

ARTIGOS

PÚCHKIN — POETA NACIONAL DA RÚSSIA

Hesíodo Facó

Participar de um ciclo de conferências para assinalar a passagem do sesquicentenário da morte de Alexandre Púchkin, inserido nas festividades de instalação de uma Casa de Cultura Russa da Universidade Federal do Ceará, é para mim um motivo de grande emoção.

Parece um sonho que eu esteja aqui, acompanhado de colegas da Universidade Estadual de São Paulo e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para assistir a essa manifestação cultural e acadêmica que, a meu ver, se reveste de muita significação e representa um marco simbólico na história da vida universitária do país. Mais uma vez a Universidade Federal do Ceará, que teve vida pujante desde a sua fundação em 1955, assume uma atitude de vanguarda e pioneirismo.

Adstritos até hoje às Universidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, os estudos de cultura eslava, e particularmente de cultura russa, têm agora uma perspectiva universitária bem maior, com a criação de uma casa de cultura em uma Universidade brasileira. Merecem os melhores louvores pelo acontecimento o Magnífico Reitor Professor Hélio Leite e a Professora Ivanova Dias Soares, chefe do Departamento de Letras Estrangeiras, que deu início aqui ao ensino da língua russa e que está promovendo, de maneira muito segura, o desenvolvimento desse setor acadêmico.

Se falo da emoção que sinto neste momento, é que há fatos de minha vivência pessoal que a justificam. Participei, trabalhando na administração e no ensino, dos primeiros anos de vida desta Universidade, sob a batuta de seu fundador e primeiro reitor, o professor Antonio Martins Filho, extraordinário líder e homem de ação.

Dessa fase inicial da Universidade me vêm à memória, além dos companheiros da minha geração, jovens docentes e alunos, cuja carreira universitária foi brilhante e está plenamente realizada.

Entre esses jovens não posso deixar de destacar o atual Reitor da Universidade, que naquela fase inicial foi um grande líder estudantil. Chefe do Diretório Central dos Estudantes e membro, ao meu lado, do Conselho Universitário, Hélio Leite, com o seu entusiasmo de idealista e sua firmeza de convicções, era para mim, naquela época, a comprovação de que a vida de uma Universidade está, em grande parte, na efervescência polêmica das idéias, no benfazejo e dinâmico confronto das gerações.

Não poderia deixar de ser uma grande alegria para mim estar presente neste momento, em que aquele jovem líder estudantil, de idéias avançadas e dotado de muita tenacidade, preside, como Reitor, à inauguração de uma Casa de Cultura Russa na Universidade, numa proclamação eloqüente de que a cultura não tem fronteiras, de que a resistência do passado, encastelada nos preconceitos, há de ceder ao impulso consciente e tenaz de quantos, imbuídos de verdadeiro idealismo, aspiram à melhor evolução individual e social da humanidade e por ela lutam.

O curso natural das minhas idéias me leva a um dos motivos mais íntimos da minha emoção e, ao mesmo tempo, ao tema desta palestra. Dificilmente encontraríamos, em toda a nossa cultura moderna, um manancial mais rico e mais puro de idéias positivas em favor do homem e de sua elevação intelectual e moral, do que no conjunto da obra de Alexandre Púchkin.

Apaixonado, desde muito moço, pela leitura dos escritores russos do século XIX e, particularmente, pela luminosa e cristalina mensagem da poesia de Púchkin, sempre estive sujeito à tentação de ler e reler este poeta.

Quantas vezes, naqueles primórdios desta Universidade, sonhei em poder transmitir a um grupo de alunos aquela minha vivência com as idéias de Púchkin. Mas era um sonho! E agora, decorridos mais de vinte anos, tendo-me tornado professor de literatura russa noutra Universidade, sou chamado a falar aqui, num seminário de alto nível, sobre aquele poeta dos meus encantos!

Ah! meus amigos, quanto caminho percorrido até este momento, que está ligado ao meu trabalho na Universidade Federal do Rio de Janeiro, para onde fui transferido em 1968.

Ali fui encarregado, pelo então diretor da Faculdade de Letras, professor Afrânio Coutinho, que me deu corajoso e decidido apoio, a organizar um novo curso — o Curso de Língua e Literatura Russa!

Não foram poucas as dificuldades enfrentadas, pois os ventos da política nem sempre eram favoráveis a estudos relacionados com a União Soviética, com a qual o Brasil não mantinha relações culturais. Com esforço e perseverança, o curso no Rio foi ministrado e hoje, serenada a tempestade, já anteve-mos um maior e mais próspero intercâmbio cultural, o que abri-rá, e está abrindo, novas perspectivas ao estudo da cultura es-lava no país.

Como em todo empreendimento humano, conduzido com diligência e entusiasmo, há vitórias a registrar. Dos sete pro-fessores que hoje integram o Setor de Língua e Literatura Russa na Faculdade de Letras da minha Universidade, cinco foram formados na Universidade, fazendo cursos de gradua-ção e especialização na própria Faculdade. Um desses mes-tres é o professor Alberto de Souza Pinto Filho, que será um dos conferencistas neste seminário.

É, pois, evidente que estou neste momento motivado para dizer o que sinto e para viver agora, no Ceará, uma oportuni-dade que muitas vezes desejei ter, quando convivia com os professores e alunos desta Universidade.

Neste ciclo de conferências, cabe-me a tarefa de apresen-tar uma visão panorâmica de Púchkin (Alexandre Serguêievitch Púchkin, poeta russo, nascido em 1799 e falecido em 1837). Os demais participantes: professor Horácio Dídimo, desta Uni-versidade, professora Aurora Bernardini, da Universidade de São Paulo, professora Tatiana Mariz e professor Alberto Pinto, da minha Universidade, analisarão aspectos, genéri-cos ou específicos, da obra de Púchkin. Na minha expo-sição, para dar uma idéia, tanto quanto possível clara, da im-portância que tem Púchkin para o povo russo, vou deter-me particularmente numa questão: Por que e como Púchkin é o poeta nacional da Rússia?

Que é ser o poeta nacional? É ser um Dante para a Itália. É ser um Camões para Portugal. É ser um Goethe para a Ale-manha. É ser aquele poeta que consegue encarnar e refletir os sentimentos mais espontâneos, mais vivos e imanentes de um povo. É aquele que, por um talento excepcional que se enquadra nos parâmetros da genialidade, consegue cantar com a própria alma as alegrias e os sofrimentos, passados ou

presentes, de seus compatriotas e, adivinhando-lhes os anseios, consegue expressar as suas melhores esperanças para o futuro, próximo ou remoto.

E que deve ter um povo, para dar ensejo ao surgimento do poeta nacional? Deverá ter tradições sólidas e respeitáveis pela capacidade de sua gente para a ação e para a resistência à adversidade; deverá ter conquistas gloriosas e inesquecíveis, ou uma manifestação inequívoca de ser capaz dessas conquistas por amor à terra e à comunidade nacional.

O povo da nação russa, hoje União Soviética, tem essas tradições e essas virtudes. Por isso, Púchkin, que nasceu em terra russa, dotado de espírito genial, sendo poeta da mais pura inspiração, tornou-se o poeta nacional. Certa vez, ele próprio, numa poesia de 1831, definindo o poeta, deu, a meu ver, a melhor descrição do poeta nacional, pois este há de ser aquele capaz de perceber tudo que acontece a seu redor ou que se lhe conta, a ponto de, com a sua lira, estar apto a reproduzir o que apreendeu, como se fora um eco, necessariamente fiel e exato. São versos daquele poema:

E C O

Ao rugir da fera na densa floresta,
Ao soar da corneta, ao rolar do trovão,
Ao canto da menina no alto da colina,
A todo e qualquer som
Tu respondes, no vazio da amplidão,
Com teu próprio e repentino reflexo.
Percebes o estrondo dos trovões
Na voz da tempestade e das vagas,
Percebes a voz dos pastores
E a tudo prodigas respostas,
Sem discriminar jamais.

Assim és tu, poeta!

Todos os russos cultos ou mesmo os que se limitaram a uma formação de nível médio têm esse sentimento em relação a Púchkin. Eles têm a sensação de que o seu gênio abrangente penetrou todas as esferas das conquistas humanas de que participou o povo da terra em que nasceu. E assim Púchkin é um eco do seu mundo, mas um eco apaixonado e sensível. É comum ouvir de um russo que não se impressiona, praticamente, com literatura, responder à pergunta — Você gosta de poesia? — com estas palavras: — Só de

Púchkin. E o poeta para eles não está morto, acompanha-os desde a infância, nos livros escolares, até a velhice, nas repetidas leituras, nas óperas a que assiste, e muitas vezes em numerosos versos aprendidos de cor e que nunca são esquecidos.

Dada a perenidade de sua aceitação por todos os russos e em todas as regiões daquele imenso país, tem-se mesmo a impressão de que ele está fora do tempo e do espaço. E o mais impressionante é que o próprio poeta teve a antevisão dessa sua perenidade, quando a exemplo do poeta latino Horácio, disse, numa imorredoura poesia, que durante séculos não seria esquecido, que nos mais recônditos rincões da pátria a sua voz estaria presente. É este o teor, numa tradução linear e mais aproximada possível de sua poesia, que intitulou, parodiando o poeta latino.

EXEGI MONUMENTUM

Eu construí meu próprio monumento,
Mas não o construí com as mãos.
O caminho que levará o povo a ele
Não será jamais obstruído por vegetação.
Ele ergue a sua frente rebelde
Mais alto do que a coluna alexandrina.
Não, não morrerei totalmente. A minha alma
Na minha lira sagrada há de sobreviver às minhas cinzas
E será salva do nada.
A minha glória há de durar enquanto viver
Neste mundo um só poeta.
E o eco de meu nome há de espalhar-se por toda parte,
Através da imensa Rússia.
Todos os povos que se fixarem aqui dirão o meu nome:
O altivo descendente do eslavo, o finlandês,
O tungus, até agora selvagem,
E o kalmuk, amigo das estepes.
Por muito, muito tempo serei querido do povo
Por ter despertado, com a minha lira, sentimentos nobres
E por ter, neste século cruel,
Pedido clemência para os que desfaleceram.
Ó musa, obedece à vontade divina:
Sem temer ofensas e sem pleitear coroas,
recebe, indiferente, elogios ou calúnias,
sem contradizer os pobres de espírito...

Se nos perguntassem quem foi Púchkin, poderíamos responder assim:

Foi o maior poeta russo de todos os tempos. Pode ser considerado a pedra angular de onde parte e se alça a literatura russa do século XIX. Escreveu em prosa e em verso e foi exímio nos mais variados tipos de composição literária.

Viveu 37 anos e, escrevendo apenas 22, de 15 a 37 anos de idade, teve tempo de deixar uma obra que o consagrou mestre de prosa, romântica e realista, dramaturgo, e excelso poeta, maior entre os melhores.

Púchkin morreu trágica e traiçoeiramente, num duelo que contou com a conivência do poder imperial da Rússia, porque a sua lira, audaz e libertária, era incômoda aos interesses do autoritarismo.

A história desse duelo bem merece um esclarecimento. Púchkin, para que a esposa pudesse freqüentar as festas dos nobres e da corte imperial, foi impelido a aceitar um cargo junto ao Imperador, que corresponderia, mais ou menos, ao de um oficial de gabinete de alto luxo.

Essas funções, que o obrigavam mesmo a usar um uniforme, eram de fato constrangedoras e a vida do poeta ficou impregnada de muitos mexericos de salão. A sua belíssima mulher, Natalia Gontcharova, era cobiçada e cortejada, sobretudo por um diplomata francês, de nome George D'Antès. A maledicência cresceu de tal maneira, com velado apoio dos círculos oficiais, que Púchkin acabou forçado, por uma questão absoluta de honra, a desafiar D'Antès para um duelo. E nesse duelo foi ferido mortalmente.

Consumado o fato, a nação russa despertou: um estrangeiro havia praticamente assassinado seu maior poeta. Foi imensa e repercussão da catástrofe e o poeta cresceu de imediato com a sua morte.

Miguel Liermontov, outro grande poeta do século, que quase naturalmente tornou-se o continuador de Púchkin, tinha na época apenas 23 anos de idade e escreveu a famosa e revolucionária ode A MORTE DO POETA, da qual podemos citar estes versos:

"O sol da nossa poesia se eclipsou. Púchkin morreu! morreu em plena flor da idade, na metade de sua magnífica carreira. Não temos forças para acrescentar mais nada. Aliás, para que serviria? Todo coração russo sabe o que significa essa per-

Mariz. Para termos uma idéia da importância dessa obra na literatura russa, basta lembrar que o personagem *Eugênio Oniêguin* é a raiz de muitos personagens significativos de romances russos do século XIX.

Nesse mesmo livro Púchkin dá ênfase especial a uma tese sutil sobre o tema do amor. Este se apresenta sob uma visão literária nova: Não é tão importante ser amado como é importante amar. Esta mesma tese constitui a essência de uma canção popular russa moderna, em que se canta ser terrível deixar de ser amado, mas infinitamente pior deixar de amar.

O passado da pátria, Púchkin o cantou no poema épico *Boris Godunov* e escreveu também romances históricos, além de numerosos contos, que serviram e servem de modelos perfeitos para o gênero. Alguns desses contos são nítida e impressionantemente realistas.

Para aqueles que acusam Púchkin de imitador de Byron, basta responder que dificilmente pode haver coisas mais contrárias do que o autor de *Childe Harold*, auto-retratando-se em todos os personagens, e o autor de *Eugênio Oniêguin*, representando de modo objetivo e perfeito um mundo externo, observado e interpretado!

A significação de Púchkin na história da evolução da sociedade e da literatura russa é simplesmente colossal. Ele atinge o cume, somando tudo que lhe precedeu, observando os ecos das correntes literárias do século XVIII na sua obra e com ela abrindo os horizontes para a grande literatura que se seguiria. Alguém disse que Púchkin lançou um desafio e gigantes como Gogol, Liérmontov, Turgueniev, Tolstoi e outros grandes nomes o aceitaram. O crítico Vissarion Bielinski escreveu:

"Púchkin é um daqueles fenômenos que vivem e se movimentam eternamente, não cessando com a morte, mas prolongando-se na consciência social. Cada época pronuncia sobre ele o seu julgamento, deixando sempre ao futuro outras apreciações, que crescem e não se esgotam. É difícil estimar a extensão da reforma que Púchkin introduziu na poesia, na literatura e na língua russa."

Quanto aos postulados artísticos de Púchkin e a sua posição literária em face da realidade, passo a dar algumas indicações para que melhor se compreenda o sentido geral de sua atitude como escritor e poeta.

Para Púchkin a arte é um valor absoluto, uma força elementar, que dispensa fundamentação, que não precisa ser justificada e que vive pelas suas próprias leis. Isso é válido também para o artista: um ser humano com erros e fraquezas, como todo mortal, mas, na qualidade de serventário da arte, soberano e independente.

Púchkin nega o princípio da arte pela arte, pois vai além: a arte não existe à margem da vida, não é um mundo isolado a que só devem ter acesso os artistas. A torre de marfim do artista seria para Púchkin uma degradação da arte, pois esta faz parte da ordem universal e, portanto, da vida humana. A arte é um componente essencial da vida e não um complemento para deleite de iniciados ou momentos de ócio. Se a arte não está devidamente entrosada com a vida e nela enraizada, é uma arte incompleta, uma mistificação. Quem quer construir a arte teoricamente, pelas suas medidas, rebaixa-a e se atribui poderes que a ninguém competem, nem mesmo ao melhor artista.

Segundo Púchkin, a arte só pode ser extraída da plenitude do mundo e só se pode perceber a sua atuação nessa plenitude. Para ele a realidade não é necessariamente o fundamento da arte. E indaga: o que há de artístico no mundo? E é essa a essência de seu realismo. É uma arte voltada para a vida. Não põe a arte a serviço da realidade, mas entende a realidade, tal qual é, como uma obra de arte.

Púchkin foi o primeiro escritor russo a mostrar que o homem, no seu mundo interior, com todas as suas tensões e contradições, pode ser apresentado artisticamente.

Para ter uma ligeira visão da mensagem poética de Púchkin, vejamos um pouco de sua poesia, em traduções feitas por mim com o propósito de conservar o mais possível a mensagem ideológica, sem subordiná-la a quaisquer imposições do versejar em português. Essas traduções são feitas assim, dada a minha convicção de que há muita poesia nos pensamentos contidos nos versos de Púchkin. É certo que não podemos captar o mundo de harmonia e luz que existe nas palavras e no ritmo original, mas a mim parece menor a perda neste sentido do que numa tradução livre em bons versos, que passam a ser mais a obra do poeta tradutor do que a do autor, cuja genialidade dificilmente se imita e mais dificilmente ainda se iguala.

Há um outro fator que me apóia na convicção de que Púchkin assim traduzido fica mais transparente ao leitor estran-

geiro que não possa lê-lo no original. É que os seus versos são escritos em estilo muito simples, com vocabulário quase coloquial. Foi um dos traços mais característicos de seu gênio conseguir fazer poesia perfeita, estilisticamente intocável, com as palavras que o povo usava. Com isso criou, praticamente, uma nova língua literária, simbiose do velho eslavo e do russo falado no seu tempo. Já pude observar que a tradução linear de poesia russa para uma língua neolatina permite, às vezes, transmitir harmonicamente até o ritmo e a seqüência das imagens. O deslocamento dos versos ou a omissão de muitas palavras para favorecer o texto poético no idioma para o qual se quer traduzir, não raro desfigura a mensagem, sem que se consiga ter uma nova criação poética à altura do original.

Por outro lado, esse processo por mim adotado é em grande parte didático, pois traduzo pensando nos meus alunos que desejam aprender o russo. Não quero com essas afirmações tirar e nem mesmo diminuir o mérito daqueles que, com boa inspiração, fazem traduções mais livres. Há algumas de grande beleza, mas em massa dificilmente se consegue esse resultado. Bom exemplo disso são os livros de tradução editados na União Soviética. Quando o tradutor, sobretudo para a língua inglesa, faz uma tradução livre, a mensagem não corresponde ao impacto do original e muitas vezes de um russo praticamente coloquial passa-se para um inglês literário, elevado de palavras de uso seletivo e raro.

Toda essa explicação vale também como um pedido de desculpas aos ouvintes e sobretudo ao espírito do próprio Púchkin que, confesso, traduzo com muita resistência, pensando: como seria bom se todos o pudessem ler no original, sentindo a música de suas palavras e de suas sílabas, que parecem encaixar-se miraculosamente para formar um mosaico perfeito, em que ninguém tropeça, em que se desliza com a alma leve e cheia dos mais belos sonhos! Creio que essa é, sem dúvida, uma das razões que muito influíram para torná-lo o poeta mais querido na Rússia, sem esquecer, naturalmente, as suas idéias de puro sentido humano e humanitário, sem esquecer o amor que consegue transmitir ao aplicar a sua arte genial de dizer as coisas em verso.

Sobre a simplicidade que caracteriza a obra de Púchkin, é oportuno lembrar que simplicidade implica profundidade. Ser simples é conseguir dizer com palavras simples o que é importante, o que é essencial. Se atingimos a essência das coisas, é

que nos estamos aprofundando. É por isso que muitas vezes é difícil compreender o simples. Nem todos têm a capacidade de mergulhar até a essência. Esta pode estar clara, manifestada de modo quase óbvio e alguém não ter a possibilidade de vê-la. É por isso que não raro o que é simples é acimado de superficial. Mais uma contradição do espírito humano, entre tantas e tantas que nos adornam.

Com muito acerto, um escritor russo contemporâneo, Boris Búrsov, definiu Púchkin como o poeta da simplicidade e da profundidade. Com quem não percebe essa verdade, não adiantará discutir. O próprio Púchkin, na sua poesia *Exegi Monumentum*, nos dá uma sugestão, quando pede à musa que o ajude a não temer ofensas, a não buscar elogios, a não contradizer os pobres de espírito...

A poesia de Púchkin traduzida em prosa, tanto quanto possível poética e ritmada, tem condições de revelar, apesar de traduzida, muito da profundidade e do sentido noético do autor, bem como a impressionante simetria das idéias. Estas não precisam de palavras difíceis nem símbolos enigmáticos, porque a concepção artística do poeta, como já disse, era de uma arte acessível, de que muitos pudessem fruir. A aceitação entusiástica de seus versos através do tempo e do espaço na grande extensão territorial da União Soviética prova com evidência que ele conseguiu esse desiderato.

No início desta exposição, já lemos duas poesias de Púchkin, quando acentuamos as suas características de poeta nacional. Numa dessas poesias ele enaltece a alta missão do poeta, por ser ele um espelho da realidade que o cerca, por ser *justo* ao não excluir nada que seja artisticamente representável. Nessa primeira poesia lida por mim — *O Eco* — Púchkin prega sutilmente o seu postulado de uma arte olímpica, cujo serventário, o poeta, está dotado de poderes excepcionais, aos quais nada escapa. Nessa concepção, ele acompanha Goethe, a quem chamava de mestre.

Vale a pena exemplificar essa coincidência de pontos de vista dos dois grandes gênios. Num dos prólogos do primeiro *Fausto*, Goethe faz dizer ao poeta estas palavras:

"Como é que o poeta comove os homens e submete os elementos? É pela harmonia que lhe jorra do coração e reconstrói o universo. Enquanto a natureza indiferente enoveia no fuso sem narrar o seu fio interminável, enquanto a multidão dis-

cordante das criaturas humanas se lança em confusa dissonância, quem é que introduz a ordem e a vida, comunicando ritmo e movimento? Quem consagra a parte como elemento de um todo, no qual ela vibra em majestosos acordes? Quem desencadeia a tempestade da paixão e ilumina o ocaso na alma amadurecida? Quem junca de flores da primavera as sendas da bem-amada? Quem entrança as mais simples folhas verdes em douréis para ornamentar a virtude? Quem garante o Olimpo aos heróis e congrega os deuses? É o gênio humano que se encarna no poeta."

Essa bela página poética de Goethe, em que expressa a missão que compete ao poeta e afirma o postulado de uma arte olímpica, de que Púchkin comunga, está resumida nos poucos versos da poesia *Eco*, em que é atribuída ao poeta a capacidade de reproduzir com absoluta fidelidade tudo que observa e assimila, tal qual o desempenho de fiel repetição do fenômeno físico do *eco*!

A segunda poesia lida no início desta palestra foi aquela em que Púchkin diz ter construído o seu monumento, feito não com as mãos mas de palavras, de palavras que valem ações, pois são palavras em defesa dos oprimidos, palavras que clamam liberdade. E aí o poeta afirma a sua convicção de que palavras assim atuam e permanecem, duram como um monumento. Púchkin não diz expressamente na sua poesia, mas sabemos que *monumento* vem do verbo *moneo* — *monere*, que significa advertir, fazer lembrar, fazer pensar.

Com essa poesia Púchkin não se enaltece vaidosamente, mas afirma a sua crença em que a palavra constrói, que é válido clamar contra a injustiça e a opressão, que essas são palavras que não se dissipam, que se transmitem no tempo e no espaço, pela vastidão das terras russas e ao longo dos anos ou mesmo dos séculos que passam.

É interessante também observar que com essa poesia Púchkin dá uma lição que seria aprendida e seguida por gerações de poetas no futuro, notadamente pelos poetas soviéticos da atualidade. A poesia é bela, pois é arte, mas ao mesmo tempo pode ser didática, pode constituir monumentos a serem lembrados para a defesa dos compatriotas e para o bem da humanidade.

O seu amor à liberdade, a sua revolta contra a opressão, a sua defesa dos fracos, Púchkin os exprime em inúmeras de suas poesias, sempre com o mesmo estilo simples e objetivo. Em poucos versos, às vezes manda toda uma mensagem, capaz de provocar uma revolução, de desestabilizar uma fortaleza de hábitos arraigados que contrariam os princípios da liberdade, que agridem a personalidade do homem. Um exemplo desse procedimento são estas duas quadrinhas escritas em 1823:

PASSARINHO

Em terra estranha cumprio fielmente
Um costume antigo da pátria:
Ponho em liberdade um passarinho
Na festa luminosa da primavera.

E me sinto reconfortado:
Por que hei de me queixar de Deus,
Se pelo menos a uma criatura
Eu pude dar a liberdade?

O original desta poesia está escrito com as palavras que estão aí traduzidas literalmente e que são termos simples, de russo coloquial, ontem e hoje. O poeta não se queixa de estar exilado, fora da pátria, mas se alegra em poder simbolizar o seu anseio de liberdade, que deve caber a todos os seres vivos. O fato de estar exilado ou perseguido não impede ao ser humano de agir, se lhe é dada a oportunidade, em favor da liberdade de outrem.

Sobre o mesmo tema, referindo-se a uma águia anrisionada, Púchkin escreveu outra poesia, retratando uma situação em que ele não tinha condições de agir para libertar a ave, mas juntos podiam sonhar com a liberdade, fraternalmente podiam aspirar à libertação nas alturas siderais, onde a águia compete com o vento na amplidão.

PRISIONEIRO

Das grades da prisão úmida e sombria,
Contemplo uma triste águia criada sem liberdade,
Meu desventurado companheiro. Batendo as asas,
junto à minha janela bica a comida sangrenta,

Bica, joga para longe e olha para mim,
Como se pensasse como eu.
Chama-me com o seu olhar e com o seu grito
E parece dizer-me — vamos voar.

Nós somos pássaros livres, já é tempo, irmão,
De ir para lá, onde atrás das nuvens os montes alvejam
Para lá, onde azulam as praias do mar,
Para lá, onde só passeamos o vento e eu.

O mesmo anseio de liberdade não conquistável está em muitas outras poesias, entre as quais uma que é de profunda contemplação da natureza exuberante do Cáucaso. O símbolo do prisioneiro nesta poesia é o rio que não pode sair de seu leito, entre os desfiladeiros mudos e inexoráveis. Esse símbolo prisão está mesclado com a vida alegre dos homens. É poesia escrita em 1829:

O CÁUCASO

O Cáucaso abaixo de mim. Eu só nas alturas,
Acima da neve, na borda da rocha escarpada;
Uma águia, alcançando-se de um cimo distante
Paira imóvel no mesmo plano que eu.
Daqui vejo o nascer dos rios
E o primeiro movimento das avalanches.

As nuvens deslizam embaixo,
Através delas se precipitam e rugem as cascatas,
Que banham gigantes rochosos.
Lá embaixo o musgo rasteiro e o espinhal ressequido.
E logo além o arvoredo e o feno verdejantes,
Onde os pássaros gorjeiam e os cervos saltitam.

Ali já os homens se aninham nas montanhas
E as ovelhas sobem as encostas douradas,
O pastor desce às campinas risonhas,
Onde o rio Aragva corre entre as margens sombreadas.
E o cavaleiro indigente se abriga nos desfiladeiros,
Onde o rio Tereg se expande em esfuziante alegria.

Brinca e uiva como uma fera nova
Que da jaula cobiça a comida.
E bate contra as pedras numa luta inútil.
Lambe as rochas com as ondas famintas...
É em vão. Não lhe cabe alimento ou consolo.
Prendem-no inexoravelmente os mudos rochedos.

Essas características de liberdade e de revolta contra a opressão dão à poesia de Púchkin um belo sentido revolucionário. Sobre este tema ouviremos neste seminário uma conferência do Prof. Alberto de Souza Pinto Filho, da minha Universidade.

E já que falo de conferências que vamos ouvir aqui, lembro que amanhã teremos a palavra da Prof^a Aurora Bernardini, da Universidade de São Paulo, sobre o tema "Púchkin — tradição e modernidade."

Púchkin, poeta inimitável e intraduzível, atinge o ápice de sua perfeição nas manifestações líricas. Seu verso é livre, imponderável, melodioso. Uma de suas páginas líricas mais famosas é aquela a que não deu título nem dedicou a ninguém expressamente.

A história que deu motivo a essa poesia pode ser resumida em poucas palavras. Mas a destinatária e a história pouco importam. A mensagem da poesia é bem outra. Vejamos o texto para comentar depois:

LEMBRO-ME DAQUELE INSTANTE MARAVILHOSO (1825)

Lembro-me daquele instante maravilhoso,
Em que diante de mim apareceste.
Como uma visão repentina
Vi um gênio da mais pura beleza...

Na angústia da tristeza sem esperança,
Na inquietude da vida ruidosa
Ouvi a tua voz carinhosa
E sonhei com as tuas feições queridas.

Passaram-se anos. A tempestade das paixões
Dispersou os sonhos de outrora
Eu esqueci a tua voz carinhosa
Esqueci as tuas feições queridas.

Na sombra solitária do meu cárcere
Arrastaram-se anos de minha existência:
Sem divindade, sem inspiração...
Sem lágrimas, sem vida, sem amor...

Mas de novo a minha alma desperta:
Novamente diante de mim apareceste.
A mesma visão repentina,
O mesmo gênio da mais pura beleza.

Inebriado bate o coração
Para ele tudo renasce:
A divindade, a inspiração,
A vida, as lágrimas, o amor.

Sabemos que essa poesia se destinava a Anna Kern. Em 1819 Púchkin havia encontrado uma moça. Seis anos depois a reencontra em Mikhailovskoie em casa de vizinhos, casada e levando uma vida leviana. Púchkin endereça os versos a uma desconhecida: a preposição K, que significa a, seguida de três asteriscos, que têm por objetivo anegar a pessoa real.

A realidade dá a explicação de tudo que o poeta quis expressar: a sua libertação de um sonho. Dois encontros separados por anos de exílio. O primeiro encontro é seguido de torturas e tristeza. O segundo representa a libertação interior, o retorno da felicidade, por ter desaparecido a angústia. No segundo encontro o poeta é um outro. Tudo mudou. A realidade doeu, mas acabou libertando o poeta, fazendo-o voltar à paz interior, que é o que importa.

É que as pessoas ou personagens na poesia muitas vezes são simbólicas, imaginárias, como sem dúvida há muito de imaginário na Beatrice de Dante Alighieri, que simboliza a mulher amada, perfeita em todos os sentidos, livre de qualquer defeito ou falha humana, merecendo sentar-se no trono eterno da maior bem-aventurança, ao lado de Deus todo-poderoso! E assim, quase sem querer, pela grandeza simbólica de sua poesia lírica, volto a mencionar Dante Alighieri, o poeta nacional da Itália, ao lado de Alexandre Púchkin, o poeta nacional da Rússia. Num e noutro a grandeza excelsa da arte poética, que ultrapassa a concepção do homem, se este não se liberta da realidade palpável que o cerca, se não se recolhe na visão de seu mundo interior. É a lição de um grande poeta alemão:

"Queres escrever ou ler poesia? Recolhe-te como se fosses rezar."

Para dar ainda uma amostra dos incomparáveis versos líricos de Púchkin, vejamos uma de suas mais famosas e conhecidas poesias. Também não tem título e trata de um amor irrealizado, coroado com uma renúncia absoluta e total. Como todos os versos de Púchkin, é lógico que também estes perdem imensamente com a tradução!

EU TE AMEI (1829)

Eu te amei: talvez do amor
Ainda exista algo na minha alma;
Mas que este amor não mais te perturbe,
De nenhum modo te quero entristecer.
Eu te amei em silêncio, sem esperança,
Torturado, ora pela timidez, ora pelo ciúme,
Eu te amei com tanta sinceridade e ternura,
Como te conceda Deus seres amada por outro!

Li essas poucas poesias de Púchkin sem maiores comentários e sem análise técnica estrutural, pois isso é impraticável em textos poéticos traduzidos. Quis apenas dar uma idéia da inspiração fantástica e ao mesmo tempo objetiva de Púchkin. Foi essa inspiração, aliada a um profundo sentimento humano, social e patriótico, que fizeram de Púchkin o poeta nacional da Rússia antiga e da atual União Soviética, poeta que ninguém superou em terras russas, se pensarmos no somatório de seus talentos e realizações. Não seria exagero afirmar que o russo, ao ler ou ao ouvir Púchkin, tem a sensação de que ele está falando em seu nome, expressando o que lhe vai no mais fundo da alma.

Que hoje na União Soviética essa condição de poeta nacional seja atribuída e reconhecida a Púchkin, está evidente nas manifestações culturais em torno de seu nome e nos pronunciamentos constantes e reiterados de cidadãos, comunidades e governo.

Como disse inicialmente, Púchkin acompanha o cidadão russo desde a escola até a velhice. É pacífica, portanto, a consagração do poeta, que este ano é particularmente festejado por motivo do sesquicentenário de sua morte.

Para demonstrar como essa consagração se iniciou no século passado e permaneceu inalterada neste século e depois da revolução comunista, vamos buscar o testemunho de seis grandes escritores do século XIX e de um grande homem político e acadêmico dos primórdios da União Soviética. Creio que o julgamento desses seis homens, de excepcional talento e de alma genuinamente russa, será o melhor coroamento para a minha exposição.

Já antes aludi ao pronunciamento de Vissarion Bielinski, filósofo e o maior crítico literário na Rússia da primeira metade do século XIX, quando afirmou que "Púchkin era um fenômeno eternamente em movimento e que era difícil estimar a extensão da reforma que ele produziu na poesia, na literatura e na língua russa."

Os seis testemunhos que invoco agora são de Jukovski, Gogol, Turguêniev, Tchernichevski e Lunatcharski.

Vassili Andréivitch Jukovski, grande poeta russo da primeira metade do século XIX, contemporâneo de Púchkin, escreve dirigindo-se a ele:

"Tu não possuis talento e sim gênio... Deverás ser o poeta da Rússia... O caminho que tens a tua frente leva diretamente ao que é grande. Tu sabes como eu amo a tua musa e eu sei que poderás ser a honra e glória da Rússia."

Nikolau Vassilievitch Gogol, grande escritor, também da 1ª metade do século XIX, contemporâneo de Púchkin, escreveu profético depois da morte do poeta:

"Ao nome de Púchkin, imediatamente pensamos no poeta nacional da Rússia. De fato nenhum outro é maior e tem mais direito a ser chamado poeta nacional. Decididamente o título lhe pertence. Púchkin é um fenômeno extraordinário e talvez o único fenômeno do espírito russo. É um homem russo na sua evolução definitiva e outro como ele talvez apareça daqui a dois séculos."

Ivan Serguêievitch Turguêniev, escritor russo do século XIX escreveu:

"Púchkin foi o nosso primeiro poeta artista. Sem falar da varonil excelência, da forma e da limpidez de sua língua — a verdade retilínea, a ausência de mentiras, as frases, a simplicidade, a sinceridade e honestidade de sentimentos — todas as boas características dos homens bons surpreendem nas obras de Púchkin não somente a nós, seus compatriotas, mas também os forasteiros que a ele tiveram acesso. Púchkin deu forma definitiva à nossa língua que agora, pela sua riqueza, pela sua força, pela lógica e beleza da forma, é reconhecida, mesmo por filólogos estrangeiros, como talvez a primeira depois do grego antigo."

Outro testemunho da Rússia pré-revolucionária, cuja voz queremos ouvir nesse julgamento tão formidável e unânime é a de Fiodor Mikhailovitch Dostoievski.

Quais os elos que ligavam o grande romancista de *Os irmãos Karamázovi* a Púchkin, o luminoso poeta da arte franca e cristalina?

Parece que a alma de Dostoievski, tão notoriamente torturante e mártir ao mesmo tempo, aspirava às alturas olímpicas do gênio de Púchkin. Se havia sombra e luz, como na alma de qualquer ser humano, mas com as proporções da genialidade, na alma de Dostoievski, o seu lado luminoso via em Púchkin um modelo ou um caminho para atingir o bem supremo. E a Púchkin ele, necessariamente, associava o que lhe parecia mais caro e vital, imprescindível à grandeza da pátria russa e à salvação do homem nas esferas do bem e do belo.

Assim, Dostoievski no fundo foi um prisioneiro de Púchkin e essa prisão ele aceitou e a proclamou aos quatro ventos poucos meses antes de sua morte. Se subir às alturas mais puras do espírito e lá encontrar a paz e a salvação simbolizada no Cristo era a meta a ser atingida graças ao amor e ao perdão, o caminho para o russo havia de ser trilhado com o alento da arte imaculada e soberana da arte olímpica de Púchkin, que era de caráter universal.

Púchkin era o evangelho literário de Dostoievski e este de tal maneira cultivou isso em si mesmo desde a adolescência que, no fim da vida, quando lhe coube a incumbência de falar oficialmente de Púchkin a um auditório russo, a sua alma

de nacionalista exultou e o seu extraordinário talento e incontida veemência deram às suas palavras um tom mágico e profético.

Chamado a pronunciar-se sobre o poeta na festa de inauguração de um monumento a Púchkin em Moscou, em junho de 1880, Dostoievski o fez, sentindo a plenitude de sua realização intelectual e patriótica. E nessa ocasião consagrou Púchkin como poeta nacional.

Creio que nunca um escritor aproveitou tão bem uma solenidade, em que, sem dúvida por influência do Poder, pretendia-se criar divergências ou restrições, para firmar a pregação de uma fé e de uma convicção, sentimentos esses que se arraigaram na consciência popular e que nada conseguiu abalar até hoje. Congregaram-se para sempre, ao eco da voz de Dostoievski, propósitos de elevação do ser humano, de pátria e de progresso universal em torno de um poeta: Púchkin, o poeta nacional, sem nenhuma quebra daquela serena e comovente veneração com a mudança do regime político que ocorreria trinta e oito anos depois.

Em maio de 1880 Dostoievski, que estava no apogeu de sua glória depois da publicação do romance *Os Irmãos Karamázovi*, é convidado pela Sociedade dos Amigos da Literatura Russa a pronunciar um discurso em Moscou na inauguração de um monumento a Púchkin.

Havia no ar indecisões e receios. Os ocidentalistas diziam que Púchkin era um grande europeu. Os eslavófilos não ousavam considerá-lo um grande russo. Esperava-se uma palavra para dirimir as dúvidas. Dostoievski sentiu-se profeticamente chamado a pronunciar essa palavra.

A expectativa dos meios intelectuais era enorme. As solenidades deveriam iniciar-se no dia 26 de maio, data do nascimento de Púchkin, mas a morte da Imperatriz determinou duas semanas de luto, de modo que o início só se deu no dia 5 de junho.

Todos os brindes e discursos se referiam a Púchkin, mas ninguém ousava dizer o que ele representava para a pátria.

No dia 7 Turguêniev, o principal representante dos ocidentalistas, pronuncia o seu discurso. Seria Púchkin o poeta nacional, resumindo o gênio particular de sua raça? E Turguêniev responde: "Eu não o afirmo, mas também não ousaria negá-lo." E logo em seguida passa a elogiar Nekrássov — o poeta dos revoltados.

Dostoievski se exaspera, se revolta contra essa atitude, que classifica de manobra hábil. A segunda sessão se realizaria no dia seguinte, quando falaria Dostoievski.

Uma grande sala repleta, um palco vazio, silêncio. De repente assoma Dostoievski naquele palco. Esgotado, enrugado, o seu corpo pequenino e frágil parecia dançar na roupa. Depois de prolongados aplausos começa a ler o seu discurso com uma voz sumida, que vai crescendo e de repente é um vozeirão que enche o ambiente. — “O que é Púchkin? Púchkin é a encarnação do espírito nacional, com sua extraordinária aptidão para compreender o gênio dos outros povos.”

— A significação do homem russo é decididamente européia e mundial. Ser um verdadeiro russo, ser plenamente russo quer dizer — não o esqueçam! — ser irmão de todos os homens!”

Depois de comentar a obra de Púchkin, sobretudo o poema central Eugênio Oniêguin, ressaltando a figura de Tatiana, símbolo da mulher russa, Dostoievski volta ao tema da universalidade do povo russo, partindo da universalidade do poeta. “Se Púchkin não tivesse morrido tão cedo, os russos seriam menos incompreendidos pelos demais homens e haveria menos discórdia entre os próprios russos.”

E conclui:

“Mas Deus não quis assim. Púchkin morreu no desabrochar de suas forças e, sem dúvida, levou consigo para o túmulo um grande segredo. E agora teremos que, sem ele, penetrar esse segredo.”

É evidente que o discurso de Dostoievski, que nos parece até ingênuo em alguns de seus postulados, valeu menos pelos argumentos do que pela emoção que despertou.

E essa emoção simbolizou profeticamente o que aconteceria na nação russa em relação a Púchkin, pois, ali, se presta a ele um verdadeiro culto unânime de admiração e respeito.

Mas, já que estamos tentando apresentar ao auditório uma imagem de Púchkin, vale a pena citar integralmente um trecho daquele memorável discurso de Dostoievski, ressalvado, naturalmente, o exagero nos confrontos com gênios de outras nacionalidades:

"Afirmando categoricamente que não houve poeta de tanta receptividade universal como Púchkin. E não se trata só de receptividade, mas também assombrosa profundidade, de transfiguração do espírito no espírito dos outros povos, transfiguração quase perfeita e tanto mais maravilhosa quanto sabemos que ela não se encontra em nenhum outro poeta. Com isso, ele expressa a meu ver, da melhor forma, o espírito popular de sua poesia, o espírito popular do nosso futuro. É que a principal força do espírito do povo russo é precisamente a sua tendência, nos objetivos finais, para o universal, para o que se refere a todo o gênero humano. Poeta popular até a medula, enquanto, em contato com a força do povo, Púchkin pressente a grande destinação futura dessa força. E é a isso que se chama profético."

Nikolai Tchernichevski, escritor russo do século passado, que concebeu a literatura como um meio de ação e que teve grande influência com seu romance *Que fazer?*, que se tornou quase uma bíblia da juventude revolucionária russa, escreveu sobre Púchkin:

"O significado de Púchkin é incomensurável. Através dele se divulgou a instrução literária a dezenas de milhares de pessoas. Antes eram poucos os que manifestavam interesse pela literatura. Foi o primeiro a elevar a literatura russa à dignidade de uma causa nacional, enquanto que antes era apenas passatempo agradável e útil para um reduzido número de diletantes. Foi o primeiro poeta que atingiu, aos olhos do público russo, o elevado posto que deve ocupar num país um grande escritor. Toda e qualquer possibilidade de evolução das letras russas foi preparada por Púchkin e, em parte, a ele ficou condicionada."

Depois desses grandes escritores do século XIX, a voz da nascente União Soviética, na palavra de Analólii Vassilievitch Lunatcharski, homem público e acadêmico que participou da Revolução de 1905 e foi o primeiro Comissário para a

Instrução, depois de instalado o governo de Lenin em 1917. Lunatcharsiki escreveu:

"Púchkin foi a nossa primavera, Púchkin foi o amanhecer da Rússia, Puchkin foi o nosso Adão. O que fizeram na Itália Dante e Petrarca, na França os gigantes do século XVII, na Alemanha Lessing, Schiller e Goethe, Púchkin fez para nós ele só..."

Púchkin sofreu muito porque o seu gênio maravilhoso, ardente e benfazejo, desenvolveu-se na Rússia ainda crua, quase hiberna, quase envolvida nas trevas da noite. Mas ele teve a primazia entre todos os demais escritores russos. Foi o primeiro e, no direito de primeiro invasor, apoderou-se dos maiores tesouros de toda a literatura russa.

.....

Mas o futuro de Púchkin não foram os anos que passou na terra, não foi o seu fim difamante, nem sequer foi a sua glória imortal. O seu verdadeiro futuro foi o futuro de todo o povo russo."

Ouvidas essas vozes do passado, da Rússia pré-revolucionária e da recém-nascida União Soviética, vejamos um pouco o que dizem de Púchkin os escritores soviéticos contemporâneos, na voz de um grande pensador da atualidade.

Boris Búrsov, a que já me referi, escreveu na comemoração do sesquicentenário de Púchkin um artigo intitulado "O Prodígio da Literatura Russa". Desse artigo, lançado com extraordinária argúcia crítica, merecem ser lidos aqui trechos como estes:

"Não se pode considerar Púchkin apenas como um fenômeno literário. Nele refletiu-se a história de buscas do espírito humano desde milênios. Nele há reflexos impressionantes das idéias de Sócrates e Platão, Erasmo de Rotterdam, Lutero, Descartes, Espinosa, Kant e tantos e tantos outros."

Ainda do mesmo escritor Boris Búrsov:

"Como genial poeta russo, Púchkin baseia a sua criação na história da pátria, mas igualmente grande é o seu interesse pela herança espiritual de toda a humanidade, cuja parte inalienável ele também considera a sua pátria."

Como vê o auditório, busquei pincéis autorizados, tomando-os emprestados aos 150 anos que decorreram depois da morte de Púchkin, para traçar-lhe o retrato como POETA NACIONAL DA RÚSSIA. Quanto ao mais, espero ter conseguido antecipar informações, que só serão cabalmente completadas por quem tiver interesse e paciência para abeberar-se na fonte cristalina e imorredoura de seus livros.

Gostaria de terminar a minha palestra com mais um empréstimo, desta vez muito pequeno, a José Martí, escritor e patriota cubano que, no século passado, foi um dos artífices da independência hispano-americana. Ele escreveu sobre Púchkin:

"Era um homem de todos os tempos e de todos os países — um homem intrínseco, o universo num só peito."

A POÉTICA DE PÚCHKIN EM RELAÇÃO AOS POETAS DE SUA ÉPOCA.

(Tradução e Modernidade)

Aurora Fornoni Bernardini

Numa admirável introdução a *The Oxford Book of Russian Verse*, (1) Maurice Baring sintetiza, dentro do panorama da literatura ocidental, o advento de Alexandr Serguéievitch Púchkin (1799-1837), explicando porque ele é considerado por muitos estudiosos como o grande iniciador da literatura russa.

É claro que ela não nasceu no século XIX: seu curso, porém, foi subterrâneo, durante muito tempo, acompanhando o atormentado desenrolar da própria História da Rússia.

Já no século XI, depois de consolidada a unificação das tribos eslavas, Kiev, o primeiro grande centro da cultura russa, era comparável a qualquer outra grande cidade da Europa ocidental, no mesmo período. Comerciantes, artistas, sábios transitavam livremente, de leste a oeste, e os manuscritos russos dessa época competiam em pé de igualdade com os melhores manuscritos do Ocidente. Quando, porém, se deu o cisma religioso entre Roma e Bizâncio (que culminou com a excomunhão de Cerulário em 1054), os eslavos — de rito ortodoxo — foram as vítimas acidentais. Ergueu-se uma barreira entre a Rússia e o Ocidente que, reforçada pela invasão dos tártaros e pelo jugo sucessivo (1240-1480), só começaria a ser demolida nada menos que em 1700, já no reinado de Pedro, o Grande.

Kiev foi arrasada, a Polônia separou-se do Leste, o sul da Rússia foi abandonado. No século XV os principados supér-

1. Oxford, Claredon Press, 1958.

tites agrupavam-se em torno de Moscou, em seu desesperado esforço de sobrevivência.

Obviamente, numa configuração como essa, não se podia esperar que a literatura russa conhecesse as fases que conheceu a literatura européia.

Houve, como dizíamos, subterrâneo, o filão da poesia popular, cujas manifestações se concretizavam em obras que passavam de uma geração a outra, graças à tradição oral. A introdução do alfabeto cirílico, levado à Rússia por dois monges búlgaros, Cirilo e Metódio, enviados de Bizâncio para evangelizar os eslavos no ano 800, permitiu o registro de uma surpreendente obra literária, *O Dito do Exército de Igor*, (2) uma épica anônima escrita durante o século XII na língua oficial de então, o eslavo eclesiástico.

A grande originalidade da obra reside na utilização dos métodos da poesia oral, numa épica que tem um ritmo e uma musicalidade tão complexos que até hoje há estudiosos à procura de influências ou paralelos que a expliquem.

Sempre em eslavo eclesiástico estão escritos os Anais ou Crônicas da Galícia, a civilização russa que sobreviveu à invasão tártara no Norte e no Leste, bem como as de Nóvgorod e mais tarde as de Moscou, mas nem elas nem os relatos militares ou a vida dos santos dos séculos seguintes podem ser comparados ao *Dito*. Afora as vívidas descrições da vida russa na obra do Arcipreste Avvakum (3) — escritas em língua vulgar, um russo híbrido em que se misturavam as expressões bárbaras com as assimilações estrangeiras mais variadas (a língua russa oficial só passará a vigorar em meados de 1700, após a compilação da primeira gramática russa) —, nada mais há de realmente original até o advento de Púchkin. Até lá, toda obra literária russa, após a libertação do jugo tártaro, refletirá a história da tentativa paulatina de derrubar a barreira de incomunicabilidade entre a Rússia e o mundo ocidental.

O caminho é longo: a primeira imprensa é instalada em Moscou durante o reinado de Ivan, o Terrível (1547-1584); Kiev ressurgiu das ruínas e volta a ser um centro de atração cultural; escolas são fundadas em Moscou; e a influência polone-

2. Veja-se tradução em português publicada pela Ed. Perspectiva de São Paulo.
3. Chefe dos "velhos crentes", opôs-se às reformas religiosas instauradas pelo patriarca Nikon que propugnava uma aproximação ao rito grego, e por isto sofreu a prisão, o exílio e a fogueira em 1681. Sua obra principal *A vida* (1672-1673) é um documento de valor literário, precioso, inclusive, pelo relato dos costumes da época.

sa volta a se fazer sentir. Em fins do século XVII uma vasta colônia alemã se estabelece nos arredores de Moscou, trazendo consigo suas técnicas e suas tradições. Durante o reinado de Pedro, o Grande (1672-1725), conhecedor de vários países europeus (Inglaterra, Alemanha, Holanda), onde estudou arte naval e militar, a influência européia expande-se até culminar com a hegemonia francesa, com Catarina II (1729-1762), que, conforme é sabido, manteve longa correspondência com Voltaire e Diderot e convidou repetidamente artistas e estudiosos da França a São Petersburgo, que desde a época de Pedro, o Grande, tornara-se, pouco tempo depois de sua fundação, a capital da Rússia.

Não é de estranhar, portanto, que os primeiros grandes poetas a escreverem em russo literário (Kantemir, 1708 — 1744; Dierjávín, 1743-1816) o tenham feito nos moldes da verificação francesa clássica. Mesmo Krilov, cujas famosas fábulas, publicadas em 1806, foram escritas utilizando expressões da rua e dos botequins, descendentes legítimas dos seculares provérbios russos, acabou mantendo o esquema de La Fontaine.

A hegemonia da influência literária francesa será rompida com Jukóvski, outro grande poeta (1793-1852), que, com suas traduções de Gray, Bürger, Uhland, Schiller e Goethe abrirá as portas da literatura russa à Alemanha e à Inglaterra, preparando o caminho, afinando os instrumentos, para que finalmente ocorresse a grande síntese. O momento exigia um poeta de gênio que soubesse amalgamar a herança do passado (oriental, ocidental, eslavo) ao espírito russo nascente dentro de um novo modelo: esse poeta foi Púchkin.

Se é lícito estabelecer um paralelo literário entre Rússia e Ocidente, na época de Púchkin, que D. S. Mirsky denomina de "idade de ouro da poesia", ver-se-á que os poetas que mais se aproximam dessa idade são os poetas do fim do século XVIII e não os do século XIX (Burns, Chénier, Parny). Românticos, portanto, e, como dizíamos, franceses em sua maioria e, por conseqüência, abertamente contra as regras do classicismo francês.

Procurava-se o original, o pitoresco. Propunha-se a liberdade de temas e a inovação de formas. Shakespeare era admirado pela amplitude de sua visão e compreensão e Byron por sua eloquência e seus métodos de narração.

Mas o que colore o caráter do século XVIII da idade de ouro é a marca social: a hegemonia literária da nobreza, hegemonia essa que durará até fins de 1820.

D. S. Mirsky situa na época da maturidade de Jukóvski (1808) o início da idade de ouro. Justamente porque, como dizíamos, rompe a placidez da mesmice literária anterior (escola de Dmítriev) e, juntamente com Bátiuchkov e Viázemski, alguns anos mais tarde, funda a sociedade literária chamada "Arzamas", onde cultivavam a amizade e a poesia e que logo se desenvolveu. À parte a tradução da *Elegia de Gray* (1802), em 1808 Jukóvski publicava uma adaptação da *Lenore*, de Bürger, abrindo a fase das *baladas*, na Rússia. Em 1812, época da invasão napoleônica, escrevia um poema, "O poeta no campo dos guerreiros russos", que o tornou célebre fora dos círculos literários. Preceptor do jovem Alexandre II, foi benéfico e humanizante em sua influência. E, o que é mais importante para nós, esteve intimamente ligado a Púchkin, desde seu começo, ajudando-o futuramente em seus atritos com as autoridades.

A poesia, em Jukóvski, tornou-se expressão dos sentimentos subjetivos, muito mais próxima da poesia de Liérmon-tov que da de Púchkin, onde a parte subjetiva é menos aparente, mas, curiosamente, embora subjetiva, suas raízes (prosódia e construção) estão fincadas nos grandes alemães e ingleses que introduziu em adaptações que se tornaram clássicos russos. Além dos autores citados, ainda traduziu Dryden (*O festim de Alexandre*), Thomson, Southey (*A rainha Urraca*), Scott (*A vigília de Santa Joana*), Moore (*A morte de Peri*), Cambell (*A filha de Lorde Ullin*) e Byron (*O prisioneiro de Chillon*), com resultados em russo muitas vezes superiores aos originais.

Após 1830 procura, como Púchkin na mesma época, uma maior objetividade e um estilo mais épico. Escolhe o hexâmetro livre ou o verso branco; utiliza os *eniambements* até alcançar um estilo "tão belo como o da prosa". Nesse espírito traduz nada menos que a *Odisséia* num estilo sóbrio (idílio heróico) que faz *pendant* e contraste à grandiosidade da tradução da *Ilíada* (1829) por Nikolai I. Guéditch, outro grande tradutor russo da época.

Ao lado de Jukóvski, outro contemporâneo de Púchkin foi Constantin Nicoláievitch Bátiuchkov (1785-1855) que, por volta de 1820, ficou afeito a uma forma patológica de melancolia, da qual não conseguiu mais se recuperar. O fundamento de sua personalidade era, de acordo com Mirsky, pagão e sensual. Seus mestres eram os clássicos e os latinos: Tibúlio, Parney, Tasso, Petrarca e os gregos. Sua aspiração era igualar em russo a doçura e a melodia dos italianos. Se Jukóvski

abriu as portas da Rússia à influência inglesa e alemã, Batiúchkov fê-lo em relação a Itália por volta de 1818 (cf. *Tasso morrendo* e *À sombra de um amigo*), embora sua obra-prima tenha sido a tradução livre de epigramas de amor retirados da analogia grega e apesar de sua curta floração, em vista da doença a que nos referimos.

Outro poeta contemporâneo e de quem Púchkin gostava muito foi Pável Alexandrovitch Katiênin (1792-1853), um romântico com desvios clássicos (*Andrômaca*) e arcaizantes e que insistiu que a poesia russa devia ser *nacional* e agressivamente realista. Escreveu uma série de baladas que repercutiram muito nas baladas russas de Púchkin.

Finalmente, antes de terminarmos com Viázemski e ciclo do Arzamas, resta ver, entre os contemporâneos de Púchkin, Anton Antonovitch Delvig (1798-1831) e Denis Vassílievitch Davídov (1792-1878). Delvig foi companheiro de Púchkin no liceu de Tsárkoie Tseló. Conseguiu obter em 1830 autorização da censura para publicar a *Gazeta literária*, onde reunia obras de seus amigos e confrades. Em seus próprios poemas, conforme o espírito, ele também do século XVIII, não utiliza sua vida interior como tema de sua produção (em grande parte "canções russas"). Escreve em metros clássicos suas melhores obras: idílios e epigramas (*Mulheres no banho*). No dizer de D.S. Mirsky, entretanto, faltam, como a Katiênin, o "fogo" e a "humanidade" que fazem a grande poesia.

Os últimos dois representantes da constelação que acompanha Púchkin, Davídov (1784-1839) e Viázemski (1792-1878) praticam o gênero chamado "poesia fugitiva", uma poesia leve e pouco profunda. O primeiro, em seus originais "versos husardos" e o segundo, grande correspondente de Púchkin, em exercícios elegantes, ora brilhantes, ora sóbrios. Embora menos importantes do que Jukóvski e Batiúchkov, são representantes típicos da época.

Depois de 1820 o movimento "Arzamas" torna-se florescente. Seus adeptos engrossam a corrente dos karamzianos, românticos, ocidentalistas e inovadores, contrapondo-se à corrente dos arcaizantes, que com Chichkov, Katiênin, Krilov e alguns outros representavam os nacionalistas ferrenhos, conservadores da tradição greco-latina e avessos à ocidentalização.

Com o sucesso de Jukóvski e de Batiúchkov, aliado ao de Púchkin, cujas obras se sucedem copiosamente, a poesia monopoliza praticamente o mercado livresco. O partido dos

nobres controla a opinião literária. Entretanto, a repressão à revolta dos dezembristas, que se estendeu pelo reinado de Nicolau I (1825-1826), dá o golpe de graça à posição de elite intelectual da nobreza. Ao mesmo tempo, jovens jornalistas de modesta extração passam a controlar a imprensa e a ganhar o favor do público. O idealismo alemão rechaça, aos poucos, o romantismo francês. Depois de 1829, sob o impulso dos romances históricos de Walter Scott, o romance começa a vender mais que a poesia.

Delvig morre em 1831 e com ele o patrono do círculo dos poetas da geração de 20. Púchkin casa-se e passa a fazer parte de uma aristocracia literária vista como conservadora. Seus últimos trabalhos são dedicados à pesquisa histórica, de pouca repercussão entre os jovens. Quando ele morre, em 1837, os poetas que lhe sobreviveram, Jukóvski, Baratinski, Iázikov, Viázemski formam um pequeno grupo isolado num mundo hostil em que se levanta a voz crítica de Belínski.

Importa falar um pouco, agora, de dois contemporâneos "rivais" de Púchkin, Baratínski (1800-1844) e Iázikov (1803-1846), ambos objeto de profunda reavaliação crítica junto à crítica literária soviética.

Evguénii Abramovitch Baratínski iniciou a carreira numa escola aristocrático-militar. Adolescente, foi acusado de roubo e obrigado a servir como soldado raso num regimento de S. Petersburgo. Felizmente, conheceu Delvig que o encorajou a se aproximar do meio literário. Serviu durante seis anos na Finlândia, onde escreveu as líricas que estabeleceram sua reputação. Em 1825, fixou-se em Moscou e abandonou a carreira militar. Teve finalmente uma vida e uma família feliz.

Seu forte foram os contos em versos. "Eda", escrito na Finlândia em estilo simples e realista, não tem traços de romantismo: descreve com grande precisão a austeridade da natureza e se aprofunda em *insights* psicológicos, como nunca dantes fora feito na Rússia. Os outros dois contos em versos, *O baile* (1828) e *A concubina* (1830) revelam a influência do jovem Púchkin e de Rátiuchkov. Entre seus poemas destaca-se "Os festins", onde se prenuncia, entre epicurismo e melancolia, seu estilo: o pessimismo filosófico. O pensamento torna-se nele verdadeira matéria poética, contrariamente ao "sentimento" cultuado por seus jovens contemporâneos. Lembra, se quisermos, Pope, Donne e Leopardi. O pensamento é conciso e concentrado, e seus versos (odes) são

clássicos, embora a frase seja complexa, cheia de preposições e de orações subordinadas.

O que ele prevê: o isolamento do poeta no mundo moderno; o futuro da humanidade industrializada e seu preço; perda do tônus vital e do vigor sexual, até a reobtenção, por parte da terra, de sua soberania. Nunca decai em banalidades. Seu poema "Sobre a morte de Goethe" (1832), construído como um silogismo spinoziano, figura como modelo em todas as antologias.

Finalmente, Nicolai Mikhaílovitch Iazíkov (1803-1846), o terceiro grande poeta dos anos vinte, também levado à literatura por Delvig. Publicou primeiramente, em 1822, versos estudantis anacreônticos. Estudou em Dorpat (na época, uma universidade alemã), mas não concluiu seus estudos e viveu entre Moscou e sua propriedade de Sibirski. Pertenceu a círculos nacionalistas e eslavófilos em Moscou, adepto de um credo exacerbadamente chauvinista.

Gógol tinha por ele uma admiração extraordinária: "não é à toa que ele se chama Iazíkov: ele é mestre de sua língua como um árabe de seu fogoso cavalo". Púchkin, alegoricamente, dizia que de sua fonte bebia-se não água, mas champanhe. De fato, seus versos embriagam. A imensa energia física e nervosa de sua poesia é incomparável. Canta a natureza (*A cascata, Trigorskoj, O lago Peipus*): orgia de luzes e cores, em elegias excepcionais como *Ao Reno* (1840), um dos maiores triunfos da arte verbal russa: há no poema a enumeração ininterrupta dos afluentes do Reno em aproximadamente cinqüenta versos, cuja leitura é um desafio para qualquer declamador.

Sobre este pano de fundo situa-se a época de Púchkin.

Em termos de evolução literária, a obra de Púchkin representou o fenômeno que Iúri Tiniánov, um dos teóricos mais afiados do Formalismo russo, chama de *deslocamento do sistema*, ou seja, a construção de um novo modelo (gênero) no qual são utilizados elementos dos velhos sistemas, interpretados, porém, de maneira diferente:

"Tentemos, por exemplo, dar a definição do conceito de *poema*, isto é, o conceito de gênero. Qualquer tentativa de uma única definição estática está fadada ao fracasso. Basta ver a literatura russa para se convencer disso. O caráter revolucionário do 'poema' de Púchkin *Russlan e Liudmila* estava no fato de tratar-se de um 'não-poema'. (O

mesmo se dava com *O prisioneiro do Cáucaso*.) Quem estava pretendendo tomar o lugar do heróico poema? O leve conto maravilhoso (*skaska*) do século XVIII, sem, por sinal, tentar justificar esta sua leveza. A crítica sentiu nisso um desvio do sistema, mas, na verdade, tratava-se de um *deslocamento* do sistema. O mesmo acontecia em relação aos elementos isolados do poema... Púchkin mudou intencionalmente o significado do 'herói' e os críticos, acostumados com o herói elevado, falaram em 'rebaixamento'. Em *Os ciganos* uma dama notou que em todo o poema só havia um único indivíduo honesto e este era o urso." (4)

É curioso relatar uma "profecia" atribuída a Pedro, o Grande, que o monarca teria enunciado num discurso durante o banquete em comemoração da paz de Nysdadt. Teria ele dito que os historiadores consideravam a Grécia o berço de todas as ciências, tendo elas depois migrado da Grécia para a Itália, e para o resto da Europa, parando na Polônia, sem atingir a Rússia. Um dia, porém, a arte, a ciência viriam da Inglaterra, França, Itália e Alemanha para a Rússia; seriam transformadas e daí acabariam voltando para a Grécia, num movimento semelhante à circulação do sangue.

O caráter profético dessa anedota é duplo: por um lado, observou-se que, realmente, a Rússia, sempre que as linhas de comunicação o permitiam, assimilou vorazmente a cultura ocidental e a "devolveu" ao mundo diferente de como a tinha recebido. Por outro, por uma dessas coincidências históricas que só é possível explicar a *posteriori*, a poesia russa (e a música russa também segundo M. Baring). (5) a despeito de qualquer outra influência mais ou menos sensível, tem *at its best* as mesmas características da poesia grega. "Não se trata de uma beleza de ornamento, mas de uma beleza de estrutura, uma beleza de harmonia e simplicidade... A poesia grega é estatutária no sentido em que depende essencialmente de sua estrutura orgânica: isto não significa absolutamente que seja fria, rígida ou sem cor... Ela tem a mesma simplicidade e o mesmo despojamento de uma escultura grega. O poeta tem algo a dizer e o diz ao estilo mais apropriado e da forma melhor e mais verdadeira possível. Se você gostar, gostou..." (6)

4. In *Texte der Russischen Formalisten, Band I*, Munchen, Fink Verlag, 1969.

5. *Histoire de la littérature russe*, Paris, Fayard, 1969, p. 53.

6. *Idem, ibidem*, p. 17.

É justamente o que acontece com Púchkin. Aclamado incondicionalmente pelo público que o tornou, até hoje, o poeta mais popular da Rússia, tão logo se afastou dos esquemas e dos temas convencionais passou a ser massacrado pela crítica e perseguido pela censura até o fim de sua curta vida que vamos acompanhar sucintamente.

Na época em que Púchkin nasceu (1799), o czar que reinava sobre a Rússia ainda era Paulo I, o filho insano de Catarina II, que viria a ser morto dois anos mais tarde numa conspiração palaciana, da qual tomaria secretamente parte seu filho e sucessor, Alexandre I.

Moscou havia se tornado o centro de vida intelectual e artística do país. A alta sociedade, que em São Petersburgo gravitava em volta da corte, em Moscou, via de regra, se entendia. Os jovens promissores liam os imitadores russos de Parny, Rousseau, Racine, Voltaire e as jovens (e as velhas) suspiravam com os romances sentimentais que apareciam aos montes, todos iguais. (Veja-se, no conto *A dama de espadas*, (7) a causticidade com que Púchkin satiriza essa ambiência:

“— *Paul!* — gritou a condessa de trás dos ombros. — Manda-me algum romance que ainda não li, mas, por favor, que não seja dos novos.

— Como assim, *grandmaman*?

— Quero dizer: um romance em que o herói não estrangule o pai, nem mãe e em que não haja afogados. Eu tenho um medo terrível de afogados.

— Tais romances não existem mais. Não quer algum russo?

— Mas existem romances russos?... Manda-me um, meu caro, manda-me, por favor!”

De manhã praticava-se equitação e à noite freqüentavam-se salões em dias certos da semana, quando não havia baile ou carteadado. Os chefes de família cuidavam da administração de suas propriedades rurais, onde a família passava temporadas anuais, juntamente com a numerosa criadagem, parentes, servos e agregados. O povo, como sempre, sofria.

Foi nesse meio que nasceu Púchkin, numa casa da rua Alemanha, destruída pelo incêndio de 1812. O pai, jovem ofi-

7. Vide coletânea do mesmo nome, publicada pela Ed. Perspectiva de São Paulo.

cial da guarda, revelou-se mau administrador, colérico, medroso, atormentado pelas dívidas. A mãe, neta de Abraão Haníbal, o famoso Negro de Pedro, o Grande (leia-se o conto homônimo da coletânea citada), bonita, fútil e nervosa, não soube ser boa mãe nem boa companheira.

Durante sua infância, entregue aos cuidados de preceptores improvisados que só conseguem fazer com que ele aprenda o francês, o jovem Púchkin torna-se desobediente, caprichoso, precoce. Abandona, embora com carinho, as histórias maravilhosas que lhe contam a avó Haníbal e a babá, Arina Rodiónovna, e devora os livros da biblioteca do pai: Plutarco, Homero, La Fontaine, Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais, Parny, Diderot, Voltaire. Começa a escrever versos em francês. Aos 12 anos, quando está para ser enviado a um colégio de jesuítas para completar sua educação, consegue ingressar, graças a influentes amigos de família, no recém-criado liceu de Tsárskoie Seló, próximo de São Petersburgo, cuja sede se encontrava numa das dependências da própria residência de verão dos czares. O liceu, com um número reduzido de vagas, recebia "jovens destinados aos mais altos cargos do Estado e escolhidos entre as melhores famílias". É ali que Púchkin permanecerá até os 18 anos. É apaixonante imaginar a evolução de sua personalidade nessa época de aprendizagem que talvez tenha sido a mais feliz de sua vida. Os professores, dessa vez não improvisados, alimentam-lhe o estro poético. Um deles leva-o a compor suas *Memórias de Tsárkoie Seló* para o exame de 1814, um trabalho poético que, embora seguindo as pegadas de Dierjávín e Jukóvski, já demonstra a felicidade com que Púchkin harmoniza ritmos, sons e sentido e, publicado por uma das mais importantes revistas da época, o consagra como fenômeno aos 15 anos.

Em Tsárskoie Seló travará as amizades que lhe serão de conforto e de estímulo durante a vida inteira e terá sua iniciação política e sentimental. Em 1817 terá escrito 120 trabalhos, em verso ou em prosa, dominado todos os gêneros conhecidos e já iniciado a transgredi-los.

Saindo do liceu com o cargo de adido ao Ministério do Exterior e o soldo anual de 700 rublos, começa a viver em São Petersburgo uma vida de dissipação. No dizer de seus biógrafos era "ativo, rápido, negligente, insolente, atrevido e fútil, queria conhecer todos os homens célebres, possuir todas as mulheres disponíveis, ouvir todas as vozes famosas e elevar a si mesmo ao mais alto nível de poeta".

Sua popularidade era preocupante e a censura do czar não o perdia de vista. Devido à interceptação de uma carta pessoal em que declarava ateu e à publicação de sua "*Ode à liberdade* que desagradou particularmente a Alexandre I por conter alusões ao assassinio de seu pai (mas, na verdade, para evitar que os versos ousados de Púchkin, repetidos por todos, fomentassem uma sublevação), em 1820 ele foi removido primeiro para o sul da Rússia e depois para outras regiões (Kichiniev, Odessa, Mikailóvskoie) até a morte do próprio Alexandre I, em 1825.

O exílio e o deslocamento terão repercussões inevitáveis na natureza e na intensidade de sua produção. Se Tsárskoie Seló representa a época neoclássica de sua obra, o Cáucaso, o mar Negro, os desertos da Bessarábia servem de ambiência a seus poemas românticos, meridionais. Além dos já citados por Tiníánov, *A fonte de Bakhtchissarai* foi um sucesso tão grande que rendeu ao poeta milhares de rublos em direitos autorais que ele, pela primeira vez na Rússia, passou a exigir dos editores. Apenas a crítica continuava não querendo entender o caráter inovador de suas obras e a pedir-lhe odes que magnificassem feitos nacionais. "A crítica confunde inspiração e entusiasmo — escreve ele a um amigo, em 1824. A inspiração é uma disposição do espírito para captar vivamente as impressões e para melhor compreender as idéias... É preciso inspiração tanto em geometria quanto em poesia. O entusiasmo exclui a tranquilidade, que é uma condição indispensável da criação artística. O entusiasmo não pressupõe o trabalho da razão, que distribui as partes no interesse do todo. O entusiasmo é efêmero, descontínuo, incapaz, portanto, de produzir uma obra verdadeiramente grande e perfeita. Homero é incomparavelmente maior que Píndaro. A ode está nas esferas mais baixas da criação artística. A ode exclui o trabalho contínuo, sem o qual não há nada de grande neste mundo."

