetados pelo autor. Isso é que engrandece a obra literária. É o que a torna inesgotável. Mas não é só nessa artimanha que *O Silêncio dos Sinos* é arquitetado. Há outras virtuoses. A importância do signo "água" para o abrandamento da tensão de certas cenas. Quando Gregório deixa a prisão, com a obsessão de vingar-se

do capitão Nabucodonosor, surge a água como moderadora do seu instinto vingativo. "Agora, porém, vendo a água em borbulhos grossos na sargeta, ele parece indeciso diante do enorme portão". Além desse recurso há a modelação nos nomes dos personagens. Cada um tem um nome muito afim com a própria personalidade. Basta citar: capitão Nabucodonosor Prado da Ponte, Gregório Torre, Leocisne, Tonel de Carvalho, Diógenes, o cavalo Labareda. O próprio nome do capitão já diz do seu caráter, do seu temperamento. E não precisa explicar qual o bêbedo, nem onde mora Gregório, como não precisa dizer a cor do cavalo, nem quem é o sábio da prisão.

Sim, não se podem esquecer os recursos estilísticos, como os paralelismos que dão musicalidade às refinadas estruturas sintagmáticas. Senão vejamos: "O capitão já estava pronto, de esporas nas botas, de rebenque na mão, de orgulho no peito e na farda engomada" (15).

"A baía de Guajará sempre ornada de barcos e espumas" (27).
"Voltou ao cemitério, amargurado e só, a noite alta e chuvosa" (32).
"Os cabelos crescidos e assanhados, duros de sol e de sal" (77)...

Também o uso de metáforas originais como:

"Amanheceu torrencialmente" (37).
"Os badalos em forma da lágrima" (idem).

A linguagem em *O Silêncio dos sinos* é, pois, bem trabalhada, burilada até. Ler esse livro é navegar por essa linguagem. É ter um prazer duplo, pois anda-se também por Belém, pela Catedral, pelas praias de Icoaraci, pela Igreja de Santo Alexandre, a Basílica de Nazaré, a Praça da Sé, a praia do Outeiro, o cais, o bosque Rodrigues Alves. Tudo isso dosado com o mítico e o místico que compõem o lado espiritual do povo do Pará, vivido e revivido pelo autor que termina deixando-nos a sensação de quem fez a travessia de um curso d'água sereno e fundo e se impregnou das substâncias do líquido-texto. Passar pelo texto de José Lemos Monteiro é fazer o transcurso dessa tessitura que interessa a qualquer leitor. Até para os pesquisadores. É livro adequado para ser lido por estudantes de 2.º e 3.º graus, principalmente do Norte e Nordeste, levados

sempre a leitura de "bestsellers" estrangeiros ou quando muito, a escritores do Rio e de São Paulo.

É preciso conhecermos valores como José Lemos Monteiro, que com esse livro dá um grande contributo para o melhor conhecimento da sua região de origem que como o Nordeste é semi-esquecida literariamente do país. Os sinos de Belém podem sair do seu silêncio e dobrarem pelas mãos invisíveis de Gregório Torre em agradecimento a José Lemos Monteiro, esse consciente romancista que os consagrou.

# RECENSÕES

CAMPOS, Moreira. *A Grande Mosca no Copo de Leite.* Contos. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, em convênio com o Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, 136 p.

Carlos d'Alge

Acabo de ler os trinta e dois contos do novo livro de Moreira Campos. Durante o fim-de-semana entretive-me com a prosa dessa, rica em significados, das narrativas de *A grande mosca no copo de leite.* O mestre Moreira possui duas magníficas qualidades: sabe contar uma história e o seu estilo combina admiravelmente a formação clássica, cujas fontes estão em Cervantes, Tchekhov, Maupassant, Eça de Queirós e Machado de Assis, com a observação das fraquezas humanas (ou das suas mais legítimas manifestações) retiradas do cotidiano em que, a exemplo de Gorki, fala-se dos pequenos burgueses, dos modestos funcionários, dos trabalhadores do meio rural e da cidade, dos marginais, dos solitários.

A antinomia fundamental destas narrativas está na própria visão da realidade e tende a manifestar-se em campos opostos: por um lado há a nítida tendência de Moreira Campos aproximar-se do terrivelmente humano, um mergulhar nas fraquezas da espécie humana, feito às vezes até com certa ternura e compreensão, outras com implacável ironia. Por outro lado, em direção contrária, o desejo manifesto dos seus personagens em evadirem-se da realidade e aproximarem-se mais da aventura. Mas o que seria do homem sem a aventura?