Ironicamente, foi sua condição de desterrado que o salvou de se ver envolvido diretamente na conspiração dos dezembristas que pretendia acabar com o czarismo e que levou a maioria de seus ex-colegas de liceu à forca ou à Sibéria. O sucessor de Alexandre I, seu filho Nicolau I, acedeu aos pedidos do poeta e permitiu-lhe voltar à capital, mas submeteu-o, até o fim de seus dias, a uma censura incessante exercida por ele mesmo e por seu terrível assessor Benkendorf.

Por essa época já havia iniciado sua obra mais conhecida, o romance em versos *Evguêni Oniêguin*, que levaria oito anos para concluir e que marcaria o apogeu daquele incon-

fundível realismo de que falava Baring, e da volta daquele antigo filão de poesia popular que não mais abandonará. Ao mesmo tempo, porém, ele continuava compondo poemas, longos ou curtos, sempre de primeira grandeza. Entre eles, a tragédia *Boris Godunov*, *O Conde Nulin*, *Poltava*, *A tempestade*, *O profeta*. Pouco antes de se casar (1830), recolheu-se à propriedade paterna em Boldino, onde trabalhou febrilmente. Em menos de três meses escreveu mais de 30 poemas e algumas pequenas tragédias que revelam o artista no apogeu de sua arte: *O cavaleiro avaro*, *Mozart e Salieri*, *O festim durante a peste*, *Dom Juan*. Pouco depois escreveu duas obras-primas: *O conto do rei Saltan* e *O cavaleiro de bronze*.

Sua natureza inquieta e vacilante impeliu-o a um casamento infeliz que lhe consumiu as poucas posses e as energias vitais, levando-o a procurar a solução dos contínuos impasses conjugais num duelo em que se viu envolvido, vindo a falecer com a idade de 38 anos.

É pena que seja tão difícil traduzir sua poesia: quase sempre perde aquela harmonia de estrutura e aquela felicidade expressiva que todos lhe invejam. A título de exemplo, apenas, esboçamos a tradução do poema "Eu vos amei", muitas vezes citado por Roman Jakobson para apontar como é possível compor-se poesia sem imagens, utilizando essencialmente figuras de gramática e um dos famosos epigramas com que Púchkin revidava à aversão dos seus inimigos. (No caso, o sujeito visado é um militar, Vorontsov, responsável por um dos exílios do poeta).

"Eu vos amei: o amor, quem sabe, ainda
Não se apagou de todo em minha alma;
Tomara, porém, que não vos perturbe,
Não quero entristecer-vos mais com nada.

Eu vos amei sem crença, sem palavras,
Consumido de ciúme e de vergonha;
Eu vos amei tão terno, tão secreto,
Qual Deus vos dê que outro assim vos ame."

"Semimilorde, semitratante,
Semi-sabido, semi-ignorante,
Semipatife, mas há esperança
Que seja inteiro, no final."

Já no que se refere à sua prosa no dizer de muitos críticos, a versão que o próprio Púchkin teria feito dos temas e dos modos de sua poesia, a tradução é mais gratificante. Trata-se de uma prosa sóbria e essencial, de uma vivacidade inimitável. Basta ver o juízo que dela faz Leão Tolstói, numa carta a um amigo, 40 anos após a morte de Púchkin:

“Há muito que você não lê a prosa de Púchkin?... Comece lendo todos os *Contos de Biélkin*. Eles devem ser estudados e todo escritor deve estudá-los... Por que é importante esse estudo? O campo da arte é infinito como o da vida; mas todos os temas estilísticos sempre foram distribuídos de acordo com uma determinada hierarquia; ora misturar os mais baixos com os mais altos ou tomar o mais baixo pelo mais alto é um dos erros que mais acontecem. Nos grandes artistas, em Púchkin, esta harmoniosa regularidade na distribuição dos temas é levada à perfeição... A leitura de Homero e de Púchkin restringe o campo e, se estimula ao trabalho, o faz no sentido certo, sem erro nenhum.”

A maioria dos *Contos de Biélkin* está traduzida em português e faz parte da coletânea *A dama de espadas* (tradução de Boris Schnaiderman, Ed. Max Limonad, São Paulo, 1981) e o romance *A filha do Capitão*, escrito um pouco antes da morte do autor, foi publicado em 1980 pela Ed. Perspectiva, acompanhado de um estudo da tradutora, Helena S. Nazario. Ambas as traduções são excelentes e a elas remetemos os leitores que quiserem conhecer a obra de Púchkin nesse sesquicentário de sua morte.

EUGÊNIO ONIÊGUIN — OBRA CENTRAL DE ALEXANDRE PÚCHKIN

Tatiana Gueorguievna Mariz

ALEXANDRE SERGUÊIEVITCH PÚCHKIN é o primeiro nome que nos vem à memória ao pensarmos na cultura russa. Nele encontrou expressão mais plena e brilhante uma época que engendrou a tradição da cultura intelectual e artística da sociedade russa — a do Iluminismo russo do século XVIII, iniciada com as transformações históricas de Pedro o Grande desde os primeiros anos do século. Os sucessores de Pedro o Grande, principalmente Catarina II, continuaram a tradição das grandes instituições científicas, artísticas e educacionais da época, como veículos de difusão da mentalidade humanista. A própria São Petersburgo, concebida pela inspiração de Pedro o Grande como uma janela para a Europa, foi fundada como nova capital do Império Russo. O seu perfil arquitetônico, criado como uma gravura dos estilos estéticos da idade humanística, apresenta-nos um museu vivo e imperecível da nova tradição histórica e cultural, que desponta na Rússia, num clima de tempestade revolucionária de 1789.

A vida de Púchkin (1799-1837) abrange uma época da história da sociedade russa, em que o espírito iluminista provinha de uma ampla tendência à secularização da cultura. Na Rússia do primeiro quartel do século XIX, com intenso desenvolvimento científico e tecnológico, sobretudo nas áreas da física, matemática e astronomia, surgem centros universitários de pesquisa. Aparecem várias publicações, com informações a respeito da vida científica da época, o que dá lugar a uma mentalidade intelectual de índole naturalista, como nos testemunham os próprios documentos da época: "A experiência dos séculos nos prova que, onde a educação tem por objetivo principal o estudo das ciências naturais e exatas, as ciên-

cias humanas e as belas artes alcançam grande desenvolvimento.” (Revista *Notícias da Europa*).

“Parece que se inicia uma época digna para as nossas ciências... Tomamos consciência das necessidades das investigações e pesquisas radicais para alcançarmos a cultura iluminista autêntica.”

Em outro documento, no diário de um contemporâneo de Púchkin, o jornalista Sneguíriov, encontramos a seguinte anotação: “Comentamos ontem no almoço, conversando sobre a nossa cultura, que sem conhecer as leis do mundo natural não se pode saber o mundo interior do homem. Sem saber a fisiologia, não se pode conhecer a estética”... “O Universo nos apresenta inesgotável fonte de conhecimento e investigações”...

No contexto iluminista, também se confere às artes valor de conhecimento. As ciências e artes encontram a mesma natureza das criações do espírito humano, identificam-se na inspiração.

Numa das anotações de Púchkin encontramos:

“A inspiração é uma disposição do espírito para a receptividade viva das impressões e raciocínios e, portanto, para suas explicações. A inspiração é necessária tanto para a geometria como para a poesia.”

O pensamento artístico de mentalidade naturalista voltado para a realidade foi a primeira resposta estética madura da cultura iluminista. Procurar pensar a realidade sem reduzi-la a uma ou algumas de suas manifestações, pois a célula não se iguala ao organismo. A realidade se entende como uma condição no espaço-tempo, que forma o organismo, que faz brotar do germe a planta.

É essa a realidade que se torna o centro das preocupações do pensamento artístico na literatura russa a partir da obra de Púchkin e até os nossos dias. A expressão artística liberta-se do esquema rígido dos gêneros, que fragmenta a realidade em facetas isoladas. O gênero deixa de ser estrutura fixa e tende cada vez mais à decisão original do pensamento artístico. O espírito se empenha em pensar no ser e não num esquema ou num modelo humano.

O universo mental da cultura realista dá origem ao nível de contextura do discurso literário, a “poesia do pensamento”. Sentimento e pensamento não se separam mais da realidade, porém desabrocham de seu espírito.

Com Púchkin, “o espírito iluminista” da tradição humanística européia secularizado numa cultura realista da época, en-

contra no contexto russo sua personalização genuína. Na observação de um dos mestres de crítica russa, Dobrolíubov, ele "reagia a tudo que a vida russa representava, abrangendo todos os seus aspectos e acompanhando-os em todas as fases."

Tudo que há no mundo interior do homem de grande ou forte e até o suspiro do seu fracasso tocava-o da mesma maneira que o mundo visível da natureza.

Aos amigos e contemporâneos de Púchkin surpreendia sua percepção criativa genial, apta a captar e entender tudo que por acaso fosse acessível a sua atenção e observação, a extraordinária capacidade de sua memória, que sustentava seu espírito criativo. As leituras, as conversas e as meditações deixavam na sua alma traços que não se apagavam durante toda a vida.

Púchkin, assim, não só nos apresenta, mas é a própria cultura russa. Na sua obra, o homem e a sociedade russa reconhecem a si mesmos no seu ser original: seu folclore, sua história, seu presente, sua linguagem natural. O homem não se enquadra só num perfil espiritual, mas encontra sua natureza como horizonte e espectro de possibilidades humanas. O homem passa a ser substância da sociedade, a sua linguagem histórica, social, cultural, adequada à condição humana.

O seu romance *Eugênio Oniêguin* apresenta uma enciclopédia da vida russa contemporânea ao autor, no dizer do maior crítico da literatura russa, Bielinski, não pela exuberância quantitativa dos fatos e personagens, mas por fazer transparecer todas as realidades da vida russa, social, cultural, costumes e tradições, conceitos e caracteres que refletem a época. O insignificante entra no tecido literário formando um painel de vivências no texto.

O mundo da poesia de Púchkin é a vida do espírito, que se inspira no viver, assumindo a natureza, a harmonia e as possibilidades do real. Sente a nostalgia do ser original e o busca como verdade, numa convivência do homem social com o original. Nele encontram as suas origens o espírito e as preocupações da literatura russa, nas suas várias expressões artísticas, ao longo do seu desenvolvimento.

Com Púchkin inicia-se, portanto, a história da literatura russa a partir do século XIX até os nossos dias, pois ele, conforme o belo conceito de Bielinski, provou que "a razão é o espírito da vida, e a poesia é o seu olhar", o que é a plena expressão humana.

Púchkin, no julgamento de Gogol: "Ele é o poeta nacional na sua essência, pois a nacionalidade não consiste na des-

criação de costumes ou trajes folclóricos, mas está na expressão, na manifestação do espírito do povo, que pode ser representado até num mundo alheio, pensado de modo nacional”.

A obra central de Púchkin, o romance *Eugênio Oniêguin*, revoluciona toda a tradição artística do gênero romance, que era enquadrado no esquema de enredos aventureiros, e o sentido da poesia que pairava “além da realidade cotidiana”, numa alienação do homem de sua natureza original.

Eugênio Oniêguin é o diálogo mais pleno do poeta com o leitor, sobre suas experiências líricas, sociais e vivenciais. É o que ele nos diz na estrofe introdutória:

“Não pretendo distrair presunçosos, mas estimo ao máximo o calor da amizade. Gostaria de apresentar-te uma prova mais digna de ti, mais digna de uma alma elevada, de um sonho sagrado que se tornou realidade, de uma poesia viva e cristalina, de pensamentos altos e de muita singeleza. E que seja assim: com mão zelosa recebe esta coletânea de capítulos de conteúdo multicolorido, ora divertidos, ora tristes, próprios de gente simples, repletos de puros ideais. São frutos espontâneos de meus lazeres, de minhas insônias, de minhas leves inspirações, são frutos de anos imaturos e anos superados, são frutos de observações frias do espírito e de conclusões amargas do coração.”

Púchkin escreveu *Eugênio Oniêguin* durante mais de sete anos. Os primeiros rascunhos são ainda de maio de 1823, quando o poeta estava exilado no sul da Rússia, na cidade de Kichiniov e os últimos capítulos foram escritos no “Outono de Boldino” (fazenda de Púchkin perto de Moscou) em 1830. É o período de amadurecimento do poeta de adolescente a homem maduro, a artista. São os anos de exílio no sul e depois em Mikhailovskoe, um recanto do interior da Rússia do nordeste, fazenda do pai de Púchkin a 200 km de São Petersburgo e depois da volta do poeta para Moscou e para São Petersburgo.

Na sociedade russa essa época foi marcada por mudanças drásticas, no fim do reinado do imperador Alexandre I, muitas vezes ridicularizado por Púchkin.

Desde o início da criação do romance o poeta estava empolgado com suas idéias, como ele próprio revela em cartas aos amigos.

O czar retribuía as sátiras do poeta com vinganças intermináveis. Foi no reinado de Alexandre I que aconteceu a derrota do movimento decembrista, que está no extratexto do romance.

Numa das cartas ao seu amigo íntimo Delvig, por exemplo, Púchkin confessa: "Escrevo um poema novo em que me liberto totalmente."

Pressentindo as críticas da censura, o poeta espera publicação do primeiro capítulo, preocupado. Quando a crítica o ataca, Púchkin, impetuosamente, se defende, o que não acontecera em suas experiências literárias anteriores. Defende-se contra a desvalorização artística na opinião, por exemplo, de alguns de seus colegas de literatura mais próximos.

... Mas os capítulos de *Eugênio Oniêguin* se publicam com uma surpreendente rapidez. O público impaciente espera a continuação do romance. O êxito se estende de São Petersburgo a Moscou, até as províncias e fazendas no interior da Rússia, a todos os recantos que o correio atinge. No espelho nítido e grande do romance o público reconhece a si mesmo, seus vizinhos e conhecidos, criados e parentes, amigos e compatriotas, na linguagem simples e espontânea do poeta.

Ao observar os rascunhos e manuscritos de Púchkin, verifica-se uma espontaneidade fluente — o diálogo natural de revelação, em que o poeta encontra a si mesmo. Os rascunhos quase não se desviam do texto publicado, embora notemos alguns traços de modificações textuais no desenvolvimento do caráter dos personagens. A perfeição de natureza artística do romance nasce da experiência estética do poeta com a arte do classicismo e com a naturalidade romântica.

Num esforço para nos aproximarmos dessa obra, procuraremos seguir o fio da narrativa — um período da vida de um jovem aristocrata de São Petersburgo: Eugênio Oniêguin.

Cabe-nos, aqui, fazer algumas observações a respeito dos principais elementos constitutivos do romance que integram a sua composição, tanto quanto às personagens como ao autor e ao público. O diálogo entre os dois sustenta o discurso e compõe o fundo histórico do romance.

Púchkin nos apresenta *Eugênio Oniêguin* de uma maneira direta, nos comentários do personagem consigo mesmo, numa situação inesperada:

"Um tio meu, obedecendo às regras patriarcais mais corretas, quando adoecia seriamente, fazia mesmo com que o respeitassem e era sem

dúvida para ele o que de melhor podia fazer! Que o seu proceder sirva de exemplo. Mas, meu Deus, como era aborrecido ficar sentado com o doente noite e dia, sem afastar-se nem um passo! E que baixeza e que perfídia procurar distrair um semi-morto, ajeitar-lhe as almofadas, tristemente trazer-lhe os remédios, suspirar e dizer baixinho: Quando é que o diabo o vai levar!

Assim pensava um jovem dândi, enquanto corria, voava em sua carruagem."

(Cap. I, estrs. 1 e 2)

Abro aqui um parêntesis para esclarecer as minhas citações do romance de Púchkin nesta palestra.

As traduções das estrofes de *Eugênio Oniêguin* incluídas neste trabalho são quase literais, com o objetivo de transmitir com fidelidade a íntegra da mensagem do poeta.

Estas traduções, que utilizo para transmitir aos ouvintes a poesia do romance, foram feitas pelo meu colega da UFRJ, professor Hesíodo Facó e por mim aproveitadas por me parecerem bem adequadas e fiéis ao original, refletindo não apenas o pensamento mas também, às vezes com felicidade, a própria música do texto russo original.

Sendo o único herdeiro, Oniêguin foi obrigado a conhecer a sua fazenda no interior da Rússia, um momento que pouco o entusiasmava como filho autêntico de São Petersburgo, protegido pelo destino, de formação conveniente à nobreza russa das primeiras décadas do século XIX, com pouca exigência dos preceptores (madame e monsieur) quanto aos estudos sistemáticos e conhecimentos profundos, num zeloso empenho para ensinar-lhe a etiqueta social. Eles o preparam para todas as diversões da vida social de São Petersburgo...

Púchkin nos apresenta Eugênio como "seu bom amigo", da mesma geração e ambiente cultural. Por isso, ao relatar a vida do personagem, o poeta se entrega às recordações de sua juventude:

"Recordo o mar antes da tormenta! Como eu invejava aquelas ondas que velozes, em corrida e seqüência tempestuosas, vinham amorosamente deitar-se aos pés dela! E como desejava naquele instante vir com as ondas para tocar aqueles pés com os meus lábios! Nunca, nem nos dias mais fogosos da minha mocidade, quando fervia em mim a paixão,

desejei tanto e tão torturado, beijar os lábios das jovens ninfas, suas faces róseas e ardentes, seus dedos encantadoramente lânguidos. Não, nunca antes o ímpeto das paixões de tal modo dilacerou a minha alma."

(Cap. I, estr. 33)

Oniêguin passa a viver na sua fazenda, um recanto pitoresco no interior da Rússia.

"A aldeia em que Eugênio Oniêguin se entendia era um lugar encantador. Ali, quem gostasse de prazeres inocentes, poderia abençoar os céus. A mansão senhorial, bem isolada, protegida dos ventos pela montanha, encontrava-se acima de um regato. Ao longe, diante da casa, vislumbravam-se em plena floração, prados e trigais dourados. Surgiam lugarejos e aqui e ali rebanhos moviam-se no campo. Em meio a sombras espessas, um imenso jardim abandonado aparecia como um recanto acolhedor para ninfas pensativas."

"Um respeitável castelo fora ali erguido, como se devem construir os castelos: muito sólido e tranquilo, ao gosto da inteligência de outrora. Em toda parte altos aposentos, nos salões paredes revestidas de damasco e nas paredes retratos dos tzares. Lareiras de ladrilhos multicolores. Mas agora tudo envelhecera, perdera o brilho e na verdade nem sei porque. Aliás, o meu amigo de tudo isso pouco precisava, pois, igualmente se aborrecia, até o bocejo, estivesse em salões antigos ou salões dos mais modernos."

(Cap. II, estrs. 1 e 2)

Residia numa casa, onde o velho dono vivera 40 anos, resmungando com a empregada, olhando pela janela e matando as moscas. Nos armários de carvalho, que Eugênio abriu, examinando tudo, não se encontrava nem um lápis, nem um livro, apenas o calendário do ano retrasado e as fileiras de garrafas de vinho caseiro.

Nos primeiros tempos de suas novas ocupações, Eugênio empenhava-se em modificar o antigo sistema de administração da fazenda. Eliminou a maior parte dos impostos dos servos, o que imediatamente provocou a reação dos fazendeiros vizinhos, que logo chegaram à conclusão que Eugênio era

um tipo estranho e perigoso. A vizinhança amistosa de Eugênio com os demais se desgastou logo com os desencontros propositais arranjados por ele mesmo. No mesmo local, onde residia Oniêquin e na mesma época, voltou a sua fazenda um jovem nobre, estudante da Universidade de Göttingen, na Alemanha, Vladimir Lenski. Ele "herdou da Alemanha nebulosa o espírito ardente e um tanto estranho, a inspiração inesgotável de Kant, Schiller e Goethe, a cabeleira negra até os ombros". Bem representativas da personalidade de Lenski estas estrofes de Púchkin:

"Como é triste! Nas trilhas da vida as gerações, como que instantânea e sucessivamente ceifadas pelos arcanos desígnios da Providência, surgem, amadurecem e caem e outras lhes tomam o espaço. E assim a nossa efêmera estirpe que hoje cresce, exalta-se nas emoções e arde nas paixões, leva os avós aos seus túmulos. E chegará a nossa vez: os nossos netos, na hora certa, tomarão os nossos lugares neste mundo em que vivemos."

"Enquanto é tempo, ó amigos, inebrai-vos da vida que vos é fácil! Eu, porém, entendo como é vã e efêmera e pouco me prenda a ela. Fechei os olhos para os sonhos, mas às vezes esperanças longínquas ainda me estremecem o coração. Ser-me-ia triste deixar o mundo sem um vestígio que fosse perceptível. Não vivo nem escrevo para buscar aplausos. Mas creio que me agradaria cantar a minha triste sorte, para que de mim, como um fiel amigo, falasse ao menos o som dos meus versos."

(Cap. II, estrs. 38 e 39)

Sendo vizinhos por coincidência, Oniêquin e Lenski se aproximam, numa amizade harmoniosa de noite e dia, poesia e prosa, gelo e chama, que se contrariam no início e identificam-se depois no conjunto. São mundos opostos que geram o pensamento dos personagens e do autor.

O diálogo dos nossos amigos sobre as paixões humanas versava cada vez mais sobre a paixão de Lenski pela filha mais nova do fazendeiro vizinho, Olga, amiguinha de infância de Lenski:

"— E tu, vais para onde? Não entendo esses poetas..."

- Adeus, Oniêguin, está na minha hora.
- Não vou te prender, mas... onde é mesmo que passas as tuas noites?
- Em casa dos Larin.
- Isso é um milagre. Perdão, meu caro, e não te custa perder assim todas as noites?
- De forma alguma.
- Não posso compreender. Daqui eu vejo como é a coisa lá. E dize-me se não estou certo. Uma família russa muito simples. Muita cortesia com os hóspedes, docinhos e a conversa interminável sobre a chuva, sobre o linho, sobre o estábulo...
- E até aí não vejo nenhum problema.
- E o tédio, meu amigo, não é um problema?
- Eu odeio a tua sociedade que segue a moda. Para mim é muito mais agradável um ambiente caseiro, onde eu posso...
- De novo uma tirada bucólica. Chega, meu caro, pelo amor de Deus! Pois é, tu já vais e eu lamento.
- Mas... ouve, Lenski, eu não poderia ver essa tua beldade? Esse objeto de teus pensamentos, de tua pena, de tuas lágrimas, de tuas rimas e etc? Apresenta-me a ela.
- Tu estás brincando!
- Não, é sério.
- Pois então eu me alegro.
- E quando é que será?
- Até pode ser agora. Eles com certeza nos receberão com prazer."

(Cap. III, estrs. 1 e 2)

A família, de simplicidade hospitaleira e amistosa, recebe Oniêguin e Lenski com muito carinho. Eugênio passa a conhecer as duas filhas de Larin: Olga (a noiva de Lenski) e a mais velha — Tatiana. Púchkin nos apresenta Tatiana em estrofes ternas e, nos últimos capítulos, menciona o "querido ideal" de Tatiana. Tatiana não atrai a atenção, como sua irmã mais nova, nem pela beleza corada, nem pela vivacidade jovial. Silenciosa, pensativa, longe das diversões agitadas das amiguinhas de Olga, ela gostava das lendas noturnas, do céu matinal, dos romances de Richardson e Rousseau, do silêncio campestre. Isso percebe Oniêguin nela, comentando para

Lenski as suas impressões sobre a visita. Diga-me: "Quem é Tatiana?" — "Aquele que entrou mais tarde na sala e se encostou perto da janela, silenciosa e pensativa." Será que você está apaixonado pela outra? Sim, e porque? — "Se eu fosse poeta como você, escolheria Tatiana, não expressa nada a face redonda de Olga, cor de rosa, tola como a lua num céu tolo."

Entretanto, o aparecimento de Oniêguin na casa dos Larin despertou a atenção da vizinhança, como um candidato para noivo de Tatiana. Os boatos aborrecem Tatiana, mas pouco a pouco conduzem a sua atenção para o vizinho, figura enigmática para todos. Começa a pensar sobre ele, envolve-se totalmente, entrega-se à paixão e ânsia de conhecê-lo, paixão essa que alimenta na sua ausência, chegando a escrever-lhe uma carta:

CARTA DE TATIANA A ONIÊGUIN

"Estou aqui para escrever-lhe. Que mais poderia fazer? E que posso ainda dizer? Bem sei que seu desejo é castigar-me com o desprezo. Mas eu lhe peço que, conservando uma gota de compaixão pelo meu infortúnio, não me abandone.

De início eu queria calar. Creia: o senhor não teria conhecido a minha vergonha, se tivesse eu a esperança de revê-lo na nossa aldeia, mesmo se fosse de quando em quando, se fosse uma só vez por semana. Apenas para dizer-lhe uma palavra. E depois pensar muito numa só coisa até de novo nos encontrarmos.

Dizem que o senhor não gosta de gente. Numa aldeia distante e isolada de tudo se entedia. De fato não somos em nada brilhantes e temos a oferecer-lhe apenas a nossa alegria com a sua presença, com a maior pureza de coração.

Por que me visitou? No fundo desta aldeia esquecida jamais eu ouviria falar do senhor. Não o conheceria, nem conheceria esta amarga tortura. Quem sabe se, dominando o ímpeto de uma alma jovem, eu não encontraria pelo coração um bom amigo e seria uma esposa fiel e uma mãe virtuosa?

* * *

Um outro! Não, a ninguém mais daria o meu coração! Isto foi decidido no mais alto dos Conse-

lhós. É a vontade dos céus: eu sou tua. Toda a minha vida foi empennada no compromisso de um encontro tiel contigo. Eu sei: foste mandado por Deus e até o tumulto serás o meu anjo da guarda!

Tu me aparecias nos meus sonhos. Invisível, me eras querido. Teu olhar maravilhoso me embevecia e na minha alma ressoava a tua voz há muito tempo. Não, não foi um sonho. Assim que entraste, te reconheci. Fiquei aturdida, incendiei-me e em pensamento assim falei: só pode ser ele!

Eu te ouvi. No silêncio tu me falavas, quando aos pobres eu ajudava ou quando, orando, me deleitava na nostalgia de minha alma enternecida.

E naquele instante não eras tu, visao querida, que me surgias na transparência da escuridão, que de mansinho te achegavas ao travesseiro da minha cama e baixinho me murmuravas lindas palavras de esperança?

Quem és tu, enfim? Meu anjo da guarda ou o mais astuto dos tentadores? Apaga esta dúvida. Talvez tudo isso seja em vão, seja um engano de minha alma inexperiente. E talvez a sorte prescrita seja outra mui diferente.

Mas, seja como for, o meu destino, a partir de hoje, eu te confio. Diante de ti me vêm as lágrimas e eu imploro a tua proteção!

Imagina que eu estou sozinha, totalmente só e ninguém me entende. A minha razão se desnorteia e em silêncio devo perder-me. Mas eu te espero, com um só olhar renovo a esperança de um coração ou ao meu sonho põe logo um fim, com uma censura que bem mereço!

* * *

Aqui termino. Não tenho coragem de ler o que eu escrevi. De medo e vergonha eu desfaleço, mas o meu amparo é a honra do senhor e é com audácia que a ela me entrego!"

(Cap. III, estr. 31)

Passam-se alguns dias e, numa das reuniões noturnas da família, ao redor da mesa de chá:

"A noite chegava de mansinho. Reluzindo imponente sobre a mesa, assobiava a samovar da

casa, aquecendo o bule chinês, enquanto um leve vapor se desprendia em flocos, servindo pelas mãos de Olga, o chá aromático já descia nas diversas xícaras em jorro escuro e um garçom oferecia o creme. Tatiana, em pé, junto à janela, respirava nas vidraças frias e, muito pensativa, absorta, escrevia com o seu dedo, lindo e minúsculo, na vidraça embaçada, um monograma, íntimo e secreto, que continha as duas letras E e O."

(Cap. III, estr. 37)

Inesperadamente Tatiana ouviu o som de cavalos aproximando-se. Desencorajada, foge, atravessa alamedas do jardim, clareiras e pontezinhas, caminha para o lago e o bosque, enfim, senta-se no banco e escuta abstrata a canção popular das empregadas que, no campo, colhem morangos:

"Meninas, meninas lindas,
Pequeninas almas amigas,
Ponham-se a brincar, meninas,
Divirtam-se a valer, queridas."

(Cap. III, estr. 39)

Púchkin, sendo poeta genuíno da realidade, reflete o seu ritmo e reproduz a sua paisagem, isto é, todas as manifestações da vida na sua própria linguagem. A isto, Vissarin Bie-linski chamou de "instinto da razão e tato do real", o que não só pressupõe sensibilidade a todas as expressões da realidade, mas também uma profunda identificação com ela. Ele sente a poesia do cotidiano e a vive em reflexões, felicidade e nostalgia, perdas e experiências.

Os contemporâneos do poeta se surpreendiam com a sua capacidade de conceber e captar tudo que era acessível à sua memória, em leitura ou conversas, impressões e influências.

Desse tato da realidade origina-se a maneira artística do poeta, que é fluente, de uma seqüência e articulação natural de fatos e pensamentos. Ele não cultivava nenhuma inspiração para o belo ou para o comum, para o mistério ou para o cotidiano, mas a paisagem da vida: crepúsculos solares e outono lamençoso, primavera verdejante e inverno sombrio, palácios de São Petersburgo e fazendas, panoramas de Moscou e horizontes campestres... a linguagem mesclada da Rússia das primeiras décadas do século XIX.

O tecido artístico do romance se constitui de vários elementos literários. Por exemplo: a canção popular no momento do encontro de Tatiana e Oniëguin no jardim, ou as reticências de Oniëguin a respeito da carta de Tatiana, os comentários do poeta sobre a fidelidade amistosa de nossos inimigos e o inesperado silêncio dos nossos amigos.

“Amar a quem? Acreditar em quem? Haverá alguém que não nos engane? Quem, obsequioso, vai atender exatamente aos nossos interesses, nas ações e nas palavras? Quem nos poupará quando semear calúnias? Quem é que nunca se entediará? Tu que, irrequieto, busca visões, não gastes esforços em vão, ama a ti mesmo, meu mui respeitável leitor! Esse é o objeto que merece a tua faina e, de fato, nada pode haver mais digno de ser amado!”

(Cap. IV, estr. 12)

Levando em conta o gosto do público, o poeta dá andamento natural dos acontecimentos: o amor alegre de Olga e Lenski, os dias despreocupados de Oniëguin no silêncio campestre.

... Mas a paisagem muda...

“O nosso verão do norte nada mais é que uma caricatura dos invernos do sul. Chega e não chega. Isso é sabido, embora não o queiramos confessar. Já o céu respira o outono e o sol brilha com menos freqüência, o dia torna-se mais curto e a sombra enigmática dos bosques se desnuda com seus estalidos habituais. A névoa cobre os campos e a caravana estridente dos gansos já se encaminha para o sul. Bastante próximo o tempo enfadonho. Novembro já está às portas.”

“Naquele ano o outono se prolongara. E a natureza esperava, esperava que chegasse o inverno. A neve só viera em janeiro, precisamente na noite do dia três. Acordando cedo, Tatiana viu pela janela que o pátio embranquecera e também os canteiros, os telhados e as cercas. Nas vidraças um rendilhado sutil e as árvores hibernalmente prateadas. Lá fora as pegas alegres e ao longe as montanhas revestidas pelo manto do inverno. Tudo ao redor muito claro, tudo branco.”

(Caps. IV e V, estrs. 40 e 41)

Chega o dia do santo de Tatiana, comemorado na família, no frio de janeiro e nas noites estreladas das adivinhações.

Na festa grandiosa se reúnem todos os fazendeiros da vizinhança e famílias aparentadas. Tudo ali se congrega desde os dândis do local até as melhores gerações de gado, de fofoca e comilança pesada. A reação hostil de Oniêguin ao ambiente se estende a Lenski por ter ele pedido insistentemente ao amigo que aceitasse aquele convite. Em desafio Oniêguin começa a flertar com Olga.

"Sempre igual e louco como o turbilhão da vida jovem é o torvelinho ruidoso da valsa. Os pares se sucedem, surge um e outro desaparece. Vendo chegar o momento de sua vingança, Oniêguin, sorrindo ironicamente consigo mesmo, aproxima-se de Olga. Veloz rodopia com ela junto aos convivas e depois a leva a sentar-se, entabulando conversa sobre temas vários. Passam-se minutos e êi-lo que volta a valsar com Olga. Todos estupefatos. O próprio Lenski não acredita no que vêem os seus olhos!"

"Irrompe a mazurca. Era assim, quando se ouvia o tonitruar da mazurca, a sala imensa estremecia, o assoalho estalava com o bater dos saltos. Os quadros, em suas molduras, moviam-se e tilintavam. Mas isso agora não vem ao caso. Os cavalheiros, tal como as damas, deslizavam nas táboas polidas... Mas, nas cidades e também nas aldeias, a mazurca conserva os seus encantos primitivos: os pulinhos, os saltos de sapato, os bigodes são sempre os mesmos. Não os mudou nem mesmo a moda, afoita e tirânica, que é a doença dos novos russos."

(Cap. V, estrs. 41 e 42)

Resulta o duelo, com a morte do jovem poeta.

"E agora que fazer? Se mortalmente ferido pela sua pistola está o seu jovem amigo, aquele que com um olhar ou uma resposta indiscreta ou com outra bagatela qualquer o ofendeu, ou mesmo, num ímpeto de raiva, o desafiou para a luta fatal? Diga quais os sentimentos que invadem a sua alma quando ele, caído no chão com a morte na face, aos poucos se vai apagando, surdo e mudo ao seu desesperado apelo?"

"E talvez fosse isso: a sorte de sempre esperar o poeta. Passariam os anos de sua mocidade, o calor de sua alma se apagaria e em muita coisa haveria de mudar, se afastaria das musas, se casaria e, na aldeia, feliz e traído pela mulher, vestiria o seu roupão macio; conheceria a vida de fato, já teria a gota aos quarenta anos, haveria de beber, comer, aborrecer-se, engordar e definhir. Finalmente, na sua cama se findaria, entre os filhos, mulheres chorando e médicos olhando."

(Cap. VI, estrs. 34 e 39)

Em *Eugênio Oniêguin* é dos acontecimentos narrados que nasce a vida do romance, no espírito do poeta e do leitor que neles procuram pensar... Empoigado com a narrativa, o público empurra o autor ao enredo, mas o poeta, só quando pensa e vive a realidade é que a cria.

"E assim meu dia chegou à metade e vejo que a isso devo me curvar. Não há que fazer! que a nossa despedida seja de amigos, ó minha despreocupada mocidade! Agradeço os prazeres, a tristeza, os tormentos amados, o barulho, as tempestades e os festins. Agradeço tudo, todos os teus dons generosos. Em meio a alarmes e silêncio contigo gozei e gozei plenamente. Aqui basta! Com a alma lavada, daqui vou seguindo um outro caminho, que leva ao repouso da vida passada!"

"Como é triste, quando apareces, ó primavera, tempo do amor! Que malancólica emoção na minha alma e no meu sangue. Pesaroso e enternecido, eu gozo da brisa, que me sopra no rosto a primavera em pleno silêncio do campo. Ou será que todo gozo agora me é estranho? Como tudo que alegre e vivifica, que se regozija e que brilha, traz tédio e nostalgia a minha alma! Esta há muito morreu e tudo lhe parece sombrio e escuro!"

(Caps. VI e VII — estrs. 45 e 2)

Púchkin convida o leitor a uma nova paisagem: da fazenda deserta de Oniêguin (abandonada por seu dono na ânsia de viajar), da casa silenciosa dos Larin, que Olga deixou ao casar-se com um oficial de cavalaria, dos passeios de Tatiana à fazenda de Eugênio, para ler no seu gabinete.

"Caía a noite. O céu escurecia, e as águas fluíam em silêncio. O bezouro zumbia. As rodas de dança já se desfaziam junto ao rio; fumegando já ardia o fogo dos pescadores. No campo limpo, à luz preteada da lua, Tatiana, mergulhada nos seus sonhos, ia andando sozinha, andando e andando... De repente do alto da colina vê diante de si a casa senhorial, a aldeia, o arvoredo ao pé do morro e o jardim acima do rio de águas claras. Ela contempla e o coração lhe bate com mais freqüência e mais força."

"Muito embora o nosso Eugênio há muito tivesse deixado de ler, algumas obras escolhidas ele tirara do arquivo, tais como o Dom Juan de Byron e mais dois ou três romances que refletiam o século e o homem contemporâneo, retratado com muita fidelidade, seco e egocêntrico, entregando-se sem freios ao devaneio e ao sonho, com seu espírito exacerbado, que se consome em ações inúteis."

(Cap. VII, estrs. 21 e 22)

Pouco a pouco Tatiana passa a entender o mundo estranho de Eugênio.

"E aos poucos a minha Tatiana começava a compreender — desta vez, graças a Deus, com mais lucidez! — a compreender por quem suspirara sob o jugo do destino fatal. Um tipo estranho, triste e perigoso. Criação dos céus ou do inferno? Anjo celeste ou demônio arrogante? Quem será ele? O simulacro de um herói? Um fantasma insignificante? Ou simplesmente um moscovita com roupagem de Childe Harold? Interpretação de caprichos alheios? Um léxico repleto de palavras da moda? Ou não será ele apenas uma paródia?"

(Cap. VII, estr. 24)

Os episódios, relatados agora, no discurso do romance, apresentam um momento natural de silêncio, no ritmo dos acontecimentos, dos personagens em Moscou e Petersburgo, como, por exemplo, o casamento de Tatiana em Moscou.

Em 1825, Paulo Katienin, um amigo íntimo de Púchkin em São Petersburgo, comenta, numa de suas cartas ao poeta:

"Devorei o Oniêguin... Além da poesia encantadora, encontrei nele a ti mesmo, a tua conversa, a tua alegria..."

Outro contemporâneo de Púchkin observa que Oniêguin transmite o mundo de Púchkin, mais do que o restante de toda a sua poesia: o seu mundo social, vivencial e poético.

"Naqueles dias, quando nos jardins do liceu eu florescia serenamente, lia com prazer Apuleu, e Cícero eu nunca lia; naqueles dias, nos vales misteriosos, na primavera, ao grito dos cisnes, à margem das águas que luziam tranqüilas, a musa me apareceu. O meu quarto de estudante de repente se iluminou e ali a musa inaugurou o festim dos jovens, cantou o regozijo das crianças, a glória do nosso passado e os sonhos agitados do coração."

"Feliz quem na mocidade soube ser moço e a tempo soube amadurecer; feliz quem aos poucos e com o correr dos anos soube suportar o frio da vida; feliz quem não se entregou cegamente aos sonhos nem se afastou da plebe comum; quem aos vinte anos foi dândi e esperto e aos trinta estava bem casado; quem aos cinquenta liberou-se de quaisquer obrigações, feliz quem tranqüilamente e no devido tempo conseguiu glória, dinheiro e posição e de quem sempre disseram: é um sujeito formidável!"

"Mas como é triste pensar que em vão nos foi dada a mocidade, que nós a traímos a toda hora e que ela nos enganou; que os nossos melhores anseios e os nossos mais belos sonhos murcharam em seqüência rápida e como folhas do outono apodreceram. É insuportável contemplar diante de nós toda uma série de inúteis jantares; encarar a vida como uma cerimônia ritual e seguir a multidão solene sem compartilhar com ela nem opiniões nem paixões."

(Cap. VIII, estrs. 1, 10 e 11)

Para o poeta a musa ilumina a realidade e o conduz pelos seus caminhos: festas ruidosas e cenas campestres, estepes e montanhas, uma recepção num salão aristocrático de São Petersburgo, a alta sociedade de dândis e diplomatas, damas orgulhosas e generais, conhecidos e desconhecidos, todos, menos um, afastado da multidão... estranho "às pessoas sérias com suas bobagens sérias..." sem prestar atenção a ninguém, Oniêguin permanece afastado, observando a dama des-

conhecida de bom tom "que conversa com o embaixador espanhol — Tatiana. O que desta vez despertou a vida em Oniêguin?

CARTA DE ONIÊGUIN A TATIANA

"Prevejo tudo: você se ofenderá com a revelação do triste segredo. Que desprezo amargo virá de seu olhar altivo! Mas o que quero? Com que fim lhe abro a minha alma? E talvez esteja provocando em você uma alegria perversa. Quando por acaso naquela época eu a encontrei e percebi a centelha do seu carinho, não quis acreditar: não cedi ao ímpeto de ser gentil, não queria perder a minha ilusória liberdade... E mais um fato nos separou: caiu Lenski desditosamente sacrificado. A tudo que o coração poderia sugerir eu disse *não*, impiedosamente. Indiferente a todos, impune no meu proceder, eu pensei: a liberdade e a calma em troca da felicidade. Ó meu Deus, como errei e como fui castigado."

(Cap. VIII, estr. 32)

Passam-se meses de silêncio... E a conversa continua:

"Houve um silêncio prolongado e ela finalmente disse: Devo esclarecer tudo sinceramente. Lembra-se Oniêguin, daquela hora, quando na alameda do jardim os nossos destinos se entrelaçaram? E tão humildemente eu ouvi a sua lição? Hoje é minha vez!"

"Oniêguin, quando eu era mais moça, parece que eu era melhor. Eu o amei — e daí — que encontrei no seu coração? Que resposta? só indiferença, não é verdade? Para o senhor não era novo ter o amor de uma jovem humilde! Agora, meu Deus! até pára meu próprio sangue. Quando recordo o frio olhar e aquela lição... Mas eu não o culpo. Naquela hora terrível o sr. agiu certo comigo e eu lhe agradeço de toda alma."

"Naquela época — não é verdade? — naquele lugar deserto, longe do murmúrio de vozes, eu não lhe agradei... Por que agora o sr. me segue? Por que só agora despertei sua atenção? Não será por que agora tenho que freqüentar a alta sociedade."

por que sou rica e importante, por que meu marido em batalhas se mutilou e por isso a Corte agora nos aceita? Ou será por que a minha vergonha desta vez seria de todos conhecida e eu, nos círculos sociais, lhe daria uma posição honrosa e invejável?"

"Estou chorando... se até agora o sr. não pode esquecer a sua Tânia, saiba que a sua censura mordaz, a sua conversa fria e severa, se estivesse em meu poder eu optaria pela paixão ofendida e não por estas cartas e estas lágrimas. Se dos meus sonhos da mocidade o sr. tivesse naquela época ao menos compaixão, ao menos respeito aos meus anos... mas agora que é que o trouxe para os meus pés? Como isso é pouco! como seria possível com o seu sentimento e com a sua mente ser agora escravo tão pequenino?"

"E a felicidade era tão possível e estava tão perto!... Mas a minha sorte está lançada. Talvez eu tenha sido imprudente no meu agir, mas minha mãe me suplicou com lágrimas tão convincentes. Para a pobre Tânia qualquer sacrifício era igual... eu me casei. O sr. deve deixar-me. É o que lhe peço. Bem sei que no seu coração há honra e retidão. Ainda o amo (pra que negar?) mas com outro estou casada e para sempre lhe serei fiel."

"Ela saiu. Oniêguin fica atônito, como se um raio o fulminasse. Numa tempestade de sentimentos mergulha seu coração! De repente ouve-se o tilar de algumas esporas. É o marido de Tatiana que aparece e nós aqui, leitor, deixamos o nosso herói, neste momento tão difícil para ele, e o deixamos por muito tempo, para todo o sempre! Juntos seguimos longamente por este mundo a mesma trilha. Congratulemo-nos reciprocamente, por termos chegado a esta margem. Basta! Já não era hora há muito tempo?"

(Cap. VIII, estrs. 42, 43, 44, 45, 47 e 48)

Uma pausa. Um diálogo em silêncio. Eis a conclusão do romance... Inicie-se agora a reflexão do leitor sobre Tatiana e Oniêguin, sobre as esperanças inesperadas da vida...

O SENTIDO REVOLUCIONÁRIO DA POESIA DE PÚCHKIN

Alberto Souza Pinto Filho

Gostaria que as minhas primeiras palavras dirigidas a este auditório fossem de manifestação de minha profunda emoção e honra não só pelo fato de encontrar-me aqui na qualidade de expositor na Universidade Federal do Ceará, momento este que por si só glorifica qualquer expositor, mas também por esta oportunidade ser aproveitada para lembrarmos o nome, o legado de Alexandre Siergieievitch Púchkin: o poeta Púchkin, que nasceu na Rússia, em Moscou, no ano de 1799.

Não consigo lembrar-me de outra época, quando o nome Rússia tenha sido tão mencionado como ultimamente. Mas lembro-me muito bem de uma época, quando a simples menção do nome Rússia era motivo de pelo menos um espanto. Talvez aqueles espantados não soubessem o que esta Rússia nos legou e tem legado.

Ao relembrar estas épocas não posso deixar de emocionar-me com momentos como estes agora. E se tais momentos nos fazem orgulhosos, muito mais orgulhosa deve ficar a UFC, pois um dos responsáveis pelo ensejo de tais encontros é um professor oriundo do quadro docente desta Universidade: prof. Hesíodo de Queiroz Facó, fundador da cadeira de Língua e Literatura Russa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, meu primeiro professor de língua e literatura russa.

Púchkin era de berço aristocrata, já de grande tradição poética e literária. Seu avô U. Púchkin era poeta conhecido. Seu pai — um aficcionado principalmente da literatura francesa, principalmente de autores-filósofos como Rousseau, Voltaire, Diderot, Montesquieu — gostava de recitar versos de Molière, Racine... e ele próprio escrevia versos em francês, às vezes também em russo.

Em 1811 Púchkin ingressa no Tsarskocielhskii Litsiei, instituição de ensino privilegiada, onde durante seis anos recebeu formação. Este liceu preparava seus alunos não só para a vida político-diplomática, mas também para a carreira militar. Na direção do liceu encontravam-se pessoas de convicções, uns mais, outros menos, progressistas. A Rússia então ainda não era um estado no sentido burguês do termo, ou seja as relações capitalistas ainda não eram forma hegemônica de produção.

O que poderemos historicamente considerar como idéias progressistas configurava-se então como idéias, nestes anos de liceu e principalmente neste liceu, de estabelecimento de uma Rússia, monarquista-constitucional, de uma nova-Rússia monarquista-constitucional com mais liberdade, mais democracia. Os mais progressistas propagandeavam suas idéias liberais, configuradas em ideais anti-servidão, sobre as instituições constitucionais na Rússia e até mesmo o ateísmo era muito propagandeado. Não devemos esquecer que era hegemônico nestes tempos então o sistema de servidão, principalmente do campesinato. O camponês prestava serviços eternos ao seu senhor latifundiário.

Dentre as atividades pedagógicas do liceu a literatura ocupava um lugar de destaque. Não há exemplo de tradição literária em qualquer época da história da civilização, que tenha refletido mais e tenha se preocupado tanto com os destinos de seu povo em questão, como a literatura russa, em qualquer de seus períodos. Nunca uma literatura ajudou tanto o povo como a literatura russa, através de seus escritores, cujo centro de atenção era a profunda preocupação com a democratização do seu país, com a liberdade desejada pelo seu povo.

A Rússia encontra sua afirmação como nação na aurora do século XVIII. O personagem histórico, a quem atribui-se o feito de unificar esta imensa planície eslava é Pedro I. Pedro o Grande. Entender a história é compreender a essência dos acontecimentos e a essência do papel de Pedro o Grande, é formalizar esta Rússia como nação. Arrancá-la do feudalismo e modernizá-la. Com a inauguração da Rússia como nação em forma de Estado autocrático tem início sua vida como nação no sentido burguês do termo. E se Pedro I teve como tarefa histórica política conseqüentemente, a união dos vários poderes de senhores feudais num só, o seu, do ponto de vista da afirmação espiritual a Rússia contou com seus artistas. Este momento de afirmação da cidadania russa é temática central nestes anos, curtos, de Pedro I. A partir do séc. XVIII as contradições deste Estado despótico-centralizador aguçaram-se. Mas a Rússia como

nação já existe. Esta não é mais a preocupação nacional. Aquele Estado, motivo de júbilo popular encarnado na figura de Pedro o Grande deu lugar a uma implacável máquina de opressão, para a sobrevivência de todos que dela se aproveitam.

A luta contra o despotismo do poder autocrático do tzar, contra o sistema de servidão fez da literatura progressista russa o seu espelho. Exemplo disso temos ainda no início do século, em 1802, uma poesia de Radischev, da qual extraio um pequeno trecho, mas muitíssimo significativo. Escreveu Radischev, como se o povo russo falasse por sua pena:

“Você quer saber: quem eu sou? Para onde vou?

Eu sou aquele, que fui e serei
por toda minha existência

Não sou gado, não sou uma árvore,
nem escravo, mas um ser humano!...”

O traço comum que unia escritores, como Lomonossov, Derjavin, Fonvizin, às vezes de concepções políticas tão dispares, era o profundo senso de amor pela condição humana sobre a face da Terra. O que ainda não acentua o grande mérito da literatura russa. O amor pela liberdade é manifestado por inúmeros escritores das mais diferentes línguas. A liberdade na literatura russa porém não é um valor abstrato, fruto de uma fantasia subietiva do escritor. A liberdade principalmente para os escritores progressistas russos é um fruto colhido na sua busca diária pela independência. Independência da invasão tártara, independência de Napoleão, independência do senhor feudal, fim da servidão, fim da autocracia.

Esta característica de literatura russa já está quase consolidada, quando Púchkin inicia suas atividades como poeta. Suas primeiras poesias são escritas ainda no seu tempo de liceu. São poesias ainda de caráter sentimentalista, influenciado que era pela prática sentimentalista de então, principalmente por Jukovskii, poesias cuja temática principal era a atenção de Púchkin — liceísta para com o mundo interior do coração humano, da personalidade humana, o que é atestado pelos títulos de algumas poesias deste período: “Assim eu fui feliz, assim eu tinha prazer”; “Meu testamento é para os amigos”, ambas datadas de 1815. Púchkin — liceísta, que em sua atividade artística destes anos aproveitou e foi influenciado pela musicalidade e plasticidade das poesias dos mais destacados poetas progressistas sentimentalistas de então, Jukovskii, Batiuchkov, logo os superou pelo conteúdo ideológico e artístico.

A guerra nacional de 1812 foi motivo não só de grande mobilização nacional, mas também de grande expectativa. Contra o invasor mobilizaram-se representantes das mais diversas camadas sociais: camponeses, aristocratas, pequenos-burgueses, representantes da inteligência, progressista ou não. Era necessário defender a pátria. E todos nós conhecemos o resultado da campanha de 1812. O exército invasor é aniquilado. A vitória desperta um grande sentimento de orgulho nacional no povo russo e grandes reformas são esperadas.

O poder autocrático de Alexandre I soube recorrer as grandes massas de desafortunados, para poder resistir ao inimigo, mas após a grande vitória sobre as tropas de Napoleão, o povo russo encontra condições de vida ainda mais adversas, não só pela destruição da pátria imposta pela guerra, mas também por medidas do czar Alexandre I, que temia algo semelhante a qualquer revolução européia, que pudesse abalar o seu governo autocrático. Da mesma forma os senhores latifundiários. Uma destas medidas foi a de os soldados, de origem mormente campesina, terem que trabalhar na terra e ao mesmo tempo servir o exército.

O ensino da religião tornou-se obrigatório em todas as instituições. Sobreveio em período das mais terríveis reacções contra qualquer manifestação de liberalidade. As contradições sociais aqüçaram-se na consciência da inteligência progressista de então, incluindo aí representantes não só da aristocracia, mas também do oficialato militar progressista, e as primeiras manifestações, tentativas de organização de um movimento de libertação de tal situação insuportável verifica-se já em 1816, dirigido por esta parte do oficialato e intelectualidade que no estrangeiro foram influenciados pelos ideais iluministas republicanos.

Mais tarde os participantes daquele movimento intitular-se-ão decabristas, por planearem a tomada do poder para dezembro de 1825. Os decabristas, eles mesmos intitular-se-iam "os filhos de 1812". O movimento decabrista terminou com a insurreicção de 14 de dezembro de 1825, sofrendo este uma séria derrota. Neste movimento, tomavam parte, tendo uma ligação profunda muitos escritores, dentre os quais podemos citar Griboiedov, Rilieiev, Bielinskii, e Alexandre Púchkin.

Não refiro-me aqui ao movimento decabrista como uma simples tentativa romântica de tomada do poder. Hoje em dia temos elementos de análise política suficientes, para detectarmos o que havia ou não de romantismo, espontaneísmo na organização de uma minoria para tomada de qualquer poder formalmente institucionalizado. Mas este movimento representou

a primeira manifestação consciente e organizada de luta contra o despotismo, a servidão, a ausência de condições humanas de vida para o povo russo. E a intelectualidade russa progressista aparece como formalizadora dos anseios populares. Se a derrocada se deveu principalmente ao caráter não participativo das grandes massas populares, pela forma, seu conteúdo foi sem dúvida alguma popular nacional.

Os anos de liceu foram decisivos para a formação do jovem Púchkin. Se os anos passados no liceu imprimem em Púchkin o grande sentido do legado clássico do iluminismo, o amor pela liberdade, o ódio a qualquer forma de jugo do homem pelo homem fica plasmado neste período. Em Petersburgo, para onde Púchkin é designado "conselheiro administrativo" em 1817, tem então oportunidade de fortalecer seus laços com os representantes mais progressistas da intelectualidade da época: Tchaadaiev, N. Turgieniev, P. Katienin.

Se os anos de liceu forjaram em Púchkin os mais nobres ideais humanos é no seu tempo, em Petersburgo, que o poeta começa a refletir sobre a situação política do país, principalmente em encontros com Tchaadaiev, brilhante oficial, filósofo de grande erudição, e por quem Púchkin ouve as idéias de derrocada da autocracia de Alexandre I. E as idéias de um movimento libertário tornando-se cada vez mais forte no poeta. O período em Petersburgo marca o rápido desenvolvimento do talento poético de Púchkin. Sua poesia adquire maior naturalidade, sinceridade, emotividade.

Púchkin não era formalmente membro dos decabristas, mas foi um dos seus mais eloquentes defensores e propagandistas. Sem dúvida o mais brilhante. Levanta sua voz a partir deste período contra o grande mal de seu tempo: a servidão. Uma das poesias de Púchkin que mais revelam esta sua indignação com tal pérfida situação é um poema escrito em 1819: "Aldeia".

Podemos notar neste poema do jovem Púchkin duas partes distintas de sua lírica. A prática poética clássica deste período da literatura russa tinha como temática favorita a relação emocional do poeta principalmente para com a natureza. Ele a personalizava, atribuindo-lhe características humanas. Transmítia ao leitor o encantamento desta ou daquela paisagem. A natureza, no sentido rousseauiano do termo é utilizada como veículo de transmissão de suas amarguras, solidão, tristezas e encantamentos. É assim com um dos mais expressivos poetas da época: Jukovskii. Esta atividade poética já liberta dos cânones clássicos dos primeiros anos de existência da literatura russa, este comportamento do poeta, em muito

contribuiu para o enriquecimento da prática literária. É assim uma primeira parte de "Aldeia". Mas o espírito aguçado do poeta não fica indiferente a detalhes, principalmente se estes detalhes, alvo do gênio são o ser humano. Uma vez transmitida sua relação com esta paisagem, com a natureza, Púchkin dirige sua atenção àquele de quem acima de tudo sua poesia fez sua atenção àquele de quem acima de tudo sua poesia fez alvo: seu povo oprimido. Se Púchkin é clássico pela forma, já o deixa de ser pelo conteúdo, principalmente numa segunda parte do poema. Ei-lo:

"Aldeia"

Saúdo-te, recanto deserto,
morada da tranquilidade, do trabalho, e da inspiração.

Onde flui a torrente invisível dos meus dias
no seio da felicidade e do esquecimento.

Sou teu: troquei o palácio de Zinge
cheio de vícios, banquetes luxuosos,
diversões, enganos,

pelo murmúrio tranqüilo dos carvalhos,
pelo silêncio dos campos,

pelo ócio livre, amigo da meditação.

Sou teu: amo este jardim sombrio
com seu frescor e suas flores,

este prado cheio de feno perfumado
onde há o murmúrio dos riachos cristalinos
nos arbustos.

.....

Mas o terrível pensamento
aqui atormenta a alma.

Por entre os trigais florescentes e montanhas
o amigo da humanidade percebe com tristeza:

por toda parte há
a vergonha insuportável da ignorância.

Sem ver as lágrimas, sem ouvir os gemidos,
a nobreza selvagem,

escolhida pelo destino,
sem sentimentos, sem leis,

apoderou-se pela violência do chicote,
do trabalho, da propriedade

e do tempo do homem da terra.

Oh, se minha voz pudesse alarmar os corações.

Verei algum dia, amigos, meu povo liberto,
e o fim da escravidão pela mão do czar?

E sobre a pátria surgirá finalmente
a grandiosa aurora da liberdade iluminada?

Devemos notar que não só em Púchkin mas em outros poetas também, a poesia revolucionária de então, isto é, a poesia dentro do espírito decabrista destes anos iniciais do movimento, mas principalmente a de Púchkin já perdia contado com a prática poética sentimentalista tão a gosto de seu tempo. Libertava-se pouco a pouco do condicionamento e do convencionalismo clássico. Se não tanto pela forma, principalmente pelo conteúdo.

E este conteúdo foi e é motivado pelo que os escritores russos em geral tinham e têm em comum: a estreita união com a sua realidade, a preocupação do escritor com as amarguras de seu povo. Nunca uma literatura ajudou tanto seu povo, como forma de consciência social, como a literatura russa. Fazendo aqui um parêntesis, podemos conceber a evolução da literatura russa, como um penetrar cada vez mais conseqüente na realidade, este é a meu ver o grande mérito e o grande legado, o grande exemplo dos maiores escritores russos. O motivo de eles serem tão queridos por seu povo.

É curioso notar que este poema foi pela primeira vez publicado em 1824 e depois em 1826, porém, só a primeira parte. Sua forma completa foi publicada somente em 1856 no estrangeiro, por Herzen, surgindo na Rússia somente em 1870.

Este afastamento dos cânones da poesia clássica fez com que Púchkin concretizasse o desejo da libertação de seu povo sobre a Terra, imprimisse na poesia o sonho da realização deste desejo. Como vimos em "Aldeia". Nesse período Púchkin cria inúmeras poesias de caráter libertário, já de tendência romântico-realista. As mais significativas dentre elas, além de "Aldeia", são "Ruslan e Liudmila" e principalmente "Liberdade".

"LIBERDADE"

— Corre, esconde-te dos olhos,
lira, fraca czarina.

Onde estás, onde estás
tempestade dos czares,

cantora orgulhosa da liberdade?

— Vem, arranca de mim a coroa de louros,
quebra a lira mimada.
Quero cantar ao mundo
a liberdade,

a vencer o vício dos tronos.

— Finas do destino fugaz,
Tiranos do mundo! Abatai-vos!

E vos, criai coragem e ouvi!
Rebelai-vos, vítimas da escravidão!

.....

— Infelizmente, para onde quer
que se dirija o olhar,
por toda parte,

há o açoite, a vergonha funesta
das artérias da lei,

a lágrima impotente do cativo.

Por toda parte

na densa escuridão do cativo

entronou-se o poder injusto —

— o gênio terrível da escravidão
e a paixão funesta da glória.

Somente lá, sobre o chefe Czar,
não paira o sofrimento dos povos,
onde há a combinação das leis poderosas
com a liberdade sagrada,

onde a todos está estendido

seu escudo poderoso,

onde sua espada,

empunhada por mãos certas,

é desembainhada sem escolha,

por sobre as cabeças iguais
dos cidadãos.

Poderosos; os louros e o trono vos são dados
pela lei, não pela natureza;

Vós estais sobre os povos,
mas a lei eterna paira sobre vossas cabeças.

— Autocrata e celerado!
Odeio-te, e a teu trono,
Tua morte e de teus filhos
vejo com cruel alegria.

.....

Tu és o terror do mundo,
vergonha da natureza,
censura a Deus na Terra.
E agora aprende sobre o Czar;
nem castigos, nem recompensas,
nem o sangue do calabouço, nem altares,
serão defesas sólidas para ti,
sejam os primeiros
a abaixar a cabeça sob a proteção da lei.
E como eterno guardião do trono
Far-se-ão a liberdade e a paz dos povos.

O poema "Liberdade" foi a primeira poesia conseqüente dentro do espírito revolucionário decabrista. Devemos notar que se em "Aldeia" Púchkin manifesta suas concepções constitucionais-iluministas, quando a libertação campesina dá-se por "força de lei", em "Liberdade" Púchkin em muito as supera, dirigindo-se já de maneira mais conseqüente à autocracia czarista.

É pela força de penetração na problemática humana que a literatura russa torna-se digna cada vez mais de atenção mundial, pelo seu poder de síntese e de reflexo dos ideais mais progressistas.

Aqui Púchkin não se revela apenas inimigo implacável da servidão russa, mas manifesta sua firme convicção o que será marca de toda sua obra, de que o valor mais caro não só para o russo, ou o finlandês ou qualquer outro, mas para o homem em geral é sua liberdade. Por sua força de desmascaramento deste regime despótico seu poema "Liberdade" penetrou nos mais variados círculos da inteligência russa em forma de folheto, muitas vezes manuscritos, mobilizando a parte mais conseqüente da juventude para o trabalho revolucionário e o ingresso nas sociedades decabristas clandestinas na luta contra o czar. Este poema em forma de ode foi publicado integralmente pela primeira vez em Londres também por Herzen aparecendo na Rússia só em 1906.

São desse período também entre muita outras "Para N. Ia. Pliuskova"; "Para V. V. Engelhart"; "O passarinho" "Tu e eu". Estes poemas são bastante significativos para a exemplificação dos caminhos que a poesia de Púchkin tomava. Púchkin resume toda a essência do movimento revolucionário decabrista, essência esta que não só deste movimento, mas também de quase toda sua obra futura — o amor pela liberdade. Se o artista tem uma musa, esta era para Púchkin a liberdade.

Em "Para Pliuskova" Púchkin nos confirma sua devoção à sua musa.

"Para Pliuskova"

Na modesta e nobre lira
nunca elogiei os deuses da Terra
e não cantei, no momento de orgulho,
a força com o confete da bajulação.

Aprendendo apenas a glorificar liberdade;
sacrificando versos

apenas a ela,

não nasci para divertir os Czares,

com minha musa envergonhada.

.....

O amor e a liberdade secreta
incutiram no coração um hino simples
e minha voz incorruptível

foi o eco do povo russo.

Se a poética de Púchkin, nos seus primeiros anos de atividade literária, dão pela forma e pelo conteúdo versos clássicos, seus anos de Petersburgo, a vinculação ao movimento revolucionário, a preocupação com os destinos e o fim do despotismo, o anseio pela "musa decabrista", a liberdade, chamado pelo próprio Púchkin de "o sonho maravilhoso, — dão a sua poesia cada vez mais o caráter romântico. Sonho este a maioria das vezes revelado em forma de referências cordiais a personalidades, como é o caso de "Para Pliuskova" e como é também o caso de "Para Tchaadaiev". Púchkin homenageia este personagem já mencionado. Esta poesia de Púchkin é de muita expressividade emocional. Aproveita a essência do exemplo de Tchaadaiev como essência de sua poesia: a devoção pela luta contra o despotismo.

"Para Tchaadaiev"

A ilusão do amor, da esperança,
da glória perene,
por pouco tempo nos acalentou.

Desapareceram as brincadeiras de adolescente,
como um sonho, como a bruma da manhã.

Mas em mim ainda arde o desejo,
e sob o jugo de poder assassino
foi ouvido pela alma impaciente
o apelo da Pátria.

Esperamos com a aflição da esperança
os minutos da liberdade sagrada,
como espera o jovem amante
os minutos do reencontro verdadeiro.

Enquanto ardermos pela liberdade,
enquanto viverem para o ato nobre os corações,
Amigo; dedicaremos à Pátria
os impulsos grandiosos de nossa alma.

Acredite camarada: erguer-se-á
a estrela da felicidade esplendorosa.
A Rússia erguer-se-á do sono.
E nos destroços do despotismo
nossos nomes serão escritos.

Em Púchkin este tema, a liberdade é aproveitado pelo poeta sob as mais diversas formas. A medida que cresce a insatisfação popular, o espírito revolucionário toma corpo e as contradições sociais aguçam-se, Púchkin dirige-se ao regime despótico-autocrático de forma cada vez mais implacável. O inconformismo com as desigualdades sociais fica evidenciado neste exemplo: "Tu e eu"

"Tu e eu"

Tu és rico, eu sou pobre.
Tu és prosaico e eu poeta,
Tu és corado como a flor da papoula
Eu, como a morte, sou magro e pálido

Sem ter preocupações na vida
Tu vives numa grande casa
E eu passo meus dias de amargura
dormindo na palha.

Tu comes bem todos os dias
Bebes vinho à vontade
e tens não raramente preguiça
de dar à natureza
o dever obrigatório.

.....
Estou cercado por uma multidão de escravos
com o absurdo do terrível despotismo.
.....

A luz do movimento de libertação a poesia de Púchkin adquire um caráter genérico e um simbolismo muito grande de declarada orientação romântica. Um exemplo de 1823 é sua poesia "O passarinho".

"O passarinho"

Numa terra alheia obedeço
um costume antigo natal:
liberto um passarinho
na radiosa festa da primavera

Fico então consolado;
por que queixar-me de Deus,
Se pude dar pelo menos a uma criatura
a liberdade!

Seus ideais de devoção eterna à liberdade são manifestados em vários poemas de 1823 como "O demônio" e "Quem, ondas, vos deteve?" — outro poema rico em simbolismos. Mas se no sentimentalismo os recursos simbólicos, embora enriquecedores da poesia, eram usados na maioria das vezes como expressão subjetiva do autor, para Púchkin estes recursos estavam a serviço da insurreição contra a impossibilidade frente à infelicidade humana.

"Quem, ondas, vos deteve?"

Quem, ondas, vos deteve?

Quem aprisionou vossa carreira poderosa?

Quem desviou para o açude silencioso
vosso curso rebelde?

De quem é a vara de condão,
que incutiu em mim a esperança, a amargura, a alegria
e enfeitiçou minha alma agitada,
com a madorra da preguiça?

Agitai-vos, ventos, revoltai-vos, águas.
Destruí o baluarte da morte.

Onde estais vós, tempestade — símbolo da liberdade
Elevai-vos acima das águas cativas.

Mencionei aqui o romantismo de Púchkin. E escritores, poetas românticos existem muitos. Mas se o romanismo de outro escritores evidencia o sonho como escapismo a realidade, o romanismo em Púchkin é a formalização dos anseios populares, aos quais deu forma em suas poesias. E esta é a marca do grande artista. É um artista só pode ser verdadeiramente grande, quando dá forma a seu tempo, à sua época. Ajuda seu povo a compreender-se melhor. Embora para muitos escritores os sofrimentos da humanidade não fossem desconhecidos, não tinham muitos destes a fé no futuro e no seu povo, como Púchkin a tinha. Como disse certa vez sobre esta tendência do romantismo ocidental o escritor e filósofo Herzen: "Uma fé que há muito tempo o ocidente perdeu".

A obra de Púchkin distingue-se principalmente pela mesclagem de uma temática amorosa com a problemática social; Púchkin dá forma artística aos conflitos de seu tempo, retrata sua sociedade muitas vezes através da tessitura psicológica de seus personagens, em seus romances e sua dramaturgia a psicologia de seus personagens é fruto conseqüente de sua ação sobre a Terra. Assim é em, por exemplo, *Eugênio Oniêguin*. Mas confiante que é no que existe de mais caro sobre a Terra — o homem — seus personagens não são principalmente em "Eugênio Oniêguin" meros espectadores de suas próprias vidas — evoluem. Mesmo em "Eugênio Oniêguin" Púchkin não é indiferente a seus companheiros revolucionários mortos pelos carascos czaristas.

A poética de Púchkin nesse período denunciadora, desmascaradora do regime de servidão, irônica, impetuosa, (como em "Para Tchaadaiev" — dediquemos nossos impulsos à pátria...) encontrou grande repercussão entre a parte mais progressista da juventude aristocrática. Neste período sua obra tem fundamentalmente um caráter antigovernamental, sendo difundida em folhetins e também oralmente, incutindo nos seus leitores a indignação para com o despotismo. Isto naturalmente tornava Púchkin um personagem completamente indesejável. No início de 1820, no mês de abril, Púchkin é detido, quando se encontrava num teatro e mais tarde parte exilado para o Sul.

Mas mesmo no exílio seus versos não perdem combatividade. Pelo contrário, convencem pela justeza de suas posições. Seus versos deste período são cheios de insatisfação, também tristeza, mas principalmente carregados de preocupação não propriamente com seu destino, mas com o destino de sua sociedade. Os motivos políticos são cada vez mais presentes, em sua poesia.

Quis fazer do tema "liberdade" a linha condutora desta minha pequena exposição sobre um lado da poesia de Púchkin, porque o principal tema de sua obra é "liberdade", ele mesmo a confirma como sua musa eterna — essencial é o grande legado do movimento decabrista. Este é central nesta fase da vida do poeta. Se Púchkin ideologicamente ligado ao movimento decabrista fizera da "liberdade" a sua musa eterna em "O alegre banquete" reafirma sua devoção não só a este tema, mas à sua musa: "— Só a liberdade é o meu ídolo". Tendo a liberdade como musa inspiradora Púchkin não pode deixar de indignar-se com a terrível censura imposta pelo tzar; indignação manifestada num de seus poemas: "Carta ao censor". Indignação esta não somente dirigida à censura propriamente dita, mas ao ambiente de corrupção da corte de Alexandre I.

Nesse período de permanência no Sul, Púchkin tem a oportunidade de ter ligações mais estreitas não só com vários decabristas: Raeivskii, Orlov, Iakuchkinin... mas também aproxima-se mais do próprio povo russo, entrando em contacto directo com cossacos-camponeses, que se insurgiam em algumas províncias do Sul.

Se do ponto de vista do conteúdo a poesia de Púchkin dentro do espírito do decabrismo é revolucionária, pela forma também o é. Abro aqui um parêntesis para esta afirmação. O léxico da poesia de Púchkin perde principalmente a partir deste período sua origem livresca, para aproximar-se cada vez mais do léxico da língua falada no dia a dia da vida popular russa. Se a poesia de Púchkin é revolucionária pelo conteúdo, continua sendo também pela forma. Mas por que a afirmação "revolucionária"? Pois tirei de Púchkin simplesmente a linha condutora não de minha palestra, mas de sua obra: "a liberdade". Mas não foi por mais liberdade, que a revolução francesa foi feita? Não foi por liberdade que o povo trabalhador russo proporcionou ao mundo talvez o maior acontecimento político do séc. XX, a revolução russa? Não será o caminho eterno do homem sobre a face da Terra a busca de cada vez mais liberdade? E a obra de Púchkin é revolucionária justamente por isto.

Mas não pode haver revolução sem povo. Se a ação programática decabrista resumia-se no planejamento da tomada do poder, Púchkin em muito ultrapassa a avaliação por parte dos revolucionários decabristas no que se refere à participação das massas populares. Púchkin entre 1824 e 1825 escreve o drama "Boris Godunov". "Boris Godunov" não é simplesmente uma obra sobre uma disputa pelo poder, ou sobre um tzar que aguçou o regime de servidão de seu povo. Ao contrário de historiadores de sua época, que analisavam a catástrofe de Godunov

à luz de sua psicologia, Púchkin penetra na essência do papel das massas populares na história, atribuindo sua queda às condições sociais, à falta de ligação de Boris Godunov com seu povo. E não teria sido esta falta de ligação com as grandes massas populares, a sua ausência no movimento revolucionário a grande causa da derrota dos decabristas? A questão histórica neste drama de Púchkin não se manifesta simplesmente pelas contradições no sistema de dominação popular. Mas o que abalava o império era o que havia de contraditório entre este sistema, encabeçado por Boris Godunov, os boiardos, e como a essência deste sistema era maléfica às massas populares.

A essência do conteúdo do drama de "Boris Godunov" vem a ser a luta social-política, mas o único herói é o povo. A tragédia de Godunov decorre da falta de ligação com seu povo e aí manifesta-se a concepção de Púchkin sobre o papel das massas populares: sem a participação de grandes massas populares a luta política está fadada ao fracasso. E aí revela-se o caráter democrático das concepções de Púchkin. Mas não é esta a concepção da luta político-revolucionária de Lenin? Sem a participação das massas de milhões não haveria a revolução russa. Como não pode haver nenhuma revolução. Este é o caráter democrático das revoluções. Não é pela participação popular cada vez maior na vida do país que a "transparência" — a glasnost — é empreendida?

Púchkin foi um grande artista, o material de sua arte era a palavra. O escritor Baratynskii que junto com Jukovskii coletou os papéis do poeta após a sua morte, disse em relação àquela figura de gênio, que se findara: "estava apenas começando".

Resta-me contudo dar continuidade a uma pergunta: O que fez com que Púchkin fosse realmente grande? O que faz, com que Púchkin seja considerado um dos maiores poetas da humanidade? Há muitas formas de responder a esta pergunta. Ater-me-ei ao traço comum de todos os verdadeiramente eternos. Púchkin é grande da mesma forma, que o foram Beethoven e Villa-Lobos. Por que souberam elevar a alturas nunca vistas a criação de seus povos. O que é a música de Villa-Lobos, se não a cantiga do capadócio realizada através das conquistas universais mais elevadas da formalização artística? E a obra de Púchkin encerra em si as conquistas não só de sua literatura nacional precedente, mas também as conquistas e tradições da literatura mundial. Em sua obra estão refletidos os tipos característicos de sua sociedade: o nobre, o senhor feudal, o campesino, o revolucionário, seus anseios.

B S C H

Se Púchkin realista apresenta este sentido revolucionário através de pessoas reais como por exemplo Tchaadaiev, Púchkin — romântico também as idealiza, não como capricho subjetivo, mas como personagem possuidor de qualidades positivas necessárias para a superação das terríveis dificuldades, pelas quais seu povo oprimido atravessava. Qualidades estas intrínsecas não só ao povo russo, mas a todo aquele que se torna dono de seu destino.

O sonho de Púchkin sobre a libertação de seu povo não foi mais que previsão do futuro da sua Rússia. As novas relações sociais, advindas com a revolução russa, coveira primeira do último degrau da exploração do homem pelo homem, surgiu da pena de Púchkin, quase como premonição: "acredite camarada, a Rússia erguer-se-á do sono..."

Todos nós conhecemos nesta semana Púchkin sobretudo como poeta, mas encontramos a contribuição de seu talento de gênio nas mais variadas formas de atividade intelectual na Rússia. Sua atividade como escritor não resumiu-se apenas ao trabalho poético, além de poeta foi também historiador, jornalista, crítico literário.

Podemos afirmar que o estudo da literatura soviética contemporânea começa com o estudo da obra de Púchkin, pois o caráter democrático adquirido pela atividade literária após a revolução russa já fora manifestado pelo poeta e entendido como forma de conscientização de massas, compreendeu como nenhum outro de seu tempo a importância do papel social da literatura. Sobre isto disse M. Gorki: "Púchkin foi o primeiro a sentir que a literatura é uma tarefa nacional de primeira importância... o primeiro a elevar o nome do escritor a alturas nunca vistas".

Precisamente no seu amor pela liberdade, na defesa do homem, não somente russo, mas universal, no seu patriotismo, manifesta-se o internacionalismo de Púchkin. Ele pertence àquele tipo de gênio, que tendo trabalhado no presente, preparou o futuro. E este futuro chegou! Seu povo liberto, dono de seus destinos.

1525

EXERCÍCIOS DE TRANSCRIÇÃO SOBRE POEMAS DE
PUCHKIN (1799-1837)

(Baseados nas Traduções de Hesíodo Facó)

Horácio Dídimo

SOBRE MIM MESMO (1818)

Quero ser grande,
pois amo a glória,
serei história
na minha pátria.

Quero ser grande,
quero ser forte,
serei a glória
de minha pátria.

Prometo muito?
Será que cumpriro?
Deus é quem sabe.

O sonho meu
sobre mim mesmo
entrego a Deus.

O OURO E A ESPADA (1814)

— O mundo é grande
mas obedece
ao meu tesouro,
afirma o ouro.

— O mundo é grande
mas teme o meu
fio aguçado,
diz a espada.

— Eu compro tudo,
ninguém me engana,
O ouro exclama.

— Eu tomo tudo,
não deixo nada,
diz a espada.

ULTRAPASSEI OS MEUS ANSEIOS (1821)

Deixei de amar
todos os sonhos,
só me restaram
os meus pesares.

Cruel destino
murchou as flores,
somente espero
o triste fim.

A noite fria
da tempestade
me surpreende.

Sou como a folha
que agora pende
e vai cair.

PRISIONEIRO (1822)

Água triste
companheira
de infortúnio
na prisão!

Seu olhar
e seu grito
são convites
para o vôo.

Já é tempo!
Vamos livres
para lá:

para as nuvens,
para os ventos,
para o mar!

PASSARINHO (1823)

Em terra estranha
cumpro fielmente
costume antigo
de minha pátria.

Na festa clara
da primavera
liberto sempre
um passarinho.

Como me sinto
na paz de Deus
reconfortado

por ter podido
dar a um ser
a liberdade!

SE A VIDA (1825)

Se acaso a vida
o desengana
não se entristeça
nem se revolte.

Pelo contrário
seja bem forte:
muita alegria
cedo há de vir.

Toda a tristeza
do seu presente
é muito breve.

Viva o futuro,
pois o que passa
torna-se leve.

LEMBRO-ME DAQUELE INSTANTE MARAVILHOSO (1825)

Pura beleza
quando surgiste:
voz carinhosa,
feições queridas.

Tempos passaram,
sonhos de outrora
na sombra do cárcere
se dispersaram.

Mas eis que agora,
pura beleza,
reapareces.

Renasce então
amor e vida
no coração.

O CÁUCASO (1829)

Eu sobre o Cáucaso,
só nas alturas,
como uma águia
pairando imóvel.

Nuvens deslizam
e lá embaixo
nos arvoredos
gorjeiam pássaros.

E vejo ao longe
sombras nas margens
do rio Aragva.

E o rio Tereg
bate nas pedras
como uma fera.

MANHÃ DE INVERNO (1829)

Um belo dia
de frio e sol
mas minha amiga
ainda dorme.

Ontem à noite
o céu em trevas
e as nuvens tristes
da tempestade.

Agora a neve
como um tapete
cheio de luz.

Regato límpido,
pinheiros verdes
e o céu azul.

EU TE AMEI (1829)

Talvez do amor
ainda exista
no meu silêncio
algo em minha alma.

Mas renuncio
ao meu ciúme,
não quero mais
te entristecer.

Tanta ternura,
tanta tortura!
Como te amei!

Deus te conceda
um outro amor
igual ao meu!

ECO (1831)

Quem responde
à menina,
voz que canta
na colina?

E ao rolar
do trovão
no vazio
da amplidão?

O eco fala
e reflete
e repete

como a voz
tão fiel
do poeta.

EXEGI MONUMENTUM (1836)

Construírei
meu monumento
e certamente
não morrerei.

Com minha lira
já consagrada
ficarei sempre
ativo do nada.

A Rússia imensa
exaltará
o meu valor.

Todos os povos
dirão meu nome
com muito amor.

A minha lira
tem despertado
bons sentimentos
nas nossas almas.

ECO (1831)

Quem responde
à menina,
voz que canta
na colina?

E ao rolar
do trovão
no vazio
da amplidão?

O eco fala
e reflete
e repete

como a voz
tão fiel
do poeta.

EXEGI MONUMENTUM (1836)

Construirei
meu monumento
e certamente
não morrerei.

Com minha lira
já consagrada
ficarei sempre
salvo do nada.

A Rússia imensa
exaltará
o meu valor.

Todos os povos
dirão meu nome
com muito amor.

A minha lira
tem despertado
bons sentimentos
nas nossas almas,

Um belo dia
de frio e sol
mas minha amiga
ainda dorme.

Ontem à noite
o céu em trevas
e as nuvens tristes
da tempestade.

Agora a neve
como um tapete
cheio de luz.

Regato límpido,
pinheiros verdes
e o céu azul.

EU TE AMEI (1839)

Talvez do amor
ainda exista
no meu silêncio
algo em minha alma.

Eu renunciei
ao meu clímax,
não quero mais
te esquecer.

Tanta ternura,
tanta ternura!
Como te amei!

Deus te conceda
um outro amor
igual ao meu!

pois neste século
de crueldade
pedi clemência
para os que sofrem.

Ó musa, escuta
a voz divina,
indiferente

aos elogios
ou às calúnias
dos insensatos!

PRESENÇA DO HUMORISMO NA LITERATURA CEARENSE (*)

Sânzio de Azevedo

Temna conferência proferida aqui em Fortaleza, na Casa de
Juvencio Galeno, pelos anos 30, o famoso ator Procópio Ferreira
enunciou, a certa altura:

O homem ri por dois motivos: os eternos e os
transitórios. Os motivos transitórios do riso é que
variam de época para época, de dia para dia, con-
forme as circunstâncias da própria vida, segundo as
variações desses próprios motivos e a formação dos
contrastes. (1)

Isso explicaria por que as grandes comédias de Molière,
com tipos que transcendem seu tempo, fazem rir ainda hoje,
e que não acontece com todos os poemas satíricos de um
Gregório de Matos, alguns dos quais voltados para aspectos
locais e temporais.

Nosso objetivo aqui é detectar o humorismo na literatu-
ra do Ceará, ao longo dos tempos, e se vários dos textos es-
critos não parecerem tão cômicos, isso pode-se dever não
só ao problema dos motivos transitórios, de que fala Procópio
Ferreira, mas também ao próprio gosto do selecionador.

As mais remotas atividades literárias da nossa Província,
em volta de 1813, estiveram circunscritas aos Oitinhos do Go-
vernador Sampaio, de que nos fala Dolor Barreira. Mas nada

(*) Conferência proferida no curso *O Cômico na Literatura*, na UFC, em se-
tembro de 1986.

(1) TEIXEIRA, Procópio, "Como se ria antigamente," *Anais da Casa de
Juvencio Galeno*, Fortaleza, Imprensa Oficial, v. II, 1934, p. 42.

PRESENÇA DO HUMORISMO NA LITERATURA CEARENSE (*)

Sânzio de Azevedo

Numa conferência proferida aqui em Fortaleza, na Casa de Juvenal Galeno, pelos anos 50, o famoso ator Procópio Ferreira afirmou, a certa altura:

O homem ri por dois motivos: os eternos e os transitórios. Os motivos transitórios do riso é que variam de época para época, de dia para dia, conforme as circunstâncias da própria vida, segundo as variações desses próprios motivos e a formação dos contrastes. (1)

Isso explicaria por que as grandes comédias de Molière, com tipos que transcendem seu tempo, fazem rir ainda hoje, o que não acontece com todos os poemas satíricos de um Gregório de Matos, alguns dos quais voltados para aspectos locais e temporais.

Nosso objetivo aqui é detectar o humorismo na literatura do Ceará, ao longo dos tempos, e se vários dos textos escolhidos não parecerem tão cômicos, isso pode-se dever não só ao problema dos motivos transitórios, de que fala Procópio Ferreira, mas também ao próprio gosto do selecionador.

As mais remotas atividades literárias da nossa Província, por volta de 1813, estiveram circunscritas aos Oiteiros do Governador Sampaio, de que nos fala Dolor Barreira. Mas nada

(*) Palestra proferida no curso *O Cômico na Literatura*, na UFC, em novembro de 1986.

1) FERREIRA, Procópio. "Como se ria antigamente." *Anais da Casa de Juvenal Galeno*. Fortaleza, Imprensa Oficial, t. II, 1958, p. 48.

nos ficou de humorismo desse tempo de louvações em odes e sonetos neoclássicos.

No Romantismo é que vamos encontrar aqueles que talvez sejam os primeiros versos humorísticos de nossa terra.

O episódio é conhecido: sendo alferes da Guarda Nacional, Juvenal Galeno deixou, em 1859, de comparecer a uma revista da tropa, preferindo almoçar um peru com o poeta Gonçalves Dias, que estava no Ceará na famosa Comissão Científica. O comandante do batalhão, João Antônio Machado, aplicou ao poeta cearense, como castigo, seis dias de detenção. O resultado foi *A Machadada*, "poema fantástico", segundo lhe chamou o autor, e editado em 1860.

Não cremos que provoque risos hoje, mas na época os amigos do jovem poeta, conhecendo a figura satirizada, devem ter gargalhado com versos como estes:

"Senhor, — dizem alguns, fique tranqüilo,
Tanta raiva p'ra quê. Neste almo dia
Não receia morrer de apoplexia?"
— "Deixe estar, deixe estar! — Diz o camelo,
Eu pretendo ensiná-lo... caia o pêlo
Que me enfeita o carão, se na cadeia
O vate não *cantar*, como a sereia!
E por isso hoje mesmo, ó comandante,
O vate quero preso, o petulante
A minha ordem, entendeu?"

Diz o sendeiro,

Bufando, como bufa o seu traseiro,
Dando sobre o arção da sela ornada,
Qual se fora no bardo a machadada!

No seu livro principal, as *Lendas e Canções Populares*, não na primeira edição, de 1865, mas na segunda, de 1892, onde figuram as *Novas Lendas e Canções*, compostas de 1866 a 91, vamos encontrar o poema "Outrora e Hoje", o qual, baseado em uma cantiga popular, filosofa de maneira jocosa sobre o passar dos tempos:

Quando eu era pequenino,
Que inda andava em camisa,
As faceiras me diziam:
— Venha cá, meu coração!
Agora como estou grande:
— Saia daqui, paspalhão!

Há uma diferença de gradação entre os dois textos de Galeno: em *A Machadada*, o poeta pode ter feito rir, mas ele mesmo estava indignado com a detenção que sofrera; em "O outrora e Hoje", ele apenas faz rir e ri também, ingenuamente, sem nenhum intuito vindicativo.

X. de Castro, nome literário de Augusto Xavier de Castro, escreveu poemas românticos, alguns dos quais musicados e cantados na velha Fortaleza das serenatas ao luar. Mas, sob nítida influência de B. Lopes, começou a publicar no *Liberador*, nos anos 80 do século passado, os cromos que seriam mais tarde, em 1985, enfeitados em livro pelos seus companheiros da Padaria Espiritual. Antes disso, porém, vários desses cromos foram estampados n'O Pão, órgão do grêmio. Inaugurando o Realismo na poesia cearense, X. de Castro coloriu seus cromos de notas não só graciosas, mas até anedóticas, não faltando a nota regional. É o caso de "Malicioso":

Da casinha ali ao lado
Reverdeja a mongubeira;
Brinca, à sombra, n'uma esteira
Nenê já todo rajado.

Outro, nos galhos trepado,
— O Tonho — esquece a canseira
De pegar a lavandeira,
No ninho lá pendurado,

Quando vê que nos banquinhos
A rir, conversam, sozinhos
O pai e a mãe... mais ninguém...

Ri-se o Tonho e grita: — Ai! ai!
Muito bom! Heim, seu papai?!
Namorando c'a mamãe?!

O poema é cearense, apesar da rima lusitana.

Um dos cromos mais divulgados de X. de Castro é "Contratados", de caráter claramente anedótico sobretudo pelo imprevisto do verso final:

Ela agora foi pedida
Para em agosto casar-se,
E desde logo pagar-se
Terna promessa devida.

Ao vê-la já prometida
Vai o noivo retirar-se...
Mas dela ao aproximar-se
Sente-a triste... comovida!...

Diz-lhe então: — Tens pena, filha,
De abandonar a família?...
Responde ela com ardil:

Ah! meu Deus, fazei-me um gosto...
Permiti que o mês de agosto
Caia este ano em abril...

A exemplo de X. de Castro, vários outros poetas cearenses compuseram cromos, entre eles Fernando Weyne, Antônio Sales, Antônio Martins, Amadeu Xavier de Castro (filho do poeta), e o padre Antônio Tomás. Deste último, vamos ler este "Cromo", transcrito do livro *Padre Antônio Tomás*, príncipe dos poetas cearenses (1958), de sua sobrinha Dinorá Tomás Ramos:

Voltando o Zeca da roça,
Não sei do que ele deu fé,
Com a Rita zanga-se e até
Dispõe-se a dar-lhe uma "coça".

Ela porém se alvoroça,
E diz-lhe batendo o pé:
— Não venha não, seu José,
Se vier, a cousa engrossa!...

Pelo barulho atraído,
Contempla os dois espantado
O filhinho mais crescido.

Diz um outro se safando:
— Credo! O papai está danado,
E a mamãe já está ficando.

A Padaria Espiritual, há pouco mencionada, foi, esclareçamos para quem acaso não saiba, o mais original de todos os grêmios culturais de nossa terra. Fundada em 1892 em Fortaleza, seu *Programa de Instalação* proibia aos "padeiros" (membros do grupo) "fazer qualquer referência à Rosa de Malherbe e escrever nas folhas mais ou menos perfumadas dos

álbuns", sendo ainda vedado o recitativo ao piano e "o tom oratorio, sob pena de vaia". O autor desse Programa, que obteve tanto êxito no Ceará e até no Rio de Janeiro, foi Antônio Sales, que havia estreado em livro em 1890, com os *Versos Diversos*.

Nesse livro encontramos poemas com certa graça, mas nenhum que possa ser chamado de cômico. Já no segundo livro, *Trovas do Norte*, de 1899, há um cromo que retrata "O Gil", criança terrível, que mata passarinhos, fura o olho do gato, despenca da escada etc., cromo cujos tercetos dizem:

Se a mãe o perde de vista,
A conversar com os parentes,
O Gil percorre as alcovas

— Que barbeiro e que dentista! —
Tirando os dentes aos pentes,
Fazendo a barba às escovas!

Mas, quem ler os livros de poesia publicados por Antônio Sales não terá certamente idéia da singular veia humorística do poeta. É que nunca chegou a ser editado o livro que o poeta anunciara com o título de *Fora do Sério*. Desse livro constariam alguns textos que Leonardo Mota reproduziu no seu livro *A Padaria Espiritual*, de 1938. Como esta quadra:

"É muito cheio de si!"
Dizem de ti. Frase errada!
Eu coisa alguma já vi
Que esteja cheia... de nada...

Ou esta outra:

Vi um médico fardado;
Que perfeito matador!
Quem escapar do soldado
Não escapa do doutor.

Ou ainda estas duas:

É difícil que aconteça
Dor de cabeça ela ter:
Pode a dor aparecer,
Mas não encontra a cabeça.

Em certo escritor satírico,
De uma irreverência atroz,
Nós achamos muito espírito,
Quando não fala de nós.

E este epigrama, sobre um professor:

Durante a vida inteira ele ensinou,
Sem uma folga ter,
De maneira que o tempo lhe faltou
Para aprender...

Nos primeiros anos do século, o *Correio da Manhã*, do Rio, é contra a permanência de Nuno de Andrade na diretoria da Saúde Pública, ao tempo de Campos Sales, mas o higienista não arreda o pé. É então que Antônio Sales, na secção "Pingos & Respingos", que mantém com outros escritores no prestigioso jornal, publica, diariamente, uma quadrinha de sua autoria, terminando sempre com o verso "Tudo passa e o Nuno fica". Ficou famosa esta:

De certas damas, às vezes,
A barriga estica, estica,
Mas, ao fim de nove meses...
Tudo passa. E o Nuno fica.

Pedro Nava, sobrinho afim de Sales, transcreve em seu *Baú de Ossos* (1972) várias dessas quadras, como esta:

O Manuel José de Soisa
Idolatrava a Xumbica;
Agora nem *cumo coisa*...
Tudo passa, e o Nuno fica.

Sabendo Sales que Nuno de Andrade, furioso, havia dito que uma das rimas o poeta guardara para a mãe, no outro dia aparecia esta quadra picante:

Morre a flor que mais se estima,
Morre o espinheiro que pica.
(Seu Nuno, gostou da rima?)
Tudo passa, e o Nuno fica.

Devido ao êxito dessa campanha, que culminou com a saída de Nuno de Andrade, o poeta repetiu a dose logo depois, focalizando desta vez o ministro J. J. Seabra, do governo Rodrigues Alves. O verso final era "Só tu, Seabra, não sais":

Sai o cobre do Tesouro
(E ao sair não volta mais)
Sai do povo a pele e o couro,
Só tu, Seabra, não sais!

Ocorre, porém, que, no tempo de Nuno de Andrade, interessava ao governo a nomeação de Osvaldo Cruz, como lembra Pedro Nava, que acrescenta: "No caso Seabra os ataques atingiam ministro prestigiado e com a Bahia por trás." (2)

Assim, quem saiu foi o poeta, que se despediu com esta quadra:

Sai o Sales do Tesouro,
Vai para as plagas austrais
Comer churrasco com couro...
Só tu, Seabra, não sais!

Mas é evidente que não detectamos humorismo apenas nos versos dos autores cearenses: embora com menor frequência, vamos encontrá-lo também na prosa de ficção.

Talvez nem todos os que leram *Luzia-Homem*, o conhecido romance de Domingos Olímpio, se lembrem de uma passagem cômica, uma verdadeira anedota. Trata-se de um episódio que fala de figuras reais, ou seja, os membros daquela Comissão Científica da qual fazia parte Gonçalves Dias. Está no capítulo 27, e é narrado pelo personagem Raulino.

Depois de falar dos cientistas que andaram pelos sertões a pesquisar, e de citar os nomes dos principais, narra o vaqueiro:

Depois de jantarem um bom traçalho de carne de vaca gorda que parecia um leitão, assada no espeto, algumas linguiças e um chibarro aferventado com pirão escaldado, armaram as redes nos esteios. Veio a noite, clara como dia, sem uma nuvem no céu, liso como espelho. Convidava mesmo a

2) NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. 2. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973, p. 247-8.

gente a dormir na fresca do alpendre. Ali pelas sete horas, disse a eles o velho: "Achava melhor vossas senhorias passarem cá para dentro, porque vem aí um pé-d'água de alagar." Ora, os doutores, que sabiam tudo e adivinhavam pelas estrelas as mudanças de tempo, zombaram do aviso; saíram para o terreiro e olharam para o céu, sempre limpo e claro, para verem o que diziam as estrelas. O mais sabido deles, o doutô Capanema, disse que o velho estava sonhando com chuva, mania de sertanejos, que não pensam noutra coisa. Teimaram em ficar no alpendre, embora o velho continuasse a assegurar que se arrependeriam. Quando estavam ferrados no sono, ali pelas onze horas, acordaram debaixo d'água e correram com a rede nas costas, em procura de abrigo dentro da casa, todos admirados uns dos outros, como haviam mangado do velho. De manhã, antes de deixarem o rancho, foram agradecer a hospedagem, e um deles perguntou ao velho: "Como é que vossa senhoria percebeu sinais de chuva, que escaparam a nós outros científicos envergonhados do quinau de mestre que nos deu?" O velho sorriu, e respondeu: "É muito simples. Tenho ali, no cercado, um burro velho que, quando se está formando chuva, rincha de certo modo: é aquela certeza. A chuva vem sem demora. Foi por isso que avisei a vossa senhoria." O tal de Gonçalves Dias, pequenino, muito ladino e esperto, começou a bulir com os outros, dizendo a eles: "Estamos numa terra, onde burros sabem mais que astrônomos."

Para quem estranhe essa página alegre num romance de fabulação tão trágica, valemo-nos de um dado extraliterário para sugerir que o ficcionista deve ter-se servido do vaqueiro Raulino para pôr no seu romance um pouco da sua própria verve, pois, segundo o depoimento de Antônio Sales, que conviveu com ele no Rio, "Domingos Olímpio, se era um cearense legítimo pela inteligência e pela sensibilidade, o era também pela graça às vezes picante e mordaz do seu espírito." (3)

Como lembrou Procópio Ferreira, há motivos perenes e motivos transitórios para o riso. Destes últimos o mais típico talvez seja aquele que preside à sátira endereçada a pessoas

3) SALES, Antônio. *Retratos e Lembranças*. Fortaleza, Castro e Silva — Editor, 1938, p. 212.

que pontificaram ao tempo do poeta: passada as personagens que serviram de modelos aos versos, a sátira perde muito de sua graça. Se as pessoas satirizadas o foram sem a competente identificação, menor ainda será a dose de humorismo, pois, em muitos casos, cada vez será mais difícil a identificação dos retratados.

Tudo isto é dito tendo em vista o livro *Maricas & Maricões*, de Gilberto Flores, obra que, editada em 1912, teve segunda edição duplamente aumentada em 1915. Esse livro, cujo autor era na verdade Irineu Filho, causou escândalo em sua época, quando era mais fácil reconhecer a maioria dos focalizados. Entretanto, suas sátiras não deflagram hoje o riso que deflagram há mais de 70 anos.

Ainda hoje discutem os pesquisadores para saber quem realmente era o "Ceguinho", ou o "Formigão", ou, ainda, o "Tenente Vate". Mas todos os que tratam de nosso passado literário sabem que "Adão" é Ulisses Bezerra; que "Eva" é Alba Valdez; que o "Benemérito" é Rodolfo Teófilo; que "O Oculista" é Paula Rodrigues; que "Alcuim" é Frota Pessoa etc.

Para dar um exemplo da sátira de Irineu Filho, leiamos o soneto "O Marreco", no qual é caricaturado Alf. Castro, poeta parnasiano de valor, tradutor de Heredia, e cujo único livro publicado foi *De Sonho em Sonho*, de 1906:

Vem agora um Maricas convencido
De ser o maior vate... depois de Eva!
É baixo, e loiro e rubro... e é tão nutrido
Como um porquinho ruivo que se ceva!

Fabricou muito verso desmedido.
No hemistíquio, ninguém o sobreleva;
Lê e traduz Heredia com esprimido
Rigor de forma, que é o que mais o enleva!

Hoje — não sei que torvo cataclismo
Na alma lhe entrou com estrépito medonho,
Alma e crânio deixando-lhe carecas...

Sei, porém, que perdeu todo o lirismo...
E a lira, que nasceu de *sonho em sonho*,
Foi morrer ao *compasso das marrecas*!...

Irineu Filho, autor do poema "O Saara", foi logo indigitado como sendo o Gilberto Flores, desde a primeira edição do

livro. Por isso, na segunda, de 1915, há um soneto retratando "O Pigmeu", que é chamado de "Vate do Saara de apertado piso". Esse poema foi feito evidentemente para despistar os acusadores, e termina com estes versos:

— Quebre a lira, abandone essas pieguices,
Destruía o que escreveu... Versos de amores,
Por melhores que sejam, são tolices!...

Entre na vida real, enfrente as dores...
E — sobretudo! — deixe as gabolices
De andar passando por Gilberto Flores!...

Mais tarde, no jornal *A Nota*, em 1919, sob o pseudônimo de Dr. Rábula, fez os perfis de todos os bacharéis em Direito de 1918. Dolor Barreira, no v. 3 de sua *História da Literatura Cearense*, de 1954, reproduz alguns desses perfis em sonetos, inclusive o que retrata o próprio autor, isto é, "I. F.":

É das melhores raças dos nanicas
Este bacharelado pequenino,
Autor de versos próprios de meninos
E melosas estrofes impudicas...

Dão-lhe a odiosa autoria do "Maricas"
Que causou tanto alarme e desatino,
Lançando humor sarcástico, ferino,
Contra as gentes mais nobres e mais ricas.

Da vida apenas aprecia o cômico...
Não leva nada a sério neste mundo,
Nem nada lhe parece encantador...

No estudo sempre foi muito econômico...
Mas, para não ficar um vagabundo,
Sem ter o que fazer, se fez doutor.

O autor destas notas teve oportunidade de conversar com o poeta uma única vez, da Praça do Ferreira para a Praça do Coração de Jesus, e ao lhe perguntar se ele era realmente o autor dos *Maricas & Maricões*, ouviu o já velho poeta responder: "Não. O autor do livro é o Gilberto Flores..."

Num trabalho sobre o cômico nas letras do Ceará não poderia naturalmente faltar aquele que Agrippino Grieco

chamou de "o primeiro ironista do Ceará de todos os tempos", (4) que é Quintino Cunha.

Advertimos, porém, que o poeta de *Pelo Solimões*, no que tange ao cômico, talvez não apareça aqui em toda a sua verve esfuziante, famosa em todo o País. É que, sendo nossa proposta tratar de literatura, aqui certamente não aparecerão as famosas anedotas do Quintino, que pertencem, na verdade, à vida literária. No poema humorístico tem o poeta páginas dignas de nota, mas o seu forte era a resposta de improviso.

No livro *Diferentes*, com que estreou em 1895, há contos e poemas, como informa a filha do escritor, Lourдите Cunha, no livro *Quintino Cunha no Conceito de Seus Contemporâneos* (1964). Um dos poemas é este cromo, "Cena de 1893", que reproduzimos de *Verve Cearense* (1969), de Renato Sôldon:

Por um rancho aonde está
reunida muita gente,
passa uma rede... e se sente
que coisa de novo há.

Um molecote de lá
do rancho, tomando a frente,
pergunta, curiosamente,
aos carregantes: — "Olá!...

Vai morto ou vivo?" — E o doente
que vinha, pela aguardente,
toldado de cabo a rabo,

ergue o lençol que o esconde,
bota a cabeça e responde:

— Vai é *bebo* como o diabo!...

Sôldon, que é sobrinho do poeta, reproduz nesse seu livro o poema "Spes Unica", acrescentando que os versos lhe foram ditados por Quintino Cunha, estando este enfermo, "pedindo depois que os mostrasse à sua amantíssima terceira esposa": (5)

4) Apud CUNHA, Lourдите. *Quintino Cunha no Conceito de Seus Contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro. Continente, 1964, p. 138.

5) SÔLDON, Renato. *Verve Cearense*. Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1969, p. 37.

Morto, dentro da fria sepultura,
sem te poder falar?
E tu que me amas, boa criatura,
indo me visitar...

Banhada de suspiros, de soluços,
desmaiada, talvez...
Muita vez reclinada, até de bruços,
na altura dos meus pés.

Pedindo a Deus o meu viver eterno
junto das glórias suas;
que me livre das penas do inferno...
E a chorar continuas,

lembrando nossa vida, a todo instante,
Repassada de dor...
A lembrar-te que fui o teu amante
— o teu único amor!

Mal pensando na horrífica caveira,
em que me transformei,
exausto de fadiga, de cansaíra,
imaginar não sei...

Para evitar essa hora amargurada,
essa quadro de dor, tão verdadeiro,
Deus há de ser servido, minha amada,
que tu morras primeiro!...

Trata-se de um poema de humor negro, valendo-se o autor do recurso da surpresa: composto em seis estrofes, até chegarmos à quinta, e mesmo ao iniciarmos a última, aparece-nos o poema como um poema elegíaco, de trágica e pesada atmosfera, quebrada, porém, pela *boutade* final, que destrói todo a solenidade dos versos anteriores...

É ainda Renato Sórdon quem conta que, logo depois de 1930 houve uma desmoralização do ensino no Brasil, dando, como consequência, uma chusma de doutores apenas semi-alfabetizados, o que levou Quintino Cunha a escrever "O Cavalo":

O mérito, em declínio, é sempre oriundo
de um suposto valor:
o cavalo foi tudo, neste mundo,
desde escravo a Senhor!

Na Arábia, foi Herói; na Grécia, Trono;
em Roma, Senador!
Hoje, no mais humílimo abandono,
mal chega a ser doutor...

Eurico Facó, autor do livro *Pingos d'Água* (1918) e de inúmeros sonetos esparsos, compôs um dia o poema "Enganos", baseado nos equívocos da vida. É mais um texto cuja comicidade advém do imprevisto final, contrastando com o seu início:

Eu disse: Eu morro! — Espero! Ela me disse
Quando a sorte cruel nos separou.
Parti. Voltei anos depois... Alice
Mostrou-me seu marido... Que tolice!
Nem eu morri, nem ela me esperou.

Otacílio de Azevedo, autor do soneto "Carro de Bois", publicou em 1920 uma plaqueta constituída por um só poema, intitulado *Musa Risonha*. Apesar do título, traz esse livro, como já se observou, momentos de humorismo e momentos de tristeza. *Musa Risonha*, que é uma espécie de autobiografia do poeta, é composto de quadras, mas abre exceção para um soneto, retratando um dos companheiros de Otacílio de Azevedo na mocidade, "O Cunha":

Eu tive um grande amigo, um belo moço,
que apesar de ser pobre, às vezes tinha
o orgulho de dizer sem mais sobrosso,
só passar a perus, frangos, galinha...

Convidou-me, um domingo, para o almoço,
e eis uma estreita e mísera banquinha,
uns três pratos carne, arroz, um osso,
e uma lata pequena de sardinha...

Depois de me dizer que, mesmo pobre,
passava a vida como gente nobre
toda a sopa no mel súbito cai...

Grita um menino que matava a fome:
— "Hoje sim, hein mamãe, a gente come,
como é bom este amigo do papai!"

Júlio Maciel, o cantor de *Terra Mártir* (1918), vez por outra gostava de praticar o epigrama. Como este, "Um Médico":

Vendo-o baixar à campa fria,
Um verme triste assim dizia:

— Lá na cidade, onde morava,
Este doutor mais nos convinha:
Cada receita, que passava,
Era um defunto que nos vinha.

Não poucas vezes fazem os poetas humorismo com sua própria tristeza. É o caso de Augusto Linhares, neste poema, "Retratos":

Retratos... Antigamente,
Lembras-te? Nossos retratos
Pareciam-se com a gente;
Mas hoje... tempos ingratos!
Queremos forçosamente
Parecer com tais retratos!

A nosso ver, um dos melhores momentos da verve cômica de Augusto Linhares (que às vezes se assinava Bóris Freire) é a trova intitulada "Preguiça":

Quando sinto o que se chama
Vontade de trabalhar,
Deito-me logo na cama,
Até a vontade passar!

Leonardo Mota, o folclorista dos *Cantadores* (1921), escreveu sonetos na mocidade, mas não nos consta haver perpetrado nenhum verso de caráter faceto. O que ele fez foi recolher, nos vários livros que publicou, inúmeros poemas populares, cheios do fino humor do nosso povo simples, bem como episódios que são o relato de cenas vistas por ele ou das quais teve notícia, em suas andanças pelo interior nordestino. Esses versos e esses casos ele os reunia para expô-los em conferências e enfeixá-los em livros. Por isso ele próprio, no final do livro *Violeiros do Norte*, de 1925, contou que, à saída de uma de suas palestras, um velho matuto lhe disse, sorrindo:

— Mas, seu Dotô, bem que se diz que neste mundo tem gente pra tudo e ainda sobra! Ora, Vossenhoria — um Doutô! — pra que é que haverá de dar? Pra juntar as besteiras da gente e andar fazendo discurso com elas...

Fato real ou anedota no sentido mais comum do termo, o episódio a que o escritor dá tratamento literário entra forçosamente para a literatura. Como, entre tantos, o caso de "A água se acabava", breve narrativa que figura no livro *Sertão Alegre*, de 1928, o terceiro livro de Leota. A Chiquinha, filha do velho Galdino, era, em sua terra, "a mais linda promessa de mulher bonita", como diz o narrador, que prossegue:

Noite de São João, houve um arrasta-pés na casa de Galdino. As danças iam muito animadas, quando a Chiquinha sentiu súbita indisposição: dois ou três cálices de licor de tangerina lhe tinham subido à cabeça. Desculpando-se de não poder dançar aquela "figurada", ela tratou de ir repousar um pouco. Na alcova, cuja porta aberta dava para o corredor que levava à sala de jantar, estirou-se a fio comprido numa rede. Mas, naquele estado de torpor, e quase inconsciência, não cuidou em ajeitar as saias curtas, resultando disso ficar meio desnuda. Um rapaz viu-a assim e saiu bisbilhoteiramente a avisar os companheiros. Daí a pouco, sob o pretexto da procura de água na sala de jantar, havia intenso trânsito no corredor... O velho Galdino observou a coisa e acabou descobrindo a razão de tanta sede. Mas, não deu nenhum escândalo. Chamou a mulher e ordenou-lhe calmamente:

— Biluca, vá dizer à Chiquinha que se deite direito senão esta rapaziada me seca os potes...

Sabemos que, com o advento do Modernismo, surgiu no Brasil um tipo de poema que Sérgio Milliet chamou de "poema-piada", e que tinha o objetivo de quebrar a solenidade do discurso parnasiano-simbolista.

No Ceará, o livro inaugural da nova estética, *O Canto Novo da Raça*, apareceu em 1927, e era assinado por quatro poetas: Jáder de Carvalho, Mozart Firmeza, Franklin Nascimento e Sidney Neto. Há nesse livro um poema-piada, de Jáder, intitulado "Modernismo":

Teu cabelo à Rodolfo,
tuas olheiras românticas,
teus quadris inquietos e atordoadores,
teus seios bico-de-pássaro
dão-me a idéia cabal deste século ultra chic!

Ontem, quando deixavas o cinema,
— o colo nu,
os braços nus,
a perna escandalosamente nua,
eu tive a súbita impressão de que,
na bolsa de ouro a te pender da mão,
vinha (de precavida que és!)
— o teu vestido...

Franklin Nascimento, outro dos quatro autores do livro, haveria de compor, posteriormente, algumas trovas cômicas, como estas duas, que figuram na *Coletânea de Poetas Cearenses* (1952), de Augusto Linhares:

Caim, garoto, comia
Massapê de causar dó,
Pelo que Abel lhe dizia
— Tu acabas com vovó!

Casamento é loteria,
Desde os tempos de Labão:
Jacó, recebendo Lia,
Pegou a aproximação.

E por falar em casamento, Martins d'Alvarez compôs sobre o tema diversas quadras, das quais destacamos estas:

Moço sem eira nem beira
que ao casório se aventura,
compra ingresso de primeira
para o drama da amargura.

Casar é propor-se ao ato
de domar um touro a unha!
Por isso exigem contrato,
compromisso e testemunha.

Edigar de Alencar, modernista da primeira hora e epigramista aos bons, já no seu livro de estréia, *Carnaúba*, de 1932, fala do casamento em duas trovas:

Himeneu

Amor. Sorriso. Alegrias.
Pretor. Latim engrolado.
E dentro de poucos dias
Mais um homem desgraçado.

Tragédia

Ato primeiro: Namoro.
Segundo ato: Casamento.
Terceiro ato: Desaforo.
Final: Arrependimento.

Edigar chegou a publicar um livro só de versos humorísticos, *Mocororó*, em 1942. Desse livro é o mordaz epigrama "Piscina":

Madama é um poço de virtudes,
ninguém nega o conceito transparente.
Pena é que no poço não mergulhe
o marido somente.

Na Geração do Grupo Clã o destaque maior, no campo de que ora tratamos, é para Milton Dias, que fez do humor a matéria-prima da maior parte de sua obra literária, composta de crônicas e de estórias, como ele mesmo chamou seus contos. Pintando as peripécias e sobretudo as desventuras da gente simples, principalmente as domésticas e as prostitutas, isto é, as cunhãs, que focalizou em mais de um livro, Milton Dias, como já tivemos ocasião de observar, narra fatos cheios de humor, mas sem disfarçar a simpatia e mesmo a piedade que lhe inspira essa pequena humanidade. Muitas vezes, à maneira dos filmes de Chaplin, misturam-se cenas tristes a episódios hilariantes, mas o que predomina é o cômico.

Em *As Cunhãs*, de 1966, há uma Laurinda que faz desaparecer os objetos mais amados da patroa, que, entretanto, não se preocupa e, quando ela sai, consegue reaver tudo de novo. Numa dessas batidas encontra várias cartas, com coisas deste teor:

Laurinda saudações espero que esta vá te encontrar no gozo da mais perfeita saúde juntamente com todos. Faço esta cartinha somente para saber suas notícias. Laurinda a mamãe manda dizer que Deus te abençoe e que tu tenha comportamento e aprenda bem a ler. Laurinda manda dizer urgente o que é que está mais em moda nas irradiadoras daí pois aqui o sucesso é Partiste aquela que tem um pé que diz deixaste de ser mãe para ser mulher da rua.

Em outra estória do mesmo livro, desfilam, uma a uma, três irmãs, filhas da velha Hermínia, cuja condição de ex-prostituta parece refletir-se no destino dessas Marias. Falando da primeira delas, diz o narrador que ela "é o orgulho da mãe, que continua no sertão". E continua:

Está no Rio a Maria. É a que está melhor de todas, mora num "departamento", casou com um gringo, tem automóvel e todo conforto.

Uma vez lhe perguntaram se Maria está mais gorda, ela respondeu com alegria d'alma: — Nem gorda, nem magra, está assim medieval...

Horácio Dídimo, que estreou em 1967 com *Tempo de Chuva*, não é bem o que se poderia chamar de um poeta cômico. Mas na sua poesia o humor (ou o húmor, como prefere Sud Mennucci) se instala vez por outra, não para nos fazer gargalhar, é claro, mas para nos fazer levemente sorrir.

Do seu livro *Tijolo de Barro*, de 1968, é este micropoema, "a sobremesa":

quem sabe o que vem depois?

jantamos nossos churrascos
contra a vontade dos bois.

Ou este outro, "o circo dos pequenos desvelos":

a avestruz pensava com os seus botões
procurando um meio de comê-los.

E mais este, "a solução", que já dissemos uma vez ter o recorte aparentemente humorístico, mas na essência guarda uma dolorosa (ou consoladora) verdade:

daqui a cem anos,
todos os nossos problemas
nos terão resolvido.

Do mesmo ano de *Tijolo de Barro*, de Horácio Dídimo, é o *Strip Tease da Cidade*, de César Coelho, troveiro, radialista e jornalista. Seu livro reúne crônicas que publicou na imprensa. Basta ler alguns títulos do livro para ver o caráter humorístico dessas narrativas: "E deu a vaca", "Uma mulher na rifa", "Até a dentadura", "Era uma vez Pedro Manso" etc. "O Gênio do Vestibular" fala do Lobinho, filho do seu Lobo, rapaz esnobe que tem fama de intelectual, um verdadeiro Rui Barbosa. Era o tempo em que Rachel escrevia suas crônicas na revista *O Cruzeiro*, e o moço se preparou para o vestibular de Direito. Vamos dar a palavra ao narrador:

Chegou finalmente o dia do vestibular. Prova de Português na parada. Lobinho saiu de casa com a frieza e a paz das genialidades. Não levou livro, caderno, coisa alguma. Ia com toda a autoridade de seu talento. Beijou a mãe e esnobou:

— Velha, fique certa de que a Salamanca num se manca com o seu filho. Eu tacho um dez nessa provinha de português.

Foi-se com tudo. Muito cedo retornou. Vinha triunfante. Da porta, deu o berro para o pessoal de casa, numa euforia que explodia por todos os poros:

— Lavei. Lavei. Sabe quem foi que caiu? Quá quá quá quá. Parece até piada. A Eça de Queiroz, aquela dona que escreve no CRUZEIRO. Que tal, turma? Que tal? Quá quá quá quá. Eu acho é graça!

Henri Bergson, em seu livro *O Riso*, depois de afirmar que não há comichão fora do que é propriamente humano, sendo o homem não apenas um animal que sabe rir, mas igualmente um animal que faz rir, fala da insensibilidade que acompanha o riso, e observa:

A indiferença é o seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero dizer que não possamos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, por alguns instantes, dever-se-á esquecer esta afeição, fazer calar esta piedade. (6)

6) BERGSON, Henri. *Le Rire*. Deuxième édition. Paris, Félix Alcan, 1913. p. 4.

o-é Talvez, por isso, jamais tenhamos aceito falar-se de poesia cômica, preferindo sempre falar em poema ou verso cômico. Todavia, é preciso ser poeta, aqui tomando-se o termo poema no sentido original, aristotélico, de criação, para produzir uma arte que desperte o riso.

Nem todos os autores cearenses que escreveram páginas humorísticas estão aqui. (7) Valha, porém, a coleta que a nossa sensibilidade, ou melhor, que a nossa insensibilidade (segundo Bergson) conseguiu fazer...

7) Não falamos, por exemplo, em Emídio Barbosa (o Chammarion, ou João dos Gatos), em José Gil Amora (o José da Rua), em Abílio Martins e vários, vários outros...

O NÍVEL NARRATIVO E METAFÓRICO DA *HORA DI BAI* DE MANUEL FERREIRA

João Ferreira

1 — A NARRATIVA

Globalmente, a narrativa de Manuel Ferreira atinge seus objetivos oferecendo ao leitor os dados de uma estória trágica cujo começo se situa na fome que avassalou a ilha de S. Nicolau e cujo desfecho termina no saque e na chuva da ilha de S. Vicente.

Ao nível de pragmática narrativa, Manuel Ferreira obtém em *Hora di Bai* (1) o sucesso de um emérito narrador. Toda a projeção simbólica carregada através do discurso prende o leitor, num movimento progressivo que o faz caminhar desde a descrição do flagelo da fome e da estiagem até às estórias individuais e biográficas dos humildes que participam da metáfora maior que é a fome e a luta pela sobrevivência. O ambiente entre os migrantes da leva a caminho de São Vicente, a descrença do povo nas propostas de emigração para S. Tomé — onde a qualidade de vida é comparada à escravidão, as faras, os amores, a prostituição e a arte de construir os personagens maiores e menores como Chico Afonso, Xandinha, Juca, Nha Venância, Dr. César, Dr. Maia, Dr. França, capitão Fonseca Moraes, Beatriz, alferes Viegas, Sebastião Cunha etc. são pontos altos do vigor narrativo de Manuel Ferreira.

O movimento dos signos de superfície, que são os signos lingüísticos, levam-nos aos signos de profundidade psicológica e simbólica. Através destes, os termos de uma nova unidade se estabelece: aquilo a que Todorov ou Roland Barthes chamariam de gramática narrativa.

(1) A edição usada nesta pesquisa literária é a da Editora Ática, São Paulo, 1980. As páginas indicadas em nosso texto são referentes a esta edição.

As partes do discurso obtêm sua unidade mediante os dois processos clássicos da descrição e da denominação. Com os nomes próprios e pronomes constrói-se o substrato da denominação, que tende a identificar no tempo e no espaço os agentes da narrativa ou os sujeitos das proposições. Com os nomes comuns (substantivos, adjetivos, advérbios e verbos) funda-se a descrição. Esta é sobretudo acionada através do predicativo, mas os nomes comuns podem também passar a próprios e cada uma das formas servir aos dois processos em graus diferentes.

Se como dizem os teóricos da narrativa, "a intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio a outro" e "a narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar" (Todorov, o.c. 195) resultando daí um estado de desequilíbrio que será restabelecido através da ação de uma força dirigida em sentido inverso (ib. 195), Manuel Ferreira conseguiu uma narrativa bem sucedida.

1.1. *Estado de equilíbrio: A Fartura*

"aquelas bananeiras verdinhas de cachos pendidos em arco do rés-do-chão; aqueles pés de papaia carregadinhos, aquelas batatas doces, aquele feijão, aquela mandioca, aquele inhame, aquele milho crescendo na achada, dando a fartura da gente e dos animais". (p. 18)

1.2. *Estado de desequilíbrio: A Estiagem e a Fome*

A estiagem, seca, fome e suas consequências físico-biológicas, sociais, humanas, econômico-financeiras formam o quadro que derruba o equilíbrio da fartura:

"Empurrados do interior, os povos buscavam o litoral, na esperança de uma mandioquinha, de um caldinho de peixe, de uma chupar, ou de folhas verdes para mastigar". (p. 18)

1.3. *Passagem de um equilíbrio para outro e passando pelo desequilíbrio:*

O autor narra a situação deste povo faminto, dramatizado pela "maldição da estiagem e da fome" numa travessia de dureza trágica onde a imagem realista os apresenta como "restos de vida absurda e degradada na luta impiedosa pela sobrevivência" longe da imagem de humanos cuja sobrevivência se faria em condições normais de trabalho.

A narrativa consegue alternar estados de equilíbrio, mostrando os desequilíbrios intermediários que caracterizam a vida sofrida do povo traumatizado pela fome.

2 — ESTRUTURA DA NARRATIVA

2.1. *Força temática*

A temática dinâmica que arrasta toda a narrativa é a estiagem e a fome por elas, os flagelados lançam-se num êxodo coletivo desde a ilha de S. Nicolau até S. Vicente. O povo faminto vê S. Vicente como terra de promessa ("Soncente tinha tropa que enchia a barriga de todos nós. O veleiro levá-los-ia à terra da promessa" 19).

2.2. *Representação do bem desejado*

Em torno da temática dinâmica, que é a fome, a narrativa estabelece a representação do bem desejado. Este é representado pela travessia, pela aventura em direção à terra da promessa, ou seja, S. Vicente.

2.3. *Obtenção virtual do bem*

A chegada a S. Vicente representa virtualmente e ao nível da imaginação popular, a primeira etapa da obtenção do bem desejado. Ouve-se um "uáá" de admiração com S. Vicente à vista (p. 59). S. Vicente é para os flagelados uma visão iluminada. Ouve-se o rufar de tambores. Mais tarde a realidade dura que atinge esta "gente de fome" (p. 61), criará o lado duro da desilusão: "S. Vicente também tinha fome" (p. 61), pertencia à "terra nanhida" (p. 63). Este desencantamento da realidade oferece ao autor a parte dialética dos opostos. "As chuvas têm rareado, mas há que lutar contra a estiagem com resignação e coragem que nunca faltou ao nosso povo" (p. 63).

2.4. *Os contrários*

Os contrários dialéticos oferecidos à representação do bem desejado, que é a fartura, produzida pela chuva, especialmente colocada em S. Vicente como terra de promessa, estão na continuação da estiagem, nas nulas soluções de base oferecidas pelo Governo, no sentido negativo da sopa da assis-

tência, na ineficácia administrativa, na carência de soluções concretas contra a estiagem, e na sonegação da realidade caboverdiana feita por representantes formais e repressivos como o Dr. Maia e Juca, formalistas da palavra e incapazes de analisar os fatos reais.

2.5. *A balança. O equilíbrio*

A narrativa, colocados os termos dialéticos, busca sempre o equilíbrio das soluções, busca os pratos da balança, busca a ação coletiva, a palavra ou ação do povo que procura restabelecer o equilíbrio, através de personagens que fazem a leitura genuína da realidade como o Dr. França, o Dr. César, ou Nha Venância, que denunciam o mal e a injustiça.

Esta busca de equilíbrio encontra seu desdobramento final quando associados os vários elementos formais da situação, o próprio povo, que viveu submisso, sofrido, esfomeado, mas resignado resolve, por mérito próprio, forçar uma solução emergencial, como a explosão da marcha da fome, o saque dos celeiros secretos, agora tornados atentórios da moral em vista da fome, de Sebastião Cunha.

2.6. *Socorro e desdobramento de uma das forças anteriores*

A ação coletiva resolve buscar uma solução por si própria, antes que a chuva venha. No final a chuva vem. A chuva é sempre a promessa de que "tudo começará a modificar-se", é o agente da transformação (p. 151). O estado de novo equilíbrio.

3 — A TIPOLOGIA DA NARRATIVA

Hora di bai, em sua essência, uma crônica literária da fome caboverdiana, é uma narrativa caracterizada onde é fácil identificar um herói que une toda a cadeia dos eventos da ação. Este herói é o povo de Cabo-Verde, portanto, um herói coletivo. Colocada no eixo que vai da ilha de S. Nicolau à ilha de São Vicente, enquanto espaço de ação, a narrativa atinge e diz respeito a todo o povo de Cabo-Verde, o que, coletivamente, sofre a estiagem e a fome. O povo torna-se, portanto, o herói problemático, ou seja, aquele personagem a quem dizem respeito os problemas narrados. E dentro desta categoria, a narrativa pode situar-se no âmbito da narrativa do idealismo abstrato, para usarmos a classificação que Lukács introduziu ao estabelecer tipologias especiais para os romances.

4. A METÁFORA TELÚRICA

Não pode ser dissociada da narrativa a história do espaço onde os personagens exibem sua ação. O espaço da narrativa é Cabo Verde de uma maneira geral e São Vicente e São Nicolau, de uma maneira especial.

Além do espaço telúrico que entra na tecelagem da história, — mais concretamente materializado no espaço físico do mar e da terra de Cabo Verde, que, através da promessa do milho, da mandioca, do feijão, do inhame e da papaia podem oferecer uma garantia de sobrevivência obstaculada pela estiagem que transforma a vida possível numa vida “absurda” e degradada — a terra é considerada também como nação e como fronteira soberana dos direitos de um povo. Dentro dessa fronteira, os mais diferentes laços se estabelecem, o mais forte dos quais é o sentimento nativista ou o sentimento da terra.

A narrativa de Manuel Ferreira revela-nos que em Cabo Verde, bem antes de surgirem os movimentos de autodeterminação da década de 60, um sentimento nativista se desenvolvia. Esses vestígios podemos vê-los nos seguintes lances narrativos:

- a) No discurso de Nha Venância sobre a realidade cabo-verdiana: “Isto não pode continuar” (p. 122) “Sua terra estava uma desgraça” (p. 149);
- b) No amor à poesia e no apoio que dava aos poetas da sua terra e especialmente a Jacinto Moreno (p. 147);
- c) Em sua opção por viver nas ilhas, não obstante o movimento de muitos em favor da emigração para S. Tomé (p. 150);
- d) Na conversão de Nha Venância à utilização da língua crioula, apesar de dominar bem o português, graças à ação do poeta Jacinto Moreno;
- e) Na conscientização das tradições e do folclore local;
- f) No próprio ato da conscientização, quando a tragédia local aflorou com toda a sua evidência: “Sentia a tragédia na própria carne”. A tragédia da sua gente (p. 63), sofrendo e sentindo que Cabo Verde era “terra nãnhida” (p. 63) (= infeliz, desgraçada) p. 48
- g) Sua integração telúrica está na maneira como ela recebe a miudagem que pelas ruas da cidade cantava as boas-vindas de Ano Novo e como se mistura com a mesma, participando da paródia, pela cidade (p. 153).

5. A METÁFORA POLÍTICA

A metáfora política, que representa o recado fundamental do livro, é-nos proporcionada através de sucessivas e sólidas micro-estruturas e isotopias narrativas. A fome nas ilhas não é mimetizada como mera obra do acaso ou como dialética do destino de um povo sofredor. Bem claramente, a narrativa nos mostra o imobilismo do governo colonial, a falta de uma programação governamental dinâmica que procure superar, de um lado, a adversidade da climática e, por outro, a natureza pobre e carente das ilhas caboverdianas batidas pelo suor e pelas lestadas. Deixar um povo com fome, gente sem trabalho e sem comida não pode ser uma solução (61). A população insiste, cada ano, em semear. Por outro lado, a chuva é uma espécie de deusa caprichosa: quando vem, dá a fartura e, quando falta, promove a miséria.

A par da luta tenaz pela sobrevivência convertida em tradição pelos habitantes do arquipélago, a narrativa leva-nos a deduzir duas posições frontalmente opostas. A briga entre o Dr. César e Juca Florêncio representa um duelo de mentalidades. O duelo entre a mentalidade estática e a mentalidade nativista progressista e renovadora. A mentalidade estática é a do Governo e tem seu representante no jornalista Juca Florêncio para quem a riqueza do mar caboverdiano poderia resolver o problema de alimentação da população do arquipélago. Por outro lado, o regime lembrava outras soluções: a sopa da assistência para os flagelados, a transferência dos mais necessitados de umas ilhas para outras as levar para S. Tomé (64). No mais, quem recalcitrasse, era ameaçado com a polícia política, com a Pide. O Dr. César foi a vítima visível no conluio que se estabeleceu entre Juca e Dr. Maia (69).

Da parte dos caboverdianos, os jovens do jornal *Madrugada* (64/65), o Doutor César, e outros nativistas, entendiam que a realidade teria de ser analisada de outra maneira. As crônicas e os artigos de Juca Florêncio apenas escondiam a realidade especial da fome, dos bairros de lata. Embora o destino do caboverdiano seja o desconhecido (82), teria de ser realizado um movimento para minorar a miséria deste povo. Havia a consciência popular e, nesse sentido, seu representante era o doutor César, alcunhado pelo Juca como "nativista" ("ele sentia era as razões do povo") (97). Doutor César, um bom professor, amado pelos alunos, apenas gostava de ser realista, de dizer a verdade (98). O autor de *Hora da bai* lembra ainda o papel da revista *Claridade* para esta conscientização local (99).

Uma forma indireta de colocar bem realisticamente a inoperância do Governo colonial é a alusão ao tipo de Governo que dominava as ilhas: "Governador tem as mãos atadas. As ordens vêm de Lisboa" (42).

O próprio Alferes Viegas, num diálogo com Juca, abriu um pouco mais o leque da problemática do desenvolvimento: chuvas, portos, estradas, obras hidráulicas, artesanato, estudo do subsolo, novas indústrias etc. (46).

O que é verdade é que a forma de vida estática que predominava no arquipélago nunca conseguiu combater a fome de um forma ostensiva. E veio a explosão. O sentimento nativista não desarmou. Com as esperanças desiludidas, no desespero, o povo se reparte entre a leva para S. Tomé (132), que se vai como navio negreiro (135) e a marcha da fome, com bandeiras negras na mão (137) até aos celeiros de Sebastião da Cunha (139). Era um mundão de gente esfomeada. Só restava o saque, o motim. A tropa viera para a repressão, ficando ao fim os destroços de uma incrível batalha. E com eles a consciência dolorida de um direito espezinado.

6 — LITERATURA E FOLCLORE

"Quem canta, seu drama esquece" (115)

A narrativa de Manuel Ferreira leva-nos também ao âmago da cultura popular. Entre as expressões desta cultura, a leitura oferece-nos informações preciosas dando-nos uma representação do mundo folclórico caboverdiano.

A música toma amplo espaço em *Hora di bai*. Ela é apresentada como expressão da tragédia do povo (22) e como expansão amorosa e sentimental, sob a forma de mornas cantadas ou dançadas (22, 31), de coladeiras (85), de dança cançã (86), de tonguinha (134), de finançon (136), de bailes (76, 31, 83), de farras (87), de serenatas (83, 23, 29) de dança e canto (136, 85, 31, 59, 83).

Hora di bai mimetiza bem esta necessidade íntima que o povo tem da música. A ação de Chico Afonso no Senhor das Areias durante a travessia de S. Nicolau para S. Vicente é disso uma prova. A ação da morna na hora das lembranças (113) e como expressão do amor e da nostalgia ("a morna fala aos corações" 32) está em cada página. A música purifica também: "povo chateado canta morna da fome, morna da Fedeçosa" 132. Cantar é uma necessidade (114). No clima social sofrido de Cabo Verde, a música é aliada do povo. Ela

embala no amor, suaviza a lembrança e faz chorar a gente (23). A narrativa mostra os troveiros (22, 23), os cantadores (33, 58), o violão (24), os tocadores de violão (38) e ainda as formas de composição popular, os dancings noturnos de S. Vicente e a farra musical pelas ruas da cidade.

A completar o quadro da cultura popular, a narrativa de Manuel Ferreira mostra-nos os poetas populares, personificados em Nhô Eugênio (22), Beleza, Mochinho do Monte e Salibânia (22, 23), as comidas típicas (cachupa 140), a língua popular crioula (150), as estórias populares nativistas e de importação (135), os poemas de gesta (136) e as gestas insulares (135), formas nativistas de viver e de encarar a dramática existência.

7 — A ESTRUTURA DA LINGUAGEM

Um dos pontos altos do nível artístico da narrativa é a própria estrutura da linguagem, tão bem ajustada por Manuel Ferreira. De um modo geral e para facilitar a compreensão global do livro, poderíamos assinalar que a matriz da linguagem básica é o português vernáculo, acompanhado dos subsistemas específicos do falar caboverdiano e do crioulo. No fundo, no fundo, teríamos a língua portuguesa, em vários registros e normas e ainda o crioulo.

A linguagem dos personagens é natural, corrente, movimentando-se bem, de acordo com os níveis culturais e sociais.

As diferenças estão não apenas na lexicologia, mas na estrutura da frase, na derivação, na formação do diminutivo, no uso de pronomes de tratamento, nos modismos e idiomatismos, na colocação pronominal, nos neologismos característicos e outros.

7.1. *Norma lusa*

O tempo do romance abrange, historicamente, o período de Cabo-Verde Colônia, ou melhor, o tempo da 2ª Guerra Mundial (1943). Como tal, a par de idiomatismos tipicamente caboverdianos e de uma forma própria de interpretar a linguagem portuguesa, grande parte do discurso, ou o discurso em sua essência, é o português vernáculo. Assim, não apenas o capitão Fonseca de Moraes, o Dr. César, Juca Moreno, Nha Venância na primeira fase, o alferes Viegas, Beatriz e outros personagens falam um português correto, mas toda a

sociedade segue, basicamente, a estrutura lingüística de São Vicente e da população urbana. No campo da estrutura gramatical, a maior parte do discurso permanece luso. No campo do léxico, são evidentes a absorção de vocábulos lusos como esfanicados (21.º, soalheira 111, bicha 29 matulagens 25 banzé 83 cancela 111 cancro 123 carrinha 48 madraços 46 criada 128 bo-baielea 129 trangalhadanças 91 etc.)

7.2 Apesar desta observação geral, a tipicidade regional e local da linguagem empresta a este livro um encanto enorme. A movimentação da vida, os sentimentos, o comportamento em geral, as paixões, as ansiedades, os vícios, a luta pela sobrevivência, o heroísmo, as festas, a música, a resistência se percebem bem através da habilidade do autor em retratar a modalidade caboverdiana da linguagem.

7.2.1 começando pelo léxico, há toda uma variedade local que nos coloca dentro da terra. Os produtos tropicais da cana, mandioca, do inhame, da papaia, abrem para fora da esfera lusa. Depois são os termos achada, morna, sabura, sabinha, chuchinha, cachupa, coladeira, morabeza, fedagosa, pertóde, mondrongo, mantenhãs, moia, tarafe, que aparecem como integrantes do léxico de Cabo-Verde.

b.2. Passando em seguida à caracterização da linguagem notamos uma popularização da linguagem portuguesa específica tão bem assinalada nas falas populares exibidas pelos passageiros do *Senhor das Areias*.

7.2.2 Através de Júlia Vicente Gonçalves, uma das passageiras do *Senhor das Areias*, podemos ver uma narrativa popular, com formas populares de *nha* por *minha*, o que é muito comum na boca de quase todos os personagens, e o emprego do pronome pessoal à brasileira ("Marido dela embarcou num veleiro e ninguém mais viu ele 21), a forma popular de Soncente (por S. Vicente), além da forma conceitual típica de tempo: "Tínhamos comida e tudo enquanto, graças a Deus" (21), a indicar existencialmente a posse temporária incertamente afirmada e ameaçada pela carestia.

Outros diálogos, como é o da chamada na hora de entrada do *Senhor de Areias* (p. 20), o diálogo de Xico Afonso com Nita Mendonça (p. 23) são registros de coloquial popular.

Esta tendência de popularização do português nota-se na natural arrancada para a formação popular de palavras ("despropósito" por despropósito ("Agora este demônio tinha cada despropósito" 47), intenção ("Gostoso como intenção" 57).

Uma das formas que caracterizam o falar caboverdiano é a frequência dos diminutivos, tendência bem mais próxima do português do Brasil do que do português de Portugal. Agorinha (45), coisinha (47), chuchinha 31, caquinho 67, groquinho 58, plamanhazinha 61, sabina 31, mandioquinha 18, Xandinha, Conchinha, Nho Mochinho). Muito próximo da tendência brasileira de alguns diminutivos em *im* estão os casos de chicharrim (chicharrinho), nhô Mochim (por Mochinho).

Mas uma maior aproximação com o português do Brasil pode ser vista nas amostras seguintes:

- a) na supressão do s final em circunstâncias de coloquial popular: "Quanto tens recebido? — Dois mil e quinhento, cinco escudo." 79.
- b) no uso de alguns diminutivos em *im*, como no Brasil (chicharrim (23) Nhô Mochim).
- c) no uso do coletivo gente, no sentido brasileiro: "Cuidado, gente. Deus pode castigar". 53. "É assim mesmo, gente, corpo fraco não agüenta muita comida" 55. "Chegamos, gente" 56.
- d) no emprego de mamãe e papai, no diálogo de Maninha (pp. 77, 78, 116), de preferência a papá e mamã, usados em Portugal.
- e) na forma sincopada e popular de nha por minha e senhora (nha terra, nha Venância) e nhô por Senhor (Nhô Mochim, Nhô Eduardinho 117; Nhô Augusto em *Hora e vez de Augusto Matraga*, de G. Rosa).
- f) no emprego do pronome pessoal oblíquo como sujeito, em forma popular, como no Brasil: "Maria de Nhô Antãozinho Duque. É *mim* (p. 20).
- g) no uso da forma reta pronominal para funcionar como complemento, com função objetiva ("Marido dela embarcou num veleiro e ninguém mais viu ele" 21).
- h) em formas sincopadas como adê (84), dondé (18), semelhantes ao cadê brasileiro.

Mas não termina aqui a caracterização da linguagem caboverdiana. Além de um léxico que o caracteriza regionalmente e de formas coloquiais, exhibe ainda formas de sufixação próprias com pertóde (para dizer apertado), cansóde (para dizer cansado).

7.3. Para ressaltar ainda o enriquecimento do vocabulário de Cabo-Verde pelo crioulo, vale lembrar a introdução de várias expressões típicas no português local: ca-

nhoto (cachimbo), hora di bai, mantenhas (saudações, lembranças), tarafes (tarrafe, tamargueira). Mas o que este livro tem de extraordinário na condução da comunicação e da expressão dos personagens é que ele insere, num todo só, a linguagem das várias classes, dos vários grupos, num tom de verossimilhança que leva o leitor a sentir-se em Cabo-Verde. Não apenas nos diálogos, mas também na discussão e na avaliação cultural dos poetas, dos nativistas e dos intelectuais, a língua crioula é colocada em seu lugar como expressão típica da comunicação popular. Este livro, portanto, que é de 1962, antecipa-se à formalidade da independência de Cabo Verde, ocorrida só em 1975, e coloca o crioulo na boca do povo, dando-lhe um espaço que ele tem hoje dentro da república popular de Cabo Verde. Exemplos típicos desta inserção no país que o próprio Manuel Ferreira ensaiou com o nome de *Aventura crioula* é a citação da letra da morna da Fedagosa (p. 56) cantada por Xico Afonso (Fedagosa bô é mau/ Bô mata nha mamãe/ Bô mata nha papai). No diálogo de Nha Venância com Bia Dinis, aparece "oh nha fidge" (oh minha filha), que é expressão tipicamente crioula 60. "Eh bocê dizê-me um côsa. Q'zê quil" (Eh, você, diga-me uma coisa: o que é aquilo? 61). Outro exemplo fundamental é a cruzada nativista em prol do crioulo levada a cabo pelo poeta Jacinto Moreno, que teimava em falar em crioulo (150) e que fez decidir a nativista Nha Venância a ficar em sua terra e a assumir a permanência, acompanhando a sorte de toda a população, levando-a também a falar crioulo e a sentir o apelo das coisas de Cabo-Verde, de que a língua é uma das expressões maiores. (152)

AS SUGESTÕES DIDÁTICAS DO PROTÁGORAS

Eleazar Magalhães Teixeira

Um dos mais antigos documentos sobre educação de que temos notícia no Ocidente, o Protágoras, após vinte e cinco séculos de existência, continua a nos espantar pela pertinência de suas duas perguntas básicas: A virtude pode ser ensinada? Ou melhor, o que é a virtude? Ela é uma ou múltipla?

Na tentativa de responder a essas indagações, o diálogo se desenvolve através de uma longa discussão entre Sócrates e Protágoras, em que cada um argumenta e demonstra a veracidade do que afirma. O resultado já é por demais conhecido de todos os leitores dos diálogos de Platão: Protágoras, que começou afirmando ser a virtude ensinável, no final do diálogo resiste em aceitar essa afirmação: Sócrates, que negou de início o seu ensino, conclui no desfecho que ela pode ser ensinada.

Além de um breve percurso pelos principais argumentos dos dois dialogantes, neste trabalho nossa atenção estará voltada também para os variados indícios de técnica didática sugeridas pelo texto, uma vez que cada diálogo de Platão é também um método.