Falamos em fraquezas humanas e já perguntáramos: não seriam estas as mais legítimas e as mais verdadeiras? Num

mundo em que as aparências ainda fazem o gênero de muitos, por que não privilegiar as nossas mais íntimas, e às vezes incômodas, realidades? Neste aspecto, os contos de Moreira Campos atingem o seu objetivo: desnudam-nos o homem. E nós, seus leitores, acabamos por ver refletidas nas suas narrativas as nossas imensas contradições, as nossas perplexidades e as nossas frustrações.

A riqueza da linguagem é outro aspecto a considerar. Quando falo em riqueza, pelo amor de Deus, não a julguem sob o aspecto canônico. É certo, Moreira Campos tem uma rigorosa formação humanista. O seu estilo revela muitas leituras dos nossos melhores clássicos. É possível pinçar aqui e acolá traços das suas leituras queirosianas ou machadianas. Esses traços estão patentes na predileção por determinados vocábulos, pelo impressionismo em que dispõe substantivos e adjetivos, pela sua percepção sensorial em que consegue integrar elementos trazidos pela consciência. A colocação do adjetivo passa a ser fundamental, como em Eça de Queirós, para assinalar o dado físico em contraste com a impressão moral. Ou o choque frontal das impressões que suscitam os contrários.

Como neste passo, no conto "As três irmãs": "Acontecia receberem a visita do senhor Bispo, quando lhe serviam o chá à moda inglesa. Então Matilda lhe tocava um trecho ao piano encimado por um jarro de flores, enquanto o senhor Bispo, gordo, em grande estampa, enchia a boca de sequilhos, sorvia o chá e amarrotava com a mão cabeluda o guardanapo bordado." Ou neste trecho de "Os moradores do casarão": "E Violeta, que nunca teve filhos, engordava, lambia os dedos e os beiços untados de manteiga. Muita banha, preguiça de sair de casa, uma ou outra nota no piano de cauda, com o jarro de flores, onde as moscas dormiam."

No primeiro trecho, atente-se para os adjetivos "gordo" e "cabeluda" (dados físicos em oposição aos dados ambientais: piano, jarro de flores, chá à moda inglesa). No segundo trecho, ainda um piano, um jarro de flores, opostos às moscas e à pobre Violeta — nome de flor — gorda e desamparadamente só.

Um outro significado importante das narrativas de Moreira Campos está na sugestão e/ou no silêncio. O silêncio ou os silêncios. O silêncio de Vânia em "A Revelação": "Havia disfarçados cochichos e silêncio, qualquer coisa dita no vão

de porta ou no mais íntimo do quarto, ao canto da janela, na imensa mansão". O silêncio de Bianca em "Os desgostos de Dona Bianca": "A voz, que veio com demora, era embargada. Era bem essa a expressão: embargada. (...) Recolheu-se em silêncio, arrastando as chinelas no vazio da casa". O silêncio de Maurício em "O Presente": "Persistia a necessidade absurda de ter de dar-se um filho. (...) Apalpou-se à procura da carteira de cigarros, que deixara no gabinete".

Gostaria de ressaltar em *A grande mosca no copo de leite*, dois contos que considero obras-primas. Em "O Anão", uma história que poderia ser assinada por Maupassant ou Tchekhov, Moreira Campos cede ao Eu-narrador. Quem conta a história é o próprio personagem — o que já é uma exceção entre as demais narrativas. O conto é todo ele uma rica metáfora. Pode ser lido em várias direções. Muitas das idéias do escritor estão aqui sintetizadas: o destino do homem, as transformações da sociedade, a aversão a mistificações políticas e religiosas, a manipulação da sociedade e a opressão dos mais pobres pelos mais ricos.

Mas é em "Nudez" que a antinomia entre o real e o conveniente cede espaço à construção de uma singular narrativa. A história poderia ser banal se não fosse tratada com a maestria de Moreira Campos. O personagem, diretor de repartição pública e presidente de um Conselho de Curadores, tem a especial satisfação de andar nu pela sua casa. Para isso trata de enviar a mulher para a residência da praia. Dama "finamente educada em colégio de freiras". Na casa, ainda um piano de cauda e uma partitura de Chopin deixada ao acaso, Acaso?

Nu, ficava em casa o fim-de-semana, só com os seus pensamentos e os seus desejos. "O território era seu, privativo, inviolável". A nudez, pensava, iria libertá-lo de muita coisa: "o ar compungido na missa do sétimo dia, o telegrama de congratulações ao senhor Governador, a defesa da família como célula mater." Enquanto o telefone toca, o "patrimônio moral" da terra olha para o sexo alentado, e responde à sua interlocutora: "Mas se a senhora quiser alguma coisa... eu estou aqui inteiramente às ordens." E, mais tarde, já vestido, vai almoçar na praia, saudando a vizinhança, "grave". Com este adjetivo, Moreira Campos encerra todo um universo de oposições entre o eu-real e o eu-convencional.