Ao deslocar rápido a beleza de Alcibiades para a sabedoria de Protágoras (309c9-12), Sócrates nos deixa entrever, logo no início do diálogo, que a discussão abrangerá o sensível e o inteligível, o múltiplo e o uno. Partindo dessa sugestão inicial, logo a seguir, por uma antítese simbólica, ressalta a incoerência do jovem Hipócrates: este chega à casa do filósofo numa hora inusitada, ainda de madrugada, com os olhos cintilantes de entusiasmo, ávido de ouvir as lições de Protágoras, ele que jamais viu Protágoras e nem ao menos sabe por que pretende freqüentá-lo. E para que o próprio jovem

descubra a gravidade do passo que vai dar, Sócrates, através do seu habitual método interrogatório, a maiêutica, induz Hipócrates a concluir por si mesmo que vai frequentar um sofista, que, em o frequentando, poderá tornar-se também um sofista, nome que só em ser pronunciado, lhe traz rubor ao rosto; e, ainda, que ele supõe ser o sofista um sábio que torna os discípulos sábios, mas no momento de definir sua sabedoria, embarça-se, confessando sua ignorância. O entusiasmo do jovem se arrefece por sentir-se enredado numa contradição (310b1-312e7).

Usando agora de outro recurso do seu método, a exortação ou a protreptica, Sócrates aproveita o desencanto do jovem para destruir a imagem de sabedoria exclusiva do sofista. Não havendo ainda uma definição crítica do seu saber, ele tanto pode ser um sábio quanto um comerciante, desses que vendem em grosso e a retalho, apregoando o valor da mercadoria sem conhecer sua essência; e mais grave ainda, quanto ao resultado final, há maior risco na assimilação de um saber indiscriminado do que na ingestão de um alimento cuja procedência desconhecemos (313a1-314c3).

Já na casa de Cálias, a propósito de apresentar o jovem Hipócrates, Sócrates volta a usar método interrogatório para abordar Protágoras. Isso provoca uma primeira resposta do sofista, pela qual ficamos informados do velho preconceito dos gregos contra os sofistas e de que, apesar disso, ele é mestre de Sofística, educador de homens, professor no seu sentido etimológico, pois confessa diante de todos o seu saber (316a4-317c6). Mas falta ainda a Protágoras definir o campo de sua atividade didática. Para isso Sócrates, usando alternadamente da técnica de interrogação e de exemplificação (317e3-318e4), obtém do sofista a seguinte definição do seu programa de ensino: "Ora, o que ensino é a boa deliberação (Euboulía): sobre as questões particulares, que alguém administre perfeitamente sua própria casa, e sobre as questões públicas, que seja bastante hábil no agir e no falar" (318e4-319a2). Finalmente, com uma retificação mútua dos dois dialogantes, o programa de ensino é reduzido a uma fórmula temática: o que Protágoras ensina mesmo é a arte política, ou melhor, pretende fazer de homens bons cidadãos (319-a 3-6).

Se Protágoras apresenta o tema da discussão, a Sócrates compete materializá-lo e dinamizá-lo; do contrário, pode não surtir o efeito a que visa. Por isso, através de um questionamento radical, capaz de suscitar dúvidas e reflexões, projeta o tema abstrato na realidade cotidiana de Atenas. Em conse-

quência, uma promessa de ensino que parecia simples e promissora, revela-se complexa a partir do seu questionamento. Se é difícil transmitir as virtudes técnicas e pragmáticas, imaginemos o ensino da virtude política e moral, cujos mestres nem ao menos conseguimos apontar. E há outra realidade visível e indisfarçável: a situação da família na Grécia, cujos filhos, antes um adorno e uma promessa de segurança para os genitores, com este questionamento emergem como um problema e um desafio para a educação grega (319a7-320c1).

Questionado o tema, abre-se uma dicotomia no diálogo: a visão tradicional e a moderna sobre a educação. Uma vez que é o mestre de virtude, cabe a Protágoras e não a Sócrates provar o seu ensino. Por isso o centro do diálogo, a parte referente ao sensível e à multiplicidade, é reservada à demonstração do sofista; enquanto a parte final, referente ao inteligível e à unidade, é destinada a Sócrates, que suscitou o questionamento. Assim, o diálogo se articula como um todo harmonioso e coerente: no início, a indagação sobre a validade da virtude; no centro, a demonstração sofística do seu ensino; no final, a sugestão de que ela na sua essência é saber.

Retomando o assunto, Protágoras propõe demonstrar que a virtude política e moral também pode ser ensinada. Utilizando seu método didático-narrativo, apresenta uma série de argumentos, cuja veracidade é difícil de ser provada porque não passou pelo crivo crítico dos dois dialcantes como acontece com o método interrogativo de Sócrates. Suas razões no entanto são muito convincentes, apelando fortemente para a imaginação e para a inteligência. Para começar, expõe um mito, cuja ancestralidade recua aos tempos em que só deuses existiam. Descreve a criação de animais e de homens através de uma sugestiva simbologia, opondo a multiplicidade de dotes com que os animais foram enriquecidos ao único recurso destinado ao homem, a inteligência, representada pela figura simbólica do fogo. Mas dispondo a princípio apenas da inteligência técnica, exclusiva e estigmatizada pelo crime de roubo, para completá-la Zeus envia aos homens uma outra, superior, por onde, segundo Protágoras, se instauram em todos os homens os sentimentos de justiça e de vergonha e se legitima a criação e a unidade da Pólis. Esses sentimentos de justiça e de vergonha, acrescenta o sofista, constituem os vínculos de amizade e de harmonia que tornam a convivência política dos homens desejável e possível, e é nesse princípio que se baseia a convicção de Protágoras de que a virtude política e moral pode também ser ensinada (320c1-323c7).

301q O resto de sua exposição é feito pelo método argumentativo e por um discurso. Nessa argumentação, demonstra que a virtude política, a moral, embora espontânea e inata no homem, somente cresce e se fortalece pelo ensino, pelo exercício, pelos castigos e pelas admoestações. Pelo discurso, reitera a idéia da doação da virtude política e moral ao homem como uma unidade, fundamento indispensável para a educação daqueles que devam conviver em sociedade, excluindo dessa convivência e destinando à pena de morte os que não forem capazes de adaptar-se a essa virtude fundamental. Afinal, faz uma incursão pela realidade cotidiana da Grécia, mostrando a educação da criança na escola com o mestre de letras, de música e de ginástica; na Pólis, como governante e como governado, onde é muito maior a preocupação com a virtude moral e política do que com as técnicas (323d1-328d3).

302m Terminada a exposição de Protágoras, o diálogo é retomado por Sócrates através do método dialético, que ensina a dividir por gêneros. Como concluir que a virtude se ensina, questão que incide apenas sobre sua qualidade, sem antes saber o que é a virtude? Este é um problema a ser resolvido em primeiro lugar (328d3-329b7). Encaminhando metodicamente a questão pelo método interrogatório, após três perguntas incisivas, Sócrates percebe que Protágoras é partidário da multiplicidade das virtudes, admitindo que elas são tantas quantos são seus nomes, tão distintas entre si, que cada uma tem um nome e uma função particular (329b8-330b5).

303a Nesta dicotomia entre nomes e coisa, ou entre nomes de virtudes e virtude em si, Sócrates, deixando de lado os nomes, toma direção pela direita, tentando ir à coisa ou à essência. Se Protágoras separou as virtudes como nomes, ele agora tenta separá-las como coisas para certificar-se da afirmação do sofista. Assim, procurando opô-las entre si como coisas, conclui que numa oposição deste tipo acabaria por destruir o conceito de virtude. No entanto, esta oposição lhe sugere os temas opostos, concluindo que, como coisas, elas tendem antes a agrupar-se num único contrário, ao invés de separar-se. Certo de que é tempo de encaminhar-se para a unidade, procura unir o bom ao útil para aquilatar o valor da coisa, passando pelo ciclo probatório do bom, do útil, do agradável e do belo. Protágoras, porém, se recusa a confirmar essa hipótese e, voltando aos nomes, faz um belo discurso aos ouvintes (330b5-334c6).

304q Aparentemente um impasse na discussão, a parte seguinte é antes uma técnica de reajuste e de correção de rumo para a arrancada final do diálogo. Há uma distensão geral nos

debates, momento propício a que os sofistas se revelem por seus discursos; Protágoras, que mostrara má vontade em responder às indagações de Sócrates, vai ter tempo para purgar seus desapontamentos e encorajar-se para a parte final; o próprio Sócrates, seguindo o método sofístico de exposição, interpreta a seu modo uma ode de Simônides, adaptando a seu ponto de vista o pensamento do poeta; dois tipos de virtudes ou de bondades são realçados: uma absoluta, condizente com os deuses, outra, relativa, própria dos homens; marca-se com especial relevo a precariedade da virtude ou da bondade relativa, sobretudo a técnica, pela facilidade com que se converte no seu contrário, o vício, em função das circunstâncias, da fadiga e do esquecimento; essa bondade, porém, quando mediada pela ciência, intui o absoluto, opondo-se à ignorância e identificando-se com o saber. Deste modo Sócrates já prenuncia nesta parte do diálogo o que vai concluir no seu final: a virtude na sua essência é saber (334c7-349d1).

Com a volta aos debates, Protágoras já admite uma aproximação entre as virtudes, delas excetuando apenas a coragem, que, segundo ele, de todas se distancia. No entanto, aceita que algo é virtude quando aferido pelo mesmo padrão de valores, uma exigência essencial: só é virtude o que é belo. Há dois tipos de coragem, concluem: uma "bela", que se identifica com o saber; outra, "feia", que se nivela com a ignorância. Deixando à esquerda a coragem "feia", Sócrates tenta identificar a coragem "bela" com a ciência, que na sua essência seriam saber. Protágoras, porém, rejeita essa conclusão, porque para ele tal coragem não é senão saber-técnico, excluindo a natureza, a emoção e o saber-sensatez (349d2-351b2).

Para resolver o impasse, Sócrates faz um desvio passando pelos prazeres e pela felicidade. Feliz é o que vive uma vida agradável e sem sofrimentos, algo complexo e ambíguo, resultado de uma conduta correta, sem excluir a natureza, a emoção e o saber-sensatez. Investigada a natureza dos prazeres, tenta-se uma definição: todo prazer em si é bom, contanto que abstraído de suas conseqüências, coisa que só a ciência pode avaliar. Com a introdução da ciência, o diálogo agora é posto na sua direção correta (351b3-352d3).

Mas há, dirá o povo, os que desejando o bem e sabendo o que é melhor, são arrastados pela força dos prazeres, mais fortes que a ciência. Ao povo Sócrates responde que não são os prazeres que são mais fortes que a ciência, mas esta é que, envolvida pelos sentidos e pela aparência numa espécie de "pathos", torna-se impotente para discernir o correto e o errado, ou o bem do mal. Para desfazer este "pathos", é pre-

ciso separar com clareza o próximo do distante, o imediato do mediato, ter a noção de justeza e de conveniência, saber pesar e medir excesso, carência e igualdade; fazer, afinal, uma escolha correta de prazeres e de sofrimentos, impedindo a força do aparente e fixando-se no real e na essência (352d3-359a1).

Retomando, afinal, a coragem no ponto em que não pudera identificá-la com o saber, agora Sócrates pode concluir que, se o corajoso confia em enfrentar a guerra, os perigos e os trabalhos de cada dia e em manter sua posição de defesa, sem recorrer à fuga, é porque sabe que assim agindo pratica uma ação boa, bela, útil e agradável, que integra a virtude na sua essência, onde a coragem é saber, é justiça, é piedade, é beleza e é também qualquer coisa que se inclua no valor humano (359a2-362a4).

Assim, Platão fecha essa discussão sobre a virtude ou educação. Duas partes se sobressaem nítidas no diálogo. A primeira, sob a direção de Protágoras, que se confessa professor de virtudes, representa a educação tradicional, que ensina, corrige, exorta, pune, impõe e até condena à morte quando o cidadão não se adapta às leis da convivência social; a outra, moderna e profana, investiga, especula, interroga e medita, criando espíritos livres, capazes de intuir a essência na multiplicidade e de jamais rejeitar a multiplicidade ao contemplar a essência.

BIBLIOGRAFIA

PLATÃO — (*Protágoras* (Oeuvres Complètes — Tome III, Première Partie, texte établi et traduit par Alfred CROISET). Huitième tirage, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1967.

PLATÃO — (*Górgias-Ménon* (Oeuvres Complètes — Tome III — Deuxième Partie, texte établi et traduit par Alfred CROISET). Quatorzième tirage, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1974.

GOLDSCHMIDT, Victor — *Les dialogues de Platon* (structure et méthode dialectique). Paris, troisième Édition, P.U.F., 1971.

SCHAERER, René — *La question platonicienne* (Étude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les dialogues). Neuchâtel, deuxième édition revue et augmentée, Secrétariat de l'Université, 1969.

JAEGER, Werner — *Paidéia II* (Los Ideales de la Cultura Griega). Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

O ENSINO DA LEITURA FOCALIZANDO O PROCESSO — RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Lúta Lerche Vieira Rocha

Este trabalho resultou de uma experiência didática conduzida com dezessete estagiários de Prática de Ensino de Língua Portuguesa do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, em setembro de 1986.

Objetivando levar os alunos a uma compreensão direta do processo de ler, a fim de instrumentá-los para um trabalho produtivo perante o texto, foi montada uma tarefa voltada para a observação da leitura enquanto *processo*. Ora, o alvo das preocupações docentes em geral é o *produto* da leitura, ou seja, a manifestação daquilo que foi apreendido pelo sujeito, quer em forma de relato, ou de respostas a perguntas sobre o conteúdo do texto. Neste caso, as estratégias de leitura (1) empregadas pelos leitores, o processamento cognitivo do texto como um todo significativo, que importam muito mais para a compreensão que a manifestação de habilidades de leitura, (2) são deixadas em segundo plano, ou nem mesmo são abordadas. Ainda que muitos alunos desenvolvam uma leitura compreensiva ao longo de suas atividades como participantes de uma sociedade letrada, não se pode afirmar que isso se deva à intervenção da escola. Basta considerar a grande maioria que é deixada à margem e, mesmo dentro de instituições educativas, continua lendo sem compreender o que lê. Assim é que as pesquisas e estudos atuais sobre o assunto têm se voltado para a focalização do processo. E esta também deveria ser a preocupação dominante no ensino da leitura, sob pena de o sujeito permanecer prisioneiro de estratégias de leitura inadequadas ou de o processo de ler prosseguir sendo tratado na escola como uma misteriosa "caixa preta".

1. A EXPERIÊNCIA

Procurou-se observar a atividade do leitor ao ler compreensivamente um texto. Para tanto, foi empregado o método do "protocolo verbal" ou método do "pensar em voz alta" (HOSSENFELD, 1977 e 1984), por permitir a apreensão das estratégias utilizadas pelo aluno na leitura, mediante atividades de introspecção e/ou de retrospecção.

O texto proposto para leitura foi um texto acadêmico ⁽³⁾ intitulado *A Natureza do Senso Crítico* (CARRAHER, 1983).

As instruções dadas aos alunos foram as seguintes:

"Leia o texto silenciosamente. Procure, ao mesmo tempo, verbalizar seu pensamento, paralelamente à leitura. Para isso, procure se dar conta do que está pensando no momento em que interrompe a leitura, tentando relatar os problemas com que vai se defrontando no texto, à medida que lê. Para melhor identificação, marque no texto os elementos problemáticos ou os locais dessas pausas. Registre tudo num papel à parte. Ao final da atividade, reflita sobre seu processo de leitura e escreva tudo que lhe ocorrer."

Estas instruções foram complementadas por esclarecimentos orais, até que todos demonstrassem haver entendido o que deveriam fazer.

A novidade da tarefa, bem como a dificuldade que muitas pessoas têm de se darem conta de seus processos, ou até mesmo a duplicidade de objetivos — ler e relatar como leu — poderiam ser levantadas como dificuldades no registro das ocorrências. No entanto, a análise de protocolo é uma técnica utilizada por várias ciências, como a matemática, por exemplo, para descrever os processos psicológicos que ocorrem no momento em que o sujeito está desempenhando uma tarefa. Assim, mesmo considerando o risco de alguns desvios dos objetivos apresentados, tal metodologia funciona como "janelas" por onde observar e avaliar os procedimentos usados pelos leitores. Vale dizer que foi através de procedimentos desta natureza que se pôde chegar à definição do elenco de estratégias características de um leitor competente. E, por extensão, é possível auxiliar o leitor não maduro na aquisição de tais estratégias.

Quanto ao texto, não houve um interesse específico em caracterizar procedimentos empregados na leitura de textos do gênero acadêmico. O que se procurou, ao utilizar um texto assim, foi retratar um pouco do que acontece com os alunos ao lerem textos típicos de sua vivência universitária. Por outro lado, o assunto tratado no texto era relevante e contribuiria para ativar o senso crítico desses alunos. De qualquer maneira, o tipo de texto utilizado permitiria reflexões sobre a leitura, direcionadas para o contexto acadêmico da UFC.

2. A ANÁLISE DO PROCESSO

Procedeu-se a uma análise qualitativa das verbalizações feitas pelos alunos acerca de seu próprio processo de ler. Inicialmente as explicitações dos estagiários foram convertidas em enunciados de estratégias de leitura. A seguir, tais estratégias foram categorizadas em função dos critérios *adequação à tarefa e atividade do leitor*. Para considerar a adequação dos procedimentos empregados pelos leitores recorreu-se a um elenco comum de estratégias de leitura compreensiva. (4) Quanto ao tipo de leitor (leitor ativo ou passivo), foi usado o critério do uso de estratégias adequadas ou inadequadas à tarefa de leitura. Ora, sabe-se que um leitor ativo é um leitor que interage com o texto, (5) que *busca* informação, fazendo uso de estratégias adequadas à tarefa de leitura em questão. Um leitor passivo, ao contrário, é um leitor que apenas espera *receber* informação, ao invés de se dispor a extraí-la do texto como o faz o leitor ativo, que processa o texto, recorrendo à sua experiência prévia e à toda sorte de dados do próprio texto, procedendo por indução ou por dedução, conforme o tipo de texto, os objetivos da leitura, etc.

Na quantificação dos comportamentos descritos, os problemas de leitura foram identificados nas baixas pontuações dos "comportamentos adequados" e nas altas pontuações dos "comportamentos inadequados. Quanto aos "parcialmente adequados", indicam esforços de interpretação não complementados.

Os resultados da análise dos protocolos verbais não foram alentadores no que diz respeito ao conjunto de sujeitos avaliados, considerando que eram todos universitários em fase de conclusão do curso, em vias de se habilitarem como professores de língua portuguesa. No entanto, as explicitações feitas, ainda que em grande parte indiciem comportamen-

tos negativos, podem revelar pontos críticos que deveriam ser trabalhados no ensino da leitura e, como tal, tornam a experiência válida. Além disso, a análise e avaliação desses dados aponta para o significado de um trabalho envolvendo os processos do aprendiz a partir de testemunhos da imensa gama de possibilidades subjacentes ao processo de ler, tão empobrecido nas práticas escolares.

Entre os sujeitos da experiência 24% não entenderam sequer tarefa proposta (ver tabela 2 na página 17), conforme demonstram seus relatos em forma de comentário de passagens do texto escolhidas a seu bel prazer e, ainda mais, sobrepondo inadequadamente suas idéias prévias à informação do texto, que desta forma não é "lido".

Ao lado destes, 41% dos leitores utilizaram estratégias inadequadas à tarefa, o que totaliza 65% de leitores passivos, que não compreendem o que lêem, nem mesmo enunciados de instruções, acompanhadas de esclarecimentos orais do professor.

Apenas 35% dos estagiários recorreram a estratégias de leitura adequadas, figurando como leitores ativos. Aproximadamente, pode-se dizer que em cada três leitores do experimento apenas um fez uma leitura compreensiva do texto proposto.

Esses resultados, por si só, demonstram o fracasso do ensino da leitura a nível de 1.º e de 2.º graus, que é retomado pela universidade, quando pressupõe que seus alunos sabem ler e pauta seu ensino sobre a leitura, sem ensiná-los a ler de modo compreensivo. E, assim, não se rompe a cadeia de causas e efeitos que interferem na qualidade do profissional que a universidade está formando e que, por sua vez, continuará formando leitores incompetentes...

O problema pode ser visto mais detalhadamente a partir do inventário de comportamentos de leitura explicitados pelos leitores do experimento ao revelarem como procederam ao decodificar o texto ou resolver os problemas encontrados em sua leitura. Para melhor esclarecimento, cada estratégia descrita será acompanhada de exemplo(s) correspondente(s), extraídos dos protocolos de leitura dos alunos. Da mesma forma, o elenco de procedimentos a seguir apresentado procura especificar ao máximo as descrições feitas pelos alunos, razão por que aparecem, em enunciados distintos, estratégias que poderiam ser agrupadas em um mesmo tipo de problema de processamento do texto.

3. COMPORTAMENTOS DE LEITURA VERBALIZADOS PELOS ALUNOS DO EXPERIMENTO:

3.1. ADEQUADOS (A)

3.1.1. *Traçado de propósitos para a leitura.*

"Iniciei a leitura do texto sem nenhuma preocupação de entendê-lo ou não. Procurei apenas senti-lo, como se fosse apenas uma primeira sondagem, sem compromisso." (sujeito m).

"Fiz duas leituras. Na primeira parei três vezes para me certificar de alguma coisa (...) Na segunda leitura, eu já tinha uma idéia e muitas informações do texto, procurei então formar um todo e extrair a mensagem transmitida." (sujeito q).

3.1.2. *Estabelecimento de inferências autorizadas pelo texto.*

"Não entendi estados cognitivos de conflito! Cognitivos se refere a conhecimentos... então o pensador crítico é um detetive intelectual." (sujeito 1).

"(...) paradoxos então são opiniões contrárias às comuns" (sujeito 1, referindo-se à antepenúltima linha do texto).

3.1.3. *Uso variado de procedimentos, conforme o gênero do texto.*

"Fiz uma leitura com pausas até um pouco excessivas. Costumo ler os trabalhos de caráter mais científico quando estou sozinho, em meu quarto ou numa sala de estudo, posto que às vezes sinto a necessidade da leitura com voz (...) Talvez isso explique o fato de a cada parágrafo deste texto ver-me forçado a ler pelo menos a primeira oração mais de uma vez. Só depois deste expediente é que a leitura se tornava fluente, mais rápida e perfeitamente compreensível." (sujeito e).

"(...) Li o enunciado novamente para saber o que dizia a respeito dos itens. Grifei a passagem para fixar mais a idéia." (sujeito d).

"Sublinhei as características para ficarem bem marcadas na minha mente e para quando for reler ou precisar em trabalhos elas já estejam acentuadas." (sujeito o).

3.1.4. *Retenção do significado enquanto se lê. (Ler refletindo, avaliando, relendo para entender melhor ou avançando em busca do significado).*

"(...) No quinto parágrafo parei para saber se tinha entendido alguma coisa, pois estava misturando as idéias expostas pelo autor (...) Parei para refletir o que vem a ser honestidade intelectual, posteriormente comecei o parágrafo novamente para clarear as idéias, mas só compreendi quando terminei o parágrafo. Logo depois ele explicaria o que era 'honestidade intelectual'; (sujeito n, referindo-se ao parágrafo 7).

3.1.5. *Estabelecimento de comunicação ou interação com o texto: concordar, estranhar, questionar, comparar, apreciar, complementar ou avaliar o texto.*

"Iniciei a leitura desse texto com bastante interesse em virtude do seu título me despertar muita curiosidade e simpatia. (...) Achei interessante essa frase e parei para relê-la. Lendo novamente pude compreender o que o autor está querendo dizer ao se referir à curiosidade intelectual." (sujeito q)

"Concordo plenamente com a idéia de Piaget. Não devemos aceitar sempre a idéia do outro" (...) Isso eu já percebi. (...) Que são idéias subjacentes? Não sei; sei o que são idéias subentendidas." (sujeito l)

3.1.6. *Utilização da experiência prévia ou do conhecimento do mundo (uso de informações não-visuais (6) na leitura ou habilidade de distanciamento do texto).*

"(...) Como a Verdes Mares é. Mesmo a Globo é comprometida!" (sujeito e, a propósito do trecho "A leitura crítica exige que se reflita, por exemplo, sobre como os jornais apresentam informações, possivelmente demonstrando tendenciosidade e favorecendo certas posições." (p. 2)

"(...) própria prática, esta frase me fez lembrar uma leitura de um livro na cadeira de Psicologia da Educação I que dizia que o aprendizado se dá através de experiências," (sujeito i)

"(...) Dificilmente me prendo totalmente ao texto que leio; acho que são esses pensamentos clandestinos que deixam lento o meu processo de leitura." (sujeito l)

3.1.7. *Compreensão do significado de palavras ou expressões, recorrendo ao contexto (uso de indícios contextuais).*

"A primeira pausa foi quando encontrei a palavra *chavões*. Não sabendo o seu significado, voltei ao início da frase para relacionar o sentido da palavra com o texto. (...) Na sétima pausa foi porque não conhecia a palavra *cerne*; logo depois peguei a frase e li novamente. Pelo contexto descobri o significado da palavra." (sujeito *n*)

"(...) quando fui adiante notei que no item mesmo já dava a definição de *consciência pragmática...*, mas num contexto diferente do que eu tinha pensado." (sujeito *m*)

3.1.8. *Utilização das informações gráficas do texto (diagramação, elementos sublinhados, pontuação, etc.)*

"(...) fiquei a pensar porque estas palavras estão grifadas." (sujeito *h*)

"Parei na palavra *objetivo* para ver se não havia outra linha após a palavra, porque iria haver uma citação e não havia os dois pontos após a palavra 'objetivo'. Parei para me certificar." (sujeito *q*)

3.1.9. *Utilização de itens coesivos como elementos de textura e extrapolação a partir do texto (percepção das ligações internas do texto).*

"No sétimo parágrafo tive que ler duas vezes pois meu pensamento se voltou para o sexto parágrafo em que pela primeira vez foi lido sobre 'curiosidade social' e 'curiosidade intelectual'. Nesse parágrafo estava a resposta dessas duas novidades." (sujeito *m*)

3.2. INADEQUADOS (I)

3.2.1. *Atenção desviada da leitura: interferência de fatores externos. ausência de motivação ou de propósitos para a leitura.*

"Parei para escutar um pouco o que a professora da sala ao lado estava falando." (sujeito *d*)

"Voltei tudo, pois não estou conseguindo me concentrar. (...) Voltei a ler, pois interrompi para fazer outra coisa e já tinha perdido a seqüência (...)" (sujeito *o*)

"Achei que na segunda leitura eu preocupei-me menos com o texto, pois percebi claramente o barulho dos carros, a voz da professora da outra sala e encontrei no texto a palavra problema escrita da seguinte maneira: problema e experiência como 'a experiência.'" (sujeito c)

3.2.2. *Superposição das impressões do leitor às informações do texto (leitura do que se quer e não do que está escrito).*

"Honestidade intelectual, no meu entender, é quem toma posições que satisfaçam às suas exigências desde que esteja dentro de um pensamento lógico e que tenha conhecimento íntimo das questões." (sujeito h, ver p. 2. O aluno despreza o que o texto diz explicitamente.)

3.3.3. *Não observância dos objetivos da tarefa de leitura.*

O aluno, ao invés de seguir as instruções dadas, descrevendo seu processo de leitura, emite opiniões gerais sobre senso crítico: "Somos orientados e bitolados a aceitar tudo que nos apresentam, principalmente os estudantes. É difícil questionar porque não aceitam nem compreendem nossa posição (...) Particularmente na vida que levo não dá para questionar." (sujeito g)

3.3.4. *Leitura sem retenção do significado enquanto se lê (perda do sentido global, do todo do texto, do fio da leitura).*

"Li todos os itens, mas não consegui entender." (sujeito d)

3.3.5. *Leitura em pequenos blocos (leitura segmentada, parando a cada dificuldade, fechamento precipitado de enunciados ou fatiamento inadequado do texto, levando a pausas e releituras).*

"Voltei para melhor entender a frase (...) li bem devagar pois tive dificuldade de colocar as idéias na cabeça, de tirar o essencial." (sujeito o)

"consciência pragmática, devido à falta de um termo que substituísse a palavra, fiquei a reler o período, embora tenha entendido." (sujeito i)

3.3.6. *Ausência de recorrência ao contexto como meio de compreensão de palavras ou expressões.*

"Parei para refletir sobre o sentido da palavra *subjacentes*." (sujeito c)

"Não entendi bem o que são estados cognitivos e reli para melhor entender." (sujeito o)

"Consciência pragmática — li o que se seguia a essa expressão para ver se descobria o significado de *pragmática*. Não ajudou muito." (sujeito r)

3.3.7. *Uso excessivo de pausas e retrocessos com insistência na busca de sinônimos, ao invés de buscar o sentido lendo adiante.*

"Parei na palavra 'predileção', por necessidade de encontrar uma palavra exata, mais comum, para substituir. Embora tenha entendido o contexto (...) 'dogmatismo' — outra palavra que fico tentando encontrar outra mais simples para substituí-la." (sujeito i)

3.3.8. *Não utilização das informações gráficas e visuais do texto.*

"Parei no final do primeiro parágrafo e achei melhor relê-lo para compreendê-lo melhor." (sujeito c)

Lendo adiante e observando os aspectos gráficos, o aluno poderia ter compreendido se tratar de uma citação (tamanho da letra e afastamento da margem), e, como tal, presa pelo sentido ao enunciado anterior.

3.3.9. *Consideração excessiva das marcas gráficas e/ou visuais do texto, provocando pausas e retrocesso e fazendo perder o sentido global.*

"Na primeira leitura fiz pequenas pausas com o objetivo de entender o significado das palavras desconhecidas que apareceram no texto. Procurei ler mais de uma vez as frases sublinhadas com o objetivo de gravá-las." (sujeito c)

3.3.10. *Superposição de práticas de leitura oral à leitura silenciosa, levando a supervalorizar a pontuação como recurso entonacional e desviando a atenção do significado.*

"Li a palavra bem devagar, pois ela é grande e dá um pouco de trabalho de ser lida (...)

(...) Li até massa e coloquei um ponto final, voltei e li de novo com a pontuação correta. Já para o fim estava lendo errando um pouco a pontuação, colocando ponto no lugar de vírgulas. Tinha que voltar e ler tudo de novo para que a frase tivesse sentido." (sujeito o)

3.3.11. *Estabelecimento de inferências não autorizadas pelo texto, por generalização apressada.*

Sobre a passagem: "Primeiro, o pensador crítico precisa ter uma *tolerância e até predileção por estados cognitivos de conflito* (grifo do texto), o sujeito e infere:

"Quanto mais conflitante o problema, melhor a crítica." (Talvez o aluno quisesse concluir:... mais agrada ao indivíduo crítico).

3.3. PARCIALMENTE ADEQUADOS (PA)

Esta categoria constitui um detalhamento, por assim dizer, dos comportamentos inadequados, uma vez que dá conta de esforços de interpretação não complementados. Indica que o sujeito buscou o sentido de modo indevido. A exemplificação é dispensável, pois, em linhas gerais, recai no tipo de comportamentos inadequados já aludidos anteriormente. Funciona como uma espécie de "malha fina", permitindo a identificação de meios por onde levar o aluno a ajustar sua maneira de processar o texto, atingindo a compreensão. Os protocolos de leitura dos sujeitos do experimento permitiram isolar os seguintes procedimentos:

3.3.1. Pausa por ausência de compreensão, sem nada fazer para lidar com a dificuldade encontrada;

3.3.2. Tentativa inútil de extrair o significado pelo contexto ou de relacionar o que está sendo lido com a experiência prévia, por focalizar indevidamente o trecho lido;

3.3.3. Inferência parcialmente adequada (interpretação correta de uma parte e conclusão falsa, por abrir demais a interpretação, generalizando apressadamente a partir da segunda parte do enunciado).

4. ALGUNS COMENTÁRIOS E PROPOSTAS

O conjunto de estratégias apresentadas dão conta da totalidade de procedimentos *referidos* pelos alunos, mas é preciso certa cautela em generalizar, porque se está lidando com dados não apenas quantitativos, mas qualitativos, sujeitos à considerações de várias ordens. Senão, vejamos: É possível que alguns procedimentos não tenham sido explicitados, ou mesmo não estejam bem formulados, interferindo na interpretação dos dados. Por outro lado, como se sabe, os comportamentos do leitor são variáveis, dependendo de fatores relativos ao sujeito que lê, ao texto ou à situação de leitura. (7)

Além disso, é preciso cuidado para não se inferir apresadadamente uma tipologia grupal, com dados que são individuais, em que pese a tarefa ter sido de sala de aula. Explico: se olharmos apenas para os dados numéricos, podemos ser levados à conclusões falsas. Por exemplo, a estratégia 15 (leitura em pequenos blocos) teve a maior pontuação em frequência no experimento e pode parecer, portanto, que reflita o maior problema de leitura do grupo. No entanto, se atentarmos para o levantamento por sujeito, veremos que o aluno de letra o empregou 16 vezes este procedimento, o que, em parte, desaconselha uma interpretação da leitura do grupo. Isto quer dizer, portanto, que o referido aluno, independente do treinamento grupal, precisa de uma atenção individual no sentido de superar este procedimento aqui convertido, de fato, num problema de leitura (vale lembrar que o procedimento em si não pode ser *a priori* considerado errôneo, depende da situação, do texto etc., como se disse acima). Complementando este aspecto, pode-se dizer que o relato de um único processo de leitura não pode ser tomado rigorosamente como representativo do *tipo de leitor*, embora possa ser tomado como um bom indicador da adequação dos procedimentos ao tipo de tarefa em questão. E foi neste sentido, e não no intuito de traçar um perfil dos leitores universitários, que se procedeu ao levantamento apresentado, levantamento este que nos permite visualizar melhor a problemática da compreensão de leitura, bem como nos autoriza a fazer algumas inferências a partir dos dados. Tais constações preliminares poderiam ser aprofundadas posteriormente, algumas mediante investigação.

De acordo com os dados levantados pela frequência de ocorrência da estratégia na tarefa de leitura proposta, aparecem, por ordem decrescente:

- 1.º) A4 e A6 usadas por 47% de alunos;
- 2.º) I5 usada por 41% de alunos;
- 3.º) I10 empregada por 29% dos alunos;
- 4.º) A5, A7, A9 e I6 usadas por 23% de alunos, respectivamente;
- 5.º) I4, I7, I8, Pa2 usadas por 18% de alunos, respectivamente;
- 6.º) A1, A3, A9; I1, I2, I3, I9, PA4, utilizadas por 12% de alunos, respectivamente;
- 7.º) A2, I11, PA1 e PA3 empregadas por 6% de alunos, respectivamente.

Inicialmente, salta à vista a discrepância dos dados, representativa do quadro insatisfatório da compreensão de leitura entre universitários, futuros professores de língua portuguesa ou de literatura. Vejam que as estratégias usadas com maior frequência só o foram por 47% dos sujeitos! Imediatamente após estes dois procedimentos segue-se o uso de duas estratégias inadequadas, e assim por diante... Vale registrar, assim, o uso *indiscriminado* de procedimentos de leitura pelo grupo em estudo.

O comportamento A2 referente ao estabelecimento de inferências só foi utilizado por *um* entre os 17 que compuseram a amostra, o que indica a necessidade de um treinamento em elaboração de inferências. (8)

Outras estratégias que precisariam ser treinadas são: A3, referente à orientação diversificada para leitura de textos de gênero diferente (equivale a uma maior diversificação no material de leitura); A8, isto é, utilização das informações gráficas do texto; A9, referente à utilização dos elementos de coesão dentro do texto. Paralelamente, deveriam ainda ser trabalhadas com o grupo de procedimentos positivos correspondentes a I5, isto é, a leitura em blocos maiores, a habilidade de ler adiante, ao invés de fechar precipitadamente a sequência, fazendo interpretações muito localizadas; I10; também referente ao hábito inadequado de superestimar a pontuação numa leitura muito lenta.

Os problemas revelados na leitura compreensiva são de natureza diversa e precisam de abordagens diferenciadas. Tanto o leitor passivo, como o leitor ativo não apresentam um comportamento único, isto é, dentro de cada categoria pode-se perceber a flexibilidade maior ou menor do leitor, refletida no uso variado de estratégias. No experimento percebe-se a ausência de recursos de leitura dos sujeitos para lidar com as di-

ficuldades de processamento do texto. Alguns procedimentos são empregados muito raramente e outros nem sequer aparecem nos relatos, havendo ainda o exagero no uso de determinados recursos como única alternativa de processamento. Deste modo, num plano interior temos leitores passivos que apresentam uma série de procedimentos inadequados e outros que se concentram em determinadas estratégias e para os quais bastariam algumas orientações e exercícios. Do mesmo modo, os leitores ativos podem ser mais ou menos competentes. Os primeiros são capazes de uma variedade maior de procedimentos, mas selecionam aqueles adequados ao tipo de texto ou à tarefa de leitura em questão. Os outros, ainda que se revelando ativos diante do texto, fazem uso excessivo de determinadas estratégias e também poderiam ser orientados no sentido de dosarem melhor seus procedimentos. Não se pode esquecer que a aquisição de diferentes procedimentos de leitura é um processo cumulativo característico do leitor competente, definido, assim, pelo seu *equilíbrio* manifesto no processo de ler, conforme o exijam os diferentes objetivos ou condições da leitura.

Alguns problemas podem ser trabalhados em grupo, outros necessitam de um atendimento individualizado. Por exemplo, é possível instruir os alunos sobre o que um leitor competente faz quando lê. De modo prático, isto pode ser feito mediante a aplicação de um close ⁽⁹⁾ com objetivos instrucionais. Nesta atividade o grupo, orientado pelo professor, discute as possibilidades de preenchimento das lacunas do texto dando-se conta de uma série de desempenhos do leitor, como, por exemplo, da importância da informação gráfica ou gramatical do texto para sua interpretação, da necessidade de uma segmentação adequada para estabelecer o sentido e evitar preenchimentos agramaticais etc.

A questão da velocidade de leitura também deve e pode ser trabalhada em grupo mediante exercícios apropriados, ⁽¹⁰⁾ pois, com se sabe, a compreensão é ativada numa leitura veloz (SMITH, 1978). No caso dos alunos deste estudo, viu-se que é indispensável um treinamento em velocidade de leitura, sem o que uma série de procedimentos adequados não podem ser atingidos.

Por outro lado, dificuldades específicas e recorrentes num mesmo aluno, muitas delas fruto de hábitos inadequados de ler, uma vez detectados, pelo professor, podem ser resolvidas mediante exercícios individuais ou de pequenos grupos com problemas análogos. Ex.: O aluno que sistematicamente

despreza os indícios contextuais para a compreensão do significado de palavras ou de unidades maiores deveria ser instado a lidar com eles. Da mesma forma, tais alunos deveriam resolver questões que envolvessem a explicitação de *como* descobriram o significado de palavras ou enunciados, recorrendo a oposições, semelhanças, contrastes entre termos, aspectos morfológicos, sintáticos, enfim, recursos formais, semânticos e funcionais.

É notória a influência das práticas escolares nos comportamentos inadequados em leitura. Considere-se, por exemplo, que a estratégia mais empregada entre os leitores passivos foi a leitura segmentada, em pequenos blocos, parando a cada dificuldade encontrada.⁽¹⁵⁾ A seguir vem a não recorrência ao contexto para adivinhar o significado de termos ou expressões desconhecidas (16). Logo após estão as estratégias 14 (leitura sem retenção do significado enquanto lê), 17 (uso excessivo de pausas e retrocessos, que é efeito da estratégia de maior incidência, ou seja, 15) e 18 (não utilização das informações gráficas e visuais do texto).

Ora, é por demais sabido que o modelo de leitura 11 enfatizado na escola é o modelo ascendente, ou seja, aquele que se vale de processos lineares, sintéticos e indutivos, seguindo o percurso da parte para o todo, da forma para o conteúdo. E com o agravante de aparecer nas práticas escolares como única alternativa para o processo de ler. Significa dizer que na escola o modelo descendente (o que recorre a processos não-lineares, analíticos e dedutivos, partindo do todo para a parte e operando da função ou do sentido para a forma) raramente é treinado e, muito menos, apresentado como um procedimento complementar ao modelo ascendente. Assim, o predomínio de estratégias ascendentes, tal como revelam os dados da experiência, está diretamente associado às atitudes e habilidades decorrentes reforçadas pela escola, a saber: dependência e passividade, pouco incentivo à criatividade, visão fragmentada das coisas, autoritarismo. No ensino da leitura o contraponto de tais atitudes vem a ser a prática da leitura como uma atividade meramente decifrativa, literal, com ênfase na produção oral, mediada pelo "auxílio" do professor, ou melhor dizendo, pela sua interrupção constante, que desvia o aluno da busca do significado, que o leva a focalizar a parte em detrimento do todo, tudo isso convergindo para uma visão distorcida do que seja ler. Registre-se, ao lado disso, a ausência de um ensino efetivo de habilidades específicas de leitura.

Após essas colocações valeria refletir, ainda, sobre dois pontos: *E possível ensinar a ler na Universidade? Vale à pena desenvolver o ensino apoiado na pesquisa?*

As duas questões se integram na perspectiva do processo. Como se viu neste estudo, é mais do que necessário promover a leitura compreensiva dos alunos através de cursos permanentes de leitura, seja a nível de graduação ou de extensão. Igualmente urgente é trabalhar com o aluno real que se tem e não com o aprendiz ideal, encarando o problema da leitura como afeto não apenas a alfabetizadores, mas como responsabilidade de todos quantos lidam com o ensino, especialmente o ensino da língua e da literatura. É preciso considerar a necessidade de práticas acadêmicas que abordem o processo e não apenas o produto (o *como* fazer ao lado do que fazer). Trata-se de ampliar as atividades práticas, de desenvolver o senso crítico e a criatividade do aluno através de tarefas de manipulação e de aplicação da linguagem, de leitura compreensiva, que transcenda o nível explícito. Tal proposta implica em detectar os "nós" da aprendizagem, em levantar ocorrências na produção e na compreensão do aluno, a fim de atingi-lo, de fato, nas suas reais necessidades. Apenas conhecendo o desempenho discente é que se pode intervir diretamente no processo de ler, propondo-se atividades que corrijam as estratégias inadequadas, que as diversifiquem ou ampliem. E tudo isso decorre de um trabalho simultâneo de ensino e pesquisa, em que os alunos aprendem com seus próprios processos e o trabalho pedagógico pode ser controlado cientificamente, fornecendo novos aportes para o ensino.

5. NOTAS

5.1. Neste trabalho o termo "estratégia" será usado como sinônimo de procedimento ou de comportamento, independente da natureza consciente ou inconsciente de tais processos. Para um esclarecimento maior sobre a conceituação de *estratégia* no âmbito da psicolinguística ver LEMOS (1977) e KATO (1986), conforme indicação nas referências bibliográficas (item 6).

Quanto ao ensino, o interesse na focalização de estratégias de leitura refere-se à possibilidade de interferir no próprio *processo* de ler compreensivamente. Implica em trabalhar "o modo de desvendar a tessitura linguística do texto", ao invés de apenas levar o aluno a coletar informações expostas (MOREIRA, 1985). Trata-se de uma tomada de consciência do próprio processo de atribuir significado, do

desenvolvimento ou mesmo da construção de esquemas de compreensão através do uso.

5.2. O desenvolvimento de habilidades de leitura focaliza o *produto* da compreensão, apreensão da mensagem textual, mediante o uso de habilidades, como: distinguir a idéia central, apontar detalhes, ordenar fatos ou idéias em seqüência, dar o significado de palavras em contextos (MOREIRA, 1985). Em geral, pressupõe-se que a aplicação destes procedimentos garanta a compreensão, quando, na verdade, eles são apenas um reflexo de que o sujeito compreendeu o que leu.

5.3. Texto de caráter didático-informativo.

5.4. Foram utilizadas as formulações de:

5.4.1. SCOTT (1983) — fornecimento de informações não dadas, habilidade de distanciamento do texto;

5.4.2. MOREIRA (1985) — estabelecimento de predições acerca do que está sendo lido, reconhecimento de palavras através de indícios contextuais (elementos ou marcas formais e semânticas existentes no texto, capazes de funcionar como pistas para a compreensão do significado de termos ou expressões desconhecidos).

5.4.3. HOSENFELD (1977/1984) — retenção do significado enquanto lê, leitura e grandes blocos, uso de fontes de informações variadas (ilustrações, sinais gráficos etc), inferências a partir do título, subtítulo etc., adivinhação do significado de palavras a partir do contexto, avaliação de suas próprias adivinhações, utilização do dicionário como último recurso, utilização de seu conhecimento do mundo na decodificação do significado, conceito positivo de si enquanto leitor, identificação de cognatos, identificação da categoria gramatical das palavras (para leitura em língua estrangeira) e percepção de diferença na ordem das palavras (também para leitura em língua estrangeira). SOUZA e SILVA (1986), analisando um processo de leitura em língua materna, substituiu os dois últimos procedimentos por: domínio da estrutura frasal e dos mecanismos sintáticos e utilização dos itens coesivos como elementos de textura e extrapolações.

5.5. Esta colocação é pertinente a uma abordagem *interativa* da leitura, isto é, aquela que a concebe como um processo onde interagem dados do texto e do conhecimento ou experiência prévia do leitor.

5.6. SMITH (1978) considera que na leitura interagem informações de dois níveis — informações visuais (presentes no texto, responsáveis pelos aspectos explícitos) e informações não visuais (fruto dos esquemas interpretativos do leitor, de sua competência lingüístico-comunicativa, possibilitando a captação de informações implícitas).

5.7. A forma de ler varia em função da maturidade do sujeito leitor, de seu estilo individual, motivação ou interesse, assim como varia em função da complexidade do texto, de seu gênero e do objetivo da tarefa de leitura (KATO, 1986).

5.8. Para treinar a elaboração de inferências ver, por exemplo:

PINTO, Leonel C., "Podemos ajudar nossos alunos a raciocinar?", *Educação em Debate*, Fortaleza, UFC, vol III, n.º 2, 1980, p. 19/52;

KRAUSE, SILVA, VOTRE e outros, "Você precisa provar tudo que afirma.", *Laboratório de Redação*, Rio de Janeiro, FENAME, 1979, p. 113/116.

MOREIRA, Nadja da Costa Ribeiro, "Aplicação de uma estratégia para reconhecimento e uso da relação de causa e efeito.", *O Ensino do Português — roteiros para a prática da leitura, redação e ortografia*, Fortaleza, UFC/NELM, 1985, p. 46/49.

MOREIRA, Nadja da Costa Ribeiro, "Taxonomia de inferências durante a compreensão de histórias", 1986, mimeog.

5.9. O "close" é um teste de lacunas proposto por TAYLOR (1953) para avaliar a inteligibilidade de textos. Posteriormente foi usado para avaliar a compreensão de leitura e para o ensino da leitura e/ou da redação (close instrucional), tendo admitido muitas variações. A estrutura tradicional do teste consiste na retirada não seletiva de cada quinta palavra do texto, substituindo-se a mesma por um traço sempre do mesmo tamanho. É de se esperar que, sendo o texto inteligível, o leitor seja capaz de adivinhar a palavra omitida, mediante o uso de indícios contextuais. O teste fundamenta-se em princípios da Teoria Gestalt, de onde incorporou o princípio do fechamento (closure), ou seja, a percepção de formas incompletas como se fossem totalidades. Também se fundamenta na Teoria da Informação (aproveitamento da redundância natural da linguagem) e na noção estatística de amostra aleatória. Ao longo do tempo o close tem sido objeto de inúmeras pesquisas, havendo uma vasta bibliografia a respeito em vários idiomas. Em português, veja-se, entre outros:

POTTS, John. *Leitura e Leituras nos Ensinos Primário e Secundário*, Lisboa, Livros Horizonte Ltda., 1974.

GARRIDO, Elza. *A Técnica Close e a Compreensão da Leitura: Investigação em Textos de Estudos Sociais para a 6.ª série*, Tese de Mestrado, São Paulo, Faculdade de Educação, USP, 1980.

KLEIMAN, Ângela B., "Diagnóstico de dificuldades de leitura: Uma proposta de instrumento.", *Cadernos PUC* 16, Cortez Editora, S. Paulo, 1983, p. 34/50.

MOLINA, Olga. *Avaliação da Inteligibilidade de Livros Didáticos de 1.º 2.º Graus por meio da Técnica Close*, Tese de Doutorado, São Paulo, Instituto de Psicologia, USP, 1979.

Em espanhol ver:

MORLES, Armando S. "Medición de la Comprensibilidad de

Materiales escritos mediante pruebas close", *Lectura y Vida* n.º 2, Buenos Ayres, abril/1981, p. 16/18.

Para efeitos de avaliação, indica-se a escala de POLINI, PEREZ e MENDEZ (1972) utilizada na Venezuela, em função da maior proximidade existente entre o espanhol e o português:

nível alto: 50% de acertos e acima (compreensão total, sem dificuldades);

nível alto: 50% de acertos e acima (compreensão total, sem esforço);

nível baixo: 20% a 35% de acertos (grande esforço para uma compreensão reduzida);

nível muito baixo: até 20% de acertos (texto excessivamente difícil, de utilidade quase nula).

5.10. A propósito, ver MOREIRA, Nadja da Costa Ribeiro, "Velocidade de Leitura: Fundamentos e Estratégias. "In *O Ensino do Português — Roteiros para a prática da leitura, redação, gramática e ortografia*, UFC/NELM, Fortaleza, 1985, p. 68/75.

5.11. "Modelo" neste contexto refere-se aos procedimentos do leitor, indicadores do que ocorre "no interior inacessível de sua mente". (KATO, 1986).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 6.1. CARRAHER, David William. "A Natureza do Senso Crítico". In: *Senso Crítico — Do dia-a-dia às Ciências Humanas*, Pioneira, São Paulo, 1983, p. 17/19.
- 6.2. GOODMAN, Kenneth S. "El Proceso de Lectura: Consideraciones através de Las Lenguas y Del Desarrollo" In: FERREIRO E. e PALACIO M.G. *Nuevas Perspectivas sobre Los Procesos de Lectura y Escritura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982, p. 21.
- 6.3. HOSENFELD, C. "A Preliminary Investigation of the Reading Strategies of Successful and Nonsuccessful Second Language Learners". In: *Systems* 5, 1977, p. 110/123.
- 6.4. HOSENFELD, C. "Case Studies of Ninth Grade Readers". In: *Reading in a Foreign Language*, London, Alderson Ch. & Urquhart, A. (ed.), 1984, p. 231/249.
- 6.5. KATO, Mary A. *No Mundo da Escrita — Uma Perspectiva Psicolinguística*, Ática, São Paulo, 1986.
- 6.6. LEMOS, Cláudia. "Redações no Vestibular: Algumas Estratégias". In: *Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas* n.º 23, São Paulo, dez/1977, p. 62.

TABELA 1

Levantamento quantitativo e qualitativo dos comportamentos de leitura empregados por sujeito.

ESTRATÉGIAS		A (Adequadas)										I (Inadequadas)										PA (Parcialmente Inadequadas)					
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3			
ALUNOS																											
a	(-)											1	1														
b	(-)														1												
c	(-)				1							1			1	1	1	1	1								
d	(+)				1				1																		
e	(+)			1	7	1	6													2	3						
f	(-)															1		1									
g	(-)											1	1														
h	(-)				1										2	1	1	1		1							
i	(-)				1				1								4										
j	(-)																										
k	(+)		2		5	3	2	2		1										1	1		2	1			
l	(+)	1			4		1	1	2	1					1					1	1						
m	(+)				1	1	1	4																			
n	(+)																										
o	(-)														16				4			2					
p	(-)								1					3	1			2									
q	(+)	1				4		1	1													1	1				
r	(-)				1		1							1	2	2											
Total de estratégias expressas		2	2	2	22	9	14	8	5	2	4	2	2	6	24	5	6	4	2	11	1	3	1	3			

* O sinal (+) representa leitor ativo e o sinal (-) representa leitor passivo.

- 6.7. MOREIRA, Nadja da Costa Ribeiro. "Orientações para o Ensino da Leitura". In *O Ensino do Português — roteiros para a prática da leitura, redação, gramática e ortografia*. UFC/NELM, 1985, p. 1.
- 6.8. SCOTT, Michael. "Lendo nas Entrelinhas". In: *Cadernos PUC* 16, Cortez Editora, S. Paulo, 1983, p. 104.
- 6.9. SMITH, Frank. *Understanding Reading — a Psycholinguistic Analysis of Reading and Learning to Read*, 2.º ed. Holt Rinehart and Winston, New York, 1978.
- 6.10. SOUSA e SILVA, Maria Cecília Pérez de. "Estratégias de Leitura de Texto em Língua Materna — Uma Investigação Preliminar". In *Linguística Textual — Texto e Leitura*, *Cadernos PUC* 22, EDUC, São Paulo, 1986, p. 143/153.

TABELA 2

Atividade de leitores universitários na leitura compreensiva de um texto acadêmico por adequação dos comportamentos verbalizados.

LEITORES	N	%
Ativos	6	35
Passivos	7	41
Não compreenderam a tarefa proposta	4	24
Total	17	100

7. ANEXO

A NATUREZA DO SENSO CRÍTICO (David William Carraher)

Um indivíduo que possui a capacidade de analisar e discutir problemas inteligente e racionalmente, sem aceitar, de forma automática, suas próprias opiniões ou opiniões alheias, é um indivíduo dotado de senso crítico. Como Piaget ressaltou, além da formação de pensadores criativos, a educação tem como objetivo formar mentes que possam ser críticas, que possam verificar, ao invés de aceitar tudo que lhes é oferecido. O grande perigo hoje em dia é o dos chavões, das opiniões coletivas, de modas pré-fabricadas de pensamento. Temos que ser capazes de resistir individualmente, de criticar, de distinguir entre o que foi provado e o que não foi. Portanto, precisamos de alunos que sejam ativos, que aprendam cedo a descobrir por si próprios, em parte, através de sua atividade espontânea

e em parte através do material que lhes apresentamos; que aprendam cedo a distinguir o que é verificável da primeira idéia que lhes vem à cabeça.

É claro que o senso crítico depende de um certo amadurecimento intelectual e formalização do pensamento não encontrados em crianças, mesmo as mais inteligentes. O senso crítico refere-se a habilidades já desenvolvidas (e não apenas potenciais), presumivelmente através de leitura, reflexão e da própria prática.

Um pensador crítico, conforme a posição adotada neste livro, tende a demonstrar as seguintes características gerais:

1. uma atitude de constante curiosidade intelectual e questionamento;
2. a habilidade de pensar logicamente;
3. a habilidade de perceber a estrutura de argumentos em linguagem natural;
4. a perspicácia, isto é, a tendência a perceber além do que é dito explicitamente, descobrindo as idéias subentendidas e subjacentes;
5. consciência pragmática, um reconhecimento e apreciação de usos práticos da linguagem como meio de realizar objetivos e influir sobre outros;
6. uma distinção entre questões de fato, de valor e questões conceituais;
7. a habilidade de penetrar até o cerne de um debate, avaliando a coerência de posições e levantando questões que possam esclarecer a problemática.

Pretendemos considerar brevemente aqui apenas a questão da curiosidade intelectual. Os demais assuntos serão discutidos em detalhe no texto.

Curiosidade intelectual envolve um *estilo* de abordar problemas na vida diária e na vida profissional. O pensador crítico questiona e analisa as coisas não porque alguém exige que ele o faça, mas porque, no fundo, ele tem um desejo de compreender, um interesse em descobrir, por si mesmo, as respostas a interrogações nascidas do contato com pessoas e coisas... A curiosidade assume caráter definitivamente intelectual quando, e somente quando um alvo distante controla uma seqüência de investigações e observações, ligando-as uma à outra como meios para um fim (DEWEY, 1933).

Essa perspectiva mais ampla contrasta com as preocupações "locais" características do leigo. Enquanto a curiosidade social pode se satisfazer rapidamente através de fofoca e conversas sociais, a curiosidade intelectual depende de um investimento do indivíduo durante muito tempo a fim de compreender fenômenos profundamente.

Diversas outras características decorrem naturalmente dessa atitude. Primeiro, o pensador crítico precisa ter uma *tolerância e até predileção por estados cognitivos de conflito*, em que o problema ainda não é totalmente compreendido. Se ele ficar aflito quando não sabe "a resposta correta", essa ansiedade pode impedir a exploração mais completa do problema. Segundo, ter curiosidade intelectual implica em ter *honestidade intelectual*, a qual não é simplesmente uma questão do caráter do indivíduo. O pensador menos exigente consigo mesmo tende a ver as interpretações que quiser ou que satisfaçam as exigências mínimas (o que o professor queria). Honestidade intelectual significa estar disposto a reformular posições diante de novas informações, a questionar posições que constituem "modas intelectuais" — a forma mais poderosa de dogmatismo (GRUBER, 1981). Terceiro, uma atitude de curiosidade intelectual implica em adotar *perspectivas múltiplas*, para examinar as questões sob várias óticas.

A leitura crítica de revistas e jornais produzidos para consumo em massa, bem como a avaliação crítica de filmes, de programas de televisão e de palestras, exigem a habilidade de analisar as distorções de discurso associadas a tais meios de comunicação. A leitura crítica exige que se reflita, por exemplo, sobre como os jornais apresentam informações, possivelmente demonstrando tendenciosidade e favorecendo certas posições.

O profissional que trabalha nas ciências humanas precisa penetrar além da superfície das informações apresentadas nos meios de comunicação porque os fenômenos que pertencem a seu domínio profissional são conceituados, discutidos, analisados e influenciados por esses meios. Essa consciência de como as idéias são produzidas e construídas, muitas vezes para servir interesses de certos grupos, caracteriza o senso crítico como sendo, além de um conjunto de habilidades e atitudes cognitivas, um tipo de consciência da sociologia da comunicação. Essa consciência é, sem dúvida, muito importante.

Mas seria um erro reduzir o senso crítico a uma conscientização sociológica. O pensador crítico não é um políva-

lente que entra em qualquer campo para elucidar suas questões fundamentais. Cada campo tem suas próprias premissas, o seu próprio "bom senso", suas próprias perspectivas. Assim, embora haja certas características gerais no desenvolvimento do senso crítico, o exercício do senso crítico num determinado campo exige conhecimento íntimo das questões conceituais, das tradições, dos conflitos atuais, dos paradoxos e dos estilos comunicativos — enfim, um conhecimento das práticas e da rede de significados naquele campo, aliando processos cognitivos e atitudes à experiência no campo em questão.

Francisco Cervantes

Leio Tempo do Colheita — o mais recente livro de poemas de Linhares Filho. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Departamento de Letras Vernáculas, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.

Conhecendo de longa data, o seu indistintivo talento poético e o extremo rigor de sua consciência literária, não consigo estabelecer nenhuma surpresa, para mim, o fato de constatar que na sua poesia atual continuam e prevalecem aqueles mesmos predicados e aqueles mesmos valores que a tornaram conhecida, respeitada e admirada entre nós.

Exercendo uma crítica sensível e vigilante, abso-
luto domínio do artesanato e dos complexos problemas da linguagem e das micro-estruturas de que se compõem os contextos literários, Linhares Filho comporta-se, em todos os momentos, como um poeta que se desincumbe serenamente dos seus privilégios de escritor, um poeta que tudo conhece e tudo sabe sobre os fenômenos de que se constitui o universo da poesia.

O aspecto social, o aspecto ético, o aspecto filosófico, o aspecto estético e o aspecto religioso — todas essas dimensões, além do aspecto existencial e do metafísico, estão harmoniosamente articuladas na engenhosa trama metafórica dos seus poemas.

Sua poesia, aliás, sempre se evidencia por uma atmosfera de religiosidade extraordinariamente marcante. Verifico, agora, que essa religiosidade mística de sua vida poética assumiu novo colorido e entonações mais profundas. Não apenas se resolve esse clima de religiosidade a partir do título do

TEMPO DE COLHEITA

Francisco Carvalho

Leio *Tempo de Colheita* — o mais recente livro de poemas de Linhares Filho, Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Departamento de Letras Vernáculas, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.

Conhecendo, de longa data, o seu indiscutível talento poético e o extremo rigor de sua consciência literária, não constitui nenhuma surpresa, para mim, o fato de constatar que na sua poesia atual continuam a prevalecer aqueles mesmos predicados e aqueles mesmos valores que a tornaram conhecida, respeitada e admirada entre nós.

Espírito essencialmente crítico, sensibilidade vigilante, absoluto domínio do artesanato e dos complexos problemas da linguagem e das micro-estruturas de que se compõem os contextos literários, Linhares Filho comporta-se, em todos os momentos, como um poeta que se desincumbe serenamente dos seus privilégios de escritor, um poeta que tudo conhece e tudo sabe sobre os fenômenos de que se constela o universo da poesia.

O aspecto social, o aspecto ético, o aspecto filosófico, o aspecto estético e o aspecto religioso — todas essas dimensões, além do aspecto existencial e do metafísico, estão harmoniosamente articuladas na engenhosa trama metafórica dos seus poemas.

Sua poesia, aliás, sempre se evidenciou por uma atmosfera de religiosidade extraordinariamente marcante. Verifico, agora, que essa conotação mística de sua veia poética assumiu novo colorido e entonações mais profundas. Não apenas se respira esse clima de religiosidade a partir do título do

livro, impregnado de sugestões bíblicas, mas sobretudo em algumas peças de conteúdo religioso explícito, como é o caso dos sonetos "Além da Estrada de Damasco", "Um dos de Emaús" e "Esperança" e também no poema "Oferenda", com seu marcado feitiço de oração.

Há momentos de verdadeira e intensa poesia nos textos enfeixados em *Tempo de Colheita*. Escrevendo em versos livres ou praticando a versificação de feitiço tradicional, o desempenho poético do autor é sempre relevante e sempre nos impressiona pela marca pessoal, pelo rigor, pela beleza e pela expressividade. Linhares Filho é um conhecedor profundo de todos os labirintos da palavra, de todos os matizes e magnetismos do verso, sem esquecer "os segredos da arte de erguer universos com a constelação dos signos", na feliz expressão do crítico Sânzio de Azevedo.

É incontestável a densidade lírica dos poemas do seu último livro. Algum dos seus sonetos adquirem uma expressividade muito grande e é fora de dúvida que isso acontece pela forma inovadora como foram elaborados. Um exemplo isolado é a bela quadra com que se inicia o *Soneto do Amor Efêmero*:

"Fugaz momento o de uma febre acesa
no limite da espera e da partida.
Viva inquietude a da alma dividida
pela mão segurada sobre a mesa."

A poesia de Linhares Filho, se não adota o discurso social explícito, em consonância com o figurino da chamada arte poética engajada, nem por isso deixa de ser um documento extremamente sensível e extremamente representativo dos anseios e aspirações da sociedade contemporânea. Sobretudo o seu canto se volta para os oprimidos, para os desamparados da vida e para os "que só têm migalha": "Geme o vento norte/ pelos mais sem sorte./ Geme o vento sul/ pelos pobres nus".

O poema *Elegia do Suicida da Torre* é outro dos textos do livro que mostram claramente o rumo da bússola poética do autor de *Tempo de Colheita*.

Extremamente preocupado com os aspectos formais de sua poesia, cujos processos de elaboração são bastante valorizados pela responsabilidade com que o poeta costuma encarar o seu ofício de escritor, Linhares Filho consegue o difícil equilíbrio de conciliar as suas ambições de modernidade com a valorização estética da linguagem literária.

Estou convencido de que este poeta não se coloca ao lado daqueles para os quais só existe poesia a partir da ex-

pressão ostensiva de sentimentos ideológicos. O grande Jorge Luis Borges, falecido recentemente, teve a coragem de dizer que procurava nos livros a emoção estética. E não sei de ninguém que o tivesse contestado. A mediação estética, para Linhares Filho, é um referencial de indiscutível relevância na formulação do texto literário. Relewa salientar que a densidade metafísica é outra dimensão preponderante na poética do autor cearense.

Gostaria de fazer um destaque especial para o poema *Romanceiro de um Morto Vivo*, sobre a morte de Tancredo Neves. É sabido, aliás, que a morte do político mineiro deu ensejo a uma enxurrada de poemas medíocres, conforme se viu em alguns dos suplementos literários que se publicam no País. O poeta Linhares Filho, o que não é surpresa para ninguém, ultrapassou brilhantemente essa medianidade literária. Na realidade, ele escreveu um dos melhores textos poéticos sobre a morte de Tancreto Neves. Alguns dos segmentos do poema são realmente muito bons. É o caso, por exemplo, dos números 3, 4 e 5.

Estas notas apenas para dizer das excelentes impressões que me causaram os poemas mais recentes de Linhares Filho. Ao lado do grande crítico cuja eficiência todos lhe reconhecemos e aplaudimos, convive, nele, um poeta de superior categoria, em perfeita sintonia com os mistérios do mundo e com "o momento agônico do homem contemporâneo".

PUIG OU O DIÁLOGO COMO FORMA DE DISCURSO

Carlos d'Alge

A presença de Manuel Puig em Fortaleza coincidiu, para satisfação dos intelectuais cearenses, com a outorga do Prêmio Nobel de Literatura, de 82, a Gabriel Garcia Márquez. O prêmio, como afirmou o autor de *Cem anos de solidão*, pertence a todos os escritores da América Latina. É o reconhecimento de uma literatura extremamente rica e mágica que supera a esgotada ficção da velha Europa.

Outro aspecto a referir nesta visita de Manuel Puig é o renovado interesse pelo estudo da língua espanhola pelos autores espanhóis e hispano-americanos. Como vimos, estudaram-se na UFC textos de Cervantes, Garcia Lorca, Vargas Llosa, e da atual crítica espanhola. Isso muito me alegra, pois a Universidade, inexplicavelmente, há cerca de dezoito anos, fechou os olhos a uma realidade vizinha, restringindo o ensino do espanhol ao nível da extensão. Com o retorno do então professor de espanhol Adolfo Cuadrado Muñiz a Madrid, o ensino daquela língua não foi mais ministrado na área de graduação da Universidade. A hoje Casa de Cultura Hispânica viu-se limitada a ensinar espanhol a alunos do 2.º grau e a alguns interessados da Universidade, constituindo-se a sua maior clientela de candidatos ao Vestibular.

Agora, com o reinício do intercâmbio com as entidades espanholas, e a vinda de um Leitor universitário, o professor Antônio Maura Barandiaran, espera-se que a Universidade inclua no seu elenco de disciplinas do Curso de Letras o ensino da língua e da literatura espanhola, bem como da literatura hispano-americana. Afinal de contas, Brasil e países sul-americanos constituem um bloco cultural com os mesmos problemas e as mesmas aspirações. Além disso, cabe reparar um

velho erro, o desconhecimento da literatura desses países em privilégio das literaturas europeias e especialmente da norte-americana que dispõe, para venda e consumo, de uma ampla estratégia de *merchandising*. É deplorável que desconheçamos os escritores da Venezuela, Colômbia, Uruguai, Bolívia, Chile, Guatemala, Cuba, Argentina, Peru, Equador, Paraguai e México. Conhecíamos Gabriela Mistral e Pablo Neruda. Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Júlio Cortázar, Alejo Carpentier, Vargas Llosa e Octavio Paz somente começaram a ser traduzidos entre os anos 60 e 70. Mais recentemente foram publicadas as primeiras traduções de Ernesto Sábato, Augusto Roa Bastos, Eduardo Galeano, Carlos Fuentes e Manuel Puig.

Todavia, há outros tantos escritores que precisamos conhecer e ler, como Lezama Lima, Horácio Queiroz, Juan Onetti e Felisberto Hernández. Também há necessidade de se reeditarem alguns clássicos desses países, como José Martí, José Hernández e Rômulo Gallegos. Infelizmente lê-se pouco aqui no Nordeste. A sociedade que poderia consumir mais livros e, enfim, atualizar-se, prefere consumir outros produtos industrializados. O produto cultural fica em segundo lugar e só é adquirido se é moda ler-se determinado escritor quase sempre privilegiado pela publicidade na televisão. No Brasil de hoje há autores também muito importantes, lidos e discutidos lá fora, e que mereciam maior leitura na sua terra. É o caso de Antônio Torres, João Antônio, João Ubaldo Ribeiro, Murilo Rubião, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Gerardo Mello Mourão e, para citar dois cearenses no campo da ficção: Moreira Campos e José Alcides Pinto.

Mas voltemos a Manuel Puig que nos visitou, e ofereceu aos leitores cearenses dois dos seus romances em tradução brasileira: *Boquitas Pintadas*, considerado o seu maior êxito portenho, e o seu último romance, escrito e ambientado no Brasil, *Sangue de Amor Correspondido*. Manuel Puig é autor de sete romances, o primeiro escrito em 1968, *A traição de Rita Hayworth*, a que se seguiram *Boquitas Pintadas*, *The Buenos Aires affair*, *O beijo da mulher aranha*, *Pubis angelical*, *Maldición eterna a quién lea estas páginas*, e *Sangue de Amor Correspondido*.

Puig começou pelo cinema. Em 1956 viajou para a Itália como bolsista e como profundo admirador de Alfredo Hitchcock, Fritz Lang e Ernest Lubistch. Em Roma tomou contato com o cinema neo-realista e com as teorias de Zavattini. Entusiasmou-se por De Sica e por Rossellini. E com eles aprendeu que

o cinema narrativo de Hollywood era reacionário, isto é, escapistas. Entretanto, não se satisfaz com a visão dos neo-realistas que mostravam uma realidade fotográfica mas carente de dramaticidade. Logo abandonaria a Cinecittá, para trabalhar em Nova Iorque, e cuidar dos seus textos.

Essa aprendizagem, contudo, formou o ficcionista que iria aproveitar os materiais em bruto para construir uma novelística profundamente identificada com a realidade latino-americana, mais especificamente com o ambiente argentino. Desprezando a forma tradicional da narração em que, quase sempre, o autor é onisciente, Manuel Puig prefere narrar através de outros recursos e formas. Criticou-se essa maneira de o escritor criar, disse-se que era muito simples fazer isso, porque o texto carecia de narrador. E como não havia narrador, aí se atacou Puig. Entretanto, se Puig não aparece como narrador, isso não quer dizer que ele não esteja presente no texto. Ele está cada vez mais escondido nas falas das suas personagens. Assim, em Puig o diálogo assume uma forma preferencial, em outras palavras, o diálogo é a forma do seu discurso.

Em Nova Iorque, onde viveu por duas vezes, Puig escreveu o seu primeiro romance, que é autobiográfico, e o sexto romance, ainda sem tradução brasileira, *Maldición eterna a quíen lea estas páginas*. Foi em 1977. Puig que estivera nos anos 60 nos Estados Unidos deparou-se com a morte do sonho americano e, numa certa piscina pública onde ia tomar banho, encontrou um homem solitário com quem procurou conversar. Este homem queria aprender línguas, era marxista e gostaria de ser escritor. Puig assumiu a sua personalidade, enquanto o seu interlocutor desejava assumir a do seu entrevistador. O que aquele solitário dizia a Puig este passava para a máquina de escrever. Esse diálogo acabou por resultar no romance.

Vemos, assim, como o diálogo é fundamental nos romances de Puig. *Pubis Angelical* também se originou desse processo. Os dois personagens Pozzi e Ana dialogam. Puig assume o lugar de Ana e alguém que o escritor já conhecia assume o lugar de Pozzi. Puig não crê nem no narrador nem na objetividade de uma terceira personagem. Entretanto, não são apenas os diálogos que compõem a estrutura romanesca, os personagens também escondem suas fantasias e seus medos, e o diário, no caso, é um bom recurso para se abrigar os desejos inconfessados ou as fantasias reprimidas.

Dissemos que os romances de Puig retratam também a sua experiência histórica como partícipe de um processo que envolveu o peronismo e os sucessivos golpes militares. Puig não discursa diretamente sobre peronismo e militarismo. Em

The Buenos Ayres Affair e *Maldición eterna* os seus personagens assumem diferentes pontos de vista sobre o processo político argentino. Puig prefere contar histórias e apresentar visões personalizadas acerca desse processo. De modo que os leitores, através de uma visão deformada e personalizada de uma personagem, podem compreender melhor o que se passou e o que se passa na Argentina.

Boquitas Pintadas, de 1969, é o segundo romance de Manuel Puig. Com humor e ironia, Puig aproveita todos os ingredientes que povoam os sonhos da pequena burguesia, anseios, fantasias, para criar uma atmosfera *kitsch*, onde se misturam letras de tangos, lembranças de filmes da Paramount e Universal, musicais da Metro, as populares fotonovelas e o dia-a-dia provinciano, limitado ao restrito código social, incapaz de ser transposto e, portanto, causador da alienação, e que busca refúgio e saída nos mitos do cinema e das histórias de folhetim. Assim Puig classifica *Boquitas Pintadas*, é um folhetim dividido em fascículos, como os velhos fascículos das intermináveis novelas da nossa adolescência, procedidos de letras de tangos e boleros de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera. A trama gira em torno de um conquistador de província, um tal de Juan Carlos Jacinto Eusébio Etcheare, que acaba por falecer vítima da tuberculose. As suas paixões, ciúmes, angústias são conhecidas através de cartas à sua namorada Nélide ou Nené, de bilhetes, agendas, monólogos interiores, relatórios, recortes de jornais e documentos oficiais. E até da leitura de cartas por uma astuta cigana.

Uma pequena nota sobre a tradução: o tradutor tomou a liberdade de incluir termos como *birita*, *biriteiro*, *forró*, que são muito brasileiros, assim, como as expressões *numa boa*, *numa pior*, possíveis se a história se desenrolasse na atualidade, mas ela se passa entre 1935 e 1947. Daí... A fantasia e o folhetim que Puig defende como conteúdos inconscientes, fantasia e folhetim que tiveram sua linguagem popularizada por Júlio Verne, Emílio Salgari, Xavier de Maistre, Eugène Sue, Perez Escrich, para citar alguns nomes, e nos filmes de Hollywood, estão presentes em todos nós. A intenção de Puig é reconstruí-los por meio de uma realidade que possa ser reconhecida. Essa realidade está patente nos diálogos, no coloquialismo recolhido como se o gravador estivesse sempre presente. E quase sempre está. Coloquialismo que se adensa e se torna mais expressivo em *Sanque de Amor Correspondido*. Puig esconde-se nos seus personagens, o pedreiro Josemar e a sua namorada Glória. As conversas

são banais, o escritor parece estar cada vez mais indiferente ao fato de que está a contar uma história. Na verdade, Puig está cada vez mais preso ao gravador, daí resultar a sua história extraordinariamente viva e objetiva. De gravador em punho, o escritor capta a conversa de Josemar e a sua história de amor.

Josemar é um brasileiro como centenas de milhares de brasileiros, habitante de um mundo urbano e rural, oscilando entre a miséria social, o estatuto proclamado (e bendito...) do machismo nacional, e a imensa pobreza das periferias que se agigantam como imensos cogumelos às margens das grandes cidades. Josemar conta a sua história, como conheceu Glória e como obteve a sua iniciação sexual. Na medida em que a linguagem do pedreiro se liberta do medo e da timidez, o romance cresce de significado e passa a exigir do leitor e sua co-participação.

Com este romance, Puig resgata uma dívida com o Brasil, especialmente com o Rio de Janeiro, cidade que amou desde que pela primeira vez a visitou. Ao escrever a história de Josemar, oferece-nos com maestria e originalidade uma história de amor, com personagens muito humildes, gente pobre que estamos habituados a ver por este país afora, gente sem grandes horizontes, presa a uma servidão de que tenta libertar-se, magnânima e com suficiente grandeza para perceber as vicissitudes e contradições da história, gente a quem se paga o voto e a quem se promete muito.

Como Vargas Llosa que foi ao sertão de Canudos para recriar a saga de Antônio Conselheiro, Manuel Puig constrói também um retrato muito brasileiro, de uma história de amor, que, apesar de tudo e de todos, acaba por ser correspondido. Amor de Josemar e Glória, amor de que Josemar diz: "Se falar muito sente saudade".

Está aí um belo romance, uma bela história sobre o amor, palavra redescoberta por Ionesco, tema para o novo romance de Gabriel Garcia Márquez, palavra que se banalizou, mas que ainda nos pode comover e ajudar a romper o nosso isolamento e a nossa incomunicabilidade.

O MANEIRISMO NA LÍRICA DE CAMÕES

Linhares Filho

"É tudo quanto sinto um desconcerto.
Que tudo muda u'a áspera mudança."

Camões

1 — INTRODUÇÃO

Diante da grande dificuldade de comprovação da autoria de muitos textos da obra lírica de Camões, em vista dele não a haver deixado preparada em conjunto para ser levada ao prelo, e haver publicado em vida somente três poemas líricos, surge o plausível e rigoroso trabalho do Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho, que completa pesquisa iniciada pelo Prof. Emmanuel Pereira Filho, (1) no sentido de estabelecer, com a maior credibilidade possível, o "cânone básico, mínimo ou irredutível" da lírica camoniana. O critério proposto pelo Prof. Emmanuel Pereira Filho e seguido pelo Prof. Leodegário de Azevedo Filho fundamenta-se em três pontos: testemunho quinhentista, tríplice testemunho e testemunho incontestável. De acordo com essas exigências, o ilustre pesquisador apresenta 104 textos da comprovada autoria de Camões, os quais poderão ser acrescidos de outros que surjam no futuro e se adaptem a tais requisitos. Recorremos a esses textos, sobretudo aos sonetos, para o presente estudo do Maneirismo da poesia de Camões.

Em Portugal, os autores ligados ao Maneirismo localizam-se entre a metade do século XVI e o início do século XVII.

O antropocentrismo cansa. O homem duvida de si mesmo diante das descobertas e invencões que não trazem solução aos problemas de ordem metafísica. Ocorre a indecisão filosófica, religiosa, artística, cultural. O clima é de instabilidade

e tensão. Concorrem para isso vários acontecimentos de ruptura ideológica, de réplica ou tréplica como a Contra-Reforma, o saque de Roma e o Concílio de Trento. Os valores do teocentrismo medievalista ressurgem para competir com os postulados do Classicismo e abalá-los. A angústia e o caos vão construindo a concepção do "mundo como labirinto". É a crise do clássico, a ascensão do Maneirismo, momento independente, que, com a sua complexidade, suas figuras serpentinadas, sua anamorfose, seu descentramento, prepara o conceptismo e o cultismo do Barroco, que representou o centramento do poder ideológico da Contra-Reforma e da Monarquia. Verificam-se fenômenos semelhantes aos do Maneirismo, quando, em fins do século XIX, sentindo o homem a impotência da Ciência para promover a felicidade, entedia-se e busca o metafísico, o culto do Mistério, o misticismo, atitudes que fazem nascer os valores artísticos do Simbolismo, cuja subjetividade se opõe à maior objetividade do Realismo e do Naturalismo.

A lírica de Camões reflete o momento de crise do Classicismo, portanto insere-se no Maneirismo, que pressupõe alguns elementos clássicos, como certo apego à razão, que se questiona com o sentimento ("mas porei por escudo o coração") (2) (OC, p. 298), e com raciocínios paradoxais; como o uso da anástrofe e alguma referência à mitologia greco-latina. Como exemplos deste último caso observemos os sonetos "Apolo e as nove Musas, descantando" (OC, p. 271) e "Ferido sem ter cura percia". (OC, p. 280). Neste, o poeta aproxima o seu caso de amor ao de Télefo, mas, enquanto hiperboliza a "fermosura" da amada, a inquietação amorosa, num como suplício de Sísifo, está sempre se curando, e a própria cura faz crescer a insatisfação. Essa complexidade do poema é típica do Maneirismo:

Assi(m), Senhora, quer minha ventura
Que ferido de ver-vos, claramente
Com vos tornar a ver Amor me cura.
Mas á tão doce vossa fermosura,
Que fico como hidrópico doente,
Que co beber lhe cresce mor secura.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva apresenta a seguinte temática da lírica maneirista: "O homem e a sua miséria; A vida e o mundo — tormenta, caos e labirinto; Melancolia e angústia; O tempo — metamorfose e destruição; Engano e desengano". (3) Tomá-la-emos como roteiro para o estudo da temática lírica de Camões, na qual destacaremos, ao lado do gran-

de e constante motivo do Amor, os seguintes temas: A dúvida; A tensão engano/desengano; A mudança. Estudaremos vários processos da lírica camoniana como paradoxo, a antítese, a metáfora, a metonímia, a hipérbole, a simetria sintática e de pensamento, a sutileza e complexidade de raciocínio etc.

É ainda de Vítor Manuel a afirmativa de que “o período maneirista tem de ser reconhecido como um dos momentos mais densos e mais belos da história da nossa poesia — e não apenas porque nele esplende o gênio de Camões”. (4)

Diga-se, de passagem, que a tensão entre a celebração do feito épico e a crítica que em vários momentos Camões dirige aos seus patrícios em *Os Lusíadas* se constitui uma das atitudes mais marcantes de Maneirismo nesse poema. Veja-se, nesse sentido, o fim dos Cantos V, VII e X, além da fala do Velho do Restelo no fim do Canto IV. Na épica, Camões é mais clássico que maneirista.

Não podemos deixar de referir-nos à monumental obra de Cleonice Berardinelli, *Sonetos de Camões*; corpus dos sonetos camonianos, (5) livro de mais de setecentas páginas, em que a autora, num trabalho beneditino com alguns colaboradores, registra 400 sonetos atribuídos a Luís de Camões com as respectivas variantes e com um fundamentado e sério estudo crítico de cada uma dessas possíveis produções do poeta. Consideramos assaz meritório o trabalho da escritora por valorizar o que a tradição tem aceito como lavra de Camões pois, além de enriquecer, de qualquer forma, o acervo de criação da Literatura Portuguesa, a obra em causa deve constituir-se o ponto de partida para investigações igualmente sérias como a do Prof. Leodegário de Azevedo Filho, que luta pelo estabelecimento do cânone da lírica do poeta português.

Passemos à análise da lírica camoniana.

2.1. — A dúvida

Tomemos um poema de Camões que se aponta como inspirado no soneto “Pace non trovò, e non lo da far guerra”, de Petrarca, cuja poesia, embora ligada ao Classicismo, inspirou maneiristas. Aproximemos ainda o segundo verso do soneto camoniano deste verso petrarquiano — “E tremo a mezza state ardendo inverno” —, utilizando como epígrafe do poema “Tenho frio e ardo em febre”, do poeta brasileiro Olavo Bilac. Leiamos o de Camões:

Tanto de meu estado me acho incerto,
 Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
 Sem causa, juntamente choro e rio;
 O mundo todo abarco e nada aperto.
 É tudo quanto sinto um desconcerto;
 Da alma um fogo me sai, da vista um rio,
 Agora espero, agora desconfio,
 Agora desvario, agora acerto.
 Estando em terra, chego ao Céu voando;
 Nu'a hora acho mil anos; e é de jeito
 Que em mil anos não posso achar u'a hora.
 Se me pergunta alguém porque assi(m) ando,
 Respondo que não sei; porém suspeito
 Que só porque vos vi, minha Senhora. (OC, p. 299).

A incerteza, o desequilíbrio e a complexidade estão presentes no poema, constituem atitudes maneiristas e idéias-núcleos. Contra a posição de equilíbrio e racionalidade do Classicismo tais idéias se apresentam ao mesmo tempo como um reflexo do estilo maneirista e como um espelho do estado de alma do autor.

A incerteza é já confessada no primeiro verso da primeira estrofe: "Tanto de meu estado me acho incerto". Os três paradoxos dos versos seguintes do quarteto confirmam, com a sua complexidade, com a sua situação de conflito, a mesma dúvida do primeiro verso. O desequilíbrio emocional do poeta se ratifica com a circunstância da expressão "sem causa", do terceiro verso. A hipérbole do quarto verso ("o mundo todo abarco") acumula-se com o paradoxo do mesmo verso e reforça o desequilíbrio. Tal verso sugere, ainda, um anseio frustrado do poeta.

O "desconcerto" a que se refere o autor no segundo quarteto aumenta aí o desequilíbrio. As metáforas de tonalidade hiperbólica do segundo verso da segunda estrofe coordenam-se, pela sugestão, ao que se declara no segundo verso do soneto: supõe-se já que a causa do estado estranho do poeta se relacione com o desejo amoroso ("vivo ardor"; "da alma um fogo me sai") num como bloqueio ("da vista [me sai] um rio; "tremendo de rio"). Tudo leva a crer que esse rio se forme de lágrimas ao menos interiores, da mesma forma como o frio há de ser moral.

A simultaneidade de ações do primeiro quarteto substitui-se no segundo pela alternância de ações, formando antíteses, que ainda sublinham o desvario: "agora desvario, agora acerto".

O terceiro verso da segunda estrofe, "agora espero, agora desconfio" deixa entrever a efemeridade de um sentimento que, não raro, na lírica do poeta é negado, — a esperança —, tal acontecendo em poemas como "Busque Amor novas artes, novo engenho", soneto esse "Onde esperança falta". Num poema se lê a expressão "falsas esperança" (OC, p. 299), e noutro, interpretando Liso, escreve Camões: "Nunca ponha ninguém sua esperança/em peito feminil". (OC, p. 300).

A complexidade espacial do terreno e do celeste aparece no paradoxo do primeiro verso do primeiro terceto, e a complexidade temporal encontra-se no jogo paradoxal e hiperbólico de palavras dos dois outros versos do terceto. A infinitude das duas expressões "mil anos" pode entender-se pelo critério metonímico de tomar-se o número determinado pelo indeterminado. Ainda no terceto em análise, a insegurança ou a oscilação entre o possível e o impossível: o achar e o não poder "achar".

As três primeiras estrofes constituem-se o delineamento do estado em que o autor se encontra. A última do soneto apresenta a especulação da causa desse estado, daí o emprego de uma circunstância causal na interrogação indireta ("Se me pergunta alguém *porque* assi[m] ando") e de uma conjunção subordinativa causal ("que só *porque* vos vi, minha Senhora"). No entanto, o verbo "suspeito" adere ao espírito de dúvida, de incerteza do poema, mantendo o desequilíbrio, a complexidade, a — "sem causa" de todas as ações e sentimentos referidos pelo poeta. Coerente, pois, com a expressão "sem causa" do primeiro quarteto é a procura de causa daquele "estado", procura essa que está na última estrofe.

Mais solidária com o espírito de incerteza do poema é a expressão "não sei" em resposta à pergunta sobre a causa do estado, pois o verbo, "suspeito", pela sua indecisão, se coordena com a possibilidade sugestiva de conflito amoroso, de amor frustrado ou bloqueado que em outras partes do poema reponta tenuemente. O clima de amor e medo do Medievalismo justifica-se, assim, num poema maneirista, que, algo descentrado e refletido o impacto angustiante trazido pela ideologia da Contra-Reforma, repete alguns aspectos medievalistas.

Não se pode deixar de relacionar o soneto em estudo com o poema "Busque Amor novas artes, novo engenho", igualmente maneirista, no qual a incerteza também está na insciência do poeta ("não sei") sobre o objeto e as circunstâncias de suas preocupações amorosas:

Busque Amor novas artes, nôvo engenho,
 Para matar-me, e novas esquivações;
 Que não pode tirar-me as esperanças,
 Que mal me tirará o que eu não tenho.
 Olhai de que esperanças me mantenho!
 Vêde que perigosas seguranças!
 Que não temo contrastes nem mudanças,
 Andando em bravo mar, perdido o lenho
 Mas, conquanto não pode haver desgosto
 Onde esperança falta, lá me esconde
 Amor um mal, que mata e não se vê;
 Que dias há que na alma me tem posto
 Um não sei quê, que nasce não sei onde,
 Vem não sei como, e dói não sei porque (OC, p. 273).

Encontra-se no primeiro quarteto, construído com idéias serpenteadas devido à concepção retorcida, um desafio ao Amor, que, com "artes", "engenho" e "esquivações", se mostra ao poeta. Nega-se o esperar: "não pode tirar-me as esperanças,/ Que mal me tirará o que eu não tenho". Destarte, segue-se a ironia: "Olhai de que esperanças me mantenho!/Vêde que perigosas seguranças!" O autor não esconde que seja perigosa a sua navegação no "bravo mar" da vida, diante do desnorreamento da desesperança ("perdido o lenho"). Os "contrastes" e "mudanças" que diz não temer indiciam, — ao lado de situações íntimas que essas palavras traduzem e que são previstas pelo poeta, — a problemática de caos e transformações do tempo, determinadora do comportamento maneirista.

Mas porque "não pode haver desgosto/Onde esperança falta", o "mal" que o "Amor esconde" revela que o poeta tem uma esperança que ele insiste desdenhosamente em negar. Assim, o silêncio e a negação no poema velam e re-velam o *entre-texto* (6) que se lê da seguinte maneira: Uma dúvida mortal proveniente talvez da negação da existente esperança amorosa. A concessiva "conquanto" (que concede para opor) se emprega no nível do texto para reforçar a negação da esperança, no entanto subordina o conceito que se torna *pré-texto*. Da tensão entre este e o *texto* surge o *entre-texto*, essência do poético.

Apesar do desafio do poeta de que o Amor buscasse novos meios para matá-lo ("Pera matar-me"), o mal, que o Amor na alma lhe põe, "mata e não se vê", o que corrobora a dúvida de quem neste assunto chegaria ao ápice com a interrogação de profundo alcance existencial: "E eu na morte tenho salvação?" (OC, p. 299).

2.2 — A tensão engano/desengano

O *leitmotiv* da esperança substitui-se muitas vezes, na lírica camoniana, pela palavra “engano”, seu quase equivalente semântico, porque “Qualquer grande esperança é grande engano”. (OC, p. 288). Não se vivendo só de enganos, gera-se nessa lírica a tensão maneirista engano/desengano e, alguma vez, prevalece o desengano. O engano do “puro imaginar” pelo qual “Transforma-se o amador na cousa amada” faz o poeta chegar aos poucos à conclusão de que “o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma”. (OC, p. 301). Por isso, diante das circunstâncias adversas, o autor pode desesperar.

O poema “Lindo e sutil trançado, que ficaste” é típico da composição em que se apresenta o engano amoroso. Trata-se de uma espécie de fetichismo, em que “pelo todo também se toma a parte”. Personifica-se o trançado, a quem fala o poeta. Lê-se na segunda estrofe:

Aquelas tranças de ouro que ligaste,
Que os raios do Sol têm em pouco preço,
Não sei se pera engano do que peço
Se pera me atar, as desataste. (OC, p. 283).

Após a valorização da comparação implícita das tranças com o ouro e após a concepção de emulação entre elas e o Sol, sugere-se, na alternância das possibilidades dos dois últimos versos, a concomitância das finalidades do traçado haver desatado as tranças.

No soneto “Busque Amor novas artes, nôvo engenho”, como vimos, o poeta nega a esperança no plano explícito do poeta e atormenta-se com a dúvida. Mas já noutra composição considera ditoso o estado de quem se atormenta com enganos.

Ditoso seja, enfim, qualquer estado
Onde enganos, desprezos e isenção
Trazem o coração atormentado. (OC, p. 276).

Num terceiro poema, Camões já mostra sentir o golpe do tormento amoroso, mesmo entre enganos, com estes versos, parecendo ir desenganando-se:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento,
O gosto de um suave pensamento
Me fez que seus efeitos escrevesse.
Porém, temendo Amor que aviso desse
Minha escritura a algum juízo isento,
Escureceu-me o engenho co tormento;
Pera que seus enganos não dissesse. (OC, p. 276).

O desafortunado e mal-amado poeta, porém, vence o escurecimento que o Amor lhe proporcionou ao engenho, e não só consegue confessar os enganos amorosos, como também resolve deixar aos seus "Suspiros inflamados" a incumbência expressa de advertir outras pessoas dos males e das "falsas esperanças/De Amor e da Fortuna", porque "em Fortuna tudo são mudanças" e "em Amor não há senão enganos". (OC, p. 299).

Sonetos como "Amor, co a esperança já perdida" (com que parece referir-se o poeta a Dinamene e ao naufrágio em que perdeu essa amada), como "Tempo é já que minha confiança" e "Se, de[s] pois de esperança tão perdida" registram bem os desenganos do poeta, que soube cultivar tantas vezes o engano amoroso tal como o Adamastor que, em *Os Lusíadas*, se refere assim à Ninfa que o desengana: "Que te custava ter-me neste engano,/Ou fôsse monte, nuvem, sonho ou nada?" (OC, p. 127). No entanto, é da soma das glórias e dos pesares, do desespero e da esperança, da vida e da morte que o Amor se constrói, pois o próprio Camões afirma que "Amor com seus contrários se acre[s]centa". (OC, p. 302). E concebe numa sextina estes paradoxos de efetiva marca maneirista:

Morrendo estou na vida, e em morte vivo;
Vejo sem olhos, e sem língua falo;
E juntamente passo glória e pena. (OC, p. 328).

Examinemos um dos sonetos aludidos:

Tempo é já que minha confiança
Se de[s]ça de u'a falsa opiniã;
Mas Amor não se rege por razão;
Não posso perder, logo, a esperança.
A vida, si[m]; que u'a aspera mudança
Não deixa viver tanto um coração.
E eu na morte tenho a salvação?

Si[m]; mas quem a deseja não a alcança.
Forçado e, logo, que eu espere e viva.
Ah! dura lei de Amor, que não consente
Quietação na alma que é cativa!
Se hei de viver, enfim, forçadamente,
Pera que quero a glória fugitiva
De uma esperança va que me atormente? (OC, p. 299).

Este complexo poema traz a antinomia, outras vezes encontrada em Camões, entre razão e sentimento. Sob a perspectiva da razão, há no soneto a sugestão de que o engano (confiança ou esperança) constante do Amor leva o poeta à dúvida e ao desengano. Outra será a perspectiva subjacente do sentimento, pregada pela própria razão, perspectiva que se exprime no terceiro e quarto versos, mas ultrapassa latentemente o poema como verdadeira e essencial conclusão dele e talvez de toda a poesia amorosa do autor: "Mas Amor não se rege por razão; não posso perder, logo, a esperança". Esta, superando a visão maneirista, coincide ser uma réplica à angústia, à desilusão que sucederam aos postulados de exuberância vital e equilíbrio, trazidos ao homem pelo Classicismo.

No poema vão alternando-se os passos que revelam a defesa da esperança com os que mostram desilusão. Os dois primeiros versos do primeiro quarteto suscitam que, em vista do demasiado tempo da confiança, esta se desengana. A isso vem opor-se, nos dois seguintes versos, o raciocínio conclusivo e já aludido a favor da esperança. Esta, porque o Amor se rege pelo coração, como está implícito, não pode ser perdida pelo autor. Os dois primeiros versos do segundo quarteto, regidos pela razão, admitem que a vida, sim, pode perdê-la o autor, pois que a adversidade ou o contratempo da "áspera mudança" "não deixa viver tanto um coração". Esta metonímia salienta a antítese entre razão e sentimento. O terceiro verso do segundo quarteto é aquela dúvida interrogativa a que já nos referimos neste trabalho. Ao sim da resposta prende-se uma oposição desenganadora.

O primeiro verso do primeiro terceto apresenta a mesma conclusiva ("logo") do verso cujo sentido confirma. Vemos que proclama não só a necessidade de esperança mas também da vida. Os dois versos seguintes constituem, por entre uma prosopopéia e uma apóstrofe, um lamento por causa da inquietude que o Amor proporciona. O adjetivo "cativa", modificando a palavra "alma", torna-se preciso em face da "dura lei de Amor". Antolha-se-nos triste a sina do amador, uma vez que o tormen-

to amoroso é apenas um mal menor. Do outro lado está o desespero, pois nem sequer "não pode haver desgosto/Onde esperança falta". (OC, p. 273).

A última conclusão que a razão forja no soneto constitui-se uma rejeição da esperança em forma de interrogação. As palavras "Forçado" e "forçadamente" lidas respectivamente nos dois tercetos assinalam a falta de espontaneidade da esperança e da vida. Por isso "vã" é a esperança e "fugitiva" a sua "glória". Mas, depois da fala da razão, ecoa a voz do coração, que é a do Amor (eis a leitura do não-escrito, ou melhor, do pré-escrito, que não prescreveu na obra do poeta), e esta voz acha que não pode perder a esperança. Diante da tensão proposta pelo poema, mais vale a conclusão dos versos exclamativos que bem exprimem a condição humana: "Ah! dura lei de Amor, que não consente/Quietação nu'a alma que ó cativa!"

Aos poemas que, como o anterior, apresentam, de qualquer forma, a idéia de que o engano permanente pode tornar-se desengano, juntemos mais um soneto, um dos mais belos de Camões, — "Oh! como se me alonga, de ano em ano". Vejamos, depois de lidos os dois tercetos de tal poema, como ele se liga ao recém-analisado, sendo aqui mais efetiva e penosa a desilusão:

Corro após êste bem que não se alcança;
No meio do caminho me falece,
Mil vezes caio, e perco a confiança.
Quando êle foge, eu tardo; e, na tardança
Se os olhos ergo a ver se inda parece,

Da vista se me perde e da esperança. (OC, p. 288).

No soneto "Se, de[s]pois de esperança tão perdida", o autor, por causa do Amor lhe haver tão persistentemente negado a alegria, já não a espera. Confessa que não só no passado o Amor não lhe concedeu "u'a hora em que vivesse alegremente", mas também "tanta pena" lhe "consente" na atualidade. Toda essa situação é motivo de levar o poeta a pronunciar-se com estas palavras de total desengano sobre o Amor: "co contentamento me tirou/ O gosto de algu'a hora ser contente". (OC, p. 297).

2.3. — A mudança

Vimos que, numa época de transformações acionadas pelo homem, chega este a descrer de si mesmo. Instaura-se a dú-

vida, o descentramento maneirista. A anamorfose histórica, trazendo a decadência do clássico, é responsável, junto a possíveis razões inúmeras, pelo tema da mudança na lírica de Camões. Em geral, o movimento dessa lírica é o que vai da terra para o céu, da forma para a idéia, da matéria para o espírito, de acordo com os preceitos da Contra-Reforma e da espiritualização do homem.

Como se sabe, no poema "Transforma-se o amador na coisa amada", (OC, p. 301), há uma tensão entre os postulados aristotélicos e os platônicos, representados pelas categorias de *forma* e *idéia*.⁽⁷⁾ Valoriza-se o morfema *form(a)*, transformando-se em verdadeiro semantema estilístico com a sua repetição: *Transforma, transformada, conforma, forma. E o amador, que se transforma na coisa amada "por virtude do muito imaginar", conforma-se apenas de alma, não de corpo. Para o "vivo e puro amor" de que é feito o poeta, como mostra a metáfora essencial do penúltimo verso, há necessidade da complementação material, porque tal amor "como a matéria simples busca a forma". Os dois quartetos prendem-se à primazia da razão, portanto ligam-se à idéia platônica. Os tercetos, introduzidos pela adversativa "Mas", opõem-se um pouco à argumentação anterior, por admitirem a inclusão do sentimento por meio da *forma* aristotélica. Verifica-se que o movimento do soneto se torna inverso em relação ao que ocorre na maioria das produções do autor. Parte-se aqui do espírito para a matéria. No entanto, podemos encontrar neste poema aspectos maneiristas devido à tensão indicada, em que se acha o aspecto da mudança pela idéia da transformação do "amador na coisa amada".*

O poema que citaremos a seguir versa completamente sobre a mudança. Pode ser tomado como diagnóstico do tempo de transformações em que foi escrito, com a culminância da respectiva crise cultural, mas a sua mensagem artística adapta-se admiravelmente às situações de todos os tempos, que são efêmeras, mutáveis:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Mudam-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 saúdaes.
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 soia. (OC, p. 284).

Nos dois primeiros versos desse poema, insinua-se que as transformações históricas, portanto sócio-culturais, influem nas mudanças interiores, ontológicas. Os três versos seguintes elastecem no espaço e no tempo as mudanças. Os três últimos versos do segundo quarteto sublinham uma visão pessimista de desenganado, pois as “novidades” são “Diferentes em tudo da esperança”.

O primeiro terceto confirma essa visão. O poeta opõe à transformação alegre da natureza em exuberância vital a sua tristeza íntima, porque nele o tempo “converte em choro o doce canto”. Cheio de sutileza é o pensamento do segundo terceto, em que o autor, com “mor espanto”, encara a própria mudança da mudança. (8)

No poema “Sôbolos rios que vão”, que se liga ao tema que vimos analisando, apresenta nitidamente o movimento que se dirige da matéria para o espírito, da terra para o céu. Inspirado no salmo 136, atribuído a Davi, o poema toma o desterro do poeta como símbolo do desterro do homem na Terra. Encontrando-se na confusão de uma Babilônia, o poeta canta a saudade de Portugal, tomado como símbolo da verdadeira Pátria, a Jerusalém ou Sião celeste:

Não é logo a saudade
Das terras onde na[s]ceu
A carne, mas é do Céu,
Daquela santa Cidade
Donde esta alma descendeu. (OC, p. 502).

Nos próximos versos que citaremos, o autor responsabiliza a mudança do tempo e outras transformações por todos os danos, bem como atribui ao tempo o poder de enganar as esperanças:

E vi que todos os danos
Se causavam das mudanças
E as mudanças dos anos;
Onde vi quantos enganos
Faz o tempo às esperanças. (OC, p. 497).

Constata-se que outros são os interesse do poeta "Porque, mudando-se a vida,/ Se mudam os gostos dela". (OC, p. 499). E, com outros detalhes, completa o autor a caracterização dos efeitos da mudança:

Um gôsto que hoje se alcança,
Amanhã já o não vejo:
Assi[m] nos traz a mudança
De esperança em esperança
E de desejo em desejo. (Ibidem).

Observa-se que a desesperança das coisas terrenas se substitui pela esperança naquele que é "Senhor e grão Capitão", a "Graça", "Que ordena que a vida mude", (OC, p. 503). "Pedra que veio a ser/Enfim cabeça do Canto". (OC, p. 505). Vemos, assim, que o poeta envolve na sua transformação, acorde com o espírito maneirista, a própria essência do poetar, e lemos:

Mas, ó tu, terra de Glória,
Se eu nunca vi tua essência,
Como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência. (OC, p. 502).

Há nesses passos visível influência da teoria platônica com a concepção do mundo das idéias, o que se transpõe para a visão bíblica do poeta, que, em face da mudança, escreve: "[...] do que já mal cantei/A palinódia já canto". (OC, p. 504).

No belo soneto "Alma minha gentil, que te partiste", que imita, mas com bastante criatividade, o de Petrarca, — "Questa anima gentil che si diparte", o tema da mudança está implícito. O poeta quer mudar-se da terra para o céu, a fim de ficar junto de sua Dinamene, a quem o poema, de traços elegíacos, se dedica. Dentre a lógica e a simetria clássicas surge a insatisfação maneirista. Estabelece-se na primeira estrofe, mediante antítese, a posição dos dois amadores: um no Céu, outro na terra. Subentende-se que, se a sua "Alma gentil" partiu, o poeta não tem mais razão de ficar. A circunstância de brevidade temporal dessa estrofe repete-se na última: "tão cedo". Seguem-se nas demais estrofes dois pedidos, submetidos às respectivas condições numa como simetria sintática e de pensamento. No primeiro quarteto, encontra-se a primeira condição com o pedido correspondente, nos dois tercetos a segunda condição ligada ao outro pedido.

Com sensibilidade e sabedoria o autor coloca em evidência, numa sinecdoque, os seus olhos como reveladores do sentimento e contempladores da amada: neles é que ela viu o "amor ardente" do poeta, deles é que ela foi levada.

De um alto valor poético é a metonímia do primeiro terceto e as relações temporais do segundo:

E se vires que pode merecer-te
Algu'a cousa a dor que me ficou
Da mágoa sem remédio de perder-te,
Roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou. (OC, p. 269).

O poeta fala em nome da dor que lhe ficou da mágoa: esta traduz o sentimento pelo choque imediato da perda, a outra se constitui o sentimento menos impetuoso, mas constante e penoso da solidão.

No soneto "Se as penas com que Amor tão mal me trata", supõe o autor que "tanto tempo viva delas", e que o tempo passa "secar as frescas rosas sem colhê-las", trazendo o envelhecimento daquela que verá mudarem-se também "o pensamento e aspereza" dela mesma. A "vingança" do poeta se efetivará quando tal "mudança" fizer que a Senhora suspire pelo passado. As duas previsões dos tercetos subordinam-se às condições dos quartetos.

Outras vezes Camões alude a mudança em sua lírica, ora observando-as ("tudo muda u'a áspera mudança") (OC, p. 300), ora sentindo-lhes as marcas profundas ("mudança/Daquilo que mais quero") (OC, p. 293), ora desafiando-as ("não temo contrastes nem mudanças") (OC, p. 273), ora admitindo temê-las ("inda que se tema de mudanças"). (OC, p. 276). E sempre se ligam à problemática maneirista, em que se inserem a dúvida e a tensão engano/desengano.

3 — CONCLUSÃO

Vimos, — utilizando textos do cânone lírico camoniano segundo a proposta do Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho, que o formulou após lúcida pesquisa cujos critérios tiveram como pioneiro o Prof. Emmanuel Pereira Filho —, aspectos maneiristas da poesia de Camões. Dentre os poemas privilegiamos os sonetos, devido a serem essas composições as mais perfeitas e representativas daquele que é considerado, acertadamente,

como um dos três maiores sonetistas da Literatura Portuguesa, cabendo os outros dois lugares a Bocage e Antero de Quental.

A temática e os processos estudados pareceram-nos os mais convincentes da posição maneirista de um poeta que, em sua lírica, embora se vinculando ao Classicismo por várias facetas e sendo por muitos encarado mais como um clássico, foi realmente ao Maneirismo, esse estilo de época independente, assinalador da decadência do clássico, que aderiu com frequência e intensidade maiores.

Não obstante, fique bem claro o nosso entendimento de que o valor artístico de Luís de Camões, elo que de essencial, universal e eterno o poeta exprimiu, sabendo afastar-se criativamente dos seus modelos e penetrar o humano com sensibilidade e profundidade, leva-o a transcender a escolas e correntes. A dimensão lírica do Camões que pintou "casos tão diversos" mas com "verdades puras" parece-nos tão grande, que facilmente os próprios sentimentos do homem moderno podem identificar-se com os expressos pelo poeta, notadamente os vários matizes do amor, desse modo se tornando certo o que disse: "Entendei que, segundo o amor tiverdes,/Tereis o entendimento de meus versos". (OC, p. 278).

4 — BIBLIOGRAFIA

1. AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *O cânone lírico de Camões*. Rio de Janeiro, Novacultura, 1976.
2. BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973.
3. ————. *Sonetos de Camões; corpus dos sonetos camonianos*. Lisboa, Paris, Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.
4. CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
5. CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões, o lírico*. 3 ed. Lisboa, Bertrand, 1967.
6. HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. Magda França. São Paulo, Perspectiva, 1976.
7. HOCKE, Gustav. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.
8. LUCAS, João de Almeida. (Prefácio, seleção e notas) *Sonetos de Luís de Camões*. Lisboa, Livr. Clássica, 1961. (col. Clássicos Portugueses).
9. MOISÊS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.
10. PADOVANI, Humberto & CASTAGNOLA, Luís. *História da filosofia*. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

11. PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974.
12. SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
13. SOARES, Angélica Maria Santos. *Dos sonetos quase efetivamente camonianos*. Convergência lusíada. Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, 3 (6): 31-47, jan./jun. 1979.

5 — NOTAS

- (*) CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1963, p. 299, [Usaremos a sigla OC para referir-nos a essa obra].
- (*) Ibidem, p. 300.
- (1) AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *O cânone lírico de Camões*. Rio de Janeiro, Novacultura, 1976.
- (2) SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971. p. 469-470.
- (3) Ibidem, p. 221 e segs.
- (4) Ibidem, p. 503.
- (5) BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973.
- (6) Usamos esse conceito baseado na teoria exposta e defendida por Eduardo Portella. Cf. PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974, p. 62.
- (7) CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões, o lírico*. 3 ed., Lisboa, 1967, p. 166.
- (8) A expressão "mudança da mudança" é usada e estudada por Cleonice Berardinelli ao fazer a análise do poema "Sôbolos rios que vão". Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973, p. 83 e segs.

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA — VI

José Alves Fernandes

Nossa relação de novos verbetes retrodatados prossegue hoje, abrangendo do número 501 a 600.

501. PERSECUÇÃO: "... e cõ o apostolo sam paulo sofrem os falsos jrmaaos e padeçe e sosteem *persecuções* e beenzem aquelles que o vituperam e mal dizem." (Séc. XV — *Regra de São Bento*, R. 2, vol. XXI, p. 108). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
502. PERSOLVER: "... se os (= aos) matutios, a prima, a terça e a sesta, a noa, a vespera e o tẽpo da copedra os officios *persolvamos* da nossa servidõe." (Séc. XIV — Serafim da Silva Neto, *Regra de São Bento*, (cap. XXXIV), (p. 34). (Em A. G. Cunha, 1813).
503. PERSPICÁCIA: "— Como já os anos que me vão privando da *perspicácia* do melhor sentido, não fiz apreensão do vestido." (1736 A. José da Silva, *O labirinto de Creta*, Parte II, Cena III, p. 98). (Em A. G. Cunha, 1813).
504. PERSPIRAR: "Cada cidadão é um poro que *perspira* e transpira incessante esse ambiente vital do povo, que se chama opinião." (1865 — José de Alencar, *Cartas de Erasmo*, Aguilar, vol. III, p. 965). (Em A. G. Cunha, 1899).
505. PERSUASÓRIO: "Velos eis mandar diante grandes suspiros, e com gravidade, cara triste, sobranceiras derribadas, e voz de fingido pranto fulminar a maldição tanto

- mais *persuasória* e cruel, quanto mais creem os que a ouvem sair de coração forçado." (1589 — 1598, Frei Amador Arrais, *Diálogos*, p. 56). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
506. PERTINÁCIA: "Fortelleza perfia e *pertinacia* tem em sa companhia." (*Séc. XV* — Leal Conselheiro, p. 394). (Em A. G. Cunha, 1595).
507. PERTURBAÇÃO: "E esta chamam casa da moenda, capaz de receber comodamente quatro tarefas de cana sem *perturbação* e embaraço dos que hão de lidar na dita casa." (1711 — Antonil, *Riqueza e opulência do Brasil...*, p. 183). (Em A. G. Cunha, 1813).
508. PESQUEIRA: "Mays se algum for herdeyro en riba de tal rio. E quiser fazer *pesqueyra* ou moinhos façaos en tal guisa que no tolha passagem aas naues nem aos pescadores." (*Séc. XIII* — *Fuero Real*, p. 139). (Em A. G. Cunha, como feminino de *pesqueiro*, *Séc. XVI*).
509. PESQUISA: "Se el Rey de seu offizio fezer enquisa geeral en uilha ou en sa terra subre stado da uilla os ditos e as *pesquisas* ueyaas El Rey." (*Séc. XIII*, *Fuero Real*, p. 160). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
510. PERVERSIDADE: "... e de fora muita contrariadade e contradizimento dos nembros e *perversidade* e maleza de muitos costumes." (*Séc. XIV* — *XV*, Boosco Delleitoso, p. 222). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
511. PÉSSIMO: "... mas o que sempre é mau, e nunca póde ser bom, senão *péssimo*, é fazer de uma dignidade degráu para a outra, e querer sempre subir sem jámais parar." (*Séc. XVII* — Pe. A. Vieira, *Sermões*, II, p. 427). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
512. PÉTREO: "... Ca a elle nom soamente vem os Alarues. os Lybicos. os Mauritanos. e os Ethiopes com ho seu prezado ouro. mas os de Arabia felix e *petree* (sic)." (1502 — Valentim Fernandes, *Marco Paulo*, Comecase a epistola..., Aij-r, 1. 3-5). (Em A. G. Cunha, 1572).
513. PETRIFICAR: "... a qual (sc. massa), *petrificando-se* pouco a pouco com o calor, formou pedras tão sólidas que é necessário quebrá-las com marrões ou alavancas."

- (1797 — Fr. Gaspar da Madre de Deus, *Memórias para a história da Capitania de São Vicente*, p. 45). (Em A. G. Cunha, 1813).
514. PEÚGA: "A vestimenta dos pees seriam *piugas* e calças da color e bondade das vestiduras." (Séc. XV — *Regra de S. Bento*, R.L., vol. XXI, p. 133). (Em A.G. Cunha Séc. XVI).
515. PIÃO: "... ajuntado de mais a cada aguilhão seu *pião* de ferro, calçado de aço da grossura de hum maça." (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, p. 33). (Em A.G. Cunha, Séc. XIX).
516. PICADO: 1. Como s.m.: "... e a lingua arranca das guellas, feyta em *picado*, misturada com pam, a da a comer àquelle, que trouxe a cabeça cortada a El Rey." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, ... p. 178). (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII). 2. Como adj.: "... e/ tomarão a perdiz e huu'a pouca de cebola *picada*." (Séc. XV — XVI, *Um Tratado da Cozinha Portuguesa* do Séc. XV, 1. 34 — 35). (Em A.G. Cunha, Séc. XVIII).
517. PICOTE: "_____. Primeiramente a dezima _____ Dos panos da cóor e de frisa / De burees / De *picotes* _____." (Séc. XIII — XIV — *Descobrimentos Portugueses...*, vol. I, p. 11). (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
518. PIGNORATÍCIO: "Não corre prescrição a favor de depositário, nem de credor *pignoratício*." (1850 — *Código Commercial Brasileiro*, art. 450). (Em A.G. Cunha, 1899).
519. PILHAR: "... que nom pouse com elles nem lhys *pilhe* nenhuma cousa contra ssuas vontades." (1352 — *Cortes Portuguesas*, p. 148). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
520. PILHÉRICO: "... animando a conversa, dando-lhe umas feições ao mesmo tempo séria e *pilhérica* (sic), ajudando a gente a matar as horas, enquanto não chegava o sono." (1877 — Pardal Mallet, *O hóspede*, p. 121). (Em A.G. Cunha, Séc. XX).
521. PINDARIZAR: "Na minha presença ninguém queima incensos a mulher honesta... não creio na honestidade de

nenhuma; menos consinto que as *pindarizem* as devassas." (1870) — Camilo Castelo Branco, *A mulher fatal*, Aguilar, vol. 22, p. 87). (Em A.G. Cunha, 1899).

522. PINHÃO: "... consiirando como de hu' soo *pynhom*, que na terra semeam, da tam grande arvor com multi-dõe de *pynhoões*." (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 320). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
523. PINTADO: "Nom me prazem as casas ricas e *pintadas*. Que ham de cair." (Sec. XIV — XV — Boosco Delleitoso, O. 221). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
524. PIRAMIDAL: "E a claridade encendida/Dos raios *piramidaes*/ Causa sempre nesta vida / Que quando a vista he perdida,/ Os olhos são por demais." (1527 — Gil Vicente, *Auto da feira*, Obras de —, Aguilar, p. 395). (Em A.G. Cunha, 1542).
525. PIRRACENTO: "Não se abalava o rapaz, que era *pirracento*, senão ardiloso." (1871 — José de Alencar, *Guerra dos Mascates*, Aguilar, vol. II, p. 896). (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
526. PIRRALHETE: "———. Saiba também a senhora que eu estou pronto a servi-la... mas há de ser como seu escudeiro e homem d'armas; que lá essa história de pajem e donzel é para os *pirralhetes* de quatorze anos, e eu cá já sou um homem." (1871 — José de Alencar, *Guerra dos Mascates*, Aguilar, vol. II, p. 1020). (Em A. G. Cunha, "pirralho" tem como 1.^a datação 1899).
527. PISADA: "Estão daqui perto humas *pisadas figuradas* em huma rocha, que todos dizem serem suas." (1549 — Pe. Manuel da Nóbrega, *Cartas do Brasil e mais escritos*, p. 27). (Em A. G. Cunha, 1836).
528. PISADURA: "... e fez (sc. a azagia) tamanha *pisadura* que per dyas durou em guarecer o coyro de cima". (c. 1470 — Gomes Eanes de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, p. 194). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
529. PLAINO: "... não olhemos qual é o caminho, se *plaino*, ou costa arriba ou abaixo, mas qual é o fim em que pára." (1589 — Frei Amador Arrais, *Diálogos*, p. 73). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).

530. PLANTÃO: "Não podendo escutar o que passava dentro, pôs-se de *plantão* na escada para cortar a retirada ao Cosme e falar-lhe." (1871 — José de Alencar, *Guerra dos Mascates*, Aguilar, vol. II, p. 1019). (A 1.^a datação de A. G. Cunha é de 1881).
531. PLEIADES: "E, quando ve' o te'po de parir os ovos, le-va'ta (a avestruz) os olhos a hu'as estrellas que chamã *Pliades* (sic), ca *ella no pare* os ovos *seno ena* costelaçom daquellas estrellas." (Séc. XIV — XV — *Orto do Esposo*, p. 133). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
532. PLEURIS: "Estando tudo nesta bela paz, entrou o inimigo perturbador... a descompor os ânímos dos pobres índios, por meio de uma como peste terrível de *pleuris*". (1672 — Simão de Vasconcelos, *Vida do venerável Padre José de Anchieta*, p. 35). (Em A.G. Cunha, 1813).
533. PLINTO: "... pois, se não vejo, como poderei dizer-te que és estátua de alabastro sobre *plintos* de jaspe —?" (1737 — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangle-rona*, Parte II, Cena II, p. 223). (Em A.G. Cunha, 1783).
534. POÇA: "... e assi continuadamente pollos uales pollo corrimto destas aguas, se fazem muytas quebradas de aguas, e *poças* altas e baixas." (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 226). (Em A.G. Cunha, 1813).
535. PODADOR: "e a todos estes seia posta tousaçom quanto aiam de leuar pollo dia assy a *podadores* como a enpaadores e a *cauooes* e a mergulhadores e aos outros seruj-çaaes." (1364 — Virgínia Rau, *Sesmarias medievais portuguesas*, p. 265). (Em A.G. Cunha, 1813).
536. PODÃO: "Aquillo que a terra lhe faz lançar sobejo, com hum *podão* corto, os ramos, & rayzes desmãdadas." ... (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, .. p. 50). (Em A.G. Cunha, Séc. XVIII).
537. PODAR: "... E que outrossy ha hy outros muytos que ssoyam a seruyr em cauar e em *podar* e em lauar e em segar e em vendinham." (1349 — Virgínia Rau, *Sesmarias medievais portuguesas*, p. 260). (Em A.G. Cunha, 1813).

538. POEJO: "... *nua* grãdissima e fermosa gãdra, de *piqnos* ceruos e tenrros corços toda semeada, a lugares rasa, de cheirosos *poejos* e doce madre silva e doutras *mutesinhas* eruas cuberta." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulações de Israel*, Dialogo I, fl. VI). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
539. POEMA: "... achei a materia heroyca mais apropriada a todo real engenho, por nella se tratar qual deve ser ho varão per fama conhecido sobre as estrellas, segundo Homero e Virgilio altamente o pintaram em seus *Poemas*." (1567 — Jorge F. de Vasconcelos, *Memorial das Proezas*..., Prólogo, p. VII). (Em A.G. Cunha, Séc. XVIII).
540. POESIA: "E non embargante que a *poesya* mais seia sabor que saber." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 559). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
541. POÉTICO: "E que direi da vida solitária? Vida bem-aventurada, ... vida filosófica, vida *poética*, santa e profética, vida dita singular, nom sem merecimento." (Séc. XIV XV, *Boosco Delleitoso*, p. 172). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
542. POIO: "Ao contrário lhe aconteceu *ua* véspera de S. João. Estava a comunidade no *poio*, junta para entrar no refeitório." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de D. frei Bertolameu dos Mártires*, p. 531). (Em A.G. Cunha, 1813).
543. POLEGAR: 1. "... e tingeu Moisés o cabo da orelha destra de Aarão, e de seus filhos, e os *polegares* da mão." (Séc. XIV — XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Levítico, cap. II, p. 124); 2. "... e a mão esquerda ponha deante, ora seia o *polegar* da mão encontra o uiso da uara onde esta o ferro." (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 163). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI). Obs. Traz a forma "pulgar" do Séc. XIII.
544. POLILHA: "nam quebrantes teu animo, porque assi como vestedura os roera a *pulilha*, e assi como laã os comera o bicho." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulações de Israel*, Diálogo III, fl. LXXVIII). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).

545. POLISSÍLABO: "E se o acusativo he *pollissyllabo* repete-se a vltima delle com o verbo." (1595 — Pe. José de Anchieta, *Arte de gramática...*, p. 53). (Em A. G. Cunha, 1813).
546. POLISSÍNDETON: Polissíndeton (sic) quer dizer "composição de muitos." Comete-se esta figura quando muitas palavras e cláusulas se ajuntam per conjunção (1540 — João de Barros, *Gramática da língua portuguesa*, 3. ed. p. 52). (Em A. G. Cunha, 1836).
547. POLME: "... quando der trama a alguém logo ao menos antes que passem XX. oras lançarás *hu* oitavo e quarto dos ditos pos o melhor e mais forte puro que poderes achar com o qual embeuedaste o teixugo tanto que se faça *polme muyto rala* e daras de heuer ao paciente." (Séc. XV — *Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 95). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
548. PÓLO: "Em aquellas parte ha ylhas que som tanto chagadas aa parte do aguyam. que ha estrella a que chamam *po'lo* artico a que nos dizemos a estrela do norte lhes he a parte do meio dia." (1502 — Valentim Fernandes, *Marco Paulo*, Cap. LXII, in fine). (Em A. G. Cunha, 1537).
549. POLUÇÃO: "e que lhe dê percebimento e vigília contra os sonhos e contra a *polucom* e ençujamento que se faz de noite." (Séc. XIV — XV — *Boosco Delleitoso*, p. 63). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
550. POLVO: "... ca em estes navios foi achado muito pescado seco, de pescadas e comgros, e *pollvos*, e sardinhas de fumo e de pilha, e muita farinha e outros mantiimentos." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 119). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
551. PONTAL: "... que quando elles assi justam com elle, e o conto esta pera fundo, como dito avemos, e lhe o porco topar a azcuma, a azcuma nom faz de si senom *pontal*." (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 173). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
552. PONDERADOR: "Eu hei de ser julgado pelo que vós vedes em mim, que sois justo *ponderador* da verdade do

que em mim há." (1573 — 1578 — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed. p. 233). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).

553. PONTIFICAR: "Pontificava Urbano 8.º na cadeyra de São Pedro." (1650 — D. Francisco Manuel de Mello, *Vida, e morte, ditos e feitos de Dom João IV*, p. 37). (Em A.G. Cunha, Séc. XX).

554. POPELINE: "Item a peça das *popeliingas* por sete mil libras." (c. 1410 — *Descobrimentos Portugueses*, vol. I, p. 222). (Em A.G. Cunha, Séc. XVIII).

555. PORCA: "e commumente ao todo vem a ter o dicto eixo doze palmos de alto: cuja cabeça de dous palmos e meio, mais delgada que o pescoço, entra por hum pão furado, que chamão *porca*." (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, p. 33). (Em A.G. Cunha, 1784).

556. PORCALHÃO: "— Não fuja, que eu sou o mais asseado *porcalhão* que tem o Mundo." (1737 — A. José da Silva, *Variedades de Proteu*, Parte I, Cena III, p. 32). (Em A.G. Cunha, 1873).

557. PORNOCRACIA: "Entravam francamente nuns detalhes crus, pela grande *pornocracia* do Primeiro Império." (1877 — Pardal Mallet, *O hóspede*, p. 72). (Em A.G. Cunha, 1899).

558. PORTADA: "No primeiro (lado parecia a *ua* parte *ua* *portada* de igreja, de grande majestade quanto o lugar e a pintura sofria." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 737). (Em A.G. Cunha, 1622).

559. PORTELA: "... assy como corre ajuso ataa o ryo de Mynho, e de Venga ataa a *portella* de Vaade, e as igrejas de Sallar, que son antre Arnoya e o Sil." (Séc. XIV — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, p. 269 — 270). (Em A.G. Cunha, 1813).

560. POSSIBILIDADE: "... assi per semelhança de virtudes fôssemos reformados segundo nossa *possibilidade* na imagem (dêle), a qual nós çujámos." (c. 1446 — *Vita Christi*, vol. 2, p. 19). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).

561. POSTE: "... e nas janelas mādou egastar muitas e ricas pedras preciosas, e os *postes* ou couceiras eram de prata." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulações de Israel*, Diálogo II, fl. XX). (Em A.G. Cunha, 1679).
562. POTENTE: "... chegou alem do Mar roxo e syno persico ate o Syno colchico. que som açerca de quatro mill legoas sem fauor nem ajuda de *nenhun* outro rey saluo do Emanuel eterno Deos, cujo lugar vossa *potentissima* senhoria possuy em a terra." (1502 — Valentim Fernandes, *Marco Paulo*, Aij-v, 1. 12 — 15). (Em A.G. Cunha, 1572).
563. POTOSI: "Os *Potosis* e as minas de prata e ouro, que juntamente com as almas para a Igreja haviam de conquistar estes Argonautas, também as não esqueceu o Profeta." (c. 1664 — Pe. Antônio Vieira, *História do futuro*, p. 205). (Em A.G. Cunha, Séc. XVIII).
564. POUSO: "Os mouros assy como uyam chegar a frota. assy se começaram de perceber. teendo que nom tomauom os novyos *ally pouso* senom pera alçamarem (sic) milhor a uilla." (c. 1470 — Gomes Eanes de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, p. 141). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
565. PRAGANA: "Assim como o grão, para ser limpo e sair puro da palha e *praganas* em que está metido, há de ser trilhado e debulhado: assim nós, para sermos apurados e sairmos das palhas do mundo e das *praganas* de suas vaidades, havemos de ser batidos de aflições e trabalhos." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 84). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
566. PRAGUEJADOR: "... somente a um pintor vão chamar "divino": Micael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino, *praguejador* de todos os senhores cristãos, achareis." (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 23). (Em A.G. Cunha, 1813).
567. PRANCHETA: "A âmbula é redonda e lisa e está tapada com *ua prancheta* de prata, cravada e rebatida no cristal de maneira que se não pode abrir facilmente." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 291). (Em A.G. Cunha, 1836).

568. PRATEAR: "... ornou (Deus) o céu, dourando-o com o Sol, *prateando-o* com a Lua, esmaltando-o com as estrelas." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 19). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
569. PRAVO: "a quall (sc. campina) o trilhamento das bestas e passear dos homeens tornou assy rasa e tam chaã come *prauo* resio sem nenhuuma erua." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte II, p. 86). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
570. PREÂMBULO: "A taaes como estes as tribullações que ham aquy som *hum preambulo* das penas que ham daver no inferno." (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 408). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
571. PRECATAR: "... e quando *se non precata* pouco e pouco em ele a Caridade do Irmão he esfriada." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 223). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).
572. PRECATÓRIO: "E as testemunhas que *steuere* fora destes limites, serão preguntadas per vossos *precatorios* conforme a *direito*." (1556 — LD.º Iorze Lopes, *Direitos, bens e propriedades da ordem e mestrado de Avis*, p. 38). (Em A.G. Cunha, 1634).
573. PRECIOSIDADE: "... estais vendo a grandeza dos mistérios da nossa redenção por Cristo, cordeiro de Deus, e a sumptuosidade dos reais paços da Igreja Católica, e a *preciosidade* dos sacramentos evangélicos." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 70). (Em A.G. Cunha, Séc. XVIII).
574. PRECIPITADO: "... Segunda, que não fosse *precipitado* nem rigoroso em castigar, antes curasse untando e modificando e dissimulando muitas cousas." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 49). (Em A.G. Cunha, 1813).
575. PRECÍPUO: "e ffoy achado entre todos os monjes nobre e avantajado e *precipuu* in abstinencia e vida monástica." (Séc. XV. *Vyda de Sancta Maria Egiciaca e do Sancto Homem Zozimas*, R.L., vol. XX, p. 185). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).

576. PRECISADO: "... e por isso não se viram *precisados* a vender as suas possessões." (1794 — 1797 — Pe. A.P. de Figueredo, *Bíblia Sagrada*, Gênesis, 47,22). (Em A.G. Cunha, 1813).
577. PRECLADO: "... e sguardando a gram deuaçam que a nos e aa dita Egreja sempre oueste, de conselho delles todos a tua pessoa(s) e teu *preclaro* e real linhagem... determynamos dhomrar." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte II, p. 261). (Em A.G. Cunha, 1549).
578. PREDECESSOR: "Veendo que *algvas* cousas see (= se) usarom em noso Senhorio em tempo dos *predesçessores* que eram em desseruiço de Deus... Stabellecemos e ordinhamos as Leis que sse adeante sseguem." (1340 — *Cortes Portuguesas*, p. 113). (Em A.G. Cunha, Séc. XV).
579. PREDOMINANTE: "Como as palavras constam de vozes, naturalmente as não podemos pronunciar senão com diferença de acentos, "scilicet", uns altos e *predominantes*, e outros graves e baixos." (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia (e origem) da lingua portuguesa*, ... p. 155). (Em A.G. Cunha, 1813).
580. PREEMINÊNCIA: "Hæde entender q este nome de ysrael tem muita *preminencia*." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. XLVIII). (Em A.G. Cunha, 1572).
581. PREFERÊNCIA: "Queria saber como se procedera no passado para melhorar o presente, se fosse necessário, e remediar tudo com igualdade, e como bom pai que ama igualmente os filhos, sem *preferença nem* diferença de uns a outros." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 331). (Em A.G. Cunha, 1813).
582. PREGADURA: "É sa sela muito dura/e dana sa *pregadura*./mais non a for de Castela." (Séc. XIII — *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, p. 343). (Em A.G. Cunha, Séc. XIV).
583. PREMEDITAR: "Gloriay-vos Portugueses, de que não há visto o Mundo outra nação, restaurada por semelhantes povos: Pessoas particulares sem participação de algum

Príncipe, sem socorro *premeditados*." (1650 — D. Francisco Manuel de Mello, *Vida, e morte, ditos e feitos de D. João IV*, p. 66). (Em A.G. Cunha, 1813). Obs. Em modo finito encontramos o seguinte exemplo do Séc. XVIII: "— E que remédio, senão obedecer aos fados? Que, se todos os sucessos se *premeditassem*, nenhuma acção extraordinária se intentaria." (A. José da Silva, *Variedades de Proteu*, Parte II, Cena I, p. 50).

584. PRÊMIO: "Assy auya dom Duarte por grande bem receber aquelle *premeo* que os nobres e excellentes scolherom per seu proprio gallardom que he a onra." (c. 1470 — Gomes E. de Zurara, *Crônica do Conde D. Duarte de Meneses*, p. 130). Obs. Ocorre com grafia "premyo" à página 253. (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).

585. PRENSA: 1. "E (peyte = pague) a meyadade ao senhor do moinho. E essa meesma *pea* damos aos que lhys *quebrâtare as pressas* (sic)." (Séc. XIII — *Fuero Real*, p. 138). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII). 2. Com a forma atual encontramos, "... entre a dura prensa espremeo *algua* piquena parte de sua muita peçonha..." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. LXV).

586. PRENÚNCIO: "E o Cide, cõ este *prenunço*, cavalgou que se nõ deteve mais." (Séc. XIV — *Crônica Geral de Espanha de 1344*, vol. III, p. 422). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).

587. PREPOSIÇÃO: "E assi em esta cláusula se conteem as três pessoas: o Padre em este nome "Deus" se entende, o Filho em o nome do "Verbo", o Santo Spíritu em aquesta *preposiçom* "acêrca". (c. 1446 — *Vita Christi*, vol. I, p. 31). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).

588. PREPOSITIVO: "A diferença que têm os casos dos artigos é que no primeiro caso, a que os Latinos chamam nominativo nós lhe podemos chamar *prepositivo*." (1536 — Fernão de Oliveira, *Gramática da linguagem portuguesa*, p. 109). (Em A.G. Cunha, 1873).

589. PRESERVATIVO: "Da pestellença me afastava, e aprendi remedios pera a curar e *persservatyvos* os mylhores que pude saber." (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 277). (Em A.G. Cunha, 1614).

590. PRESIDÊNCIA: "... ho qual (sc. Cublay) regrou atee os tempos da composiçam deste liuro. cujo poderio se demonstra ser mayor em riquezas e senhorios de terras e de *presidencia* de multidom de pouoos." (1502 — Valentim Fernandes, *Marco Paulo*, Livro II, Cap. I). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
591. PRESILHA: "Farás umas *presilhas* de cor de jacinto nos lados e sumidades das cortinas, para que se possam unir umas às outras." (1794 — 1797 — Pe. A.P. de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Êxodo, 26, 4). (Em A.G. Cunha, 1813).
592. PRESTÂNCIA: "E pois que a fim e termho do benefiçio he prestar. Esta *prestança* he desuayrada, per quatro maneyras." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 552). (Também na página 715). (Em A.G. Cunha, ... Séc. XVI).
593. PRESTEZA: "... nunca tal *presteza* vi de lágrimas e de palavras." (c. 1538 — Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, O. Completas, vol. II, p. 249). (Em A.G. Cunha 1572).
2. Outro exemplo: "... assi que com marauilhosa *prestes*a (sic) dos judeos... logo se leuanto (sc. a santa cidade)." (1553 — Samuel Usque, op. cit., Diálogo II, fl. XXXV).
594. PRÉSTIMO: "Não foram estes padres, que então se acharam presentes, de muito *préstimo* e proveito somente para aquela fábrica material." (1626 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 38). (Em A.G. Cunha, 1813).
595. PRESUNTO: "Pendem-lhe dos arções de um lado e de outro / Os paos saborosos e os vermelhos / *Presuntos* europeus." (1769 — José Basílio da Gama, *O Uruguai*, Canto V, v. 120-122). (Em A.G. Cunha, 1813).
596. PRETERIR: "Não direy qual foi mayor, se a ouzadia do Bragança, se o receyo de Oseda, nem quais forão mais artificiosos meyo, se os daquelle, por se não humilhar, se os deste, para se não ver *preterido*." (1650 — D. Francisco Manuel de Mello, *Vida, e morte, ditos e feitos de Dom João IV*, p. 10). (Em A.G. Cunha, 1813).
597. PRETORIANO: "mui enjuriosamente como a dous ladrões por meo da cidade de Roma foram leuados (Pupieno e

Balbino), e fora della os soldados "prétorianos" os mata-
rom a ferro." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às*
tribulaçoens de Israel, Diálogo II, fl. XLII, (verso). (Em

A. G. Cunha, Séc. XVII).
598. PRETÓRIO: "... quizeram elles mesmos ser os accusa-
dores; e não quizeram entrar no pretorio (...) por ser
casa de Gentio." (1573 — 1578 — Frei Tomé de Jesus,
Trabalhos de Jesus, 5. ed., Tomo II, p. 106). (Em A. G.
Cunha, 1836).

599. PREVARICAÇÃO: 1. "Comprido foi aqui teu ameaço (ó
señor) que por boca de Micheas fizeste, dizendo q foi
causa da prevaricaça (sic) de Yahacob." (1553 — Samuel
Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I,
fl. XII (verso). (Em A. G. Cunha, 1813); 2. "E logo abaixo
diz que receber peitas é prevaricação da verdade." (1563
Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 93).

600. PROVIDÊNCIA: "Cree tu a mi que, enesta tam espantosa
consiiraçom, mais havias de haver providencia e perce-
bimento que em o senhorio de todo o mundo." (Séc. XIV
XV — Boosco Delleitoso, p. 266). (Em A. G. Cunha, 1813).

BIBLIOGRAFIA:

ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

ANCHIETA, Pe. José de. *Arte de gramática da lingua mais usada na costa
do Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1933.

ARRAIS, Amador (Frei). *Diálogo*. Porto, Lello & Irmãos — Editores, (Co-
leção Tesouros da Literatura e da História), 1974.

CARTUSIANO, LUDOLFO. *O livro de vita Christi*. Rio de Janeiro, MEC/
Casa de Rui Barbosa. Ed. fac-similar e crítica por Augusto Magne,
S.I. — (1957).

GOMES FILHO, Antônio. *Um Tratado da Cozinha Portuguesa do Século
XV*. Reprodução fac-similar, edição preparada pelo Professor —.
Rio de Janeiro, INL/MEC, 1963.

MALLET, Parda. *O hóspede*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora Primor, 1974.

MARQUES, A. H. de Oliveira; RODRIGUES, Maria Teresa Campos e
DIAS, Nuno José Pizarro Pinto. *Cortes portuguesas — reinado de D.
Afonso IV (1325 — 1357)*. Edição preparada por —. Lisboa, Ins-
tituto Nacional de Investigação Científica, 1982.

- MARQUES, João Martins da Silva. *Descobrimientos Portugueses* — documentos para a sua história publicados e prefaciados por —. Lisboa, Edição do Instituto de Arte e Cultura, 1971.
- MELLO, D. Francisco Manuel de. *Vida, e morte, ditos e feitos de Dom João IV*.
- NÓBREGA, Pe. Manuel da. *Cartas do Brasil e mais escritos*. Com intr. e notas históricas e críticas por Serafim Leite S.I. Coimbra, Por ordem da Universidade, 1955.
- SILVA, Antônio José da. *Variedades de Proteu*. Obras completas de. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957. vol. IV.
- SILVA NETO, Serafim da. *Regra de São Bento*. Revista Brasileira de Filosofia, vol. 5, Tomos I e II, Rio de Janeiro, 1959/60.

José Rogério Fontenle Bassa

I — UM POUCO DE MEMÓRIA SENTIMENTAL

Que é do meu amigo? Onde estará? Em que jornal, livro ou revista dele se poderá encontrar alguma notícia? Os amigos, os admiradores, os leitores, os seguidores fiéis, os que com ele aprenderam o francês e o inglês, os que o acompanharam praça pública, onde estarão todos? Guardam lembranças dele a Bahia, o Pará, onde foi telegrafista, e outras terras em que andou e ficou residente? E Arica, na Paraíba, seu berço natal, lá ele se lembrará? Saberá que 1987 é o ano do centenário do nascimento do seu filho?

Com ele convivi nos anos 60, havendo-o conhecido, provavelmente, em 1963. Naquele ano, residia-se no IBEU um daqueles famosos cursos promovidos pela CADES. Lá o conheci e logo aprendi a admirá-lo. Veio a grande amizade, que procurei cultivar até o dia em que circunstâncias profissionais e viagens não mais me permitiram visitá-lo.

Quando um dia tentei de alguma forma revelar a ele o meu amor e o quanto o considerava um grande amigo, ele me respondeu com uma palavra: "Não". Não há palavras exatas para descrever o sentimento desencadeado pela notícia. Um misto de decepção, de perda e de insuperabilidade de um tempo, para mim precioso, irreversível e sagrado.

Não nos despedimos, mas, passados tantos anos, não me esqueci dele. No que se segue dou testemunho de fatos que, para mim importantes e significativos, podem ter também importância e significado para um biógrafo do homenageado.

ALSC

Nas tardes dos domingos, às 10h, a escola evangélica dirigida pelo pastor Percy Ballah, Ume Kombi, dividida por Misses Waine, apresentava-nos, em casa e a sós, nos trechos de volta às nossas aulas, as interpretações para a leitura e interpretação de trechos bíblicos.

PARA O ESTUDO DA VIDA E DA OBRA DE EUCLYDES CEZAR

José Rogério Fontenele Bessa

1 — UM POUCO DE MEMÓRIA SENTIMENTAL

Que é do meu amigo? Onde estará? Em que jornal, livro ou revista dele se poderá encontrar alguma notícia? Os amigos, os admiradores, os leitores, os seguidores fiéis, os que com ele aprenderam o francês e o inglês, os que o aplaudiram em praça pública, onde estarão todos? Guardam lembranças dele a Bahia, o Pará, onde foi telegrafista, e outras terras em que andou e fixou residência? E Areia, na Paraíba, seu berço natal, dele se lembrará? Saberá que 1987 é o ano do centenário de nascimento de seu ilustre filho?

Com ele convivi nos anos 60, havendo-o conhecido, precisamente, em 1963. Naquele ano, realizava-se no IBEU um daqueles famosos cursos promovidos pela CADES. Lá o conheci e logo aprendi a admirá-lo. Veio a grande amizade, que procurei cultivar até o dia em que circunstâncias profissionais e viagens não mais me permitiram visitá-lo.

Quando, um dia, tratei de achar tempo de revê-lo e fazer florir o convívio interrompido, só então soube de sua grande viagem. Isso foi em 1973. Não há palavras exatas para descrever o sentimento desencadeado pela notícia. Um misto de decepção, de perda e de irrecuperabilidade de um tempo, para mim precioso, invadiu-me o espírito.

Não nos despedimos, mas, passados tantos anos, não me esqueci dele. No que se segue dou testemunho de fatos que, para mim importantes e significativos, podem ter também importância e significação para um biógrafo do homenageado.