# LUCIANO MAIA E A LUZ DO POEMA

Sânzio de Azevedo

TEMPO houve em que, para muitos, a diferença entre poesia moderna e tradicional (como se existisse uma tradição que englobasse todas as poéticas do passado) estava no fato de o verso ser medido ou livre. Havia então duas facções que tentavam deglutir-se antropofagicamente: a dos que só viam poesia nos versos medidos e rimados e achavam que verso livre é coisa de quem não é poeta, e a outra, dos que julgavam que arte era o verso livre, e que para fazer um soneto bastavam as regras dos tratados. Esqueciam os primeiros que não é o metro que faz o poeta (ver Aristóteles), e os segundos, que da imensa chusma de versejadores nacionais ficaram poucos grandes poetas, e um deles não foi certamente o autor da *Arte de Fazer Versos* (1912)...

A chamada Geração de 45, tão atacada por alguns setores da Crítica (os saudosistas de 22), teve entre outros o mérito de repensar a forma poética ou poemática, e hoje podemos concluir que tanto existem sonetos rigorosamente rimados e metrificados e absolutamente modernos, como poemas sem rima e em verso livre, mas com um discurso nitidamente clássico, ou pior, obsoleto...

Estas considerações críticas nos vêm da leitura e releitura dos poemas de Luciano Maia, um poeta que sabe trabalhar o verso. Desde seu livro de estréia, *Um Canto Tempestado* (1982), ele demonstra, em sua arte de forte cunho social e telúrico, um seguro domínio da técnica versificatória, e isso podemos ver em qualquer composição do livro, como neste "soneto que habita o tempo do amor":

Um nome claro lume habita a luz
que incendeia meu peito numa aurora
de ternura-futuro que conduz
o facho aceso da ternura-agora
um nome de candeia guarda azuis
chamas de estrelas pelo espaço afora

o mesmo espaço (mãos e braços nus)
que em minhas mãos e nos meus braços mora
um nome agora e sempre habita o instante
mais largo e mais profundo do meu peito
dele o mais companheiro o mais amante
um nome intimidade habita o leito
futuro tempo verbo que adiante
conjuga o antes-depois mais-que-perfeito.

Ligados os versos por encadeamentos sucessivos, lembrando a atafinda galaico-portuguesa, o poema é apresentado por isso em um só bloco; mas o esquema rimático mostra que se trata de um soneto petrarquiano em ABAB/ABAB/CDC/DCD.

É tamanha a segurança do artífice que não tememos afirmar como propositais (com vistas mais ao oral do que ao canônico) certas quebras do rigor métrico no livro, como a ectlipse no verso "Estórias de trancoso de ontem-agora", a síncope em "Em qualquer chão da América (tanto faz" ou a apócope em "A luz o amor a inumerável ajuda").

Esse poeta, que trabalha todos os metros, abre seu segundo livro, JAGUARIBE (Memória das Águas), de 1982, com uma dedicatória em oitava rima:

Aos poetas duendes do sertão
reinventores mágicos da lenda
recontada nas noites de clarão
(barco-viola aos remos da contenda
seguindo a correnteza do refrão)
na torrente da rima em cuja senda
desliza o meu poema de alma andeja
neste rio de verve sertaneja.

Nos dez anos de morte do maior poeta do Chile, publicou o escritor cearense NERUDA — canto memorial (1983), um canto de dor pela morte do Poeta e da Liberdade, mas onde há a esperança de uma luz após as trevas do fascismo interamericano: "(Mas um dia será dia: / cantaremos a canção / da inaugurada alegria)".

SOL DE ESPAVENTO (1984) confirma o que estava claro *nos livros anteriores: Luciano Maia é um artista que trabalha* o verso com muita consciência, podendo parecer um clássico ao erguer-se nas colunas do soneto, ou um cantador sertanejo voando nas asas da redondilha.

Além do mais, tanto canta em sua língua como em espanhol ou em galego, idiomas em que é provecto. E a tal ponto se identifica com a alma hispânica, que o seu alexandrino é o arcaico, chamado de alexandrino espanhol, usado por Espronceda (1808-1842) na Espanha ou por Amado Nervo (1870-1919) no México. Em Luciano Maia lemos:

> Macário Gavião atou à sua vida
> um amor de febris e tais inquietações,
> que já não era a lei que mais o perseguia,
> mas a insídia e o assédio de um rival de paixões.