2 — MINHA CONVIVÊNCIA COM O ESCRITOR

Nas tardes dos domingos, fomos à English Bible Class, escola evangélica dirigida pelo pastor Percy Bellah. Uma kombi, dirigida por Mister Waine, apanhava-nos em casa e a esta nos trazia de volta. Lá nos uníamos aos americanos para a leitura e interpretação de trechos bíblicos.

A figura do Professor Euclydes Cezar inspirava a todos muito respeito. A ele se destinava o assento mais confortável, uma poltrona de vime com almofadas. Desse trono, ouvia com a mais viva e acurada atenção a leitura dos versículos da Bíblia, sobretudo quando feita por falantes nativos da língua inglesa, procurando captar bem a pronúncia de cada palavra. Sua atitude, durante a leitura e a interpretação, era a de quem saboreia uma comida muito apetitosa. Balbuciava como quem, para fixar bem a pronúncia das palavras na presença de circunstâncias, repete-as em silêncio, sem emitir voz, limitando-se aos movimentos articulatórios.

Numa tarde de domingo do mês de dezembro de 1964 — há, portanto, vinte e dois anos e cinco meses — ganhamos como presente de Natal o livro *Peace with God*, de Billy Graham, famoso pastor norte-americano e “uma das figuras religiosas mais influentes deste século”. (1) Esse livro — “oh! se me lembro! e quanto!” — lemo-lo todo, juntos, em voz alta, na velha casa da Av. Tristão Gonçalves, n.º 730, esquina com Pedro Pereira. Não deixávamos de consultar o dicionário ante a presença de alguma palavra nova para nós. Chegamos a reler esse livro e dele sabíamos de cor alguns pequenos trechos, que nos recitávamos mais por amor à língua inglesa do que por amor à religião.

Consequência desse devotado amor à língua dos yankees, grande era o seu conhecimento gramatical e maior ainda o referente ao universo vocabular. Confiante em todo aquele seu extraordinário conhecimento, propus-lhe, no auge de meu entusiasmo pelos estudos de graduação em letras, vertermos para o inglês uma série de sonetos de poetas brasileiros de nossa preferência. Chegamos a publicar, por intermédio da amiga Nenzinha Galeno, nos *Diários Associados*, produções de Augusto dos Anjos, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia, entre outros.

Vertemos, por exemplo, para a língua inglesa este extraordinário soneto de Mário Pederneiras:

ETERNA

Intérmino que fosse o Caminho da Vida
e eterno o caminhar do nosso passo incerto,
Fosse na estrada larga ou fosse no deserto,
Sem lar, sem pão, sem paz, sem sol e sem guarida;

Intérmina que fosse a estrada percorrida,
Sob o Céu todo azul ou de nuvens coberto
E o repouso fatal nunca estivesse perto
e a distância final nunca fosse vencida;

E vencendo, ao caminho, as urzes e os escolhos,
As lutas, o pavor, o cansaço do dia,
A fraqueza do passo, a tristeza dos olhos;

Meu pobre coração, nessa eterna ansiedade,
Nesse eterno sofrer, eterno arrastaria
Esta triste, esta longa, esta eterna Saudade. (2)

Eis, então, a versão inglesa do citado soneto, com data de 17 de janeiro de 1966, mas de cuja publicação não tenho certeza:

ETERNAL

Although the path of life were endless
and eternal the walking of our uncertain step
That it were in the wide road or in the desert
Without home, without food, without peace,
without sun and without shelter;

Although the trodden path were eternal
Under a sky completely blue or plenty of clouds
And though the fatal rest never were nearby
And the final distance were never reached.

And by subduing the heaths and reefs, on the way,
The struggles, the terror, the weariness of the day,
The weakness of the step, the sadness of the eyes;

My poor heart in thist eternal anxiety,
In this endless suffering, would eternally convey
This sorrowful, this long, this endless longing.

As versões por nós elaboradas eram todas assim, mais ou menos literais. Todavia, não tínhamos, nessas operações bilíngües, qualquer preocupação, seja com a preservação da rima, seja com a métrica inglesa.

A nossa convivência foi de uns cinco ou seis anos, de idas minhas, quase diárias, à casa dele, para conversarmos ou estudarmos inglês. Estranhava muito que ninguém mais lhe freqüentasse a casa, que ninguém fosse levar ao velho gigante paraibano da intelectualidade e das letras cearenses o alento da conversa franca e amiga, que os mais jovens devem dispensar aos mais velhos como prova de reconhecimento das experiências por estes acumuladas. O contato dos jovens com os mais velhos é sempre muito importante, porque com estes podem aqueles não só assimilar lições de vida, mas também obter valiosíssimas informações.

Apesar daquela minha rebeldia intelectual, tão própria dos jovens, havia sempre de minha parte, já naquela época, um certo respeito para com os mais velhos, o que se tornava manifesto no meu reconhecimento de seu talento, de sua competência e de sua autoridade. Sob esse espírito, convivi com Euclides Cezar, Cruz Filho, o príncipe dos poetas cearenses, e Martinz de Aguiar, o valoroso filólogo, que, em minhas dúvidas gramaticais, ensinou-me a não ir pela cabeça de ninguém.

A convivência com Euclides Cezar foi, portanto, muito curta, porém suficiente para dele saber o que hoje não se sabe nem está escrito. Não contente com as informações que me foram por ele oralmente transmitidas, pedi-lhe, um dia, que me as fornecesse por escrito.

Depois de muitas insistências minhas, ele, finalmente, acquiescendo ao pedido, passou às minhas mãos duas folhas de papel almaço com as informações de que tanto precisava para um futuro estudo sobre ele. Ao tratar, no próximo segmento, de seus dados biobibliográficos, adoto, precisamente, esse manuscrito (3) como base ou ponto de partida da exposição, procurando sempre, no entanto, confrontar os fatos nele mencionados com as referências que a alguns deles se fazem em certos registros e, sobretudo, em artigos sobre o escritor, produzidos por alguns amigos e admiradores após a sua morte.

3 — DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Euclides (de Vasconcelos) Cezar, que nasceu a 4 de janeiro de 1887, é natural de Areia, Estado da Paraíba. (4) Faleceu

no dia 27 de março de 1973, em Fortaleza, onde foi "professor de francês e inglês prático em quasi todos os colégios".⁽⁵⁾

Durante a segunda grande guerra mundial, chegou a fundar um denominado Course of English Conversation,⁽⁶⁾ que tinha como objetivos "combater o hitlerismo e difundir gratuitamente a língua inglesa". Temos aí expressa uma importante face de sua personalidade, a do ativista-pedagogo ou a do pedagogo de segundas intenções. Em praça pública, no entanto, o ativismo não se revestia das sutilezas da atividade pedagógica. Tornava-se manifesto "durante as agitações públicas", quando o escritor, de pacato professor, passava a "orador das massas populares".

Todavia, essa tendência de seu temperamento inquieto, de certo modo, já se prenunciara, em 1922, com a fundação da Academia Popular, agremiação "acessível a todas as classes sociais", que contava com cerca de quatro mil associados.⁽⁷⁾ Como tudo está a indicar, a Academia Popular, a que o escritor se refere no manuscrito, outra não é senão a famosa Academia Polimática, à qual se reporta Djacir Menezes nesses termos: "Depois da gloriosa 'Padaria Espiritual' dos fins do século, foi a 'Polimática' a mais original criação da década de 20".⁽⁸⁾ A fundação e manutenção da Academia Polimática não apenas expressa o grande amor de Euclides Cezar às causas populares, mas ainda revela a sua índole totalmente avessa ao elitismo intelectual e cultural. Daí me parecer explicável o fato de haver renunciado "à qualidade de sócio efetivo" da Academia Cearense.⁽⁹⁾

Com a extinção da Academia Polimática, Euclides Cezar "fundou, em 1945, a Nova Tebaida", sociedade da qual, segundo ele, teria feito parte Cruz Filho.

No que respeita ao plano de produção literária, o manuscrito faz referência à publicação de: *Terror nas selvas*, "novela sobre cangaceiros"; *Nas garras do abutre*, romance regional que tem como cenário Aquiraz; 190 perfis biográficos sob a denominação genérica de *Florilégios*; ⁽¹⁰⁾ uma "grande série de crônicas sociais intituladas *Perfil azul negro e Reflexões de um simples*" (sic); e, finalmente, "uma série de trabalhos", em francês, "sobre a Religião da Humanidade".⁽¹¹⁾

Eis aí tudo quanto, no momento, posso adiantar sobre a vida e a obra de Euclides (de Vasconcelos) Cezar. Nas pesquisas até agora empreendidas em periódicos e em obras especializadas na literatura cearense, nada encontrei e, por essa razão, confesso-me surpreso e desapontado. Aqui e ali, uma simples referência a seu nome ou a um traço de sua personalidade. Todavia, Euclides Cezar, que tem, por sinal, publicada

belíssima página sobre "o silêncio e a meditação",⁽¹²⁾ não merece todo esse silêncio em torno de sua vida e de sua obra, sobretudo agora, neste ano do centenário de seu nascimento.

4 — CONSIDERAÇÕES FINAIS E SUGESTÕES

Os dados biobibliográficos acima expostos são ainda muito incompletos e carecem, como é óbvio, de maior verificação, ou seja, da comprovação de registro em fontes autorizadas. Todavia, a exposição dos dados acima objetiva: 1.º — prover o ponto de partida para uma investigação mais acurada da vida e da obra do escritor Euclides Cezar; 2.º — estimular a localização não só das obras de ficção, por ele escritas, cuja publicação se tem como certa, mas também de um sem-número de artigos publicados em periódicos cearenses, sobretudo os perfis biográficos, que se destinavam a enfeixar-se em obra que levaria o título de *Florilégios*; e 3.º — desencadear a busca dos registros de academias e/ou associações por ele fundadas ou a que pertenceu.

A localização dessas obras, desses artigos e desses registros é de fundamental importância para a elaboração de trabalhos individuais, de pequenas, médias ou grandes proporções, em torno da vida e da obra do grande escritor. Aliados aos importantíssimos artigos escritos por C. Nery Camelo, Djacir Menezes, Raimundo de Menezes e Rachel de Queiroz, os trabalhos, de pequenas ou médias proporções, poderiam enfeixar-se em obra coletiva, destinada, ainda que um pouco já tardiamente, a assinalar o centenário de nascimento daquele que é, a meu ver, um dos vultos mais curiosos e, certamente, mais notáveis da história cearense.

5 — NOTAS

- (1) O lance entre aspas é a parte final desta afirmação: *Certainly the extraordinary success of his Crusade for God in New York City marks Billy Graham as one of the most influential religious figures of the century.*
Cf. GRAHAM, Billy. *Peace with God*. 8th. print. New York, Perma-books, 1958, p. 1.
- (2) Apud PEDERNEIRAS, Mário. *Poesia*. Dados biográficos, apresentação e antologia por Rodrigo Octavio Filho. Rio de Janeiro, AGIR, 1958 (Col. "Nossos Clássicos", 29), p. 67.

- (3) O manuscrito está vazado em caracteres trêmulos, porém razoavelmente legíveis. Após a elaboração deste trabalho, passei-o às mãos do Dr. João R. César, um dos dois filhos do escritor.
- (4) Lê-se, no manuscrito, "Areias".
- (5) Nas pesquisas até aqui empreendidas, só encontrei este registro: *Professor de Francês na Escola de Comércio "Fênix Caixeiral" (1.º ano propedêutico — Ensino técnico profissional)*. Cf. *Almanaque (do Estado) do Ceará*, 1943, p. 243. C. Nery Camelo, no entanto, afirma, no artigo "Euclides Cezar, um benemérito", publicado no *Correio do Ceará*, edição de 13.04.73, que Euclides Cezar ministrou aulas "em vários estabelecimentos de ensino de Fortaleza", entre os quais ressalta os seguintes: Fênix Caixeiral, Colégio da Imaculada Conceição, Lourenço Filho e Farias Brito.
Valho-me ainda desta nota para observar que os lanços entre aspas que se lêem na terceira parte deste trabalho, salvo os casos óbvios, são reproduções de apontamentos do manuscrito.
- (6) Por um lapso do escritor que, como se sabe, era versátil nas duas línguas (o francês e o inglês), lê-se no manuscrito: *Circle de Conversation Anglaise*.
- (7) Não encontrei até hoje registro de nenhuma agremiação assim denominada. É possível, no entanto, que o escritor quisesse referir-se à Academia Polimática, da qual há o seguinte registro em uma das edições do periódico fundado por João Câmara:

ACADEMIA POLYMATHICA

Sociedade popular de letras, constituída de número illimitado de socios, fundada em Fortaleza a 12 de novembro de 1922 por um grupo de membros da extincta "Academia dos Novos", tendo por lemma: Amemo-nos e eduquemo-nos uns aos outros."

Sua actual directoria é a seguinte:

Presidente, Euclides Cezar; 1.º secretário, Cezar Magalhães; 2.º secretário, Walter Pompeu; thesoureiro, Juarez Castello Branco; bibliotecario, Samuel Uchôa Magalhães.

Censores — Francisco Portella, Godofredo Soares e Pedro Farias. Cf. *Almanach (do Estado) do Ceará*, 1924, p. 205.

A Academia dos Novos, da qual fez parte Euclides Cezar, foi fundada em outubro de 1920, com sede na Rua Senador Pompeu, 257. Cf. *Almanach (do Estado) do Ceará*, 1921, p. 215.

Quanto ao lema, há quem afirme que era *Amai-vos e educai-vos uns aos outros* e que este foi "lançado por Antônio Furtado, na memorável manhã de sua fundação". Cf. MENEZES, Raimundo de. *Academia Polimática. O Povo*, Fortaleza, 31 março. 1974, Suplemento "Fim de Semana", p. 4. c. *Coisas que o tempo levou*. Aliás, entre os artigos de que tomei conhecimento por intermédio do Dr. João R. Cesar, o de

Raimundo de Menezes é o que melhor oferece uma visão global das atividades da academia fundada em 1922.

- (8) Cf. MENEZES, Djacir. Quem se lembra de Euclides Cezar? *O Povo*, Fortaleza, 10 out. 1982, p. 4.

C. Nery Camelo afirma, no artigo citado na nota 5 acima, que o objetivo de Euclides Cezar, ao fundar e manter a Academia Polimática, foi "restaurar a Padaria Espiritual". No que se refere a outros nomes que pertenceram à referida agremiação, salienta C. Nery Camelo:

Faziam parte da novel instituição as figuras de maior relevo nas letras cearenses — Pápi Júnior, Ildefonso Albano, Irineu Filho, Walter Pompeu, Eduardo Mota, Tomás Pompeu, Moésio Rolim e, entre muitos outros, o próprio presidente do Estado, Dr. Justiniano de Serpa. Sob a presidência deste, realizou-se a sessão comemorativa da Fraternidade Universal, no dia 1.º de janeiro de 1923, que foi por demais concorrida.

Como se nota, uma plêiade de nomes verdadeiramente ilustres pertenceu à academia fundada e mantida por Euclides Cezar.

- (9) Cf. BARREIRA, Dolor. *História da literatura cearense*. Fortaleza, Editora do "Instituto do Ceará", 1948, v. 3, p. 210 e 222.

Outra referência a esse fato se encontra em:

GIRÃO, Raimundo. *A Academia de 1894*. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1975, p. 23.

- (10) Os *Florilégios* foram publicados no jornal *A Razão*. O Dr. João R. Cesar já obteve cópia de boa parte deles. É de se esperar — não sendo possível, pelo menos agora, recuperar os perfis biográficos restantes — que ele se apresse em publicar os de que já obteve cópia.

- (11) Creio que a série de trabalhos aí referida seja a coletânea de artigos, intitulada *Le vrai chemin*, que, durante algum tempo, esteve em meu poder e que, posteriormente, passei às mãos do Dr. Ivan César, o outro filho do escritor.

- (12) Cf. *Almanaque do Ceará*, 1948, p. 49. Devo esta indicação bibliográfica aos amigos Francisco de Assis Garcia e Celina Fontenele Garcia.

CONHECIMENTO E APRECIÇÃO CRÍTICA DE GRACILIANO RAMOS EM PORTUGAL

Fernando Cristóvão

O conhecimento e a apreciação crítica da obra de Graciliano Ramos em Portugal tem a ver, antes de mais, com duas outras questões conexas: a da difusão da literatura brasileira e a da tomada de conhecimento do romance nordestino de 30 na terra lusíada. Só em função delas se deve aquilatar da importância e lugar ocupado pelo autor de *Vidas Secas*, nesse mesmo espaço cultural e literário.

Resumindo a situação relativamente ao primeiro aspecto, lembraremos que só se poderá pensar com objetividade na divulgação da literatura brasileira no outro lado do Atlântico, neste século, a partir de brasilianistas tão reputados como Manuel de Sousa Pinto, João de Barros e José Osório de Oliveira, para falar unicamente dos maiores, coadjuvados fraternalmente por brasileiros como Oliveira Lima. Referimos apenas os maiores, porque, felizmente, o esforço de aumentar o conhecimento mútuo conta com um número cada vez maior de seguidores destes pioneiros.

E não é por acaso que os apelidamos de pioneiros, pois a excessiva familiaridade entre portugueses e brasileiros conduziu ao excessivo desleixo de se esquecer durante demasiado tempo a necessidade de intensificar e institucionalizar as relações culturais e literárias entre os dois países irmãos.

Na verdade, por mais encorajadoras que tenham sido as posições assumidas por Alexandre Herculano e Garrett (pese embora a alguma historiografia precipitada a injusta desconfiança para com eles, relativamente ao âmbito espaço-temporal da literatura portuguesa), o certo é que no início do século a posição não era brilhante: até os grandes autores bra-

sileiros eram desconhecidos da maioria dos portugueses letrados, e se consagravam entre eles valores irrelevantes no seu país de origem, em virtude de os circuitos publicitários de tertúlia, compadrio e deficiente informação pesarem demasiado nas páginas literárias da época.

Com razão se queixava Valentim de Magalhães, em Lisboa, em 1896: "Os livros brasileiros não são lidos em Portugal; o movimento literário transatlântico é completamente desconhecido cá. Ao passo que lá se leu as mais insignificantes obras portuguesas e são familiares os nomes de todos os escritores portugueses, no país irmão desconhecem-se mesmo os mais importantes e os mais notáveis (escritores) (...). Os próprios homens de letras em Portugal pouco conhecem da literatura brasileira depois de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Alencar." (1)

E o poeta português Carlos Queirós, escrevendo em 46 e referindo-se ao final da década de 20 e princípios de 30 comentava: "Nesse tempo, entre nós, as figuras representativas do mundo literário brasileiro eram Catulo, Olavo Bilac e Coelho Neto (...) Entretanto, Castro Alves e Machado de Assis, por exemplo, eram nomes que não representavam nem um estado, sequer uma cidade. Só raros os tinham lido, raríssimos apreciados, e o grande público de então os ignorava, continua a ignorá-los". (2)

Imperdoável, sobretudo, o esquecimento de Machado de Assis que scandalizou particularmente Augusto Frederico Schmidt que em 49 assim resumia as suas impressões de visita a Portugal: "recolhi a impressão de que muitos entre os mais ilustres escritores de hoje nunca leram o nosso grande mestre." (3)

Foi graças a escritores e críticos tão dedicados à divulgação literária como José Osório de Oliveira, (em inúmeros artigos, conferências, antologias, contatos), sem dúvida o maior e mais eficaz em Portugal, que o desconhecimento relativamente ao Brasil pôde ser ultrapassado. Esforço esse talvez não correspondido pelos brasileiros, como o demonstram os fatos e até mesmo as respostas à carta de despedida e desalento do notável brasilianista.

Julgando-se não apoiado pelos escritores do Brasil, no que entendia ser uma autêntica cruzada, José Osório publicou

(1) Valentim Magalhães, *A Literatura Brasileira*, Lisboa, A.M. Pereira, 1896, pp. 9-12.

(2) Carlos Queirós, *Atlântico*, nova série, nº 2, setembro de 1946.

(3) *Atlântico*, 3.ª série, nº I, 1949, citando o *Correio da Manhã*, do Rio.

em 1940 em famoso artigo-carta *Adeus à Literatura Brasileira* onde dizia ir pôr termo a uma atividade ininterrupta de divulgação literária desde 1926, aos valores brasileiros, em Portugal, por falta de apoio e estímulos. Desiludido interrogava: "corresponderão os brasileiros ao interesse que tenho por eles, interessando-se igualmente, não digo por mim, mas pela literatura portuguesa? (...) será este por tudo isso, o meu último artigo sobre a literatura brasileira, mas quero que esta despedida seja ainda um ato de louvor".⁽⁴⁾

A resposta de vários intelectuais brasileiros emitentes, entre eles Mário de Andrade, se foi suficiente para que José Osório tivesse algum conforto nessa despedida, não eliminou as causas do mal-estar, pois ambas as partes têm justas queixas e ajustadas culpas no desconhecimento recíproco.

E já que me ocupo de Graciliano, acrescentarei, como adenda, a resposta do major Graça no artigo *Uma tentativa de explicação*, datado de 3 de novembro de 1940, no manuscrito autógrafo, que supomos ainda inédito,⁽⁵⁾ desculpabilizando os seus colegas de ofício: "o Sr. José Osório de Oliveira tem razão. Contudo várias pessoas ficaram magoadas com ele, talvez igualmente com razão. O que há neste caso é apenas um equívoco: Tanto nos diferenciamos dos europeus que já nem nos entendemos. Será bom tentarmos, embora tarde, uma explicação deste negócio". E toda a explicação é feita, em seguida de harmonia com a sua velha tese do fundo caeté presente em todo o civilizado do Brasil, opinião expendida com tanta sinceridade como malícia.

Mas não foram inúteis os esforços de José Osório e outros, pois graças ao ambiente por eles criado puderam resultar coroados de êxito os esforços oficiais luso-brasileiros de institucionalização dos estudos brasileiros nas universidades portuguesas. Assim, pode considerar-se que o movimento tímido e inseguro iniciado em 1923, e mais seguramente de 1930, com a criação dos estudos brasileiros na Faculdade de Letras de Lisboa ganhou novas forças, para se consolidar com a criação desses mesmos estudos em 1957 na de Coimbra e em 1972, na do Porto, tendo, deste modo, desaparecido os obstáculos maiores ao conhecimento mútuo das duas literaturas. Desde então não há lugar para lacunas ou equívocos de

(4) José Osório de Oliveira, "Adeus à Literatura Brasileira", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 16 de junho de 1940.

(5) A suposição radica-se no fato de no artigo que José Osório escreveu posteriormente, em 24 de dezembro de 1940 (*A Literatura Brasileira*), onde comentava as reações à sua tomada de posições.

maior, apesar das enormes dificuldades provocadas pela flutuante presença do livro brasileiro, demasiado caro e irregular no mercado português.

Quanto à tomada de conhecimento dos autores do romance de 30, especialmente o nordestino, pode afirmar-se que ela foi, neste contexto, rápida e privilegiada, ainda nos últimos anos da década de 30, atingindo o auge na década de 40 e prolongando-se em anos posteriores. E por uma razão bem forte: a literatura portuguesa, tal como a brasileira, estava necessitada duma renovação, e não era suficiente o novo sangue presencista. Algo de mais autêntico se impunha, e esse impulso veio-lhe do romance nordestino pela via neo-realista que a partir da década de 40 abriu novos caminhos à ficção portuguesa.

Cedo se aperceberam disso críticos tão atentos como João Gaspar Simões ou Luís Forjaz Trigueiros. Dizia este, de maneira bem explícita, em 1942, nas páginas da revista luso-brasileira *Atlântico* comentando as obras de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Manuel da Fonseca terem eles sido beneficentemente influenciados — Soeiro e Redol por J. Amado, Manuel da Fonseca por José Lins do Rego —, acrescentando: “Para nós os que começamos a escrever de há uma década para cá, os escritores brasileiros modernos são uma grande escola. Escola de verdade — a transbordar desse leito caudaloso de mentira e de artificialismo que foi a literatura portuguesa de ficção até há meia dúzia de anos. Escola de simplicidade, de naturalidade — que o mesmo é, escola de vida.” (6)

E outros testemunhos semelhantes poderíamos encontrar facilmente em autores e críticos da mesma forma. Antônio Quadros, por exemplo: “Como a tantos da minha geração, foram os livros de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos que me abriram os olhos para a realidade cultural do Brasil. Era uma época em que a novelística portuguesa se não tinha afirmado ainda com a pujança de hoje (...) Era a língua portuguesa, mas insuflada de uma outra alma, de uma outra visão, de uma outra experiência”. (7)

Aconteceu assim que pela primeira vez como fenómeno coletivo e objetivamente diagnosticado, a Literatura Brasileira passou a influenciar a Literatura Portuguesa, tanto na poesia (*Novo Cancioneiro*), como no romance, ajudando-a a inflectir os seus rumos. Estava definitivamente vencida a situação tra-

(6) Luís Forjaz Trigueiros, *Atlântico*, n.º I, Primavera de 1942, p. 152.

(7) Antônio Quadros, “O romance brasileiro actual”, in *O Romance Contemporâneo*, Lisboa, S.P.E., pp. 171-172.

dicional de dependência e tinha-se inaugurado nova etapa de diálogo e permuta plena, não apenas ao nível temático ou decorativo. Permuta que iria continuar, especialmente nas experiências concretistas, e que esperamos não cesse mais.

É neste contexto que se deve entender a presença de Graciliano Ramos, a um tempo favorecida e prejudicada por ele, no seu valor específico. Favorecida, porque mais rápida e ampla do que normalmente seria de esperar em autor de tão poucas concessões no gosto do público com ele, e pouco provável, nessa dimensão, se não figurasse no grupo nordestino. Prejudicada porque o grande impacto vai ser provocado por Jorge Amado e José Lins do Rego dadas as características das suas obras: mais lineares, mais tropicalistas (e o exotismo tropical sempre seduziu o português, com as conseqüências do *todos sabidas*), obras mais espontâneas e menos trabalhadas.

Olhando o conjunto das referências bibliográficas, apreciações críticas nos principais jornais e revistas, edição de obras, pode desde já referir-se que Graciliano é sempre menos citado e divulgado, surge só na segunda ou terceira linha da novidade, mas, paradoxalmente, quase desde o início se avanta aos seus companheiros na recolha dos louvores. Acontece até que, com o rodar dos anos, o seu lugar se firma entre os críticos, contrariamente aos da sua geração, alguns em progressivo apagamento.

As primeiras informações sobre Graciliano, como sobre os seus colegas de geração, chegaram ao público português trazidas por divulgadores como Afonso de Castro Senda que nas páginas de *O Diabo*, na rubrica *Panorama literário do Brasil*, cu semelhanças, davam conta das novidades literárias e afirmação de personalidades do outro lado do Atlântico.

Assim, este divulgador que se declarava alheio à crítica sistemática e elaborada, e definia como realizando atividade de "compreensão e divulgação sobre as leituras feitas" "apresentou ao público desse "semanário de literatura e crítica", desde janeiro de 1938, os principais nomes do romance de 30 resumindo e apreciando minuciosamente cada uma das obras. E a respeito de Graciliano, foi mais longe, tomou posição contra outro divulgador Frederico Alves que no mesmo jornal ao apresentar os principais ficcionistas brasileiros, omitia nomes que lhe pareciam importantes: Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, José Américo de Almeida. A Graciliano Ramos haveria de dedicar uma longa crô-

nica especial, em junho do mesmo ano, comentando cada uma das suas obras de ficção.⁽⁸⁾

Nesse ano de 1938 merece especial relevo um artigo de Agripino Grieco na revista *Ocidente*, que então iniciava em Lisboa a sua publicação. Nela o prestigiado crítico apresentava e comentava os quatro romances de Graciliano chamando a atenção dos leitores para o seu alto mérito, e estabelecendo padrões de apreciação adentro da literatura do Brasil, nomeadamente desmarcando-o do pitoresco de José Lins, aproximando-o da atmosfera psicológica de Machado de Assis e enaltecendo a sua forma de utilizar a técnica do monólogo interior.

No ano seguinte, é a *História Breve da Literatura Brasileira* publicada por José Osório de Oliveira em Lisboa, que aponta o mérito do romancista ao evidenciar o contributo para a "conquista definitiva de um caráter nacional", insistindo em que "aos romancistas compete a missão de revelar o Brasil aos brasileiros. Preocupação, aliás, insistente no crítico luso, encarecendo os elementos de autenticidade brasílica nas obras e autores estudados, e em perfeita continuidade das opiniões de Herculano, Garrett ou Mendes Leal, declaradamente favoráveis à autonomia literária do Brasil.

A década de 40 que entretanto chegava, ia ser para o conjunto dos autores de 30 o tempo da sua revelação e do início do contato, ainda tímido, com os leitores portugueses, para lá do círculo restrito dos críticos e estudiosos.

Assim, o primeiro autor editado foi Érico Veríssimo. *Olhai os lírios do Campo* saiu em 1946 na *Livros do Brasil*, e nessa mesma década outras 8 edições de obras diversas do mesmo autor viram a luz da publicidade e uma popularidade sempre renovada. Então as visitas do portalegrense a Portugal eram verdadeiros acontecimentos sociais e, de certo modo, populares. Seguiram-se *Jubiabá* de Jorge Amado, em 1948, e *Eurídice* de José Lins do Rego em 1949. A primeira edição de Graciliano Ramos só apareceria em 1957, com *S. Bernardo*. E desde então não mais cessaram as edições junto ao público português. Na década de 50: uma de Graciliano, 8 de José Lins, 20 de Érico Veríssimo.⁽⁹⁾ Na década de 60: 19 de Jorge Amado, 5 de Graciliano, 2 de José Lins do Rego (note-se o nítido recuo), 20 de Érico Veríssimo. Na década de 70: 33 de Jorge Amado,

(8) Afonso de Castro Senda, *O Diabo*, Lisboa, 6 de junho de 1938.

(9) Dado que várias das editoras em questão muitas vezes omitem as datas de edição nas suas obras, a presente estatística foi elaborada a partir das datas de registro de depósito legal na Biblioteca Nacional de Lisboa.

2 de Graciliano, 2 de José Lins e 37 de Érico. Em números absolutos e por ordem decrescente, 86 de Érico (o autor brasileiro mais lido em Portugal), 54 de Jorge Amado, 16 de José Lins, 8 de Graciliano.

Para completar a estatística acrescentaremos ainda contrastarem estes sucessos editoriais com o quase desconhecimento pelo grande público de outros autores de 30. Rachel de Queirós não conheceu até ao fim de 70 nenhuma edição portuguesa, *A Bagaceira* de José Américo de Almeida apenas teve uma edição em 1958. Octávio de Farias só viu editado *Mundos Mortos*, em 1961, Marques Rebelo *A Estrela Sobe*, em 1968, nada se publicando de Amando Fontes, Lúcio Cardoso ou Cornélio Pena, o que significa desconhecimento por parte do leitor comum (e de muitos críticos), dado que o livro brasileiro é de difícil e dispendiosa aquisição em Portugal.

No que toca a Graciliano, acrescentaremos ainda terem sido publicados vários dos capítulos de *infância* e *Insônia* como contos, de 1942 a 1944, pela revista *Atlântico*, que também divulgou ficção de Rachel de Queirós, Octávio de Faria, Érico Veríssimo, Marques Rebelo e outros. Aliás, a década de 40 foi o período áureo e entusiasta do intercâmbio luso-brasileiro, mercê sobretudo da ação dinâmica e esclarecida de José Osório de Oliveira e dos serviços oficiais dependentes de Antônio Ferro.

Voltando às opiniões e apreciações críticas de autores e obras em revistas da especialidade, é de revelar também, dado o público qualificado que o recebeu, o depoimento do brasileiro Almir de Andrade, obtido e apresentado por Castro Soromenho na revista *Seara Nova* em 1940. Ao referir-se aos "novos rumos da literatura brasileira" Graciliano, Rachel e Jorge Amado são apontados como dos melhores do romance do Brasil. O largo painel traçado por Almir de Andrade, muito em função de dados sociais, permite avaliar das correntes de fundo condicionantes da vida brasileira e da sua expressão literária.

Mas, nesta década, sem dúvida a posição crítica mais importante e uma das mais prestigiantes adentro do espaço lusíada foi a tomada por João Gaspar Simões, em 1942, num ensaio de natureza globalizante: "Machado de Assis e o problema do romance brasileiro", que no respeitante ao roman-

É, portanto, susceptível de ser aperfeiçoada quanto ao número de edições e precisão das datas. No entanto, pode aceitar-se como substancialmente certa até porque foi aferida pelo processamento das várias séries e cotejo das datas de edição.

cista de Alagoas se pode considerar justificação ou complemento duma análise dos seus romances realizada pelo mesmo crítico em setembro de 1938. (10) Gaspar Simões que durante largo tempo pontificou na crítica portuguesa até ser apeado, com alguma ingratidão, pelas novas gerações, fez uma apreciação dos romancistas nordestinos, nomeadamente de Graciliano, segundo pressupostos teóricos demasiado radicais que o levaram a não os valorizar convenientemente. Otto Maria Carpeaux diria ser esse estudo, a respeito de Graciliano, "incompreensivo". Na verdade assim o podemos entender se o recebermos na acepção absoluta, mas muito elogioso, apesar de tudo, se lhe descontarmos os pressupostos relativizantes.

Para Gaspar Simões, só dois caminhos se abrem aos romancistas: ou serem líricos ou analíticos. Os líricos não conseguem alcandorar-se ao que chama "visão refletida e dramática", de distanciamento da realidade caracterizada pela objetividade criadora, força dramática, penetração psicológica, veemência humana, perdendo-se antes no descritivo, dando principalmente o lado emotivo do caráter, servindo-se do herói só como pretexto para exteriorizar a sua sensibilidade: "Para o gênero lírico, os valores reais não fazem parte de uma hierarquia objetiva e universal: fundam-se em reações individuais, só aquilo que o homem quer que eles sejam. Daqui o não haver apenas uma justiça e uma moral para os povos de gênero lírico, mas tantas justicas e tantas morais quantos os indivíduos chamados a falar em nome da moral e da justiça. O individualismo extremo de toda a nossa vida social e política vem daqui". (11)

Os analíticos, ao contrário, são capazes de dar conta, não só da humanidade nacional, mas também da humanidade universal, constroem personagens objetivas e impessoais, exprimindo sentimentos e conflitos a que todos os leitores são sensíveis: "Não há dúvida: o que constitui a pedra de toque do temperamento do romancista é uma espécie de *impessoalização pessoal*, passe o paradoxo, ou seja, uma espécie de talento histriônico graças ao qual um autor pode encarar com verdadeira profundidade sentimentos que não possui, ou que, pelo menos, não tem uma imaginação completa e viva. Eis o que se exige dum escritor, o poder de usar da imaginação independentemente de qualquer momentânea adaptação emocional ao estado imaginativo requerido". (12)

(10) "A obra de Graciliano Ramos", in *Crítica I*, Porto, Latina, 1942.

(11) *Cadernos de um Romancista*, Lisboa, Francisco Franco, 1942 p. 240.

(12) *Cadernos de um Romancista*, Lisboa, Francisco Franco, 1942, p. 245.

Como é fácil constatar, a "incompreensão" de Gaspar Simões vem-lhe da estreiteza do padrão de medida, fruto aliás dos critérios psicologistas da época e dos seus mitos. Nem a dicotomia místico-analítico é aceitável como disjuntiva válida para a compreensão do real, nem da balança judicativa o prato da análise pesa sempre para o lado da verdade, nem é legítima a identificação do autor com o narrador. Aliás, desde há muito que a situação está esclarecida, desde que Aristóteles falou do fingimento poético capaz de transmutar a "mentira" literária em testemunho mais verdadeiro que o documento das análises históricas ou outras. E já que falamos de Graciliano, lembre-se, a propósito, o seu testemunho de romancista que apesar de tão eticamente em não usar o fingimento literário sem antes o ter passado pela prova de fogo da experiência vivida, foi ao ponto de defender nas *Memórias do Cárcere* a maior adequação da verossimilhança ficcional que da verdade histórica para exprimir a verdade: "essas coisas, verdadeiras, podem não ser verossímeis". (13)

E talvez pudéssemos acrescentar que esse escrúpulo ético, feito hábito capaz de corrigir os derramamentos líricos, foi certamente em Graciliano o progresso e pedra de toque da objetividade. Assim o entendeu José Fernandes Fafe que aponta o romancista brasileiro como modelo para os neo-realistas portugueses lembrando-lhes que não basta conhecerem as realidades sociais, superficialmente, mas se impunha com o romancista brasileiro como viver uma experiência. (14)

A incompreensão de Gaspar Simões fê-lo esquecer que, para o conhecimento dos problemas do Homem, através do romance, nem a única via é a da análise (e toda a gente conhece os equívocos a que outra escola ávida de objetividade e impessoalidade, ditas científicas — a naturalista — conduziu (...), nem, em certas épocas, ela é a mais adequada. Convém notar ainda que o psicologismo estava a passar e que um dos méritos dos nordestinos brasileiros e neo-realistas portugueses foi precisamente o de inaugurarem uma nova maneira de encarar o real, ultrapasando o psicologismo presentista. Com os novos romancistas um novo entendimento da condição humana foi possível, além de nova e mais eficaz solidariedade entre literatura e sociedade.

(13) Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, 5.^a edição, S. Paulo, Martins, 1965, p. 10.

(14) José Fernandes Fafe, "A propósito e a despropósito do último livro de Graciliano Ramos" in *Vértice*, abril de 1955.

A verdade ficcional de Graciliano, brotando espontaneamente da sua pena, apesar de castigada no estilo implacável, limpo de quaisquer gorduras retóricas, cedo o fez sobressair dentre os demais escritores de 30 como autor autenticamente brasileiro e autenticamente universal. E isso porque dotado das qualidades que Machado de Assis considerava como definidoras do autêntico escritor brasileiro: "certo sentimento que o torne homem do seu tempo e do seu país ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço." (15)

Autenticamente do seu país o viu Forjaz Trigueiros ao enquadrar a obra do romancista numa concepção superior de regionalismo, bem diferente da idéia pobre de casticismo literário. Por isso chamou a atenção para o papel importante desempenhado no psicológico e no social pelas regiões culturais. E em função dessa unidade dinâmica do regionalismo valorizou a obra do romancista alagoano, ao mesmo tempo que a integrou num conjunto maior, de significação homogênea, a que também pertencem os romances de José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge Amado, Octávio Faria, Érico Veríssimo e as novelas de Marques Rebelo e Ciro dos Anjos. Regionalismo universalista melhor se diria, para obviar aos equívocos condenados por Adolfo Casais Monteiro quando enalteceu a significação universal do autor de *Vidas Secas*. Na verdade, Casais Monteiro repetidamente pôs em evidência o valor de Graciliano para além dos estreitos critérios regionalistas de casticismo e solidariedade local. E numa expressão feliz que deu título a um artigo de jornal, "Graciliano sem Nordeste", chamou a atenção para o que havia nele de universal: "Graciliano Ramos não depende do Nordeste, eis o que afirmo (...) Em Graciliano, o Nordeste não é o Centro do Mundo; o centro do mundo é a infinita miséria dos homens. E nós sentimos o Nordeste através desta miséria, como através da particular miséria dos seus heróis sentimos a dos homens de qualquer parte da Terra". (16)

A esta faceta de universalidade foi também particularmente sensível o crítico Amândio César que, sem deixar de chamar a atenção para o individualismo desse *homo pro se* cuja obra fortemente una recebia da personalidade forte do seu autor, o melhor da sua coesão, afirma estar ela acima de gêneros de correntes: "sem ser romance de costumes, sem

(15) Machado de Assis, "Instituto de Nacionalidade", in *Crítica Literária*, Rio, W.M. Jackson, 1955.

(16) Adolfo Casais Monteiro, "Graciliano Ramos sem Nordeste", in *Diário de Lisboa*, 23 de abril de 1959.

ser romance de tipos, sem ser romance intencionalmente social, conseguiu ultrapassar barreiras e fazer apenas romance que acontecia na terra seca do Nordeste, podia suceder em qualquer outra parte que ainda era verdadeiro e verdadeiramente humano.” (17)

Mas, talvez onde a crítica portuguesa não universitária foi mais abundante e incisiva foi na análise do psiquismo tanto do autor de *Angústia* como das personagens das suas obras, quer de ficção quer biográficas.

Já Castro Senda logo nas primeiras apresentações do romancista falava na “afirmação autista do esquizóide do seu tipo”, e por essa via se processaram muitas apreciações críticas. O pessimismo trágico de Graciliano foi uma dessas características mais assinaladas. Dele disse Antônio Quadros: “nunca se abandona a um arrebatamento lírico (...) é o mais trágico e o menos épico, o mais pessimista e o mais angustiado dos que pertencem ao mesmo movimento (...) As suas histórias têm um clima bastante obsidiante e desesperado.” (18)

E Manuel Anselmo: “Direi mesmo que personagem central de todos os seus romances é a angústia dialética de Graciliano Ramos, provocada pela própria experiência (...) Todos são disfarces de Graciliano (...) Não há optimismo nem alegria, mesmo intelectual (...) Tudo é trágico, enfermo, infeliz como a própria paisagem seca e dramática que conheceu em Buíque. Ninguém é feliz porque Graciliano não acredita na felicidade.” (19)

Esta também a faceta que mais impressionou os críticos da revista *Brotéria*, especialmente João Mendes e João Maia que atentos aos valores éticos e sobrenaturais da pessoa, significariam esse pessimismo em termos de imolacabilidade, frustração e vazio de transcendência clamando pelos seus contrários. Daí o encararem particularmente o problema do herói, ou anti-heróis, tipo e modelo de homem: “de modo geral (...) a timidez diante duma implacabilidade. A imolacabilidade da vida e suas leis (viria a dar no mesmo se disséssemos a implacabilidade do romancista que tem tal concepção da existência) e o acanhamento do homem tímido, desajeitado”. (20)

“O herói de dentes cerrados e num abandono de desespero vai sulcando este mar de lama de paixões cegas des-

(17) Amândio César, *Literatura pelo Caminho*, Braga, 4 Ventos, 1958, p. 126.

(18) Antônio Quadros, *O Romance Contemporâneo*, pp. 87-183.

(19) Manuel Anselmo, *Família Literária Luso-Brasileira*, Rio, J.O., 1943, pp. 221-222.

(20) João Mendes, *Brotéria*, Lisboa, julho de 1965.

controladas, e vai abrindo a alma vazia, nem melhor nem pior que as topadas no caminho (...) angústia de vômito, estertor de condenado". (21)

"Todas estas vidas são secas porque lhes falta um amor, o atrativo de um ideal transcendente". (22)

Aliás, foi esta imagem ácida e pessimista de Graciliano que se fixou na opinião pública portuguesa até porque consolidada pela entrevista ao *Diário de Lisboa* concedida em 1952, por ocasião da sua passagem pela capital portuguesa, pouco tempo antes da sua morte. Declarou ao repórter não estar otimista em relação à Literatura Brasileira do tempo: "os que fizeram alguma coisa calaram-se depois, e esse silêncio é uma cobardia (...) não há novos valores no romance brasileiro depois do surto do romance nordestino de 1932 e 1935 (...) Talvez seja o pessimismo da minha idade, talvez seja a opinião de um selvagem, mas é a minha opinião (...) Qual poesia? (...) Para mim eu não entendo essa coisa que os modernos chamam poesia, e é melhor não falarmos nela (...) Posso lá entender os poetas de hoje." (23)

A apreciação crítica de Graciliano Ramos, como aliás da Literatura Brasileira em Portugal sofreu, todavia, uma inflexão de rumo com a consolidação e desenvolvimento dos estudos brasileiros nas universidades portuguesas, a partir de então, por critérios e análises mais sistemáticas e metódicas que as do tradicional jornalismo literário.

Ambos os caminhos, como é óbvio, têm a sua legitimidade e seu âmbito de validade, sendo apenas de lamentar a incompreensão mútua e que, no tocante à crítica jornalística, ela se revela contra as preocupações de sistematização e método da crítica universitária, menos judicativa e mais analítica, mais cultural e estética que de empenhamento social. Incompreensão essa, ou mesmo hostilidade que afinal visa demasiado a proteger a arbitrariedade de certas tomadas de posição impressionistas, com acusações gratuitas de formalismo estéril de gráficos e modelos, reducionismo de estatísticas etc., e freqüentemente acompanhada da exaltação excessiva do infável da obra de arte de que nenhuma análise é capaz de dar suficiente conta.

Essa crítica universitária, um tanto alérgica às luzes da ribalta literária, há já alguns anos se vem debruçando pacientemente sobre a literatura brasileira, e esperamos que, espe-

(21) João Maia, *Brotéria*, Lisboa, julho de 1953.

(22) João Maia, *Brotéria*, Lisboa, novembro de 1965.

(23) *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24 de abril de 1952.

cialmente a partir de agora com a institucionalização das pós-graduações, possa multiplicar os seus frutos pelo alargamento do número, ainda restrito, dos especialistas em Literatura Brasileira.

Foi com esse tipo de preocupações críticas e metodológicas diferentes que demos o nosso contributo para um maior conhecimento de Graciliano.

Em obra publicada no início de 1975, lamentavelmente mutilada pelo editor numa primeira edição e só aceitável, ainda que à revelia, um pouco mais tarde, procuramos pôr em evidência os valores humanos essenciais, e os estéticos, do maior escritor nordestino de 30.

Andou a nossa análise à volta de dois pólos julgados fundamentais o da concepção que o romancista fazia da vida, e o da coerência interna da sua linguagem e estilo. E nela concluímos, quanto ao primeiro aspecto, pela prevalência das preocupações essenciais da condição humana sobre as sociais, ainda que solidárias com elas, por serem da ordem do Ser, e mais explícitas e abrangentes em Graciliano, que as segundas, estas mais voltadas para o modo de existir.

Quanto à forma da expressão literária, concluímos pela existência modeladora do que Roman Jakobson chamou "estilo metonímico", onde a linguagem e os concomitantes efeitos estilísticos tinham mais a ver com as operações de combinação e integração em contexto de que as operações de seleção e substituição. E que assim, melhor do que em qualquer outra teoria, era possível entender, coerentemente, tanto o processo criador de Graciliano na estruturação duma obra sempre resultante da combinatória de núcleos — contos prévios —, como, ao próprio nível do estilo e da organização frase, assinalar os seus componentes como igualmente resultantes das operações postuladas pelo mesmo eixo de linguagem.

Desta breve resenha seletiva da crítica e conhecimento portugueses de Graciliano, algumas conclusões se podem tirar.

Primeiramente, que a crítica lusa, estando mais livre de pressões de pessoas e lugar, mais facilmente pode apontar os melhores e não ter hesitações na separação do trigo e joio literários. E Graciliano foi logo indicado como o melhor, apesar de menos favorecido editorialmente.

Além disso, a crítica portuguesa, até por estar distante, geograficamente, das circunstâncias externas que envolvem a obra literária brasileira, interessa-se preferentemente por valores mais especificamente literários, valorizando mais o uni-

versal que o regional, atentando mais no homem perene e valorizando o questionamento metafísico da condição humana. Para isso contribui, também, a tradição humanística européia nunca renegada, antes, de contínuo, enriquecida.

No tocante a Graciliano, duas predileções diferentes e complementares se manifestaram logo desde o início: os criadores literários-romancistas e poetas neo-realistas: foram mais sensíveis à faceta social do romancista; os críticos e ensaístas, sem perderem de vista essa perspectiva, puseram em evidência sobretudo o posicionamento face ao drama humano entendido em termos tão largos como os que vão da análise dos estados psicológicos às postulações metafísicas e à aceitação ou recusa do transcendente. A preferência dos primeiros foi para o Nordeste de Graciliano, a dos segundos, para um "Graciliano sem Nordeste".

Ainda uma última conclusão: a do notável desfazamento entre a atividade editorial e a divulgação dos autênticos valores. Evita-se muita coisa inútil ou supérflua e omite-se ou atrasa-se a revelação de obras importantes, apesar dos pronunciamentos críticos entretanto manifestados. Por influência dos fatores políticos? Não é fácil concluir pela afirmativa, pois se compararmos as obras editadas e omitidas em Portugal, não faz muito sentido, apesar da atuação perniciosa da censura oficial. Por inoperância e débil influência da crítica? Por desatenção das instituições culturais vocacionais para a atividade editorial e incapazes de corrigir, como lhes competia, estas assimetrias culturais? Por calculismo comercial pouco esclarecido das editoras que não têm sabido explorar o público universitário e culto em geral? Quem souber que responda.

EM GOA, A ENCRUZILHADA DA LÍNGUA

João Alves das Neves

Têm sido tão escassas as informações, nos últimos anos, sobre a permanência do idioma português em Goa, Damão e Diu que vale a pena destacar dois testemunhos recentes: o livro da professora e ensaísta Graciete Nogueira Batalha, *Língua e Cultura Portuguesas em Goa — Estado Atual* (Editado pelos Serviços de Educação e Cultura de Macau, em 1982), e a comunicação da professora Maria Julieta Gomes da Costa e Andrade ao Encontro "Portugueses no Mundo — Uma Cultura a Preservar", que se realizou em março passado, na cidade do Porto.

A professora Maria Julieta vive em Pangim (Goa) e, por isso, o seu depoimento se reveste da maior atualidade e espontaneidade: "Por um espaço de 15 a 16 anos a língua portuguesa foi um tanto esquecida mas, ultimamente, tem-se notado um certo interesse em aprender o português até entre os não-goeses, especialmente aqueles que se dedicam aos trabalhos de investigação e necessitam consultar livros em português". E ficamos sabendo que atualmente existem, em Goa, várias associações interessadas nos estudos sobre o idioma — Sociedade de Língua Portuguesa, Centro de Cultura Indo-Portuguesa, Associação de Estudos e Amizade com os Povos e Comunidades de Língua Portuguesa, Academia de Língua Portuguesa —, através das quais vêm sendo promovidos encontros culturais, como foi o caso do 3.º Seminário Internacional da História Indo-portuguesa, entre 28 e 31 de janeiro deste ano.

Outra confortadora notícia foi a de que continuam a ser publicados na terra goesa dois jornais em português: o diário *O Heraldo* (fundado em 22 de janeiro de 1900) e o semanário *Voz de Goa*, que começou a ser editado em março deste ano

(exemplares destes e de outros jornais e revistas goesas já desaparecidos figuram na Exposição da Imprensa de Língua Portuguesa no Mundo, por nós organizada e já em terceira edição, no Centro Cultural Sesc-Fábrica Pompéia, até 26 deste mês).

De outro lado, a emissora *All India Radio* transmite um programa semanal de meia hora em português, "Renascença", nome por demais simbólico, pretendendo-se aumentar esse horário. Não obstante, nas escolas primárias de Goa, Damão e Diu ensinam-se apenas os idiomas marata, inglês, guzerate, urdu, hindi, concani e canará (ou canarés), observando a professora Maria Julieta que os três primeiros são considerados língua nacional: "Infelizmente, não temos o português, que, somente a nível secundário, a partir da oitava classe, é ministrado aos alunos que optarem por ele. A nível universitário e de colégio (*college*) existe a disciplina de português". E adianta: "É verdade que certos jovens de 15 a 20 anos ainda compreendem e falam o português com os seus pais, mas, para eles, o português não é o meio de expressão do seu sentir, assim como o foi e continua a ser com os seus pais, que lutam pela conservação da língua portuguesa em Goa. Repito, lutam, porque praticamente não temos nenhuma literatura, nem um instituto onde possamos prestigiar a cultura de raiz lusíada".

Manifestações populares e artísticas são realizadas, no entanto, e no bairro das Fontainhas, em Pangim, onde vive a professora goesa, tem havido até espetáculos teatrais (os últimos foram as peças "Mar", de Miguel Torga, e "Barco sem Pescador"), danças folclóricas etc., manifestações que são por vezes divulgadas pelo rádio. E mais não se faz por escassearem os livros. Entretanto, foi instituído um leitorado no centro de pós-graduação da Universidade de Bombaim (departamento de Goa), mas continua a ser reivindicada a criação de um instituto de língua portuguesa. Um repto aos portugueses e brasileiros.

O depoimento da professora Maria Julieta foi talvez o mais emocionante entre os apresentados no encontro cultural do Porto. Um depoimento que foi também um apelo: quando é que se garantirá aos jovens de Goa, Damão e Diu a "oportunidade de aprenderem e divulgarem a suave e linda língua de Camões"?

Ilustrado com um mapa de Goa e numerosas fotografias, o livro da professora e ensaísta Graciete Nogueira Batalha (autora de mais de 11 estudos sobre problemas idiomáticos, em particular acerca da chamada "língua de Macau") é oportuníssimo, pois oferece valioso subsídio àqueles que se preocupam

com os destinos de uma comunidade lingüística que já deve ter ultrapassado os 160 milhões de falantes, desde Portugal ao Brasil, passando por Cabo Verde e Guiné (Bissau), São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, além de Goa (Damão e Diu), Macau, Timor (quantos?) e mais de três milhões de emigrantes discursos pelos cinco continentes.

A Autora de *Língua e Cultura Portuguesas em Goa — Estado Atual* leciona no Liceu Nacional Infante D. Henrique, em Macau, e já publicou uma dezena de estudos lingüísticos, a maioria dos quais sobre o dialeto macaense. O livro foi dividido em 15 capítulos, merecendo destaque os relacionados com “O falar português em Goa”, “Inquérito lingüístico”, “Diálogo-inquérito” e “Amostras da fala culta”. Um “Breve documentário fotográfico” reúne mais de 60 fotos da autora e de João Galvão (o arranjo gráfico é de Antônio Andrade), assim como outras reproduções úteis aos que desejarem saber o que é a área cultural goesa, em especial no domínio idiomático.

A tarefa da professora Graciete Batalha foi facilitada, durante a sua permanência em território goês, pelas pessoas “de vários estratos sociais e culturais” que constantemente a procuraram “para oferecer colaboração, trocar impressões, expor problemas relacionados com a nossa língua, mostrar livros e outras publicações em português, ou simplesmente para conversar nesta língua, que não querem esquecer”. Atualmente, o número de habitantes é de aproximadamente 800 mil, que se exprimem não somente em português, mas também em concani e marata (ambos com variedades regionais e culturais). De resto, não existe um “dialeto português de Goa, mas diferentes maneiras de falar o português, conforme o nível cultural das pessoas ou a sua convivência com portugueses ou com goeses de português culto”. E acrescenta a ensaísta macaense: “O português em Goa nunca chegou a crioular-se como aconteceu em Damão e nas chamadas terras do Norte, onde se fixou como dialeto, o dialeto ‘norteiro’. Em Goa, o contato permanente com portugueses europeus, que noutros territórios mais isolados não se terá dado, impediu essa crioulação. O nível do português das pessoas de meia idade ou mais, tanto quanto pude verificar em Pangim, é semelhante ao ‘falar’ atual de Macau, com maiores ou menores desvios do português normal, consoante (...) a cultura portuguesa, de quem fala”.

Outra informação curiosa da investigadora: se perguntarmos a um Albuquerque, a um Gomes ou a um Fernandes se é de ascendência portuguesa, ele dirá: “Não, não de ascen-

dência portuguesa não, eu sou goês mesmo.” Ao contrário, em Macau, filho da terra é o que tem alguma ascendência portuguesa, esclarecendo a professora Graciete Batalha: “Perante a profusão de nomes portugueses que vimos em Goa, perguntei a uma senhora goesa (pensando no descendente à maneira macaense) quantas famílias de descendentes portugueses haveria em Goa. E a resposta, para minha surpresa, foi ‘Descendentes... talvez umas 20 famílias...’ Depois compreendi, quando alguém me disse que os nomes portugueses eram geralmente dados no batismo pelos padres e pelos padrinhos”.

São idênticas as conclusões das professoras Maria Julietta e Graciete, assinalando esta última que o português é o idioma materno, a par do concani, além de ser herança cultural multissecular e “marca de uma identidade que não querem ver perdida”. O que justifica que, a par dos goeses católicos, batizados com nomes portugueses, certos goeses hindus falem e defendam a conservação da língua portuguesa em sua terra como fez o professor Naraina Sardesai (da Government Higher Secondary School), que assim se expressou num programa de emissora de Goa (*All India Radio*): “Se estamos interessados em preservar o português como língua escrita e falada, então não será suficiente o seu estudo apenas como segunda ou terceira língua dos currículos do ensino secundário. Terá de ser estudada como língua principal e ser o veículo de instrução pelo menos num estabelecimento de ensino que inclua instrução primária e secundária. Não deve haver dificuldade em atrair estudantes para tal instituição, se forem dadas as devidas equivalências aos respectivos cursos”. E terminou protestando contra o fato de que os diplomas da Universidade de Lisboa não são ainda reconhecidos pela administração goesa, nem pelo governo indiano, o que é “humilhante” e conduzirá “à morte lenta, mas segura, da língua portuguesa em apenas 18 anos de ‘libertação’, apesar do forte peso de uma tradição de 500 anos”.

Outros depoimentos interessantes são reproduzidos no livro, merecendo realce, porém, a persistência de nomes como “Mercado Afonso de Albuquerque” ou “Rua da Saudade”, “Caixa Econômica de Goa”, “Barbearia Ideal”, “Café Real”, “Alfaiataria Última Moda” etc., etc. De outro lado, a professora Graciete Batalha fundamentou as suas notas lingüísticas em cinco inquéritos, tendo gravado perguntas, respostas e conversas. Do ponto de vista fonético, concluiu que o “traço mais característico do falar goês, tanto popular como culto, e precisamente o que é impossível de exprimir com exatidão por escrito, é a

modulação das frases. muito cantante, especialmente na pronúncia das vogais". E dá um exemplo: "*O que acontece é que eles bé sabiam que teriam muitas dificuldades*". Ou "*Teve relutância porquê hoje há subsídio, amanhã pode não haver*", (as ilações ficam por conta dos especialistas).

Quanto à morfologia, a "redução do plural, pela supressão do s, ocorre por vezes na fala popular. Mas o mesmo inf. diz *15 minutos e também os filhos, 70 pessoas*". E, no plano da sintaxe: "Contrariamente ao usual nos crioulos; e no falar atual de Macau, a supressão dos artigos não é freqüente". Diz ainda a pesquisadora: "O léxico português dos goeses cultos é sensivelmente o mesmo do português normal, com alguns inglesismos, uma vez que a língua de cultura circundante é inglês, e alguns indianismos, mas estes menos freqüentes".

Conclui a professora Graciete Nogueira Batalha que os jovens de Goa, "mesmo os que ainda falam português, atravessam uma fase de grande instabilidade, com fugas freqüentes para o inglês ou para o concani. Das crianças, digamos até aos 10 ou 12 anos, já raras serão as que falam ou entendem sequer a língua dos pais. Pessoas de idade diziam-me que seus netos já não falavam nem compreendiam o português".

A língua portuguesa chegou à encruzilhada, em Goa, após cerca de 15 anos de alheamento por parte das autoridades indianas, em relação ao grupo étnico que fala português. O que fazem agora? No artigo que publicamos no *O Estado de São Paulo*, em 28 de novembro de 1982, intitulado "Macau e Brasil, unidos no mesmo mistério do falar em português", sugerimos a intensificação do intercâmbio não somente entre Portugal e o Brasil, mas também como todos os países e núcleos de fala portuguesa, ressaltando a urgência do diálogo com Macau e Goa. É, no mínimo, o que esperam os goeses e macaenses, seja através de órgãos culturais particulares, seja de entidades oficiais. O que não se pode é esperar mais tempo, porque, como se deduz dos dois depoimentos que comentamos, a língua portuguesa está ameaçada de desaparecer, tanto em Macau como em Goa.

P.S. já depois de redigido este artigo recebemos a notícia de que o diário *O Herald* fechou, por falta de recursos financeiros

NO FIO DA CONVERSA

Ana Maria L. Gerolis

I — INTRODUÇÃO

Ao partirmos para a análise do livro *Conversa fiada*, de Teoberto Landim, achamos por bem dividir o trabalho em duas partes, visando uma melhor organização do mesmo. Na primeira parte abordamos o *plano da expressão*, onde analisamos as inovações que o autor estabelece na linguagem, intencionalizando uma oralidade, uma comunicação maior com o leitor. Ainda nesta parte, demonstramos como os contos de Teoberto Landim se caracterizam como contos modernos.

Na segunda parte, fazemos a abordagem do *plano do conteúdo*, buscando o sentido da obra, com relação ao contexto ideológico e social onde está inserida.

Toda esta abordagem analítica é feita a partir da ambigüidade do título, que analisamos no início do trabalho, onde demonstramos como este princípio (ambigüidade) rege e coordena a elaboração do texto tanto no plano da expressão como no do significado.

1. PRIMEIRA PARTE

1.1. *Conversa Fiada*

Como o próprio título sugere, *Conversa Fiada* parecerá ao leitor ingênuo um livro que conta histórias; histórias do cotidiano, soltas e sem uma ligação aparente. Uma análise mais cuidada revela-nos o contrário. Há no texto, a partir do título e seu espaço semântico um enredamento, uma li-

gação a nível de significado com os contos e mesmo com a sua organização externa, como é o caso da divisão dos contos que, como verificaremos mais adiante, não é aleatória nem casual.

Segundo Gilberto Mendonça Teles:

“O título de um livro de contos (ou de poemas) deve funcionar assim como uma palavra plurissêmica, contendo os principais traços semânticos de cada conto e sendo simultaneamente uso e vário,⁽¹⁾ signo de cada conto e signo dos contos reunidos”.

Tentaremos mostrar aqui como o título do livro em estudo preenche os requisitos acima citados.

A expressão “conversa fiada” quer dizer conversa à-toa, sem resultado prático; a conversa pelo prazer da conversa. Analisando em separado os termos da expressão temos: conversa = diálogo — o que pressupõe pelo menos dois elementos: um emissor e um receptor que se alternam nestas posições.

Segundo Massaud Moisés:

“O diálogo constitui a base expressiva do conto”.⁽²⁾

“... os conflitos, os dramas, residem na fala das pessoas, nas palavras proferidas (ou mesmo pensadas...)”.⁽³⁾

Assim ocorre nos contos chamados tradicionais, onde a tensão está no enredo, na célula dramática em torno da qual giram os demais elementos da narrativa, e assim sendo, privilegiam a fala direta das personagens, que é colocada de preferência no discurso direto. Nos contos em questão há, no entanto, a predominância do discurso indireto livre que:

“faz da voz do narrador personagem um elemento mais importante que o próprio ‘enredo’: desloca pois o centro de interesse da matéria referencial para o foco narrativo...”.⁽⁴⁾

Como vemos, importa pouco a reprodução da fala fiel das personagens como depositárias dos conflitos e dos dra-

mas, pois o drama e o conflito são os do narrador — personagem diante do objeto referencial. Importante mesmo, a grande conversa, é a do narrador e seu receptor, no caso, o leitor.

Em se tratando de um livro de contos, convém atentar para a diferença entre *contar* e *conversar*. *Contar* sugere um que fala (ativo) e outro que escuta (passivo); *conversar* sugere participação ativa entre dois ou mais parceiros, alternando-se entre falante e ouvinte. Remete-nos portanto a uma *realidade* onde parece residir a intencionalidade do autor.

Continuando na análise do título passemos ao segundo termo da expressão: *fiada*. Este é um termo ambíguo, que vem reforçar o primeiro na impressão que tenta dar quanto ao descompromisso do texto. *Fiado* é algo que não se cobra, é gratuito. Sugere-nos o tom espontâneo da conversa: mas *fiado* é também algo que se fia, material do qual se faz um fio, uma linha. Este sentido é justamente o oposto ao anterior dentro da significação do título, pois é este fio que, no decorrer da análise, veremos que enreda coerentemente todos os *contos*, como *contas* de um rosário, fechando-se num sentido. Do fio da conversa o narrador faz o texto (tecido) literário.

Esta ambigüidade do título funciona como um princípio que rege a estrutura da obra que, sob o aparente descompromisso dos temas abordados e da própria linguagem, mostra-se interna e externamente organizada segundo a dupla significação do mesmo, ou sejam a oralidade (conversa) gratuita (*fiada*) e oralidade (conversa) que é um fio (*fiada*), que é matéria do texto escrito, literário, e que como tal nega o descompromisso, a gratuidade do texto.

Veremos a seguir como o autor produz o seu tecido a partir da ambigüidade do título, trabalhando as técnicas da linguagem.

1.2. Plano da Expressão

1.2.1. Da organização interna e externa

Não pretendemos fazer uma análise particularizada de cada conto, mas achamos de grande importância, para melhor esclarecimento do que pretendemos demonstrar, que nos detenhamos em "Canabrava, adeus". Este é o primeiro conto do livro e nele, o narrador faz a gênese de Canabrava e do seu texto literário:

— “Nasceu entre montanhas e entre montanhas se criou protegida pelos deuses. Se estendeu com todas as forças d'alma e encontrou a luz do sol que fez tudo ao seu redor e fez correr água fácil em cascatas. A terra prometida não chegava aos seus pés. Nenhum outro rei apareceu neste mundo onde o Major lançou a pedra de sua casa que desabrochou numa cidade — é o cume do Monte Olimpo com que sonhei. A terra era também grande, por toda parte o Major espalhou sua semente, de modo que todos eram seus filhos e todos tinham suas moradas como os deuses de Tessalia. As leis eram as leis do Major que decidia sobre o céu e sobre a terra. À noitinha, vestia a túnica que parecia tecida por Minerva, reunia todos os seus, bebiam o vinho quente dos alambiques e ao som da lira cantavam. Vulcano arquitetou de ouro os seus sapatos e o celestial caminhava sobre o céu e sobre as águas. Foi assim que se tornou reino Canabrava”.

Numa linguagem tipicamente poética o narrador descreveu a Canabrava-paraíso, o Éden antes que surgisse o mal, isto é, um filão de água dita milagrosa que traz para Canabrava muitas pessoas de fora que acabam ficando, e com elas o progresso e a mistura (“fonte de todas as espécies e de todos os lugares”). Não é mais a terra de Major. O narrador ainda menino deixa Canabrava e sua paixão por Luizinha, com o coração dolorido. Depois, sabe de Canabrava pelos jornais; períodos de violência e devastação transformaram a visão do paraíso perdido; as pessoas fogem de lá. Por fim, a água desaparece e com ela a Canabrava dos sonhos do narrador. E a narração termina num tom diferente do que era no começo.

“... e Luizinha e Canabrava que renasciam sempre e no meu pensamento se perderam na confusão que tomou conta de todos nós”. (5)

Ora, apesar das ligações genéticas aos deuses pagãos, a estrutura do conto assemelha-se à da Bíblia: o primeiro livro do Antigo Testamento, “Gênesis” e o último livro do Novo Testamento: “O Apocalipse”, o caos. Assim inicia e termina o conto. Não faltou nem o sonho profético da menina-virgem que morre de uma febre que devasta toda a cidade.

Esta divisão em três momentos: paraíso, desagregação do paraíso e caos, funciona como princípio organizador da narrativa deste conto e guarda uma identidade facilmente verificável com a organização de todo o conjunto da obra, como podemos observar pela divisão dos quatorze contos em três partes; esta divisão não é aleatória mas obedece a um critério que, como veremos, vem reforçar o caráter de coerência e ligação de uma conversa que se quer à-toa, mas não é.

Vejamos:

1.º parte: Canabrava, adeus (Gênesis)

O título do primeiro conto é o que dá nome a esta parte, e já foi resumido. Composta de quatro contos, trata de temas relacionados à infância do narrador: "Maria Boneca"; e a impressão do menino ante a triste história da mulher; "Geraldona", a iniciação sexual, talvez o amor, do adolescente; "Travessia" que, com este título sugestivo marca a passagem desta para a segunda parte. Viagem em atmosfera nebulosa e confusa, onírica, onde os contornos felizes da infância se diluem e se misturam à desilusão amorosa, talvez a primeira do jovem adulto.

2ª Parte: Conversa Fiada (Fragmentação do Paraíso)

Aqui, é o último conto que dá título a esta parte, a maior delas, reunindo sete contos que marcam a fase do adulto e suas múltiplas experiências, as desilusões que fragmentam a visão do paraíso, marcado pela presença de vários narradores e a desilusão maior que é a convicção de que a vida não passa de uma conversa fiada (à-toa). As angústias existenciais do homem maduro.

3ª Parte: Pesadelo (Caos)

Tem como título o primeiro conto; o segundo, "Doido Amor", e o último "Madamme fulano de tal." Aqui os três ligados ao tema *loucura*; o final do livro assemelha-se ao final do primeiro conto: o narrador marca uma consulta com o analista para poder entender a "confusão que tomou conta de todos nós" (final do 1.º conto).

A organização externa e formal da obra em seu conjunto está contida na deste primeiro conto, que enuncia o caminho a seguir, não só pelo narrador, mas por seus personagens: paraíso, dor e caos.

Esta identidade estrutural de um conto com o conjunto chamou-nos a atenção pelo caráter de unidade que dá à obra e vem ratificar o nosso ponto de vista com relação à ambigüidade do título.

1.2.2 — O Foco narrativo

A organização dos contos, submetida que está, às experiências vividas pelo narrador, parece remeter-nos a uma referencialidade externa que dá a idéia de predomínio do objeto referencial, o que estaria em contradição com o que afirmamos anteriormente com relação ao deslocamento do centro de interesse do referencial para o foco narrativo.

Tentaremos estabelecer aqui, como são trabalhados dentro da obra, a matéria referencial e o foco narrativo.

A epígrafe dá-nos aqui uma pista a ser seguida:

“Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. (6)

Graciliano Ramos”

Que a leitura e a interpretação do texto nos remetem no espaço e no tempo às sensações e impressões do narrador não há dúvida. Esta aí o regionalismo que não o deixa mentir; ainda que não localizasse explicitamente o espaço geográfico onde se desenrolam as ações, nós o identificaríamos com o nordeste pelo “cheiro dos tachos fumegantes de mel queimado nos engenhos da infância”. (7) E assim, como diz a epígrafe, o autor deita no papel os seus sentimentos, a sua vida. Mas o objeto referencial serve menos de enredo do que a própria impressão que deixa no narrador, o que faz com que o referente passe a ser os “feelings”, as percepções, onde não há ação principal e sim o desdobramento dos estudos interiores.

Este é um dos pontos em que o autor rompe com os conceitos do conto tradicional, que privilegiam a ação como um enredo que dispõe de um acontecimento em ordem linear, rechaçando a descrição e a dissertação como prejudiciais à economia dos meios narrativos e indispensável à unidade da obra.

Os contos da obra em questão, seguem uma linha de conto moderno que promove a ruptura com o grande acontecimento. Esta tendência já caracterizava a obra de Maupassant e Tchekhov. "Tchekhov escreve contos freqüentemente e, pelo menos na aparência, sem grandes ações, rompendo assim, com uma antiga tradição. E abre as 'brechas' para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada *parece acontecer*". (8)

Tomemos como exemplo o conto "Canabrava, adeus", já abordado anteriormente, e "Travessia". Há em "Canabrava, adeus", não só uma ação, como várias pequenas histórias: a do Major; a de Olegário Mariano, o delegado que promove a violência em Canabrava; a dos irmãos Lula e Joca Pereira que assassinam o cunhado; a de Rosinha e seu sonho profético e sua morte. Todas elas, no entanto, com suas ações, servem a um plano maior que é a caracterização de Canabrava, atuam como pano de fundo. Não há clímax, nem desenvolvimento linear de uma ação, o que fica marcada é a grande desilusão do narrador ante a destruição do paraíso sonhado. O centro de interesse, portanto, localiza-se no foco narrativo.

Assim também em "Travessia", não se distingue uma ação que pudesse funcionar como enredo. Todo o tempo a atmosfera onírica dilui os contornos e não se fica sabendo nem se a parceira de viagem, Lúcia, existe mesmo ou é uma criação da fantasia do narrador.

A referencialidade externa é colocada em aparente realce para o propósito de oralidade do autor; sabedor de que contar e ouvir histórias é uma atividade espontânea e inerente ao ser humano, faz-se mister ter "o que contar" de maneira despretensiosa e sem compromisso.

Seu discurso literário, no entanto, revela-nos que a sua realização está na realidade em *como contar*, quando tenta "obter um texto novo através de especulações técnicas na linguagem e na própria forma de narrar". (10)

1.2.3. — A Linguagem

Antes de iniciar este capítulo, torna-se necessário tecer algumas considerações sobre as teorias que delimitaram o

conto literário tradicional e as transformações a que as mesmas se viram obrigadas, pela evolução das categorias de gênero na atualidade.

Tomamos por base Edgar Allan Poe, por ser um crítico cujas teorias sobre o conto literário influenciaram de maneira marcante as correntes posteriores.

O ponto básico da teoria de Poe estabelece um relacionamento entre a extensão do conto e o efeito que deve causar no leitor; é o que ele chama de unidade de impressão. A criação literária deve causar um estado de excitação da alma e por isso mesmo deve ser breve.

Neste ponto, Poe aproxima o conto do poema, cujas características indispensáveis estão reunidas na citação abaixo:

"Todas as excitações agudas são necessariamente efêmeras. Dessarte, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos perdem sua identidade". (11)

Estas propostas teóricas são aplicadas por Poe ao conto em prosa sendo que, para ele, o conto tem alguma coisa de superior ao poema por ter como objetivo a Verdade, enquanto o poema tem na "idéia mais forte — a idéia do Belo". (12)

Segundo interpretação de G.M.T.: "Poe não diz exatamente o que compreende por Verdade literária, mas dá a entender que se trata de raciocínio, da lógica do discurso, vale dizer, da verossimilhança".

Como vimos, Poe estabelece uma distinção quanto aos objetivos dos dois gêneros e seu campo de ação. Atualmente não podemos considerar válida esta distinção. Desde o Romantismo estes limites de gênero se dilatam e mil possibilidades de realizações, misturando-se e, negando as teorias normativas, criam as suas próprias leis.

Neste ponto, Gilberto Mendonça Teles estabelece a diferença entre conto tradicional e conto moderno:

"É nisso aliás que parece nuclear-se a separação entre os dois tipos de contos: o tradicional que segue ao pé da letra a teoria de Poe, separando conto (esfera da Verdade) e poesia (esfera da Beleza); e o moderno — confundindo Verdade e Beleza e trabalhando muito mais com a linguagem do que com sua referencialidade externa". (13)

Aqui chegamos finalmente, onde os contos de Teoberto Landim se caracterizam melhor como contos modernos. "Confundindo Verdade e Beleza", o autor sem abrir mão das "leis" de verossimilhança, afirma a lógica do discurso comum, mas nega-a enquanto "produzida no discurso poético".(14)

Assim, tomando como exemplo "Canabrava, adeus", percebemos que a história de Canabrava é o objeto referencial externo verdadeiro, mas esta Verdade é negada quando no texto lemos:

"Vulcano arquitetou de ouro os seus sapatos e o celestial caminhava sobre o céu e sobre as águas."
(15)

"Nasceu entre montanhas e entre montanhas se criou protegida pelos deuses".(16)

O conto "Travessia" aproxima-se mais da poesia que da prosa. O narrador aí, não disfarça a linguagem poética, antes tem consciência de sua utilização. O objeto referencial é o estado interior do narrador que oscila entre o concreto e o abstrato.

"Tu dançavas, tu olhavas para a lua, quando eu olhava teus passos, muitos passos. E agora não era mais o balanço ritmado do trem que me embalava, era o balanço do teu corpo no compasso e no pulsar dos teus instintos".

"Somente um poeta poderia, em lirismo ardente juntar distâncias e fazer-nos renascer em versos".
(17)

"Quando menos esperamos metemos a mão no bolso e trazemos para o presente uma lembrança".
(18)

A utilização da onomatopéia:

"Os sinos que anteriormente me guiavam nos seus tem, tem, tem, vem, vem, vem, quem, quem, quem, bem, bem, bem, também, também, também".(19)

Aqui o ritmo narrativo remete ao ritmo do trem:

"O trem devagarinho, mais depressa, mais depressa, mais corria, velozmente — tal um cavalo poltrão".

Pelo exemplo de "Canabrava, adeus", verificamos que "a estória não quer ser história". (20) Não importa se há lógica ou não no fato de Vulcano ter arquitetado os sapatos do Major.

Em "Travessia", a linguagem poética torna diluídos todos os contornos; vislumbramos silhuetas, pedaços de lembranças, que passam apressadamente, como a paisagem que o narrador avista pela janela do trem.

O discurso literário estabelece sua lógica própria, quando se liberta do peso das convenções literárias. Sobre tudo o texto ficcional onde, para Stierle:

"... a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade". (21)

É na linguagem ainda que o autor realiza o seu querer-se oral através do discurso — escrito, conforme a ambigüidade do título. Desta maneira utiliza de todo o expediente que a técnica lhe põe às mãos para "fingir" uma oralidade.

Por este motivo dá preferência ao discurso indireto livre, muito mais característico da linguagem oral pois aproxima autor e narrador. Rompe com as normas de transcrição ao usar o estilo direto. Como veremos no exemplo a seguir, e os há de sobejo na obra, o discurso passa da voz de um narrador para a de outro sem que o texto escrito o registre através dos dois pontos e do travessão:

"Chegando aqui, o compadre me disse, eu estava ali, entre aquela estaca e as canaranas". (22)

"O segundo pescador, o Zé Camarão, declarou que naquela mesma manhã saiu com seu amigo Galinha d'água que lhe contava a estória da visão do monstro da Lagoa Verde: sempre pesquei camarão aqui....." (23)

Esta ruptura com as normas não prejudica a compreensão do texto, antes ratifica a intenção da oralidade pretendida pelo autor.

Um outro expediente também é a narração em primeira pessoa. Se como vimos, a referencialidade do texto está centrada nas sensações e percepções do narrador, é coerente que

a narração assuma um "eu". A narrativa em primeira pessoa estabelece comunicação imediata entre narrador e leitor. Segundo Massaud Moisés:

"A personagem que 'viveu' a história, contava diretamente ao leitor, de sorte a anular a distância entre ambos e a dar a este a impressão de seu exclusivo confidente do caso". (24)

O tom íntimo de *conversa* que o autor pretende dar ao texto está assim ligado a este expediente técnico da narrativa, que requisita este caráter de verossimilhança para a oralidade buscada.

Como vimos tentando mostrar, a ambigüidade do título se manifesta em todos os níveis da obra. Não se trata de uma conversa à-toa, mas de um fio que a percorre unindo seus elementos, de maneira que nada se encontra à revelia como quer parecer.

2 — SEGUNDA PARTE

2.1. Plano do Conteúdo

Num discurso que se quer sem compromisso, o plano do conteúdo de *Conversa fiada* mostra-se por demais revelador a uma análise que, sem ser profunda, ainda assim desvela, desmente a pretensa gratuidade do texto. (se é que existe texto gratuito).

Roland Barthes diz que:

"... a língua não se esgota mensagem que erigendra: (que) ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer cuvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito, super-imprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominadora, teimosa, implacável da estrutura". (25)

Em *Conversa fiada*, as estórias simples, os casos particulares mas que são universais por integrarem o inconsciente coletivo da região, ainda que ficcionalizadas ou idealizadas, tornam vívida na impressão do leitor a estrutura social de onde são tematizadas.

Vejamos no exemplo de "Canabrava, adeus":

Na Canabrava dos sonhos do narrador, apesar de sua poética caracterização, a afirmação "onde o Major era rei", traz-

nos imediatamente a organização quase feudal das fazendas nordestinas, com seus coronéis (que eram como reis), seus agregados, seus jagunços e sabemos muito bem que a realidade dos agregados e jagunços não era paradisíaca. Quando diz: "As leis eram as leis do Major que decidia sobre o céu e a terra," (26) sem querer somos levados a pensar: era a lei do mais forte.

Como em "Canabrava, adeus," os demais contos, de uma maneira ou de outra deixam entrever o sistema social que regula as relações no nordeste brasileiro.

Assim, a freqüência com que determinados temas se repetem na obra, como o *Amor*; a *Viagem*; a *Loucura-Mulher-Opressão*, remetem-nos a um contexto e significação que, ainda que implícitos, são determinantes para o caminho da análise na busca de um sentido da obra; por este motivo achamos importante a explanação que acabamos de fazer.

Antes de passar ao estudo dos temas detectados, convém esclarecer que não incluiremos na análise que se segue o conto "Conversa fiada". Este conto merecerá um estudo à parte por ser o único que não se enquadra a nenhuma das categorias estudadas.

Passemos aos temas:

Amor — Com exceção de "O susto do vigário," o amor está presente em todos os contos.

Viagem — Sempre ligada a uma transformação, a uma mudança na vida do narrador ou da personagem, somente em "O susto do vigário," não aparece.

Loucura — É também uma constante, apenas excluído de "Canabrava, adeus," (com ressalvas, porque Luízinha foge); "Meu Diário;" "Na vila" e "Preta Totonha." Dos treze contos analisados ele aparece em nove.

Mulher-Opressão — Reservamos a este tema considerações especiais.

Há na obra somente dois contos em que a mulher não aparece: "Susto do Vigário" e "Dedos longos e mãos cabeludas." Dos onze restantes há dois em que não está diretamente ligada à opressão: Em "Canabrava, adeus," e em "Travessia," Restam então dez contos em que chamou-nos a atenção a posição da mulher como ser oprimido e submisso, completamente alienada de sua própria situação.

O esquema abaixo nos dá uma idéia geral da ocorrência dos temas.

CONTOS	Amor	Viagem	Mulher	Loucura	Opressão
Canabrava, adeus	*	*	*		
Maria Boneca	*	*	*	*	*
Geraldona	*	*	*		*
Meu Diário	*	*	*		*
Travessia	*	*	*	*	
Na Vila	*	*	*		*
Preta Totonha	*	*	*		*
O Susto do Vigário				*	
Possuída pelo Demônio	*	*	*	*	*
Dedos longos e mãos cabeludas	*	*	*	*	
Pesadelo	*	*	*	*	*
Doido amor	*	*	*	*	
Madame fulana de tal	*	*	*	*	

Começamos pela temática da *mulher* que, como é natural, liga-se ao *amor* e, para que se entenda a submissão a que é submetida, é indispensável que se tome como perspectiva o contexto social do nordeste. O papel da serviçal que serve ao seu patrão também na cama, pela frequência com que aparece nos textos, é um fato natural (ou era) no sistema essencialmente machista do nordeste. Sempre reduzida à condição de objeto do amor, principalmente na primeira e segunda parte da obra. A situação começa a mudar na terceira parte, justamente onde narrador e autor mais se identificam. Fora da esfera preconceituosa e mais antiga do interior, os fatos se dão aqui num ambiente urbano e mais recente, em que as regras do jogo começam a mudar. A coisa vai se transformando gradualmente. Em "Pesadelo", a mulher não é mais serviçal, mas é doméstica, a "Maria", que o marido julga feliz e "serena", "equilibrada". Daí a perplexidade do homem por julgar-se abandonado e por achar uma bula de remédio, um calmante. Quer procurar uma amiga e descobre que ela não tem amigas. A mulher vai enlouquecendo, solitária, ao seu lado e ele não se dá conta disso. Há aqui um outro tipo de opressão, muito mais sutil.

Em "Doido amor," há uma certa igualdade de condições. A mulher não é só "Maria". É uma intelectual, briga por seus direitos e não quer uma relação desigual no trabalho, em casa e na cama.

"Madame Fulano de tal" acaba por inverter as regras; aqui o homem torna-se o objeto do amor. A mulher é que tem um relacionamento duplo e o que é mais desconcertante, quer continuar assim. Completando totalmente esta inversão, a loucura, que tinha por causa o amor rejeitado e era privilégio das mulheres, passa a ser do homem, que vai procurar um analista.

Relembrando a citação inicial de Barthes, que a língua nos faz ouvir para além do que é dito, verificamos sua pertinência, quando a partir de uma análise da significação dos temas freqüentes chegamos ao que não é dito, mas é detectável nos interstícios da linguagem.

Gostaria de ressaltar que não pretendemos aqui, de forma alguma, uma crítica ao comportamento do homem. Antes queremos mostrar como a relação homem/mulher veio se transformando na obra; como análise evidenciou a mudança de posição da mulher e a confusão do homem diante desta mudança. Como ficou evidente um problema que não é o do narrador, mas da problemática homem/mulher na atualidade.

Falta-nos ainda um conto para examinar, o conto cujo título é também título da obra e que de maneira curiosa, é o único que não se enquadra em nenhum dos temas detectados, nem mesmo o amor. Durante todo o tempo da pesquisa ele resistiu à análise dentro das perspectivas abordadas, forçando-nos a descobrir o seu significado dentro da obra.

Todo o conto gira em torno de um boato que surge numa aldeia de pescadores, próxima a uma lagoa. Um pescador diz a um amigo que viu um monstro. O amigo desconfia mas vai observar a lagoa. Não consegue ver nada, mas lá pelas tantas ouve um barulho diferente; vai contar a outro. E assim a notícia se espalha de um pescador para outro, cada qual seguindo a risca o ditado, que reza que: quem conta um conto aumenta um ponto. Espalha-se pela cidade; vira notícia de televisão, e uma multidão quer ver a lagoa. Os terrenos a sua volta começam a ser loteados. A Polícia Federal investiga e descobre que o primeiro pescador havia sido pago pelo prefeito (dono dos terrenos) para espalhar a notícia. Era só um golpe publicitário.

2.2. Os pólos temáticos

Retomemos os pólos temáticos. Achamos por bem englobar o semema mulher-opressão ao Amor. Assim temos três pólos temáticos: *Amor-Viagem-Loucura*.

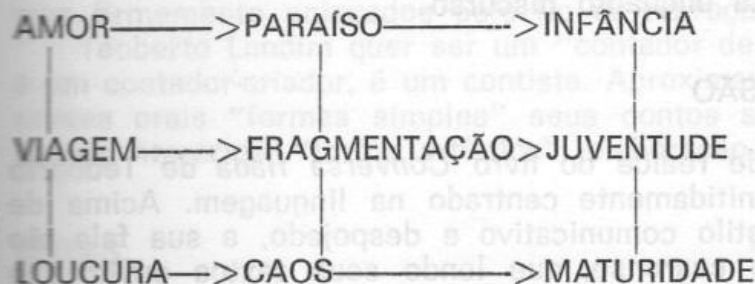
Como podemos perceber encontram-se misturados dentro da obra, e há contos onde os cinco temas se encontram. Podemos inferir deste dado que, também no plano do conteúdo há uma unidade, um "fio" temático que vai enlaçando todos os contos. A ordem com que os temas funcionam na obra: *Amor — Viagem — Loucura*, sugere um movimento (viagem). Vai da ordem (amor) para a desordem (loucura). Ora, este quadro levou-nos imediatamente de volta ao início do trabalho, quando constatamos no conto inicial o princípio de organização da sua estrutura, que divide o conto em três momentos: paraíso, fragmentação do paraíso, caos. Ao tentar relacionar os dois conjuntos de sememas, podemos ver que têm os mesmos significados básicos:

AMOR — PARAÍSO — simbolizando a ordem: o lugar da felicidade;

VIAGEM — FRAGMENTAÇÃO — simbolizando a dispersão, a quebra na ordem;

LOUCURA — CAOS — a confusão mental.

Relembrando ainda o início do trabalho vimos que, na estrutura deste primeiro conto, o princípio de organização é o mesmo que determina a divisão dos contos: infância, juventude e maturidade. Mais uma vez relacionamos.



Como podemos perceber a macro e a micro estruturas se complementam. A obra se fecha numa circularidade que é peculiar ao conto.

Como todo o foco da narrativa está centrado no narrador, também no plano do conteúdo e significação está intimamente ligada ao próprio desenrolar de sua existência, sobretudo na última parte onde narrador e autor estão mais nitidamente unidos.

Dissemos na primeira parte do trabalho que a oralidade constitui a intencionalidade da obra e que o que importa para o narrador não é o enredo, e sim a sua comunicação com o leitor. Tentaremos então verificar a pertinência da afirmação.

O narrador pretende escrever contos como quem conta histórias e neste sentido realiza plenamente o seu objetivo: aqui realiza a conversa à-toa, aproximando-se das "formas simples" de Jolles, ainda que, para que isto se realize, tenha que trabalhar a linguagem: quebrando regras de pontuação; manipulando regras de construção do diálogo, enfim, tentando tudo o que possa facilitar a aproximação com o leitor: aqui realiza a conversa que é fio, elaboração, "forma artística". No plano da expressão justificamos a afirmativa quanto ao papel da ambigüidade como princípio que rege a obra.

No plano do conteúdo, a ambigüidade fica por conta do conto que resistiu à análise e que teria uma possível colocação, considerando a sua tendência ao chiste, à anedota.

Se o homem sai de seu paraíso, numa viagem cujas delusões desfazem a sua perspectiva deste paraíso e cujo fim do caminho é sempre o caos, então a vida não passa mesmo de um blefe.

Entre a loucura como final de tudo e o humor, o narrador prefere o segundo; talvez como uma forma de transformar o desprazer em prazer; talvez querendo nos dizer que, na verdade, o sentido, a lógica da obra não interessa muito. O importante é o discurso e este está tecido, tem sua própria lógica e se basta enquanto discurso.

II — CONCLUSÃO

O ponto de realce do livro *Conversa fiada* de Teoberto Landim, está nitidamente centrado na linguagem. Acima de tudo o seu estilo comunicativo e despojado, a sua fala tão autenticamente cearense, que lendo seus textos ouvimos o "sotaque". Disse "ouvimos" porque é justamente esta aproximação com a oralidade sua característica maior. Na obra em questão, Teoberto vai além; quer chegar o mais próximo possível do seu leitor e trabalha as técnicas da linguagem, da elaboração da narrativa para dar à obra o tom íntimo e descompromissado da "conversa".

Dividido o trabalho em duas partes, verificamos que, no plano da expressão, conforme proposto na introdução, a ambigüidade do título determina os dois níveis em que a linguagem é trabalhada. Primeiro, como um discurso que pretende

a oralidade; segundo, como um discurso que se sabe elaboração, forma artística, literária. Aqui, os dois níveis se interligam pois a linguagem é elaborada em favor desta oralidade. Desta forma o autor realiza a sua conversa fiada (sem objetivo aparente) e fiada enquanto matéria com que tece o texto literário.

Vimos também como os contos se configuram como contos modernos na medida em que neles dá-se a ruptura com o grande acontecimento, característica dos contos tradicionais e que é ainda na linguagem que o autor estabelece a marca definitiva da diferença, quando em seus textos se interligam e relacionam a linguagem comum (Verdade) e a linguagem poética (Beleza).

O plano do conteúdo mostra-nos que a aparente banalidade dos temas encerra os questionamentos existenciais do narrador, que são na realidade as angústias e perplexidades do homem atual.

Entre a loucura como final de tudo e o humor, o narrador prefere o segundo; talvez como uma forma de transformar o desprazer em prazer; talvez querendo nos dizer que, na verdade, o sentido, a lógica da obra não interessam muito. O importante é o discurso e este está tecido, tem sua própria lógica e se basta enquanto discurso.

O mais importante é que a obra fecha-se numa circularidade em que o plano da expressão e o plano do conteúdo se completam, de maneira coerente, onde nada fica à deriva, mas firmemente enlaçados pelo fio da narração.

Teoberto Landim quer ser um "contador de histórias" mas é um contador-criador, é um contista. Aproximando-se das narrativas orais "formas simples" seus contos são no entanto contos literários, "forma artística", elaboração estética.

NOTAS:

- (1) Teles, G.M. — p. 305.
- (2) Moisés, Massaud. — 1979, p. 28.
- (3) id. ib. — p. 28.
- (4) Landim, T. — 1985 — p. 10 (Prefácio).
- (5) id. ib. — p. 17.
- (6) id. ib. — p. 13.
- (7) id. ib. — p. 20.
- (8) Gotlib, N. B. — 1985 — p. 47.
- (9) Oliveira, J.M.P.F. de p. 9.
- (10) Teles, G.M. — p. 91.

- (11) Poe, E.A. — 1950 — p. 284.
- (12) id. ib. — p. 286.
- (13) Teles, G.M. — p. 293.
- (14) id. ib. — p. 295.
- (15) Landim, T. 1985 — p. 17.
- (16) id. ib. — p. 17.
- (17) id. ib. — p. 32.
- (18) id. ib. — p. 32.
- (19) id. ib. — p. 32.
- (20) Teles, G.M. — p. 294.
- (21) Stierle, K. p. 147.
- (22) Landim, T. 1985 — p. 70.
- (23) id. ib. — p. 70.
- (24) Moisés, Massaud — 1979 — p. 35.

UMA APRENDIZAGEM DA ANTROPOFAGIA

Maria Eunice Furtado Arruda

1. INTRODUÇÃO:

O *Cogitário*, romance de Napoleão Sabóia que escolhemos para estudar o tema da "antropofagia", nos ofereceu um material tão vasto que tivemos dificuldades de selecioná-lo para uma rápida análise. Excluímos dele a abordagem picaresca, para a qual nos pareceu intencionalmente orientado. Entendemos, no entanto, que picaresca e antropofagia se confundem em vários aspectos, principalmente no social, que aqui tentamos focalizar. Para tanto, apoiamo-nos na teoria da carnavalização, de Mikhail Bakhtin, que, por sua vez, se fundamenta no fato social propriamente dito. O Carnaval também engloba as análises de cunho antropológico e psicológico, que constatamos no seguinte comentário de Roberto da Matta:

"Como nas sociedades tribais, das teorias de Gluckman, o Carnaval ajuda a separar os papéis sociais, pois nele todos se descobrem como duas pessoas: uma que atua no cotidiano, sendo séria e pouco dada a "brincadeiras"; outra, (...) safada e malandra, capaz de operar como um ator perfeito, simulando as emoções mais proibidas e mais vergonhosas, ou (...) as "mais baixas". (*Carnavais, Malandros e Heróis*, p. 113).

Ora, no romance *O Cogitário*, o desdohramento da personalidade do narrador-personagem Amphilópio das Quei-

madras Canabrava em seu "có-irmão", o Jegue, além de ser um vasto material psicanalítico, enquadra-se perfeitamente no trecho acima citado. Mas como nosso principal objetivo é o estudo literário, preferimos analisar este assunto à luz da "carnavalização da literatura".

Citaremos, pois, uma passagem em que Bakhtin comenta esse tema do riso e da paródia, tão populares na Idade Média:

"Pode-se dizer (com algumas ressalvas, evidentemente), que o homem medieval levava mais ou menos "duas vidas": uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra "público-carnavalesca", livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos".

(*Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 111)

Bom, resta-nos concluir que o malandro brasileiro Amphilóphio das Queimadas Canabrava tem em Jegue das Queimadas Canabrava o seu lado sério, responsável e europeizado. É justamente por meio desta dicotomia e da agressividade da colonização imposta ao selvagem que abordaremos o nosso tema central — "uma aprendizagem da antropofagia nos cenários europeus".

Nosso trabalho está dividido em três partes:

- a primeira parte trata do aspecto puramente formal onde faremos um estudo da antropofagia no estilo e na forma da narrativa de Amphilóphio;
- na segunda parte estudaremos o trajeto da aculturação do herói. Aqui veremos as imposições injustificáveis de uma cultura importada, distorcendo e agredindo as tendências naturais do "selvagem" — a escola, a religião inquisitorial, a aprendizagem do andar e do falar do colonizador, a arbitrariedade dos costumes civilizados, os primeiros deslocamentos espaciais rumo ao palco do cenário antropofágico e à quase total perda da identidade de herói;



— a terceira parte subdividimos em três: inicialmente estudaremos a Europa como palco da antropofagia; a seguir, veremos o colonizado comendo o colonizador em seu próprio ambiente, numa atitude de revanche e de defesa que se confundem quase que inseparavelmente; por fim, levados por um texto de canibalismo recíproco (colonizador x colonizado), entraremos em nosso assunto principal — “o antropófago de calças”. Aqui pretendemos nos fundamentar no texto de Montaigne (*Dos canibais*) e estudar o tema como uma “antropofagia às avessas”, sempre segundo a teoria de Bakhtin.

Na conclusão, falaremos da recuperação da consciência do “eu” primitivo do herói, viabilizada pela memória evolutiva e sensorial despertada ao contactar seu “totem” — a rapadura.

Resgatada a consciência dos valores de sua ancestralidade e digeridos e assimilados os novos valores da civilização, Amphilóphio poderá cantar e dançar o seu samba, reinventando sua história e pisando firme no asfalto do cenário universal.

2. *Deglutindo tempos para recompor espaços*

O *Cogitário* é um romance essencialmente metafórico. Ele nos conta de uma forma sensorial e plástica a incrível mescla da raça brasileira.

A formação europeizante do nosso povo se nos apresenta quase impossível quando nos situamos no interior do sertão nordestino, isolado geográfica e culturalmente do resto do Brasil. Esse isolamento poderia ter produzido um povo mais autêntico se este não tivesse sofrido a agressão de uma colonização européia — portuguesa e francesa (no caso de São Luís do Maranhão). A influência britânica se deu através de Portugal que na época era dominado economicamente por aquele império. Este fato histórico está simbolizado na viagem de Amphilóphio, que chega a Londres via Lisboa/Paris.

Economicamente falando, o percurso do “selvagem que tramitara direto de dentro dos paus feudais do Nordeste para o cérebro da automação pós-industrial” (*O Cogitário*, p. 13)

é feito de maneira inversa ao dos colonizadores do Brasil, ou seja, Lisboa/Paris/Londres. Dizemos "economicamente falando" porque sabemos que quem realmente usufruía de nossas riquezas era a Grã-Bretanha, muito embora o dono da terra fosse o português.

A história de Amphilóphio é narrada em dois tempos (presente e passado), os quais se desdobram, por sua vez, em outros diferentes tempos de presente e de passado narrativos. O tempo presente se situa em Paris e em Londres, enquanto que o passado são recordações do Brasil e de suas peripécias na Europa: Paris, Londres, Escócia.

A mistura de tempos e espaços dificulta enormemente a compreensão do romance. No entanto, num estudo mais atento, notamos a intenção do autor de confundir, como se misturasse toda a nossa história numa imensa panela de festim canibalesco. O tempo e o espaço estão aqui carnavalizados com o objetivo de contar a aventura nordestina na toada de um samba sertanejo. Mas só os que lhe conhecem o ritmo, e nele se reconhecem, saberão decifrar-lhe o sentido profundo.

É importante notar que o último capítulo do romance, que é o único inteiramente narrado no *tempo presente* (Londres), nada mais é que um falso presente. Na sequência natural do livro enquanto tal, ele é *presente*: é a conclusão natural das aventuras do herói na Europa, a organização definitiva de seu estilo narrativo (a carnavalização), o despertar de sua consciência primitiva e os primeiros passos da recuperação de sua identidade.

No entanto, se no primeiro capítulo ele descreve seu presente em Paris, seis meses depois de seus insucessos na Grã-Bretanha, temos que admitir que aquele presente em Londres ainda é passado. Trata-se, pois, de um falso presente, dentro do contexto da fábula, que tem seu ponto de chegada no fim do primeiro capítulo:

"Pois pronto, pessoal! Partirei de novo! Não prometo ética nem estética, é vale-tudo, quem for podre que se quebre, eu vou sair por aí fora de rasteira até em mulher grávida!... (p. 20)

Logo, a fábula se inicia no segundo capítulo e termina no primeiro, como acabamos de exemplificar. Mas a ambi-

güidade do tempo pode ainda não se encontrar resolvida. É que a própria citação que acabamos de fazer para justificar nosso ponto de vista, serve muito bem a um contra exemplo ou argumento contrário. Ela pode servir de introdução às aventuras que serão rememoradas a partir do capítulo seguinte que conta exatamente isso: um samba ("Vale Tudo", de Jacob do Bandolim) sem "ética nem estética"; uma ritualização cabocla que desperta nossa consciência para o ridículo da mistura "anglo-chimpanzé". Essa ambigüidade temporal funciona no romance como a descrição de um trajeto tão perfeitamente circular que nos impede de distinguir com exatidão onde ele começa ou onde termina. Talvez o autor queira nos lembrar de que estamos sempre em constante movimento, num eterno recomeçar em busca de nossa identidade. Mas se insistirmos na idéia do nosso ponto de vista de que o trecho final do primeiro capítulo determina o fim da fábula, então poderemos dizer, parodiando Roberto da Matta, que o herói, "derrotado e vitorioso", está pronto para "um outro momento, um outro diálogo, um outro carnaval" (*Carnavais, Malandros e Heróis*, p. 118). E já que citamos Roberto da Matta, nada mais prático do que adequar a sua conclusão sobre o capítulo "Carnaval em Múltiplos Planos" — no mesmo livro que acabamos de citar — à questão que ora tentamos interpretar: "É como se o círculo do ritual fosse por demais fechado para que se possa sair dele." (p. 117)

Nosso espaço cultural (considerando nossa condição de miscigenados) é bem maior que o espaço circular do ritual. No sentido literário, a carnavalização de nossa mistura possibilita o rompimento do círculo fechado do espaço social. Assim, o espaço cultural da raça cabocla é o palco armado na praça pública do universo, viabilizado pela ação renovadora de um eterno carnaval.

3. O trajeto da aculturação: uma aprendizagem da antropofagia

Autodenominado "caboclo nostálgico", Amphilóphio exprime-se com intenso lirismo sempre que rememora sua infância, o que, aliás, vem a contrastar com a linguagem normalmente vulgar e debochada do tempo em que narra o presente de sua vida adulta.

Sua narrativa dos tempos de Europa é um constante esforço de (se) "situar". Teria conseguido o intento "se não se houvera enganado de ilha" (p. 12). A afirmação alude ao erro do herói de querer situar-se na Grã-Bretanha ao invés de tentar fazê-lo em São Luís do Maranhão. No entanto, ao contar seu nascimento, consegue a impossível façanha de *situar* um espaço geográfico irreal:

"Pessoalmente, fui fundado numa parto-party em cima da cicatriz que aproximou na hora o Ceará do Maranhão. A gente padecia, então, numa daquelas retiradas... Durante a festa, afligida pela seca, a terra teve uma dor de rachar, na rachadura caiu o Piauí. Findo o forró, o comboio em marcha, o inverno bateu e curou a terra... Na cirurgia, arrancou o Piauí das profundezas, mas nós já íamos longe... De minha fronteira desmanchada só restou a lembrança do samba que Bastiana cantava enquanto Serapa me cortava de peixeira o cordão inaugural — o "se você jurar que me tem amor...", de Ismael Silva..." (p. 16)

Ora, o Ceará não faz fronteira com o Maranhão, visto que o Piauí se intercala entre eles. Mas tendo vivido sua infância em constantes mudanças entre estes dois estados, o narrador conseguiu, com o recurso do lirismo poético, reunir, num só parágrafo, aquela distância geográfica: sua sofrida condição de retirante numa região marcada pelas secas, a situação geográfica e social do Piauí (ainda mais precária que a do Maranhão e Ceará) a peixeira — símbolo do machismo nordestino — e o samba, o único elo do Nordeste com as outras regiões do Brasil e marca da unidade nacional. Em um só parágrafo, Amphilóphio situa o leitor no espaço geográfico, social e psicológico de suas raízes culturais.

Em criança, o herói viveu em completo isolamento social, tendo a Natureza como única mestre-escola:

"... na verdade, o currículo do jardim de infância que freqüentei, sozinho, debaixo das moitas, pelas trilhas dos preás, entre as vidraças correntias dos córregos e igarapés, se nutria de portentosas onomatopéias..." (p. 136)

Mas o trajeto rumo à aculturação, aos valores importados, logo veio a corromper aquele bucólico primitivismo. A Escola se encarregou de "reorientar" sua educação, aos 7 anos de idade.

"Quem não aprende as letras perde a fala, vira bicho com rabo e grandes orelhas" (p. 136)

Ensinos como esses, transmitidos num regime de repressão e terror, logo eram contraditos na simples observação da gente mais rude, junto ao "povo esfarrapado":

"Vendo-me muito curioso a escutar e a espiar, o povinho me enxotava, eu era o "fie d'uma égua". No ralho, eu galopava carregando a prova contrária ao ensino da mestra..." (p. 136)

Logo veio outro tipo de imposição cultural injustificada: a obrigação de ser destro. Disso resultaria sua total perda do senso de orientação que o levaria à prática da autofagia durante o curso de televisão na Escócia.

"Na escola do bê-a-bá, eu garatujava com a mão canhota... A família implicou, "o lápis tem que ser na mão direita" e plac! Palmatória! Ao chegar nos bolos a canhota para as letras, eu acho que um parafuso cerebral se desregulou... Virei fascínora no papel e perdi o senso de orientação..." (...)

... Resultado — concluí a experiência escocesa todo desarticulado, com os dedos tatuados de tanto cortá-los de gilete na luta para me orientar..." (p. 23)

A naturalidade da prática sexual sertaneja também se encontraria ameaçada pela moral judaico-cristã. Isolados no tempo e no espaço, a inocência e o primitivismo do povo nordestino quase foram abalados pelas idéias inquisitoriais destemporalizadas. O vigário de Bacabal, cidade do interior maranhense, convertia as missas dominicais em verdadeiro "auto-da-fé". Ainda que sem nenhum sentimento de culpa, os sermões do "Torquemada bacabalense" aterrorizaram a adolescência de Amphilóphio:

“A maldição divina!”, o Torquemada bacabalense já começava neste rojão, eu mal tinha tempo pra me esconder atrás da Bastiana... No que eu me aprumava e arriscava um olho por entre os plissados do vestido materno, tremia! O púlpito já virara fogueira e de dentro dela o juiz de Deus castigava os ímpios! Escarrava espetos vermelhos em todas as direções, avimaria!” (p. 43)

Sua sorte foi a de pertencer a uma sociedade tão primitivamente inocente, que encarava com tamanha naturalidade o ato sexual a ponto de não fazer caso das condenações inflamadas do vigário. Os adultos nem sequer entendiam o terror do adolescente que temia, sem saber porquê, a condenação eterna. Mais tarde, já familiarizado com os preconceitos da “civilização cristã”, confessaria ironicamente que nem mesmo todos aqueles sofrimentos da infância lhe aquebraram o *animus peccatori* de sua puberdade, pois seus ardores se manifestaram, justamente, naquele “contexto sacromoral terrificante”. (p. 43). Portanto, a importação da moralidade inquisitorial não medrou no sertão porque teve que se enfrentar com o valor mais autêntico e intrínseco ao caráter do sertanejo: a sexualidade.

Primeira etapa de seu trajeto de deslocamentos rumo à aculturação foi a viagem a Fortaleza, antes de ir cursar o 2º grau em São Luís do Maranhão. A preparação da viagem para Fortaleza lhe valeu a tortura idêntica ao aprendizado das “letras”. Teve que reaprender a andar, a calçar sapatos que lhe torturavam os pés, e até a falar como a gente da capital. Começava aí sua trajetória de perda da identidade que se intensificaria em São Luís e teria sua conclusão final na Europa.

Em São Luís, Amphilóphio entrou em contato com aquele falar “misteriosamente atado às relíquias coloniais da sintaxe lusitana” (p. 133) — aquele português bem articulado e castiço que os outros nordestinos mastigavam e mutilavam. A nordestinação da sintaxe lusitana seria, pois, uma resposta antropofágica ao povo que nos impôs sua língua:

“O estrago ficava por conta do nosso vivezim... miudim... picadim... imersim...” (p. 135)

Como vimos a mutilação da língua vernácula, praticada pelos sertanejos, o que interpretamos como “antropofagia

lingüística”, foi aqui justificada lírica e exemplarmente pelo narrador. Nordeste que é, ele nos explica também que a carência vocabular do sertanejo é positivamente compensada pela utilização de imagens sensoriais, ou seja, de metáforas:

“Eles botavam uma força bruta para articular os objetos duros, rugosos, pesados, que representavam as sílabas... Quase todos arregaçavam as mangas no trato dum cavaco e findavam em gestos desmesurados, tomando toda a criação como testemunha do bom senso que o vocabulário lhes negava a nítida e completa formulação... Despojado de termos abstratos, o *léxico* dessa terapia lingüística, curtido pelo sol e pelos ventos, *tinha cheiro de curral, de resina, de cacimba, de lama ressequida, de cachimbo e de caritô*... Sendo a caatinga muito avara em sabores, o *gosto desses arcaísmos e corruptelas provinha das imagens e comparações*... Ao ritmo da terra que nunca se apressa, as orações estralavam nos beijos como os garranchos nas coivaras e farejavam obsessivamente o caminho das águas... “*Os nívueiro aman’ecero hoje mais seco do que cabelo de nego*...” (p. 140 — grifos nossos).

O texto acima transcrito explica também os sentimentos contrários de admiração e aversão ao bom falar maranhense assim expressos pelo narrador:

“Fui enrabado numa orgia de português elegante, vestido e penteado nas melhores tradições lusitanas, protegido das corrosões exteriores pelo isolamento marítimo, pela inexistência de correntes migratórias internas e da TV...” (p. 143)

Através desta informação pode-se notar duas coisas: por um lado, sua admiração pelo purismo da língua falada, ainda não corrompida pelo contato com o mundo exterior, nem pela influência massificante da televisão; por outro lado, a expressão “fui enrabado numa orgia de português elegante” denota com clareza seu desprezo ao culto de um idioma importado e imposto. Podemos ver aqui uma denúncia de

violência antropofágica no sentido colonizador/colonizado. O colonizador português "come" o colonizado numa "orgia" lingüístico-canibalesca. É justamente no humor expresso nesta afirmação que o narrador denuncia a violência da colonização. O narrador-personagem se utiliza do humor ao se sentir impotente para fazer parar seu curso de deslocamentos rumo à total aculturação. Ironia e sarcasmo serão suas armas de defesa e ataque ao se adentrar na Europa, que logo reconhece como o epicentro da prática antropofágica.

4. *Europa: um espaço antropofágico "às avessas"*

4.1. — *No palco da antropofagia*

"Na realidade, o jumento temia o moinho francês!" (p. 24)

Dois fatos importantes distinguem-se na narrativa da viagem à Europa. O primeiro, a nível estilístico, mostra a súbita transformação do lirismo sertanejo das reminiscências da infância, numa linguagem vulgar e ferina. Ali, Amphilóphio usa a linguagem como um caboclo utiliza sua peixeira para se defender e agredir o adversário. Rebatendo as críticas do jegue, assim se expressa:

"É muito fácil, todavia, cagar regras assim, quando se dispõe do sustento quotidiano grátis nas pradarias européias, sempre verdejantes... Puta-merda!" (p. 23)

O segundo fator de essencial relevância é o desdobramento do narrador na figura do Jegue. O "có-irmão" só aparece nesta segunda fase de suas aventuras, precisamente na viagem para a Europa.

Jegue das Queimadas Canabrava simboliza o *outro eu* de Amphilóphio ou a sua "sombra", se preferirmos a terminologia junguiana. Ele representa seu lado aculturado, absolutamente à vontade "na terra da rainha Vitória". Justamente por ser tão estranha a um sertanejo, a formação ideológica européia foi concretizada na figura de um animal utilitário e que dá margem a distintas significações para as diferentes culturas. Para a sociedade "civilizada", o jegue é tido como o protótipo da falta de inteligência e de boas maneiras. Na

realidade ele é um animal de extrema utilidade no sertão, onde é amado também pela sua docilidade, paciência e "subserviência". Não podemos deixar de salientar aqui o caráter místico-religioso do jegue (para o sertanejo), por representar o animal que adorou Jesus na manjedoura e que o serviu ao longo de sua vida. No plano social, ele é a imagem de um povo que, mesmo explorado, ama e serve lealmente ao explorador.

O primeiro signo a que o narrador lança mão para caracterizar a Europa como o verdadeiro espaço antropofágico está logo na chegada dos heróis à França. Seus reduzidos conhecimentos da língua francesa, que, aliás, não ultrapassavam os limites das fórmulas de "politesse" (como "merci", "s'il vous plait" e "bonjour") não lhes foram suficientes para escapar dos inúmeros "coices" na estréia parisiense. Logo em seguida, o súbito conhecimento dos "Queimadas Canabrava" do estranho gosto francês pela carne de cavalo e seus congêneres, situou-lhes na realidade dos canibais civilizados:

"De cara, Jegue tramautizou-se! Às portas dos açougues de cavalo, em aventais de cirurgiões, machadinhas prontas nas mãos, os açougueiros da "Cidade Luz" calculavam arroubas itinerantes do Gangão; francês vende a mãe por um picadinho de jumento!... Daí, o piauiense se mancou e, na primeira de copas, me largou só nos lajedos de Paris, alegando discrepância de princípios!" (p. 24).

O aparecimento do Jegue em cena — o lado europeizado e europeizante do colonizado — como "o caso único, pois, do primata que pulara do galho para a cena mundial" (p. 14) evidencia o caráter carnavalesco da obra. Como já falamos na introdução deste trabalho, ao dizermos "carnavalesco" queremos dar o significado utilizado por Bakhtin no seu estudo sobre a "carnavalização na Literatura". Citaremos o referido crítico para situar a Europa como uma imensa praça pública onde se desenrolaram, com perceptível intenção artística do narrador de *O Coqitário*, as ações carnavalescas de Amphilóquio e Jegue — a sua consciência ou o seu duplo.

"O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas (...) O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. Mas só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria idéia "público e universal", pois "todos" devem participar do contato familiar. A praça era o símbolo da universalidade pública. (...) Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação temática, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e de destronamentos públicos." (Bakhtin, p. 110)

A própria verossimilhança literária da figura do Jegue, pode ser explicada também pelo mesmo Bakhtin, quando analisa a quarta particularidade da "sátira menipéia", por ele considerada um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca da literatura até nossos dias:

"Uma particularidade muito importante da "menipéia" é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o "naturalismo de submundo" extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista)". (Bakhtin, p. 99)

Voltando ao nosso assunto antropofágico, queremos lembrar que é o jegue o primeiro a pressentir a ameaça do mundo civilizado e a fugir dela. As passagens claramente denunciadoras do canibalismo são tantas que não seria conveniente esgotá-las neste presente trabalho. Vamos, portanto, nos limitar a fazer uma rápida explanação sobre a prática antropofágica do colonizado no "ambiente" do colonizador, para logo entrarmos no assunto que mais nos interessa: o canibalismo dos povos ditos civilizados.

4.2. — O Colonizado "comendo" o colonizador dentro de seu próprio ambiente

Antes de mais nada, Amphilóphio nos informa de suas explorações clandestinas no campo da língua inglesa, o que

para ele significava uma impenetrável e intransponível mata cerrada. "Eu invadia as florestas do Gardian e da Gramática por volta da meia noite, diariamente..." (p. 29)

O esforço frustrado da prática daquelas incursões noturnas à indesvendável floresta idiomática britânica teve resultados ambíguos. Sua permanência no estafante trabalho na cozinha de um restaurante londrino encontrou-se ameaçada pela sua inaptidão lingüística:

"Agitadíssimo no fogão, o mister entendeu que eu desejava, com um garfo (fork), matar alguém... Percebendo-me atônito, ele piorou o próprio equívoco — eu já havia trucidado alguém!" (p. 40)

Pior que o que já fizera com o idioma camoniano, a língua inglesa era mutilada pelo "selvagem", no seu desesperado empenho de assimilá-la. O equívoco fonético viabilizou a expressão do caráter canibalesco inconsciente de seus instintos, e potencial na língua inglesa. Na realidade, os nobres sons vitorianos resultaram demasiado duros para o melódico aparelho fonador do caboclo. Era-lhe impossível digeri-los:

"Quando Marianne veio me visitar pela primeira vez, na metade do terceiro mês, eu me esganiçava como uma fera, pra tornar rugosos, caraquentos, meus "rr" e "h" ingleses, pois eles teimavam em sair da goela bem nordestinos, ou seja, lisos e aspirados... Daí, "hungry" virava "ungry", "rich" dava em "ich"..." (p. 30)

Conclusão de seus frustrados exercícios na pronúncia inglesa, foi a certeza de que nunca passaria do "anglo-chimpanzé". Daí a decisão de "comer" a francesa Marianne à moda do linguajar caboclo, assumindo assim as suas origens: "Abarquei a macaca pelo cangote..." (p. 30)

De suas inúmeras atitudes canibalescas em relação ao contato com o povo europeu, a de maior relevância é, sem sombras de dúvidas, a referida através do ato sexual. Já falamos que a virilidade é o valor de maior importância para o caboclo sertanejo. Isso explica seus relatos constantes de sua fúria sexual antropofágica na Europa, onde tem relações com mulheres francesas, inglesas, escocesas, australia-

nas, além de algumas estudantes "au pair", sem contar os casos passados num "roçado alemão, debaixo duma moita suíça, no alto do Parthenon, em Atenas, e tantas e tantas outras!" (p. 32)

No entanto, o referente histórico-social estando sempre presente na intenção do autor, as duas principais amantes de Amphilóphio — ou seus mais saborosos e constantes pratos — não poderiam deixar de ser a francesa e a inglesa. Marianne representaria a vingança do colonizado à importação cultural da França no Brasil e imposta agressivamente ao caboclo nordestino.

As referências àquela importação cultural francesa estão evidenciadas na carta em que o herói escreve aos pais contando-lhes de seus amores com "a filha do rei Carlos Magno"; mais evidente ainda, no desafio dos violeiros no sertão pernambucano, cujo mote era o duelo Carlos Magno x Lampião. Além disso, o discurso do Jegue narra os casarões estilo europeu e as mobílias também européias das fazendas do sertão. Ali, os fazendeiros e empregados se vestiram de nobres feudais para homenagear a "fia da raí'a" ou seja, a semióloga inglesa. Na festa da recepção, os finos quitutes franceses recusados pela semióloga "tiniram nas queixadas da canalha" num verdadeiro festim canibalesco. Mas aqueles apreciados mets do jet-set parisiense só foram deglutidos pelos empregados da fazenda depois de adaptados à moda sertaneja, no mais puro gosto carnavalesco. As escravas "adubaram um pirão de caviar e foie gras!" (...)

"Só a pororoca do champagne francês misturado com cana descendo aos borbotões nas tripas da muniça sacudiu Moxotó". (pp. 233/234)

O grave crime da imposição cultural francesa aos confins do Nordeste brasileiro, tinha que ser vingado por um valoroso representante do sertão. Por isso, Amphilóphio explorou Marianne não só física como economicamente. Justificamos sua aparentemente paradoxal preferência por Marianne dentre as outras amantes, com as próprias palavras do herói: "as neolatinas tinham prioridade..." (p. 203). Um elo lingüístico o unia, pois, à francesa.

Com Dolores, a amante inglesa, a conquista foi mais difícil e o relacionamento parecia mais controlado pela mulher.

Só quando quis, ela tomou a iniciativa da conquista: "Por que você não fica aqui esta noite?"

No entanto, a reação selvagem de Amphilóphio, em resposta ao convite da inglesa, a surpreendeu a ponto de comentar não se acreditar capaz de provocar a violência que transcreveremos a seguir:

"No "fica", eu me virei e voei no cangote da mulher! Um vôo de ponta! Carcará no borrego! Nos embolamos sobre as almofadas e saímos rolando sem destino, nos mordendo nas línguas, as mãos malucas, sem critérios para deslindar as leis das formas desconhecidas..." (p. 187)

Se quisermos dar uma interpretação histórico-social a esta passagem, podemos assinalar que a Inglaterra marcou mais a sua diferença cultural em nossa terra, pelo contraste de sua lucidez e frieza saxônica com o nosso caráter sentimental latino. Amphilóphio demonstrou que é possível dobrá-la e devorá-la, consumi-la mesmo com o fogo tropical. O antropófago conseguiu vencê-la com sua mais poderosa arma — a fúria sexual.

Os novos métodos de uma recolonização selvagem são claramente expressos pelo herói, que assim confessa:

"E não me acusem de covardia, querendo dar lição na França e na Inglaterra através de duas pobres coitadas" (p. 202).

A justificativa da vingança também está bem fundamentada:

"Os fundamentos de minha colonização privada eram de várias ordens! Lúdico-colonial, por exemplo, para situarmo-nos no âmago do conceito: os franceses invadiram o Maranhão e transviaram nossas índias no canã com plumas de araras! Léxico-semântica: os ingleses nos impingiram, via Portugal, o Tratado de Comércio de 1810, com a palavra "polícia" valendo solertemente por "política"... Nisso, o ouro do Brasil sumiu e depois, oh, foi o que se viu!..." (p. 202)

Dando seqüência à relação de Amphilóphio (colonizado) com Dolores (colonizador) tentaremos comentar uma passagem que explora o tema da antropofagia recíproca.

Dolores convida Amphilóphio a vivenciar com ela uma espécie de ritualização erótica inspirada nas *Flores do Mal* — uma vespéral baudelairiana. Ali, ele deveria observar suas evoluções sensuais, num “décor” previamente preparado. Proibido de beijá-la, de sequer tocá-la, nosso herói se viu “abafado pela ordenação matriarcal”. (p. 191) Igualmente, compelido a controlar seus instintos, teve que assistir a fêmea se inspirar pelas ondulações da melodia de fundo, “se poetizar numa oferenda carnal”, contemplando a cena “com tesão na alma, depois de um ajuste de contas interior na faixa do fetichismo...” (p. 191) Não demorou muito para o sertanejo aculturado regredir em sua ancestralidade e dar lugar ao canibal que não sabia de regras nem de ritos “baudelairianos”:

“Numa transição da orgíaca oferenda, a Afrodite balbuciou algo num biquinho e me lambeu com uma olhadela tão depravada que não me agüentei mais! Aquilo não existia, nunca constara em revista de sacanagem! *Me atirei felinamente em cima dela, estraçalhei-lhe os cetins (...)* Eu não a violei, eu a devorei bestialmente!...”
(p. 192 — grifos nossos)

A novidade da “vespéral” era que, num segundo ato, o espectador deveria subir no “palco” e formular, ele também, algumas noções de linguagem corporal. Seu instinto machista-sertanejo quis recusar tal papel. Logo foi convencido pela feminista que advogou brilhantemente a causa da igualdade macho-fêmea no “discurso do gozo carnal”. Sem opção, Amphilóphio negociou um acordo com sua própria “macheza”. Imaginou-se caricaturizando um tenor. Sentou-se no tamborete (o palco) e, de olhos fechados, “operou a transferência”. A consequência foi devastadora:

“Do concerto, a única espectadora me arrebatou furiosamente apaixonada... *Me deixei deglutir vivo em plena cena do “Scala” de Milão!...*”
(p. 194 — grifos nossos)

Após tamanho refinamento de selvageria aqui constatado, não teremos muitas palavras a acrescentar na fundamentação de nossa idéia sobre o aprendizado antropofágico de Amphilóphio na Europa. Aquela lição de canibalismo nos introduz no terceiro ato de suas aventuras; seus últimos passos rumo à paradoxal redescoberta de suas raízes primitivas no contato com o povo civilizado e seus costumes.

O cenário da mais alta cultura européia se transforma em palco carnavalesco da tragicomédia de uma antropofagia às avessas: o civilizado deglutindo o selvagem.

4.3. — *Canibais desenvolvidos: uma antropofagia de fraque e cartola*

"Por certo em relação a nós são realmente selvagens, pois entre suas maneiras e as nossas há tão grande diferença que o são ou somos nós".

(Montaigne — *Dos Canibais* (p. 105)

No ensaio intitulado *Dos Canibais*, Montaigne nos oferece um belo estudo comparativo entre os costumes selvagens e os civilizados. Através de sua lógica discursiva ele demonstra a primazia da razão antropofágica primitiva sobre a do seu mundo contemporâneo, onde imperavam as bárbaras leis do absolutismo e da "Santa Inquisição". Criticando a sociedade de sua época, assim se expressou:

"Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos ou entregá-lo a cães e porcos a pretexto de devoção e fé, como não somente o temos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado".

(*Dos Canibais* — p. 103)

Daí a aproximação que fazemos do texto de Montaigne à narrativa de Amphilóphio, onde os civilizados, embora aqui "vestidos a rigor" e utilizando-se de maneiras finas e elegantes, não conseguem mascarar seus mais ferozes instintos canibalescos.

Na narrativa do autor-personagem, invertem-se as diferenças culturais dos dois mundos — inversão esta possibilitada por seus cornos alegóricos da passagem que se estende da página 57 à página 62 do capítulo 4.

Tentaremos adaptar a esse texto, a tese de Montaigne da superioridade da civilização primitiva sobre a civilizada.

Na alegoria de Amphilóphio "os ferrocarrís intermináveis se puseram em marcha a um só tempo, trazendo os magros para as bonanças das nações ricas e evacuando os gordos para o Terceiro Mundo..." Naquela desastrosa vivência alegórica, os povos civilizados não obtiveram o título de "bravos" que a experiência histórico-social outorga aos sertanejos ao longo de sua sofrida história. Antes, porém, de analisarmos o relato do narrador, queremos relembrar o que o filósofo francês entendia por bravura ou valentia.

"Quem sucumbe sem que sua coragem se abata: *"quem, se cai, combate de joelho"* (*); quem, apesar das ameaças de morte não perde sua altivez; quem agonizante, permanece impassível e com o olhar desafia ainda o inimigo, não é por nós abatido e sim pelo destino. Morre mas sem ser vencido".

(*Dos Canibais* — p. 104)

Esta citação parece se adequar perfeitamente à tenacidade do sertanejo frente às intempéries da vida.

Por outro lado, sebundo a louca fantasia do "caboclo nostálgico" o resultado da inversão dos dois mundos concretiza-se da seguinte maneira:

"Nos carrascos nordestinos, os franceses se rebelavam contra a dieta de macambira sapecada e lançavam panelas e mulheres nas coivaras — entreveros conjugais! Que ecoavam distante, nos juazeiros, onde — à caça de frutos — os britânicos se

(*) frase de Sêneca transcrita por Montaigne. Grifo nosso.

treparam e se estrepavam... Cá em baixo, as formigas, em maciças formações, esperavam a queda desse prato de resistência, pois os portugueses já lhes haviam sido servidos como entrada... Simultaneamente, na Ásia, os alemães faziam salichas das dondocas locais, enquanto os americanos comiam a merda dos bichos evacuados! Por outro lado, no México, aos gritos de "Viva la Muerte", os espanhóis se saciavam com zarzuela de cascavéis! E assim por diante, cada raça se esmerava na sua representação!..." (pp. 61/62)

A passagem acima transcrita alude de forma tão absolutamente intencional ao texto de Montaigne, que o próprio narrador induz o leitor a dar-lhe crédito apoiando-se na autoridade do citado filósofo:

"Porém, atenção, pequena!, não esqueça o sábio ensinamento do velho Montaigne, segundo o qual "é boba pretensão ir desdenhando ou condenando como falso o que nos parece inverossímil"...". (p. 59)

Dando curso à sua narrativa, o "primata nordestino" no décimo sexto capítulo de *O Cogitário*, faz uma crítica mordaz aos costumes selvagens e decadentes das duas mais importantes camadas sociais britânicas: a pequena burguesia e a nobreza.

Ao designá-las como decadentes, estamos nos fundamentando em outro comentário de Montaigne referente aos costumes civilizados:

"As qualidades e propriedades dos primeiros (refere-se aos selvagens) são vivas, vigorosas, autênticas, úteis e naturais; não fazemos senão abastardá-las nos outros a fim de melhor as adaptar a nosso gosto corrompido". (*Dos Canibais* — p. 101)

Na passagem referente à crítica da burguesia, Amphilóphio nos narra seu "début" na vida social londrina. Suas expectativas de fruir de um clima genuinamente refinado foram frustradas logo na chegada e ao longo da festa. Um aroma

proibido insinuou-se em suas narinas que, ao identificá-lo, constatarem a superioridade da maconha do Maranhão. A bebida que ali se consumia, não era o tradicional Whyski, mas o rum do Caribe. Na sala onde estavam amontoadas umas quinze pessoas, "um escândalo de pop-rock troava num toca-disco histórico, exigindo muito sangue-frio, goela de aço e pronúncia escorreita de quem pretendesse entender e ser entendido".

Estava organizada a crítica do "décor" decepcionante de sua estréia no mundo shakespeariano em decadência.

Os convidados ali presentes também o decepcionaram, aguçando-lhe o senso crítico:

"Desqualificado *in limine* pra opinar sobre o destino do europeu médio face ao aumento do preço da batatinha, eu deveria, portanto, me confinar aos clichês do exotismo brasileiro. Os protestos de que eu não suportava café, odiava carnaval e achava Pelé um horror, em nada contribuíram pra me desembaraçar dessa sina anedótica, porque tudo o mais de minha cultura poderia parecer distante, abstrato ou sem interesse..." (p. 248)

O complexo de superioridade britânica não faz mais que afiar o sarcasmo da visão crítica do "selvagem" sobre a futilidade dos hábitos sociais civilizados. Ele agora vai ironizar sobre o vazio e a falta de objetivo daquela sociedade decadente:

"É claro que o papo michou — e os presentes refluíram pruma atitude de reserva, acenderam o último "baseado" e cumpriram o presumível objetivo da noitada — se aborreceram cortesmente em conjunto..." (p. 248)

Em seguida, lançando mão da linguagem carnavalesca "que atinge os limites de um naturalismo grotesco" Amphílophio desmistifica os clichês culturais do paraíso tropical brasileiro:

"A praia onde você se banhou, young lady", entrei então com o meu know-how, "é onde vive o cagalhão de Copacabana..." (p. 248)

Ato contínuo, o herói tenta integrar-se outra vez no grupo. Nova constatação decepcionante. Não consegue apreender o sentido último e profundo da conversação. Não só por deficiência lingüístico-fonética de sua parte, mas também por não haver profundidade nem sentido último algum naqueles diálogos superficiais e vazios. O homem inglês médio não passava de um vadio, um gigolô, incapaz de formular assuntos que não fossem repetições das misérias internacionais divulgadas pela imprensa. Diante daquele ambiente de incomunicabilidade e de falta de criatividade intelectual, o único jeito de se ajustar ao contexto era invocar as atitudes do palhaço brasileiro que até hoje melhor soube "comandar a massa" — Abelardo Chacrinha. Pelo menos tiraria proveito da prática da língua e se integraria no mundo representativo dos "clowns universais".

"No papo, eles me pareceram, de início, uma aglomeração de transistores irradiando a bosta que se passava no mundo... Uma BBC em cada cabeça...

Um horror, pero, alertado pra máxima do grande filósofo Abelardo Chacrinha — "Quem não se comunica se estrumbica" — procurei me ajustar ao meio e usá-lo em proveito de minha fonética inglesa..." (p. 249)

Os cinco parágrafos que seguem falam de um grave caso psicológico ocorrido na inconsciência da coletividade inglesa. O esvaziamento do sentido da vida, obriga aqueles indivíduos a preenchê-la com a imitação de uma vida irreal, idealizada, ou seja, vivenciam uma falsa realidade cinematográfica. Cada indivíduo daquela reunião assumia a personalidade de um ator de cinema ou outra personalidade artística. Passavam de espectador real à personagem de ficção. Nesses casos de deficiência psíquica ocorrida pela falta de objetivos, toda possibilidade de individuação desaparece. A única saída para se continuar vivendo, para aquele grupo, era assumir uma personalidade artística e atuar no "palco" enquanto tal.

Amphilóphio, ainda não contaminado por esse tipo de autofagia, sentiu dificuldades de perder sua espontaneidade e de vivenciar um outro que não ele mesmo. Seu maior problema era justamente o limite em que se encontrava en-

quanto "anglo-chimpanzé" — entre o "ser e o não ser" de seu *eu primitivo* e o *eu civilizado*. É o que nos conta no parágrafo que segue:

"No banheiro do fumo e do rock-pop, findei por me confundir entre o Sir Olivier e o nego Lua Gonzaga! Eu queria ficar num só, mas o outro se metia! A teima cresceu e degenerou numa briga lascada de família — dos forrós da Paraíba contra as peças de Shakespeare, comigo azoretado no meio, incapaz de encenar as barbarias de cada lado!..." (p. 250).

No entanto, em meio à selvageria dos dois mundos que se igualam em "barbarias" (o que nos aproxima outra vez do texto de Montaigne sobre os canibais), a chama do "Lampião" brilhou mais forte no coração do herói. Reacendeu-se seu lado mais autêntico e primitivo, que terminou por se sair vitorioso daquela luta que parecia desigual. Só lhe restava jogar fora a luva mal adaptada a suas mãos afeitas ao trabalho vivificante e transformador:

"Num instante de lucidez, relanceei a carnificina entre os bandos de Macbeth e Lampião e arribei, largando Dolores no "bate-fundo"! Milagre — sem poente nem nascente, topei no "ônibus da noite" pra Highgate assim mesmo e alcancei o túgúrio pela madrugada... Dormi como um poste de alta tensão se despencando na tempestade, acordei morto de sede e de fome... *Na realidade, eu não tinha estrutura pra suportar a vida social londrina e seus ideais! Joguei a luva!* (p. 250 — grifos nossos)

A crítica seguinte é dirigida à nobreza britânica. Para Amphilóphio, a experiência de algumas horas passadas num casarão estilo "Edwardiano", ao lado de uma nobre decrépita, foi-lhe asfixiante.

A passagem é descrita num estilo de suspense, onde o herói sofre os terrores de um personagem de Hitchcock. O ambiente está em decadência, as mobílias, ("acumulações de porcarias"), em frangalhos. Os habitantes, uns ratos enormes e uma velha nobre que não lhe dirige a palavra, levam Am-

philóphio ao desespero da autofagia: fuma cigarros e membros até o cúmulo de "se fumar" no último cigarro. "O derradeiro cigarro — me fumo". (p. 254)

A "nobreza", um dos cognomes que atribui à hospedeira, atua no mais perfeito estilo do torturador medieval; numa atitude bem mais feroz e perversa que a dos povos ditos selvagens.

Outra vez constatamos a autenticidade ou melhor, a veracidade do texto de Montaigne, na confrontação deste com o suplício de Amphilóphio, infligido pela representante da mais fina nobreza britânica.

"...e a prova está em que, tendo visto os portugueses, aliados de seus inimigos, empregarem para com eles, quando os aprisionavam, outro gênero de morte, (...) imaginaram que essa gente da mesma origem daqueles seus vizinhos que haviam espalhado o conhecimento de tantos vícios, *que essa gente muito superior a eles no mal*, não devia ter escolhido sem razão um tal processo de vingança, o qual por isso adotaram, *porque o acreditavam mais cruel*, e abandonaram seu sistema tradicional." (Dos Canibais — p. 103) — Grifos nossos.

Aqui no nosso texto, a antropofagia de "fraque e cartola" também consegue ser mais cruel que a dos povos primitivos.

Mas esse contato direto de Amphilóphio com os povos civilizados foi de vital importância para o resgate de sua identidade. A decepção com os valores decadentes de uma sociedade (falsa e cruel) que idealizara e que lhe servira, por muito tempo, de modelo da perfeição humana, propiciou o seu "despertar". O selvagem aculturado começou a dar lugar a uma identidade mais autêntica; aquela que estava escondida nos recônditos de seu inconsciente. Sua memória evolutiva o incentivou a dar os primeiros passos "em busca dos tempos perdidos..."

Recompondo os fragmentos da narrativa do Herói nesta importante passagem, temos em primeiro lugar o desabafo regenerador contra a nobreza dos povos civilizados:

"Esganarei, matarei de pau Henry-sem-número a cascavel de Oxford". (...) Em casa, me deitei, me levantei e urrei — "Benevolent Italian Gangster é a puta que pariu, nobreza de titica". (p. 254)

Na passagem que veremos a seguir, vivenciaremos com o herói o seu esforço para se religar ao passado, aos seus valores primeiros.

"Aí, senti-me melhor e tornei a deitar, cantando pedaços de sambas e recordando as circunstâncias em que os escutara pela primeira vez... *Esse é o mais fascinante de meus esforços de memória...* (...)

"Formada a idéia, procurei minhas relíquias no fundo da malota — a camisa de algodão, já puidinha, que Serapa me ofertara quando lhe fui tomar a bença pela viagem, e as apragatas de currulepe que meu avô me fizera em 1965, em "Vaca Braba", com suas mãos nervosas e de veias grossonas... Resolvi calçá-las e vestir a camisa, pra homenagear Lady Rapadura e curar de vez a fossa de Oxford..." (p. 255) — Grifo nosso.

Agora, sim, o herói começa a assumir-se enquanto sertanejo, ao calçar e vestir as velhas relíquias familiares.

O ritual do resgate de sua identidade está começando, mas o caboclo pressente que muito ainda terá que lutar para realizar sua individuação.

Todo o rito é cumprido à risca, no intento de venerar Lady Rapadura. O sacerdote está vestido para o ato ritual e os amuletos religiosos já foram invocados. O altar do sacrifício preparado, a Soberana é entronizada:

"Na sua roupagem *cor de ouro*, a Soberana foi conduzida ao trono..."

"Conceda-me, Rapadurinha, o *chupão* remissor de tantas saudades!..."

A Lady Rainha tremeu em minhas mãos... Rorcei os beijos nos relevos de seu bordado, as ventas se afrontaram *na fragância* de nossos bangüês e as oíças se ataçaram *na alquimia de Caymmi*...

Mordi, suguei a Majestade — e uma fusão in-

descritível se operou no paladar, a 12 mil quilômetros de distância!

Eram mesmo 9 estados em peso, dos torrões crestados da Bahia aos vales úmidos do Maranhão que se aglutinavam, chocalhavam, se colavam e se desmanchavam no céu da boca! *O mel que escorria pela goela não era glicose! Era glicerina pura a atear fogo nas minhas tripas congeladas pelo angustioso britânico! O Nordeste explodia dentro de mim sob o feitiço duma linda canção!...*
(p. 259 — Grifos nossos)

Esta passagem conta o rito da recuperação das origens e, conseqüentemente da identidade de Amphilóphio. No ritual antropofágico, todos os sentidos do sacerdote-feiticeiro são convocados a entrar em ação para saborear e deglutir a vítima divina: a *visão* — “cor de ouro”; o *paladar* — “o mel que escorria pela goela” / “o chupão remissor”; o *tato* — “o chupão remissor” / “rocei os beijos”; o *olfato* — “as oíças se ataçaram na alquimia de Caymmi..”.

Tendo o “selvagem” cumprido o rito tribal, e agora embriagado pelos efeitos alucinógenos do cauim caboclo (o mel da cana queimada), o Nordeste explode-lhe no peito. É sua primeira tomada de consciência no sentido de assumir a verdadeira identidade.

Quanto ao significado que o mel tem para o primitivo, falaremos na conclusão deste trabalho. Agora só queremos lembrar que o mel é aqui representado pela rapadura e, para o caboclo, além de “totem de culto tribal” (p. 265), a rapadura simboliza o registro histórico de sua sensualidade e “das cavilações que a embalaram no rumorejar dos (nossos) canaviais...” (p. 262).

5. CONCLUSÃO: Digerindo as raízes

“Cadê esse filho-da-puta do caderno, cadê? É numa coivara de roça, *chiando em riba de tições sertanejos que eu quero vê-lo!* Marianne! Jogue! Me ajudem aqui!”

“A savana nordestina, eh, oh, está muito longe! Controle os atavismos!”, Marianne contra-ataca.

"De fato, minhas opções incendiárias estão geograficamente descalibradas nesta gaveta de cimento armado em que nós três nos encolhemos e donde nunca canso de me fascinar de mim próprio por morar no coração de Paris...

(...)

"Afinal, duma pilha de jornais mandada pr alto, o réu se precipita na madeira estralejante, ah, patife!

"Dos bugalhos exorbitados de Amphilóphio das Queimadas Canabrava, este mandrão de mim mesmo, uma chuva de peixeiradas se abate sobre o caderno escroto, de capa azul desbotada, repleto de garranchos manchados de baba e pingos de café... O canalha está morto pra sempre!

"Saio chutando o cadáver até o canto da gaveta ocupado pela boca de gás, imprenso-o contra a parede, aparo-o com a mão — ao fogo, ao fogo!

"As chamas azuis passam a consumir, lentamente, 80 páginas de frases que eu puxara, sobretudo, duma trinca de escribas tidos aí como os maiores da literatura universal... (início de *O Cogitário* — pp. 10/11 — Grifos nossos).

É comum que o leitor se perca na tentativa de "situar" a história de *O Cogitário* na imensa confusão das referências aludidas pelo autor no início de sua narração. A confusão, no entanto, é proposital e adequada ao estilo carnavalesco da teoria de Bakhtin. Já no primeiro capítulo, o leitor é lançado no cerne do problema — no resumo e desfecho da trama. A fábula termina ali, justamente naquele capítulo inicial.