A alguém que tenha aprendido a contar sílabas, mas sem conhecer arte poética, parecerá errado o quarto verso, que na verdade soma 13 sílabas, em vez das 12 normais. É o caso ainda de "dos céus curvos e estradas da vida do bandido" e "Sabiam já seus olhos de outro olhar de revolta". Esse porém é um alexandrino de formação própria, verso onde não se contam as sílabas que acaso sobrem do primeiro hemistíquio ou metade, e que pode atingir até 14 sílabas, como ocorreu em Varela e Castro Alves no nosso Romantismo.

Neste ano de 1986 deu-nos o poeta seu quinto livro, SEARA. Tendo nas capas uma reprodução do mapa do Ceará de Schwartzmann e Martius, de 1831, é uma obra em que se conjugam sentimento poético (de fortes tons líricos e épicos) e seguro embasamento cultural, mergulhando o autor, para cantar a sua (nossa) terra nas páginas vivas de nossa História: o "Rostro Hermoso" visto por Pinzón, a saga de Pero Coelho, a aventura de Soares Moreno, as falas dos tupis, o avanço dos batavos, os massacres das tribos indígenas, a morte de Tristão Gonçalves, a chacina do Caldeirão, tudo re-vive no verso de fogo do poeta, que diz, a certa altura:

> Ah, queria que o meu poema
> pudesse dizer do pranto
> correndo sobre os caminhos
> dos que entre nós já não são.

Entretanto, o poeta não quer apenas re-contar os episódios da História pretérita, dos tempos muito antigos. Ele não fica indignado apenas com os massacres ordenados por Gusmão, Olival, Barros Braga, Jorge Correia e outros; ou com o martírio revoltante de Mororó, Pessoa Anta, Ibiapina, Azevedo Bolão e Carapinima, por ordem de Conrado Jacob de Niemeyer (nome

que o autor não declina, mas que aqui registramos, para execração de quem o leia). O poeta fala do presente: após falar do massacre dos Icós, Carateús, Cariris, Cariús e Jenipapos, clama e exclama:

> E depois, 1764, 1864, 1964!
> *Abril:* junto à mentira nasce o dia.
> Soa a hora do Brasil? O sino bate.
> É o TARDE DEMAIS? É a agonia?
> Queremos hoje a hora do resgate.

Adiante o poeta encontra o Velho Cantador, e dá-lhe este mote, para que o glose nos decassílabos de seu martelo agalopado:

> — DIVIDIR O DOMÍNIO DA SEARA
> COM QUEM PLANTA ESTE CHÃO DIA APÓS DIA.

O poeta, com seu canto generoso, arranca as lições do passado e as projeta no futuro:

> Quando o povo vier, por fim, pisar
> o chão antigo desta mesma praça,
> com as mãos do artesão e do operário
> será erguida esta palavra acesa,
> no dia inaugurado. E a tarde livre
> proferirá a sentença do futuro.

Luciano Maia é um poeta social, mas é, antes de tudo, um poeta, e isso é o que mais importa, porque em arte não bastam intenções se o verso não tem a luz da poesia. E é essa luz, feita de fonemas, de vocábulos escolhidos e de metáforas fundadoras, que ilumina a obra desse cearense de 37 anos, que já figura, sem favor, entre os mais destacados nomes da poesia cearense contemporânea.



Composto e Impresso
na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal, 2.600
Fortaleza-Ceará-Brasil

# REVISTA DE LETRAS

Volume 11 N.º 2 jul./dez./1986

## SUMÁRIO

A DESCIDA DO HERÓI AO REINO DOS MORTOS
Eleazar Magalhães Teixeira ..... 1 — 9

AS PALAVRAS PROIBIDAS
José Lemos Monteiro ..... 11 — 23

OS CONTOS DE GRIMM
Barbel Gutzat . . ..... 25 — 32

AS FUNÇÕES DA LITERATURA INFANTIL
Horácio Dídimo . . . ..... 33 — 36

ELEGIA CEARENSE
(Poema de Artur Eduardo Benevides vertido para o castelhano por Guarino Alves de Oliveira) ..... 37 — 38

O ENSINO DO LATIM VOLTADO PARA O PENSAMENTO E O COMPORTAMENTO
Vicente Eduardo Sousa e Silva . . ..... 39 — 44

*SE* ÍNDICE DE INDETERMINAÇÃO DO SUJEITO OU *SE* SUJEITO?
José Dionísio Ladeira . . ..... 45 — 53

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA — V
José Alves Fernandes . . ..... 55 — 67

"ESTRANHAS LÁGRIMAS"
A. Tito Filho . . ..... 69 — 74

LITERATURA DE CORDEL E CANGAÇO
Luiz Tavares Júnior . . ..... 75 — 108

DAS ASSOCIAÇÕES MORFO-SEMÂNTICAS ENTRE SEMANTEMAS
Paulo Mosânio Teixeira Duarte . . ..... 109 — 120