Jogados em meio à dramaticidade do suspense final da ação, não conseguimos saber do que trata o tema ou a que se refere. É que a intenção do autor é fazer apelo à nossa sensibilidade estético-sensorial. A cena acima transcrita, por exemplo, sugere vários temas regionais e universais que, unidos numa única focalização narrativa — a busca da identidade —, nos descrevem a história de um enorme samba; samba dançado na praça pública carnavalesca das mais reputadas metrópoles cosmopolitas do mundo ocidental: Paris e Londres.

O linguajar nordestino e a selvageria da ação primeira, parecem sugerir uma sangrenta vingança sertaneja, onde o cangaceiro abate o desafeto com uma chuva de peixes. No entanto, a descrição desta cena selvagem também alude a dois fatos históricos: a Inquisição (medieval) e a repressão da ditadura militar brasileira dos anos 70. Os métodos repressivos destas duas épocas tão distantes, se adaptam tão perfeitamente um ao outro, a ponto de atemporalizar o que poderia ser espaços históricos distintos.

O objeto de tamanha sanha assassina é sua primeira produção literária — um vergonhoso plágio da literatura universal recusado pela crítica por falta de originalidade e autenticidade. Aquelas 80 páginas macaqueadas dos “maiorais da literatura universal” representavam nada mais que a produção “anglo-chimpanzé” que Amphilóphio se fizera de si próprio. Merecia, pois, o fogo — o fogo purificador que a faria renascer das cinzas, num verdadeiro rito mitológico.

Amphilóphio das Queimadas Canabrava, reencontrando-se através de seu totem — a rapadura — (o mel), teria que passar pela purificação do fogo para daí renascer das cinzas e assumir seu verdadeiro “caráter” macunaímico: “o filho iluminado da mentira brasileira” (p. 304). Ele contaria a história de sua reintegração a partir do segundo capítulo de sua narrativa.

Queremos ainda relembrar que o nome do herói já é uma “mésalliance”, uma alusão à carnavalização de sua identidade. O pomposo nome de Amphilóphio das Queimadas Canabrava é uma impossível mistura de cultura grega antiga, de seca nordestina (fenômeno da natureza) e de fogo da Inquisição (fenômeno religioso), com a cana brava (símbolo e sustento alimentício do Nordeste) — produtora da rapadura, e “totem de seu culto tribal”. (p. 265).

Se recorrermos a Mikhail Bakhtin para explicar a passagem da “queima” do “Cogitário”, vemos que a imagem do fogo no Carnaval é “profundamente ambivalente”:

“É um fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo. Nos carnavais europeus figurava quase sempre um veículo especial (habitualmente um carro com toda sorte de trastes), chamado “inferno”. Ao término do carnaval queimava-se solenemente esse “inferno”. (Bakhtin — p. 108).

Ora, já comparamos a primeira produção literária do narrador (essa que foi queimada), à sua própria imagem aculturada. Também já nos referimos à primeira tomada de consciência do herói em busca de sua identidade, viabilizada pelo mel da rapadura. Logo, se ele queima o livro na intenção de queimar seu *eu* aviltado (inadaptado e inautêntico), podemos também interpretá-lo à luz do pensamento de Lévi-Strauss, que não separa o mito do mel do mito do fogo.

Analisando os mitos de origem do tabaco fumado entre os índios meridionais, Lévi-Strauss afirma que o jaguar, enquanto matéria-prima, é submetido à ação do fogo destruidor para, de suas cinzas, fazer nascer o tabaco. Aliás, num rápido parêntese, queremos assinalar a importância do tabaco na obra que estudamos, assunto que, por razões de síntese de nosso trabalho, evitamos abordar. No entanto, precisamos lembrar que o tabaco, sofregamente fumado pelo herói ao longo do romance, simboliza o que deve ser "incinerado". Na passagem da nobre inglesa, o narrador já prenunciava esta incineração de si-mesmo quando ele, numa cena de autofagia, "fumou" seu braço esquerdo e por fim, "se fumou" no último cigarro. Assim, podemos estabelecer aqui um vínculo entre o mel e o fogo. No nosso texto em estudo, esse vínculo está claramente identificado.

Lembrando que Amphilóphio designou a rapadura como totem de seu culto tribal, voltamos à análise antropológica que nos ensina que "As razões da escolha de certas espécies animais ou vegetais residem numa analogia objetiva, intelectualmente percebida". (Lévi-Strauss, p. 40). Por isso, tentaremos apreender as razões da escolha da rapadura como totem do culto tribal nordestino.

A rapadura, mel vegetal solidificado pela ação do fogo, é de importância básica na alimentação do povo do Nordeste. Ela pode ser incluída nos mitos de origem do mel, na medida em que, para aquele povo, o seu consumo está ligado aos períodos de escassez. A rapadura representa a alimentação básica do sertanejo por seu fácil estocamento e por ser abundante na região. Logo, se seguirmos os passos de Amphilóphio rumo à reintegração do seu *eu*, poderemos entender a influência dos efeitos do mel, que o fez afirmar que o Nordeste explodiu dentro dele sob forma de uma linda canção. Ora, sabemos, pela informação de Lévi-Strauss

que "a alimentação suscita emoções intensas e variadas". (*Minhas Palavras*, p. 39)

A transformação do mel vegetal em rapadura, sob a ação do fogo, é idêntica à de Amphilóphio — de selvagem aculturado a civilizado. Transformação esta que se deu por meio da queima do primeiro "Cogitário". Os dois fatos representam a passagem autêntica da natureza à cultura. Agora, a transformação é natural e ela não deformará os caracteres primitivos do homem sertanejo que continuará a existir dentro do herói. Esta transformação apenas o ajudará a "se inventar um destino" e a "aprumar no asfalto o seu pé rapado, pé de andarilho, de palma funda pelo cava-cava de ilusões". (p. 333)

A passagem que narra o rito da rapadura marca o ponto alto da narrativa de Amphilóphio. O sabor do mel, escorrendo-lhe pela garganta abaixo, desperta no personagem uma sensação absolutamente definida. Ali se dá o reencontro com suas origens que tanto se esforçou por recuperar ao longo de suas aventuras européias. Através do mel, o Nordeste explode-lhe no peito, e destas lembranças recuperadas, surge de forma mais autêntica e real, o mundo de sua infância; tudo aquilo que denomina sua ancestralidade. A partir dela, começa a narrar seu novo romance. Cabe ao leitor, o trabalho de recompor a organização de suas memórias: onde começa, a importância das digressões, do cruzamento dos vários tempos narrativos, o fio condutor de sua narrativa, os conteúdos conscientes (e inconscientes). No final da montagem, a estrutura se define com coerência e clareza.

Se temos a tentação de considerar demasiado confusa a narrativa de Amphilóphio, podemos justificá-la apoiados em Auerbach: o fato é que não podemos impor ao tema da vida uma ordem que ela não tem, na realidade. "A cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente". (*Mimesis* — p. 494)

Daí a história de Amphilóphio ser totalmente circular e cortada de digressões, tal como um moinho imaginário que girasse constantemente ao sabor de ventos contrários e intercalados. Cada recuo sendo um ponto de impulso para um novo avanço, o de recuo retroagindo sempre e o de avanço ganhando cada vez mais espaço, uma hora haveria em que ambos se encontrariam num só ponto comum que os descaracterizaria enquanto partida e chegada. Daí, ou o moinho pararia ou seria impulsionado a girar definitivamente numa

única direção. Estas são as duas interpretações para a organização estrutural do romance de Napoleão Sabóia. Ficamos com a segunda opção, como já foi declarado neste presente trabalho.

Voltamos, portanto, outra vez, à idéia da carnavalização dentro da obra em estudo, sobretudo no que se refere a seu início / fim, com a queima do primeiro "Cogitário", no capítulo inicial.

A morte / renascimento da história de Amphilóphio — tal como interpretamos —, está inserida nos símbolos carnavalescos que "incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário". (Bakhtin, p. 107) Tal como a morte / renascimento do *Cogitário* (ou da identidade do herói do romance), no Carnaval "o nascimento é prenhe de morte, a morte de um novo nascimento". (Bakhtin, p. 107)

Muitos aspectos de *O Cogitário* se adequam à teoria de Bakhtin. Destacamos, porém, quatro dos principais temas carnavalescos que analisaremos a seguir:

1º) Consideramos a troca alegórica do espaço e condições econômicas do mundo rico com o terceiro mundo, uma idéia intencional do autor de criar um "mundo invertido", onde a vivência de experiências seriam desviadas de sua ordem habitual. Jogados no submundo do "inferno" nordestino, os povos civilizados esqueceram suas boas maneiras e agiram, por vezes, até pior que os povos afeitos à miséria. A alegoria de Amphilóphio serviu para ilustrar a afirmação de que "o inferno coloca em condição de igualdade todas as situações terrestres..." (p. 114 — Bakhtin).

2º) O rito do destronamento-coroação (ou o inverso) é o próprio tema da história do herói enquanto aprendizagem de relativização do que era tido como absoluto. O início / fim ou fim / início da fábula é a própria representação da ambigüidade do rito coroação-descorinação, inseparáveis que são dentro do seu sentido carnavalesco.

3º) A presença dos duplos, tão freqüente na literatura carnavalizada, é de principal importância no *Cogitário*.

Comentando os duplos de Dostoiévsky, Mikhail Bakhtin afirma que "em cada um deles (ou seja, dos duplos) o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar a si mesmos)". (*Problemas da poética de Dostoiévsky*, p. 110). No romance que ora estudamos, notamos um desaparecimento de cena, temporário, de Jeque — o duplo de Amphilóphio. Dizemos "temporário" pensando na

organização da fábula. No entanto, se falarmos da organização do livro enquanto tal, esse desaparecimento é definitivo logo no início do último capítulo. Jegue dá um coice em seu "có-irmão" e o abandona por razões de incompatibilidade ideológica. É uma parte do herói que morre, que lhe é negada para servir de incentivo à sua purificação e renovação definitiva. Isso, no entanto, só podemos constatar na organização da fábula — quando "reencontramos" o Jegue, seis meses depois desse acontecimento (o abandono), no primeiro capítulo do livro. Ele volta para dar uma nova chance de recuperação a Amphilóphio.

4º) O riso carnavalesco é o recurso mais utilizado pelo narrador que lhe reconhece o poder de renovação social. Com o riso, temos a crítica mordaz dos usos e costumes regionais e universais, que o autor tenciona modificar através da ridicularização.

Finalizando a aplicação da carnavalização da literatura no *Cogitário*, queremos agora nos apoiar no social propriamente dito. Para tanto, lembramos que o sistema social brasileiro é, por si próprio, carnavalesco por causa da dialética existente entre os princípios de hierarquia e igualdade que nos regem. Daí, o carnaval enquanto festividade ser considerado como fator de integração nacional e a "carnavalização" se adequar às intenções do autor de *O Cogitário* de dar maior representatividade à nossa busca de identidade.

O que acontece com o herói do romance que estudamos, é que ele age tal qual um folião. Sua última fala, no final do primeiro capítulo, é a seguinte:

"Pois pronto, pessoal! Partirei de novo! Não prometo ética nem estética, é vale-tudo, quem for podre que se quebre, eu vou sair por aí afora de rasteira até em mulher grávida!..." (p. 20)

O folião, segundo Roberto da Matta, tem idêntica reação durante o período momino. Explicando socialmente esta reação,

"Apenas ocorre que seu mundo passa a ser vivido com uma aguda noção de decisão e de consciência. E mais, a vida passa a ser filtrada por motivações de "ter que divertir-se", e "ter que aventurar-se", "fazer com que algo aconteça"... (Carnavais, malandros e heróis, p. 108).

A história do brasileiro Amphilóphio é, pois, um grande samba vale-tudo, onde "o desfile ritual é prazeroso e aberto, sem objetivos rigidamente definidos (...) "... importa sair e chegar, não importando como se chega". (*Carnavais, malandros e heróis*, p. 107)

A imagem carnavalizada do duplo Amphilóphio x Jegue, pode ser interpretada como uma das facetas do canibalismo. Absolutamente diferentes entre si, Jegue — com seu estrangeirismo — poderia representar uma tortura do próprio Amphilóphio. Tortura de um indivíduo por meio de um outro. Para fundamentar nossa opinião, citaremos Lévi-Strauss colocando entre parênteses nossas interpretações particulares.

"Pode-se assim estabelecer uma tipologia em cujos dois pólos se situam por um lado, a identificação mítica do prisioneiro com seus guardas (Jegue como repressor de Amphilóphio), condição preliminar do seu suplício e de sua devoração, e, por outro, a tortura infligida a si mesmo e por si mesmo (Jegue como o outro eu de Amphilóphio) ou por meio de um parente (Jegue é primo de Amphilóphio, é seu "có-irmão"), de concidadão (Jegue é nordestino, como Amphilóphio), de um "estrangeiro". (Jegue é "Jig", totalmente integrado na vida sócio-cultural britânica) (*Minhas palavras*, p. 141).

A velha nobre também — a estrangeira, para Amphilóphio — é outro símbolo da antropofagia através da tortura, como já comentamos.

Nos casos citados, cabe a afirmação de Lévi-Strauss:

"As fronteiras do canibalismo nos aparecem tão pouco precisas que ele se torna indefinível como prática constituída". (*Minhas Palavras*, p. 143).

Concluimos, por fim, que a questão das agressivas diferenças sociais entre os diferentes povos também pode ser, numa interpretação mais ampla, um tema antropofágico. Por detrás das lutas do herói no intento de sua integração, há uma luta muito mais abrangedora. Há dois mundos que se

agridem: um, aberta e selvagemmente, numa intenção vingativa de resgate do que lhe foi roubado; outro, no canibalismo mascarado pelo disfarce ritual civilizado. Este muito mais selvagem que o primeiro se dermos crédito às palavras de Montaigne, aqui citado.

Mas o grande erro de parte a parte é o de querer impor uma cultura a outra ou, até, viver uma cultura dentro de outra. Os dois "mundos" não se preocupam em saber quais são os traços culturais que não podem ser integrados e quais os que são passíveis de assimilação. O erro dos colonizadores foi o de impor sua cultura a uma sociedade já definida e organizada com outros princípios e objetivos que não eram os seus. O colonizado (pensamos em Amphilóphio) continuou a imitá-lo ao repetir-lhe o erro, na tentativa de uma impossível contra-colonização.

Jegue sentenciou a causa do fracasso de Amphilóphio, com proverbial sabedoria:

"Seu erro, có-irmão Phipha, foi o de querer tocar baião no órgão da Notre Dame!..." (p. 15).

6. BIBLIOGRAFIA

1. AUERBACH, Erich — *Mimesis*. Ed. Perspectiva S.A. São Paulo, 1976.
2. BAKHTIN, Mikhail — *Problemas da poética de Dostoiévski*. Ed. Forense universitária, Rio de Janeiro, 1981.
3. FREUD, Sigmund — *Totem et Tabu*. Petite bibliothèque Payot, Paris, 1985.
4. LÉVI-STRAUSS, Claude "O totemismo hoje e o pensamento selvagem". pp. 36 a 42; — "O cru e o cozido", pp. 51-52; "Do mel às cinzas". pp. 53-58, In: *Minhas Palavras*. Ed. Brasiliense S.A., São Paulo-SP, 1984.
5. MATTA, Roberto da — *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
6. MONTAIGNE, Michel de. — "Dos canibais". In: *Ensaio*. (trad. Sérgio Milliet), São Paulo: Abril-col. *Os Pensadores*, 1972, pp. 100-106.
7. SABÓIA, Napoleão — *O Cogitário*. Ed. Mercado Aberto, Porto Alegre, RS, 1984.
8. TOMACHEVSKI, B. — "Temática". In: *Teoria da Literatura — Formalista Russos*. Ed. Globo, Porto Alegre, RS, 1978.

O PENSAMENTO CRÍTICO DE JOSÉ DE ALENCAR A PARTIR DOS TEXTOS MARGINAIS ÀS SUAS OBRAS DE FICÇÃO

Gilda da Conceição Santos

1. INTRODUÇÃO

Os, infelizmente não muito numerosos, estudiosos sérios que se debruçaram sobre a obra de José de Alencar são unânimes em afirmar que foi e é este um dos autores mais injustiçados no que se refere a um estudo crítico condigno com a sua importância histórico-literária no panorama das letras brasileiras.

Heron de Alencar, há bastante tempo, iniciava seu trabalho (1) sobre o autor de *O Guarani* exatamente recordando uma profecia de Machado de Assis, que ainda hoje não perdeu certo lastro de verdade:

Machado de Assis disse uma vez a Alencar, publicamente, que contra a conspiração do silêncio o ilustre escritor teria por si, um dia, a conspiração da posteridade. E ainda nisso foi profético o autor de *Brás Cubas*; o nome e a obra de Alencar pertencem indiscutivelmente à posteridade, mas a posteridade precisou e ainda precisa de conspirar para valorizá-los.

Consultando-se as bibliografias sobre o pai de *Iracema* verifica-se de imediato uma defasagem entre a fidelidade do público a Alencar, o que o torna um dos autores brasileiros mais lidos no Brasil (até por pressões escolares...), e um

certo desinteresse entre os intelectuais por maior aproximação do escritor cearense. A propósito, Heron de Alencar citava Nelson Werneck Sodré:

Ocorreu com a personalidade do romancista cearense e com as suas obras um caso curioso: na proporção em que os seus romances penetraram na massa de leitores, e já de leitores de gerações diferentes, foram sendo esquecidos pelos homens de letras, de tal sorte que, tendo exercido um papel de importância indiscutível, no seu tempo e fora dele, Alencar permanece um assunto a explorar, em termos de história e crítica literária. (2)

Não se pretende negar a existência de análises conscienciosas e de iniciativas divulgadoras dos escritos alencarianos. No entanto, a importância e extensão de tal obra literária exigem muito, muito mais.

Talvez um dos entraves à valorização, hoje, de Alencar seja o privilégio que a crítica brasileira vem concedendo aos autores contemporâneos ou àqueles que facilmente podem ser enquadrados dentro de parâmetros teóricos modernos. Parecem esquecer-se tais teorizadores de que a literatura não dá saltos, de que a literatura é contínua evolução e de que, portanto, os germes para realizações vanguardistas são detectáveis em autores do passado.

Que Alencar é o fundador do romance nacional é chavão ainda memorizado nos bancos da escola, que carece de uma revitalização prática, de uma comprovação no nível da realização literária. Enquanto isto não for feito, eternizar-se-ão rótulos do tipo "autor de histórias água-com-açúcar", "escritor alienado" etc., com que intelectuais *up-to-date* continuarão a se defender de possível contacto com a produção de Alencar. Tais rótulos, além do mais, ainda mascaram a versatilidade da pena alencariana: esquecem-se suas criações dramáticas, poéticas, ensaísticas, jornalísticas, políticas, em nome de um restrito conceito de moderno.

É hora então de explicitar nossa contribuição — despreziosa, frise-se bem — na tentativa de ajudar a preencher algumas das muitas lacunas deixadas pela crítica em relação a José de Alencar.

Algo que sempre nos atraiu foi a consciência crítica de vários autores, de várias épocas e nações, sobre suas próprias obras. Muitos nos legaram documentos importantíssimos

a respeito da feitura e julgamento de suas criações. Encontramos em tais juízos críticos, entre outros dados, excelente material para observarmos critérios de valoração e a transformação destes ao longo do tempo. Muitos autores, além de tais documentos que eventualmente fizeram chegar até nós, ainda nos revelam nas próprias obras de ficção a sua consciência crítica. (Em termos de literatura brasileira, talvez ninguém tenha excedido Machado de Assis nesta linha de criação). E há ainda a lembrar o caso de escritores que paralelamente à criação exerceram atividades de crítica literária.

Alencar preenche o primeiro caso com dois depoimentos de capital valor para a apreensão de sua obra: *Como e porque sou romancista* e *A comédia brasileira* (ou "Como e porque sou dramaturgo", segundo R. Magalhães Júnior); preenche o último caso com muitos artigos publicados em jornais onde discute textos próprios e de outrem (inscrevem-se aqui as famosas polêmicas Alencar-Gonçalves de Magalhães, Alencar Nabuco).

A afirmação de que Alencar realiza ainda o segundo caso apontado requereria um exame detido de sua produção e ao iniciarmos essa tarefa atraíu-nos a atenção a quantidade de prefácios, advertências, "ao leitor", posfácios e notas que circundam suas obras de ficção. Pareceu-nos vislumbrar aí material muito importante e pouco estudado para a compreensão de sua personalidade literária. Abandonamos o caminho inicialmente previsto e resolvemos observar mais atentamente essas manifestações, fazendo-lhe um levantamento analítico, traçando sempre que possível liames entre estas e as demais produções onde se evidenciam juízos críticos do grande cearense.

2. DOCUMENTOS E ENSAIOS LITERÁRIOS

A partir desta observação de Afrânio Coutinho

Sem que possa considerar-se um crítico literário no sentido estrito, Alencar foi, todavia, um teorizador da literatura dos mais seguros, o que não deixa de ser crítica. Daí o fato de que nenhum outro escritor desempenhou maior papel no processo da integração nacional da literatura. É que o fez mediante a conscientização teórica dos diferentes problemas que desafiavam o escritor brasileiro naquela era crítica que foi o século XIX. (3)

Pareceu-nos importante breve olhar sobre os documentos e ensaios literários deixados por Alencar para que daí retiremos sua linha de posicionamento face aos textos literários. Todo re-censeamento feito baseia-se nas obras, estudos e informações biobibliográficas contidas na *Obra Completa* de José de Alencar, Editora José Aguilar (4 volumes), organizada por Afrânio Coutinho. (4)

	Título	Data	Assinatura
DOCUMENTO	. Como e porque sou romancista	. maio 1873	. J. Alencar
	. A comédia brasileira	. 13/11/1857	. J. Alencar
	. A Língua Portuguesa no Brasil	—	—
	. Literatura Brasileira	—	—

Em *Como e porque sou romancista*, relata Alencar sua infância em família, seus inícios escolares, o precoce gosto de escrever, as leituras que o formaram, as modas literárias na sua juventude, a genealogia de *O Guarani*, o laconismo da crítica sua contemporânea no concernente a suas produções e até mesmo os problemas tipográficos com que se deparara. Enfim aí encontramos os motivos e o desenvolvimento de sua vida como escritor mesclados a um painel da vida brasileira no século XIX.

Tudo isto é dito informalmente, em tom de "conversa-por-escrito" com um amigo, mas daí transpiram dados (e sabemos não dizer novidades ao enumerá-los) presentes em quase todos os seus trabalhos:

a) a consciência de Alencar de sua importância como escritor — escritor nacional — e conseqüentes autovalorização e preocupação com a posteridade, mostrando-o engajado num programa de ação através da pena;

b) o crônico ressentimento com a crítica sua contemporânea; a necessidade de rechazar acusações, que o conduz a dúvidas sobre a própria crítica como instituição;

c) referências à profissão em si de escritor e às dificuldades de sobrevivência individual e material dentro dela.

Vejam-se estas passagens:

Há muito que o autor pensava na tentativa de criar no Brasil para o Brasil um gênero de litera-

tura para que ele parece tão afeito e que lhe pode fazer serviços reais. Quando Mendes Leal escrevia em Lisboa estas palavras, o romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha n'O Guarani um exemplar, não arreado dos primores do Calabar, porém incontestavelmente mais brasileiro. (5)

Hoje em dia, quando surge algum novel escritor, (...) Rufam todos os tambores do jornalismo, e a literatura forma parada e apresenta armas ao gênio triunfante que sobe ao Panteão.

Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência. (6)

Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se empregaria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo. (7)

Concordamos com Heron de Alencar quando refuta as insinuações de possível "romanceamento" desta autobiografia, uma vez que o escritor cearense estava já no auge de sua carreira ao escrevê-la:

Uma conclusão, porém, deve de logo ser inferida dessas suas confissões: a de que Alencar, longe de um instintivo, foi vocação que se apurou e se disciplinou graças a estudo paciente e continuado. Estudo — não é demasia repetir — da forma literária que elegeu como preferencial, feito através dos tratados de retórica e da leitura de numerosos romancistas, e estudo do processo histórico brasileiro, graças ao que lhe foi possível realizar não apenas um romance de boa estrutura técnica mas igualmente representativo da então florescente nacionalidade. (8)

Em *A Comédia Brasileira*, texto de menor fôlego, José de Alencar explica a gênese de algumas de suas peças, comenta o quase deserto de dramaturgos nacionais, confronta o teatro brasileiro com o europeu e discute alguns dos problemas técnicos com que o teatro então se defrontava, tudo entremeado com as tradicionais críticas à Crítica.

Os dois outros documentos citados são apenas *planos* de trabalho de José de Alencar (que não chegaram a tomar corpo), com que se abre o quarto volume da sua *Obra Completa*. A *Língua Portuguesa no Brasil* surgiu estampado como prefácio às obras seletas de Alencar, da "Coleção Áurea" (Garnier) e *Literatura Brasileira* apareceu na *Revista Nacional*. Assim as introduz Afrânio Coutinho:

Por outro lado, tendo em vista a posição pioneira de Alencar no problema de autonomia literária e lingüística do Brasil, pareceu importante aos organizadores da edição reproduzir duas páginas inéditas do escritor, manuscritas e não datadas, acerca do problema, um esquema de estudo da literatura brasileira e outro da língua portuguesa no Brasil (...). Pelo seu caráter geral, valem como definições teóricas. (9)

No primeiro, alinhava Alencar idéias para desenvolver os seguintes tópicos: origem da língua portuguesa, formação desta, o idiotismo da língua portuguesa e a revolução atual por que passa. Como se vê, a linha mestra é a história da língua e um dos objetivos deste estudo assim aparece:

As línguas progridem e se transformam — Se a língua portuguesa não pode progredir, há de transformar-se para formar a língua brasileira. Negá-lo é negar o futuro do Brasil.

Entretanto eu pretendo provar não com considerações mas com fatos que a verdadeira língua portuguesa não atingiu seu desenvolvimento. O que chamamos período de florescência não foi senão a formação da língua; o classicismo longe de ser a linguagem perfeita é a infância da língua. (10)

No segundo, lê-se logo no início:

Há anos que gizei uma obra a respeito da literatura brasileira (...).

Era meu plano desenhar as feições de nossa poesia, e mais especialmente esboçar o molde em que há de vazar-se um dia o tipo de nacionalidade literária do Brasil.

Entrava nesse desígnio o estudo da língua, como instrumento da literatura.

Mero veículo de idéias no trato da vida, e estudo da ciência, a palavra tem na poesia cunho ar-

tístico. É o buril e o pincel do escritor, senão a forma e a cor do pensamento. (11)

E são estes os itens a explorar: I — Literatura; II — Literatura Brasileira; III — Forma; IV — A Língua — Língua portuguesa; V — Língua — Sua individualidade; VI — Valor das Palavras, Ortografia, Prosódia; VII — Sintaxe; VIII — As línguas progridem com os instrumentos se aperfeiçoam.

Conclui-se assim, por estas pinceladas da grande preocupação de Alencar pela língua, encarada como o instrumento de feitura do texto literário, e pelo caráter *brasileiro* da literatura feita no Brasil.

Ao passarmos para os ensaios literários propriamente ditos, cumpre assinalar o precoce interesse, que Alencar votou ao gênero: já em 1847, aos 18 anos, escreveu "Questões de Estilo", artigo publicado na revista *Ensaio Literários*, fundada, pelos primeiranistas de Direito de São Paulo, entre os quais ele.

	Título	Data	Assinatura
L I T E R Á R I O S	Cartas sobre A Confederação dos Tamoios (polêmica com Domingos Gonçalves de Magalhães)	1856	lg
	Polêmica com Antonio Feliciano de Castilho e Franklin Távora	1871	—
	O Vate Bragantino (Cartas de crítica à tradução das <i>Geórgicas</i> de Vergílio feita por Castilho)	1874	Nicles
	Às Quintas (polêmica com Joaquim Nabuco)	1875	—
	Um poeta (carta a Machado de Assis sobre Castro Alves)	Alencar 22/02/1868	
E N S A I O S	Os Sonhos d'Ouro	11/09/1872	Sênio
	Questão Filológica (incompleto)	1874	—
	O Nosso Cancioneiro	1874	Alencar
	O Jesuíta	1875	Alencar
	O Nome Ceará (Etimologia)	—	—
	Alguns artigos de O Protesto	1877	—

Não nos debruçaremos sobre as famosas polêmicas em que Alencar esteve envolvido, por terem sido já objeto de alentadas considerações às quais pouco ou nada acrescentaríamos. Examinemos então rapidamente os demais textos que aqui apontamos.

Um poeta é carta aberta a Machado de Assis, publicada no *Correio Mercantil*, em que Alencar apresenta ao pai de Capitão o poeta baiano em termos muito elogiosos.

Os Sonhos d'Ouro constitui defesa do romance com esse nome, acusado de "cheio de influências estrangeiras".

Questão Filológica, série de cinco artigos no manuscrito incompleto, defende *Iracema* das críticas do Sr. H. Leal que lhe aponta um grave senão no estilo: os neologismos.

O Nosso Cancioneiro forma-se de cinco cartas escritas ao Sr. J. Serra, depois enviadas por este ao jornal *O Globo* para publicação. Versam sobre antigos "romances" populares do folclore nordestino: o *Boi Espácio* e principalmente *O Rabicho da Geralda* (este transcrito), entremeados com observações filológicas e defesa da autonomia e poesia da língua nacional.

Quando da publicação do drama *O Jesuíta*, José de Alencar fê-lo preceder de uma advertência e dos artigos de jornal que antes escrevera criticando a indiferença do público para com a peça e o desinteresse pelo teatro nacional. Os artigos de Alencar são três, sob o título de *O Teatro Brasileiro*, antecedidos por um outro estudo, de Luís Leitão, pois este "desenvolveu cabalmente o pensamento d'*O Jesuíta*". Alencar aborda vários problemas do teatro carioca no século XIX e mostra sua concepção de drama, teorizando sobre vários pontos: construção dos personagens, sucessão de cenas, atenção do espectador etc.

Sobre *O nome Ceará* não encontramos nenhuma indicação de (possível) data e local de publicação. Trata-se de um estudo etimológico sobre o nome do estado natal de Alencar, em que comenta as várias hipóteses de vários autores e apresenta a sua.

O Protesto, Jornal de Três, foi panfleto publicado em 1877, de janeiro a março (Vol. 1 — números 1, 2, 3, 4, 5), tratando de vários assuntos, entre eles, problemas literários. Do n.º 6 deste folheto, que não chegou a sair, temos numa das seções — "Beotices" — uma resposta a comentários de Camilo Castelo Branco sobre brasilianismos. Em outra coluna, Alencar comenta o *Dicionário*, recém-publicado, de Caldas Aulete e critica o excesso de censuras que o último dirige a seus predecessores, principalmente a Moraes.

Apesar dos claros que aqui deixamos (seria impossível no momento desenvolvermos maiores comentários), patenteie-se a permanência nestes estudos daquelas teses também defendidas por Alencar nos Documentos.

Em tempo, dos inéditos de Alencar, assinalados na *Obra Completa*, contam-se os seguintes Ensaio Literários e Filológicos além dos já citados: *Ressalva* (artigo incompleto), *Fragmento* (incompleto), *Proteção às Artes* (carta a um colega), *Metrificação do Verso Português*, *Rascunhos de Gramática Portuguesa*.

3. OS TEXTOS MARGINAIS

Finalmente chegamos aonde queremos concentrar mais nossa atenção. E começaremos por fazer o levantamento dos textos, esclarecendo que a sistematização seguida, bem como a citação dos fragmentos, prende-se à *Obra Completa* já referida. Aqui estão também relacionados os apensos da produção dramática de Alencar, a que nos referiremos apenas de passagem. Vale a pena chamar a atenção do leitor para a *ficção* das assinaturas usadas por Alencar: ficção paralela à ficção...

3.1. — Corpus

Sistematização	Obra	Data	Apenso	Assinatura
I -	- Lucíola - 1862 -	. Ao Autor	. novembro de 1861	. G. M.
U	. Diva - 1864 -	. A G.M. . Pós-escrito à 2a. Ed. . Nota	. 1/8/1865	. P
R	. Sonhos D'Ouro - 1872 -	. Benção Paterna . Carta ao Editor . Pós-escrito	. 23/07/1872 . S.C., 6/9/1872	. Sênio
M	. Senhora - 1875 -	. Ao leitor . Nota . Carta	. Petrópolis, 2 d maio	. J. Alencar . Elisa do Vale
A	. Escabiosa-Sensitiva - 1863 - frg.	. (prefácio)		

Sistema- tização	Obra	Apenso	Data	Assinatura
II - HISTÓRICO ROMANCE	. O Guarani - 1857 -	. Ao leitor (2a. ed.) . Notas		
	. Guerra dos Mascates - 1873 -	. Advertência (1a. parte) . Nota (fim da 1a. parte) . Advertência (2a. parte)	. Tijuca, de- zembro 1870 12/5/1873 1/6/1874, Corte	. S.
	. Alfarrábios - 1873 -			
		. Cavaco . Ao leitor	. 1/12/1872 . maio 1873	. J. Alencar . J. Alencar
		. Advertência	. dezembro 1872	
	- 1875 - frg.	. Advertência	. janeiro, 1875	
	III - . Iracema - 1865 -	. Prólogo da 1a. Ed.	. Rio, maio 1865	. J. Alencar
	LENDAS INDIANISTAS	. Argumento Histórico		
		. Pós-escrito à 2a. ed.	. outubro 1870	. J. Alencar
		. Carta ao Dr. Jagua- ribe	. agosto, 1865	. J. Alencar
		. Ubirajara - 1874 -	. Advertência	
IV ROMANCE- REGIONALISTA	. O Gaúcho - 1870 -	. (prefácio) . Notas	. 10/11/1870	
	. O Sertanejo - 1875 -	. (conclusão)		
	. Ex-homem - 1877 - frg.	. (prefácio)		. Synerius

T E A T R O	Verso e Reverso - 1857 -	A... (dedicatória/expiacção)		J. Alencar
	As Asas de um anjo - 1858 -	Advertência Prólogo da 1a. edição	29/11/1859 22/06/1858	J. Alencar
	A expiação - 1868 -	Pós-escrito	Rio, 15/10/1865	J. Alencar
	O jesuíta - 1875 -	Advertência		
	A noite de S. João - 1857 -	Prefácio à 2a. edição)	Rio, 16/08/1860	J. Alencar

Examinemos então texto por texto, apresentando-lhes as reduções sêmicas, tão minúsculas quanto possível.

— Em *Lucíola*, *Ao Autor* conta a origem e o nome do livro: cartas enviadas por um homem a G.M. Previne da provável raiva dos moralistas e da reação das senhoras ao lerem o romance.

— Na dedicatória A. G. M., de *Diva*, o mesmo autor — Paulo — envia outro perfil ao escritor, que agora sabemos ser uma mulher. Trata-se da história de amor de seu amigo Amaral e a escritora dará “moldura” a um “retrato ao natural”.

No *Pós-escrito* do mesmo livro, Alencar dicotomiza classicismo X progresso, declarando-se apreciador deste último. Teoriza sobre a língua literária e como *Lucíola* e *Diva* foram acusados de “eivados de galicismos”, introduz uma *Nota* nesta 2.ª edição, onde “justifica algumas inovações de que me tornei réu”, comentando dezesseis palavras utilizadas.

— Em *Sonhos d'Ouro*, *Benção paterna* é conversa com o próprio livro, que o pai abençoa, prevenindo-o de todas as incompreensões por que passará: a indiferença da crítica, as acusações etc. Toca em problemas como editor, consumo, receptividade, critérios de julgamento etc. Mostra-se ainda uma vez partidário de uma língua nacional. Divide a literatura nacional em três fases, onde inscreve seus romances. Tudo isto pleno de ironias e alusões a figuras e acontecimentos da época.

A *Carta ao Editor* pede o acréscimo à obra do “pós-escrito que leva a última notícia de nossos personagens”. O *Pós-*

escrito realiza o último capítulo do livro, fazendo o esperado final feliz de um casamento. Assinale-se que após este vem a humorística indicação "Fim do fim de "Sonhos d'Ouro".

— *Senhora: Ao leitor* adverte de que na verdade é Alencar o editor do livro; a história, que é verdadeira, vem de outrem. Previne ainda dos "caprichos artísticos" que enfeitam o romance.

A *Nota* introduz uma carta publicada em jornal, a seguir transcrita. A Carta é de mulher e dirigida a outra mulher, fazendo um comentário "feminino" do romance. Percebe-se logo que Elisa do Vale nada mais é que um disfarce de Alencar.

— *Escabiosa/Sensitiva*: O mesmo "autor" de *Luciola* (Paulo) envia a G.M. — a "escritora" de *Luciola* — material para mais um livro, também a história de amor de um amigo — o Dr. Ernesto Sá. Seria outro perfil de mulher.

— *O Guarani: Ao leitor* é proêmio à 2.^a edição do livro, esclarecendo que ao relê-lo, pareceu-lhe impossível a remodelação da "prova tipográfica" que fora a 1.^a edição. E já que escrever tudo novamente seria impossível, limita-se a pequenas emendas.

As *Notas* são esclarecimentos sobre os personagens, os topônimos e palavras indígenas que aparecem no texto, quase sempre acompanhados de fontes.

— *Guerra dos Mascates: A Advertência, Indispensável contra enredeiros e maldizentes*, da 1.^a parte do livro conta romanceadamente como obteve o autor os documentos em que se baseou para publicar este romance histórico. Já aparecem atuando aí alguns dos personagens.

A *Nota*, ao final da 1.^a parte justifica a demora de publicação do livro e os problemas que a demora acarretou, além de um comentário geral sobre o livro.

A *Advertência* que introduz a 2.^a parte explica que não são fundadas as tentativas de alguns em verem nos personagens deste romance, personagens contemporâneos. Tais personagens, assevera, são do domínio da fantasia e "com isso nada tem que ver a maledicência".

— *O Garatuja: Cavaco* narra a história destes Alfarrábios — notícias, casos, anedotas da velha cidade do Rio de Janeiro — obtidas por Alencar em velho livro e através de um alfarrábio ambulante: um velho quase centenário encontrável no Passeio Público.

— *O Ermitão da Glória: Ao leitor* avisa de que os contos deste Alfarrábio não são cômicos como os do primeiro, talvez cheguem a produzir lágrimas, e, como expiação, promete um terceiro volume mais brincalhão que os anteriores.

— *A alma do Lázaro*: A *Advertência* indica que a fonte da matéria para esta obra não foi a mesma das anteriores: o velho do Passeio Público. É “uma escavação dos tempos escolásticos”, mofo literário desagradável a alguns, caro a outros.

Há ainda um fragmento destes Alfarrábios que não incluímos em nosso gráfico. Trata-se de *A Cabeça de Santo Antônio*, que vem, na edição citada, sucedido por *Notas*, a bem dizer duas indicações de fontes bibliográficas e parte de um plano para o desenvolvimento do livro. (A exclusão do gráfico prende-se ao fato de estas notas não terem sido anexadas ao fragmento pelo autor, como é óbvio).

— *O Pajem negro*: A *Advertência* conta das dúvidas a respeito da identidade e descendência de Bartolomeu Bueno, o Anhangüera, e afirma que este romance desvendará o arcano, a partir de velho manuscrito conhecido do autor.

— *Iracema*: O *Prólogo* da 1.^a edição é dirigido a *meu amigo* — um leitor conterrâneo — e refere-se ao problema da acolhida do livro: “Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus”. Reafirma ainda o intuito desta lenda — já expresso na dedicatória — “À terra natal, um filho ausente” — com o pedido “Acolha, pois, esta primeira mostra para oferecê-la a nossos patrícios a quem é dedicada”.

Argumento histórico, como o nome indica, relata os acontecimentos em que se baseará a lenda, cita as fontes consultadas e as dúvidas encontradas. Cabe lembrar também que todo o livro virá com inúmeras notas em pé de página, esclarecendo possíveis dúvidas de vocabulário e de circunstâncias históricas ao leitor.

Carta ao Dr. Jaguaribe nomeia agora o amigo a quem é dirigido o prólogo. Discute posições no uso da língua tupi literariamente e confessa reconhecer defeitos na obra.

Pós-escrito à 2.^a edição é a denominação de quatro capítulos onde anota os problemas gráficos com que teve de se defrontar o autor, discute problemas de ortografia e responde às críticas feitas a *Iracema*, entre elas às de Pinheiro Chagas e às de Henriques Leal. Menciona ainda um alentado estudo que está escrevendo sobre a Língua Portuguesa (nada mais é que aquele já citado como Documento).

— *Ubirajara*: A *Advertência* classifica o livro de lenda, por, segundo o autor, apresentar maior propriedade com as tradições indígenas. A seguir comenta as injustiças de julgamento praticadas pelos historiadores, cronistas e viajantes do período colonial para com os nossos indígenas. Como *Ira-*

cema, é acompanhado quase página a página por notas elucidativas de vocabulário e dados histórico-culturais.

— *O Gaúcho*: há uma pequena nota antes do romance que explica a razão do cognome *Sênio*: o autor considera-se um “anacronismo literário” e “visitado pela veihice da alma” — a que traz desilusões.

— *O Sertanejo*: A *Conclusão* é uma promessa de novo romance, desvendando o mistério de um personagem e contando novas façanhas do protagonista.

— *Ex-homem*: é romance inacabado das páginas de *O Protesto*. Vem precedido de uma advertência: “Não foi escrito para comover; só aspira convencer”. Gira em torno de uma superstição que o autor pretende derrubar e que se liga ao neologismo do título. A assinatura é de novo cognome: *Synerius*.

Há ainda uma *Nota da Redação* que diz desconhecer o autor e não solidarizar-se com ele, publicando a matéria apenas visando a agitar a opinião pública, arrancando-a “ao profundo marasmo, em que jaz”.

Nas obras dramáticas perduram os apensos, regidos pelo mesmo ideário dos até aqui referidos: motivos da origem das peças, apresentação do assunto, comentários sobre a construção, revide a acusações, críticas ao público etc. Se as alistasmos foi para que se patenteasse esta constante atitude de Alencar, assim constituída como “marca registrada”, mesmo além do campo do romance.

Cremos ter deixado claro, através destas notas, que em todos os textos marginais citados revela-se, sob vários ângulos, a preocupação de José de Alencar pela *feitura da obra*. Seria esta a linha unificadora dos artigos. Mas percebe-se também que certos textos apresentam correspondências com outros, o que nos levou a grupá-los.

3.2. Grupos afins

A presente classificação faz-se em termos de traços predominantes, pois, como todas as classificações, é simplificadora. Há textos que podem pertencer a mais de um grupo nitidamente e em quase todos estes apensos evidenciam-se observações que, uma vez destacadas, distribuir-se-iam pelos vários tipos propostos.

3.2.1. Textos-referência

Inicialmente uniríamos num mesmo feixe, aqueles textos que Alencar quase que simplesmente transcreve, referindo

fatos e personagens históricos ou elucidações sobre o vocabulário que emprega.

Verificam-se aí gostos típicos do século XIX: a preocupação pela História e Geografia, a cor local, o indianismo.

Constituiriam textos-referência, textos-denotação. Forneceriam matéria-prima a ser elaborada nos romances em dois sentidos: a) o da Palavra, Língua, instrumento manejado pelo escritor; *enunciação*, portanto;

b) o da Fábula, onde pontificam personagens e ações; domínio do *enunciado*.

A funcionalidade destes textos seria colocar o leitor num primeiro degrau de *verossimilhança* ao desnudarem o material bruto em que trabalha o autor.

Estão neste caso as Notas de *O Guarani*, o Argumento Histórico de *Iracema* (bem como as notas de pé-de-página) a Nota de *Diva* e a maior parte das Notas de *O Gaúcho*.

3.2.2. Textos voltados para a ordenação

A seguir teríamos apensos que informam sobre a organização superficial do romance: remanejamentos, partes constitutivas, publicação, promessa de continuação etc.

Estes textos atraem a atenção para o livro em si, o livro-objeto-de-consumo, sujeito a leis de produção e mercado, portanto necessitando cuidados na apresentação e deferência para com o público.

Aquí inserem-se: A Carta ao Editor de *Sonhos d'Ouro*, Ao leitor de *O Guarani*, Nota ao final da primeira parte de *Guerre dos Mascates*, A Conclusão de *O Sertanejo*, a Nota da Redação de *Ex-homem*.

3.2.3. — Textos de ficção ou voltados para a ficção

Apenas um destes textos marginais realiza-se como totalmente de ficção: o Pós-Escrito de *Sonhos d'Ouro*, que, a bem dizer é o último capítulo do romance.

A maioria dos demais apensos volta-se para o assunto, para a fábula dos romances. Revela a constante preocupação em frisar que o assunto tratado é verídico e para maior credibilidade narra as circunstâncias em que são obtidas as fontes, mas de forma tão próxima à ficção que faz duvidar de uma "pura verdade". Há cartas onde nomes aparecem abreviados, situações onde personagens do livro aparecem já etc.

Como se sabe, este procedimento é típico do século XIX (até mesmo os prefácios e advertências dos romances de Machado de Assis ainda se incluem nesta linha), injetando grande dose de verossimilhança no narrado, de reconhecida eficácia sobre o leitor ingênuo.

Nos Romances Urbanos chega a haver um romance à parte nos prefácios e posfácios, com um quase jogo de esconde-esconde entre "autor" e "escritor" atrás de pseudônimos. A nosso ver, isto revela um impulso contraditório de Alencar: marcar e escamotear concomitantemente sua presença. Assinala a presença de um autor, dissimulando-lhe a identidade. Seria talvez a projeção da luta entre o egotismo e autovalorização de Alencar e seu crônico — e bem romântico — sentimento de rejeição.

Inscrevem-se neste grupo: Ao Autor de *Lucíola*, A G M. de *Diva*, Ao leitor de *Senhora*, o prefácio de *Escabiosa/Sensitiva*, a Advertência de *Guerra dos Mascates*, Cavaco de *O Garatuja*.

3.2.4 — Textos-controvérsia

Existem ainda os textos motivados pelas posições estéticas de Alencar. São revides a críticas, explanações sobre seus projetos literários, concepções sobre quase tudo das Letras que constituía controvérsia na época. Alencar usa estas margens do romance como tribuna panfletária.

Nestes concentram-se as idéias mais desenvolvidas nos documentos, polêmicas e ensaios literários, geralmente em tom bastante veemente e repleto de ironia. Aqui como lá.

Discute aspectos de gramática, evolução da língua, estilo, gêneros, aspectos estruturais da obra, história literária, padrões da crítica, transformação da realidade objetiva em ficção, intencionalidade do autor e receptividade do público etc. etc. Mas a ênfase maior recai sobre o problema (problema/programa para Alencar) de uma literatura nacional, com autores brasileiros, usando a língua falada no Brasil, inspirando-se num contexto totalmente brasileiro. Idéias muito polêmicas para o gosto tradicionalista dos críticos seus contemporâneos...

Alistam-se neste grupo: o Pós-escrito de *Diva*, Benção Paterna de *Sonhos d'Ouro*, a Advertência da 2.^a parte de *Guerra dos Mascates*, as cartas ao Dr. Jaguaribe e o Pós-Escrito de *Iracema*, a Advertência de *Ubirajara*, o proêmio de *O Gaúcho*.

Entre os textos importantes que caberiam em mais de uma classificação citaremos a Nota e Carta ao final de *Senho-*

ra, misto de ficção e polêmica e a Advertência de *O Pajem Negro*, mesclando ficção e referência.

Os poucos textos restantes a esta caracterização pouco ou nada aportam de importante à nossa proposta.

4. CONCLUSÕES

1 — Em todos os escritos referidos ao longo deste trabalho fica claro que a consciência crítica de Alencar realiza-se em forma de um *programa de ação literária*, de um *posicionamento estético*.

2 — Os textos marginais às obras de ficção ocupam posição privilegiada: são intermediários entre a ficção e a não-ficção, prestando-se por isso a múltiplos objetivos. Alencar os usa de várias maneiras, com finalidades diversas, como demonstramos.

3 — Trabalhamos sobretudo com o *corpus* dos 29 textos apenas aos romances. Apesar das várias configurações que tomam, evidencia-se uma unidade entre eles: a preocupação com a *feitura da obra*, em todos os seus aspectos.

4 — A partir destes textos, pode-se afirmar que José de Alencar formula uma completa *Teoria Literária* (teoria que nele equivale a *ação*), da qual poderíamos fazer um índice de tópicos abordados:

A — a produção da obra: as relações autor-editor-livro-leitor

B — a obra:

- a) a inspiração (o *real* brasileiro);
- b) a expressão: o vocabulário (indianismos, neologismos etc.), dialetos, ortografia, morfologia, sintaxe, retórica, estilo, a *língua nacional*;
- c) o conteúdo: o real e o ficcional, *temas brasileiros*;
- d) a estrutura: adequação entre linguagem e tema para plena realização da mensagem; encadeamento de seqüências, de acordo com o efeito desejado.

D — o contexto:

- . efeito da obra sobre o público
- . critérios e preconceitos da Crítica
- . crítica de gêneros
- . história literária

- C — a crítica: . o escritor e a obra face a pressões da censura e da política (ideologia individual X ideologia vigente);
 . preocupação com a posteridade.

(Eliminamos citações que aqui seriam elucidativas pela impossibilidade de exemplificarmos todos os casos e para não estender ainda mais o trabalho).

5 — Os conceitos que Alencar emite sobre esses tópicos logicamente estão vinculados a uma formação típica no Brasil do século XIX. No entanto, nosso autor extrapola os limites de sua época, apresentando proposições bastante revolucionárias aos olhos de seus coetâneos. Haja vista sua profissão de fé de nacionalismo, retomada pela geração de 1922, e sintetizada por Mário de Andrade no célebre *José de Alencar, meu irmão*.

5. NOTAS

1. ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, vol. II, Rio de Janeiro, Sul Americana, 2.º ed. 1969, p. 236-7.
2. Idem. Ibidem. p. 238.
3. COUTINHO, Afrânio. A crítica literária romântica. In: —. *A literatura no Brasil*, vol. II, Rio de Janeiro, Sul Americana, 2. ed. 1969, p. 313-4.
4. ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959, 4 vols.
5. —. Como e porque sou romancista. In: —. *Obra Completa*. Rio, Aguilar, 1959, vol I, p. 151.
6. Idem. Ibidem. p. 151.
7. Idem. Ibidem. p. 154.
8. ALENCAR, Heron. op. cit. p. 243.
9. COUTINHO, Afrânio. Nota Editorial. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio, Aguilar, 1959, vol. IV, p. 7-8.
10. ALENCAR, José de. op. cit. vol. IV, p. 8.
11. Idem. Ibidem. p. 9.

BABILÔNIA, BIZÂNCIO, BABEL E BRASIL

(ou A Per-versão Da Linguagem)

Aricy Curvello

(Para Fábio Lucas
o bibliotecário de Babel oferece)

Uma Fronteira Pouco Frequentada

A obra de Uílcon Pereira, pseudônimo mais conhecido do autor de OUTRA INQUISIÇÃO, NONADAS e a IMPLOÇÃO DO CONFESSIONÁRIO, (1) é uma experiência instigadora. Trata-se de um romance de 449 páginas, lançado separadamente em três títulos, compondo uma trilogia denominada NO CO-RAÇÃO DOS BOATOS.

Obra incomum. Apesar do que já se escreveu a respeito, é um romance-rio experimental, peculiar e raro nas literaturas em Português.

A primeira leitura é enganadora e desconcertante. A arquitetura do texto consiste basicamente de perguntas e respostas, um dos mecanismos essenciais da comunicação verbal — um fluxo raras vezes interrompido por digressões dos inquisidores ou perguntadores. Um infundável inquérito levantamento. Sem solução alguma. Aparentemente, desconexão, *non sense*, parataxe.

Uma Comédia nem divina nem humana? A Comédia das des-perguntas e das des-respostas?

O que surge superficialmente na obra de Uílcon Pereira — a arquitetura baseada em perguntas descentradas dos inquisidores e des-respostas dos que são chamados a falar, a fronteira do estilhaçamento aí mostrada, a aparente negati-

dade, o interregno que não passa disso, um atoleiro de onde não se sai, um areal onde se marca passo — apenas são alguns elementos de uma estratégia literária, a da construção da obra.

Vê-se, também, que o Autor foi costurando seu texto, após ter usado a tesoura para re-talhar e depois re-montar, em uma determinada direção, uma parte do acervo literário universal.

Entretanto não se trata, somente, de se aderir à seminal sentença de Hebbel — “numa obra de arte o intelecto faz perguntas; não as responde”. Trata-se de muito mais. Mais do que colagens de textos alheios. Mais do que saquear, também, a historiografia.

Veremos que se trata de uma experiência radical de linguagem sobretudo. Os recursos retóricos utilizados, que tomam a direção metonímia-metáfora-alegoria, erguem uma arquitetura oscilante que se faz e se desfaz.

A arquitetura que se ergue, em um primeiro e claro nível (metonímia-metáfora-alegoria) é um jogo de linguagem. Não uma espécie qualquer de construção lingüística, está em operação a linguagem da ilusão, segundo nível da obra, que vem a se constituir como um duplo jogo de linguagem muitas vezes obscuro e enigmático, até que cheguemos a compreender o que é o verdadeiro coração dos boatos.

LONGE DA ESCRITA LINEAR E TRANSPARENTE

Não se destina aos desavisados a obra de Uílson Pereira, embora o Autor expressamente a tenha entregue ao leitor hipócrita. O texto comporta mais surpresas do que se poderia perceber em uma análise menos acurada. Só após a uma atenta des-montagem do imenso texto é que se pode descortinar os seus desconcertantes procedimentos, níveis e semânticas.

Em verdade, só conseguiremos des-montá-lo e compreender-lo em seus elementos constitutivos, se passarmos a questioná-lo estrategicamente.

Em uma obra de ficção é fundamental situarmos o lugar de onde o texto narra. Começemos por aqui.

Onde se situa o tribunal em que se desenrola aquele infindável fluxo de perguntas-respostas-perguntas-respostas? Tentei rastrear a solução nos três volumes da obra. A seguir, no meio os locais do tribunal, seguidos de números cardinais indicando a página-referência em cada um dos livros.

ONDE SE SITUA O TRIBUNAL?

Em *Outra Inquisição*:

nosso comitê inquisitorial 9, — no convescote que organizamos para a Grande Companhia de Mystério e Novidades 11, — aqui no Radiocentro 16, — em plena era eletrônica, nesta aldeia universal 27, — corte rápido. Façam girar o palco, outro cenário. 28, — aqui no fundo do quintal, às margens do regatinho 33, — na nossa convenção do partido, hoje em reunião decisiva, nesta câmara de representantes do povo 43, — nesta sala de conferência da biblioteca municipal 59, — desta oficina de boatos 60, — neste super-fórum 63, — diante desse tribunal de exceção 79, — aqui na clareira, no meio da mata virgem 96.

Em: *Nonadas*:

aqui no plenário do Serviço de Censura da Superintendência Regional da Polícia Federal 92, — deste Clube da Insônia sob a lua 99, — reunião semanal do Reino da Confusão 123, — espaço lúdico 123, — aqui neste comitê de informações psicodélicas nesta central de pesquisas a respeito das grandes sensitivas e dos grandes iniciados 132, — no palco deste psicodrama 135, — neste programa dito "campeão de audiência" 137.

Em: *A Implosão do Confessionário*:

desta Central de Produção 15, — estamos em pleno deserto 16, — aqui no tribunal interno de exceção 17, — aqui na sede do fã-club de Evarista Bombasta Paracelsa 27, — aqui no Destacamento Ordinário da Terceira Comarca 95, — aqui no povoado 105, — por estas bandas das terras altas do Tietê 111, — neste concerto-hapening que se organizou na Capitania dos Portos, Mares e Águas Fluviais 120, — aqui na Semana do Orgulho Gay 121, — na platéia do Rancho Celestial 123.

Passamos a compreender que o Tribunal está constantemente em mutação. Começa-se a ver o texto como um admirável jogo de linguagem. O fluxo do Tribunal é também uma cifra estética, não apenas uma aparente miragem agora percebida. Adiante veremos seu significado.

QUEM SÃO ESSES INQUISIDORES QUE SEMPRE SAEM CORRENDO?

A maneira de descobri-los só poderá efetivar-se através de inferências e pelos títulos e designativos que lhes atribuem os depoentes. Relacionaremos exemplos significativos, apenas.

Em: *Outra Inquisição*:

senhor comissário 16, — condestáveis e vossa mercê 17, — caros entrevistadores 19, — ilustríssimo senhor juiz de paz 20, — senhor auditor 25, — eminência 25, — general de brigada 30, — senhor fiscal 35, — meu doutorzinho 40, — seu núncio 42, — ilustríssimos senadores da república 48, — eminência parda 49, doutor delega 55.

— Ocorre à página 57 o fato significativo de um depoente descrever *todos* os inquisidores do Tribunal e seus funcionários. Ficamos sabendo que ali estão o grão-mestre de inquisição e maçonaria, um guarda de trânsito, secretário, coletor, escrivão, monges copistas, datilógrafos, moças estenógrafas (e logo a seguir, um arcepreste). Por um princípio básico de Lógica Formal, os inquisidores antes indicados no livro deveriam também estar presentes. E já não mais estão aí o comissário, o núncio, o cardeal (eminência), o general etc. Se tentarmos, também, fazê-los coincidirem com um determinado local em que já esteve o Tribunal, em grande parte não o conseguiremos. Percebemos, já não restam dúvidas, que os inquisidores são fluxos de imagens, embora não apenas isto. Em outro nível, mais subentendido, representam o Poder e a repressão, o controle da opinião e da fábrica de boatos, em suas mais diversas formas, aparências e significados. A essa metáfora distendida ou sucessão de metáforas é que se denomina figuração alegórica (2, 3, 4, 5).

Prosseguindo:

intendente 61, — guru de plantão 61, — senhor secretário de imprensa e difusão 61, — jurados deste programa 62, — professor 70, — grande psissiquélogo (sic) 73, — herr promotor 75, — almirante inquisidor 77, — generalíssimo 77, — caros juizes de cinema e jurados de dramalhão circense 84, — senhores do Comitê do Controle da Opinião Pública 89 etc.
“... acho que a cortina já pode descer sobre o último ato deste infeliz julgamento, a derradeira cena deste biombo chinês que pretende esconder um falso tribunal, uma suposta cor-

te de justiça. só resta o epílogo: qual será? qual não será? (pág. 99).

Em: *Nonadas*:

senhor gerente de produção aqui da Loja dos Teatros 9, — governador geral da colônia 42, — Inspetor da Santa Irmandade 92, — meu coronel 135.

Em: *A Implosão do Confessionário*:

senhor presidente do Júri da Consciência Nacional 24, — senhor sub-procurador do Tribunal de Recursos 48, — padre-mestre 71, — doutor angélico 119.

Títulos e designativos já esclarecem as parcelas de poder e autoridade (militar, jurídica, religiosa, médica, de controle e repressão) de que dispõem os INQUISIDORES. O fato está graficamente acentuado no texto: a fala da autoridade é precedida de travessão. O alegorismo acentua-se, inclusive, no fato de que vários títulos estão com iniciais em letras maiúsculas, quando todo o texto é composto com caixa baixa (exceção para as metamorfoses de Evaristos, e para Vidente na primeira página do livro, bem como para o nome das cidades de Babel, Bizâncio, Babilônia).

QUEM SÃO OS DEPOENTES FALADORES, FALASTRÕES, PROSEADORES, FUXIQUEIROS, BOQUINHAS NOS COTOVELO?

Em: *Outra Inquisição*:

cronista-mor do reino 17, — porteiro noturno de prédio, com linguajar nordestino 24, — um preso torturado 30, — um caixa d'óculos 36, — um dedo-duro 43, — moço de bom trato e de muitas leituras 45, — o padrinho do Beijoqueiro 50, — detetive particular 55, — amigo da onça e advogado do diabo 58, — agente de recenseamento 60, — escudeiro 62, — o barão 67, — a mulher do cinto de castidade 78, — almoxarife 85, — dono de motel de alta rotatividade 87, — eu sou aquele que sou 90, — biógrafo do presidente Jango deposto 91, — padre 95, — general derrubador do último presidente da república velha 100, — jornalista 103, — ex-líder da maioria 109.

Idêntico procedimento pode ser aplicado em relação aos dois outros volumes. Vemos que os depoentes, homens e mulheres das des-respostas que não coincidem com as ques-

tões formuladas pelos inquisidores, são os mais diversos possíveis. Dir-se-ia que se trata de estudo de casos clínicos e de investigação das várias formas de comportamento e personalidade, que as criaturas humanas assumem — falando, deblaterando, reprimindo-se ou desrecalcando-se, fuxicando, ironizando, caluniando, deturpando, agitando-se ... e desvanecendo-se.

PROCESSO EM TORNO DO QUAL

Um Tribunal que se desloca vertiginosamente de local e cenários. Inquisidores que também são, alegoricamente, fluxos de imagens. Depoentes que são vozes de vozes e ecos de ecos de seres humanos (e de todo um acervo literário universal que se deixa re-viver e re-falar)...

Finalmente, é necessário indagar: e os autos do inquérito, os autos do processo — a documentação acumulada?

Em: *Outra Inquisição*:

“— a propósito, qual a sua opinião a respeito desta nossa entrevista?

assim de bate-pronto, no sufoco e no arrocho, eu lhes digo, ó membros da intentona, que lembra uma partida de xadrez: séria demais para ser um jogo e gaiata demais para ser uma ciência...” (pág. 23).

“— jamais aboliremos o acaso?” (pág. 40).

“— porém o cavalheiro fica desde já intimado a particularizar, a ajudar a compor mais um sensacional capítulo do processo que a união move contra o papagueador de mente suja mas é um plágio, do princípio ao fim, não passa de uma paródia de tribunal, de juiz, de réu, de acusações e defesas, não vai além de um pasquim acerca do gênero humano”... (pág. 45).

“— vox populi?

todos esses inquisidores de merda oportunistas e impertinentes que nunca assumem completamente as sindicâncias, limitam-se a um exame severo, vexatório, desumano... perguntam e depois saem correndo...” (pág. 59).

“— você também quer colaborar na rede nacional de boatos? com muito prazer dona eu acho que posso explicar os sonhos de Evaristo Nansen... minha própria experiência revela que passou pelo estado normal do sujeito que tenta de novo...”

por um falso caminho por linhas cruzadas longos rodeios acaba mesmo descobrindo coisas novas mas não tanto como imaginava nem sempre tão inéditas conforme desejara..." (pág. 68).

Não restarão mais dúvidas, caso se leia as des-respostas que se seguem a duas perguntas que indico:

"— em que pé está o processo, afinal?" (pág. 76),

"— qual deles?" (pág. 80).

Levantamento procedido da mesma forma em relação aos dois outros volumes revelou-me idênticas características configuradoras.

Certificamo-nos de que o objeto das perguntas e des-respostas — o aparente cerne do descentramento do romance, porque, jamais fixado e delimitado — o objeto mesmo é também um fluxo ininterrupto de imagens: personalidades históricas, personagens de ficção, mitos, a cena brasileira, materiais da mais diversa procedência.

Apresentados sob as contínuas metamorfoses de Evaristo(s), presentificam-se prostitutas e travestis, heróis, perversões sexuais, enfim... o ser humano sob as mais diversas faces, disfarces, crenças e circunstâncias, de Dom Quixote ao enigma de Kasper Hauser, da citação de catecismos espíritas de Alan Kardec às *Mil e Uma Noites*.

NA LABIRINTO DA PERVERSÃO DA LINGUAGEM

Um jogo de linguagem, através da aparentemente simples arquitetura de perguntas e des-respostas, ergueu:

— um tribunal (um fluxo alegórico de imagens) em contínua mudança de tempo e de lugar;

— inquisidores e depoentes (também fluxos) que se presentificam fugazmente, de modo alegórico;

— um processo e um objeto jamais delimitados e que se estendem indefinidamente.

Estaremos nos aproximando do coração do romance, ao percebermos que seu texto alude a algo mais que ele não diz, algo mais essencial do que tudo o que nele transparece e se deixa ler. É uma construção alegórica, já o sabemos, no entanto *algo* nos escapa e oscila dentro daquela arquitetura. A(s) existência(s) ou metamorfoses interiores-exteriores de Evaristo só nos chegam, no enredo, pelo lado de onde são julgadas a partir do exterior, através de um determinado procedimento de linguagem.

Qual será esse procedimento lingüístico que faz oscilar toda a arquitetura do romance de Uílcon Pereira?

O nome próprio confere ao sujeito um lugar na linguagem e assegura uma ordem na prática sociolingüística. Se falamos de alguém, como objeto da linguagem, ocorre o mesmo: o seu nome próprio (ou pronomes substituidores) assegura(m)-nos aquela ordem. Os depoentes e inquisidores no romance efetuam um *desvio*, apresentando uma estranheza de Evaristo como objeto do discurso ("ele é outro") — donde se tornou necessário atribuir a essa aberração um outro nome próprio, o que foi ocorrendo sucessivamente (Evaristo Boca de Caçapa, almirante Evaristo Nékuia, Evaristo da Silveira, Evaristo Pedação de Mim, Evary Sinhá Moça etc.).

A pluralidade das identificações provenientes de uma tabela onomástica em torno de Evaristo denega a possibilidade de uma localização, de uma identidade, embora sem negar os códigos sociais envolvidos (literários, sexológicos, políticos, psicanalísticos etc.). Os códigos permanecem, mas os falantes no romance os transgridem. Escorregam de lugar para lugar, recusando, pela sua trajetória, qualquer nome definido estável (6) — nenhum valor determinado pode ser, então, lingüisticamente atribuído ao *e/e* (Evaristo) e ao *eu* dos falantes (inquisidores e depoentes), de maneira estável.

A rotação indefinida do *e/e*, principalmente, numa lista de nomes próprios em torno do nome Evaristo, faz funcionar o discurso do romance. Contudo, ela o obriga a repetir indefinidamente a operação denominadora. Este procedimento de perversão da linguagem (7) é, no romance de Uílcon, o equivalente daquilo que Rimbaud enunciava, sob a forma de um comentário de sua poesia: "É falso dizer: eu penso. Dever-se-ia dizer; pensam-me". Rimbaud continua: "Eu é o outro..." Em nosso caso, "Ele (Evaristo) é o outro" duplamente, indefinidamente.

Este procedimento pervertedor desapropria, torna impróprio, lingüisticamente, o "ele", da mesma forma que o "eu" e o "tu". O texto do romance não fornece a chave de sua linguagem, se não atingirmos o seu oculto fundo do poço — ou o coração dos boatos. Boatos, pois os indicadores "eu", "tu" e "ele" são signos "vazios" que se tornaram "cheios" porque falantes os assumiram, porém remetendo-se aos deslocamentos pervertidos ou subvertidos da linguagem. Nesse lugar lingüístico de apropriação focalizam-se os combates e os artifícios que se referem à subversão da linguagem em relação

à identidade do quem fala, de quem se fala, do que se fala e de onde se fala.

Cada nome próprio torna-se um espaço de jogo, um espaço lúdico. No centro tem-se o nome; em volta dele, uma série de frases ou equivalentes verbais. O Autor da obra brinca com o leitor, abusa dele e se ri à socapa. Os jogos de identidade são jogos retóricos encadeando-se (metonímia, metáfora, alegoria). Quem se deteve/detiver nesse nível de linguagem, perdeu/perderá a partida de xadrez no jogo com o Autor e o texto.

O procedimento perverso ou subvertedor da linguagem condena a operação identificatória a um recomeço indefinido. Não se sai dele jamais. O processo que instaura lugares e tempos é incessantemente revertido a outro ponto de partida por causa do deslocamento dos falantes para alhures lingüísticos e, por conseguinte, da necessidade de retomar do zero o trabalho de os estabelecer em lugares onomásticos e temporais. Finalmente, como a prisão no dicionário literário não se fecha, acaba sendo também substituído por outro dicionário (psicanalítico, sexológico, histórico etc.) também descentrado.

O dicionário completo só será constituído pela reunião dos *fragmentos de sistemas diferentes*, e já representa como que um quadro social numa hierarquia subvertida de culturas e poderes. Obedece a outras regras que não a da organização literária, apenas. Denuncia, através dessas fissuras e divisões internas, a lei de uma ordem política da qual ele é a grande alegoria, embora à revelia dos inquisidores e depontes.⁽⁸⁾ E mesmo esse "lugar" de significação ou de classificação já é a alegoria de uma outra ordem⁽⁹⁾; remete a outra coisa além daquilo que enuncia. Não deixa de funcionar como um procedimento de acesso à palavra, porém sob a forma de um jogo duplo de linguagem. Entrar nesse repertório é descobrir um lugar, mas um lugar que oscila, sempre comprometido pelas interferências dos diversos dicionários, porque é um texto que se faz e se desfaz. "Uílcon Pereira era sua Penélope", parodiando o verso de Ezra Pound.

Esta subversão instalada numa ordem (e conceitos) que se desfaz(em), perverte também a semântica e a lógica que postulam para a linguagem um locutor estável, um objeto estável, um tempo e um espaço estáveis de onde se fala. Não existe no texto de NO CORACÃO DOS BOATOS, rigorosamente, um discurso do outro, porém uma alteração dele. Esse é o alcance da subversão procedida, em que todos os grandes

referentes e locutores podem ser apagados da prosa do mundo. (10)

A linguagem mudou de estatuto no espaço lúdico do romance uilconiano. Põe-se em causa não apenas a sua relação com um locutor (falante) que era o "ser" e a "verdade" da língua, mas também, por consequência, toda a construção que fundou esta relação e que dava às palavras, classificadas segundo uma hierarquização do real, a função de deixar aparecer os seres, coisas e fenômenos.

No nível em que se combinam os significantes, não se pode mais afirmar se eles entram na categoria de "verdade" ou na de "mentira"; se eles se referem à realidade ou a um jogo de linguagem. O discurso do texto desfaz-se, como o indicam os seus falantes, aproveitando-se desse jogo para esboçar na linguagem da ilusão a questão do sujeito, do objeto, do lugar e do tempo. (11)

Se designarmos para a obra de Uílcon Pereira as etiquetas de niilismo, negatividade ou anarquismo, continuaremos na linguagem da ilusão. Do mesmo modo, se a enfocarmos apenas por um de seus "dicionários" ou por um de seus "lugares". O jogo de linguagem se perpetuaria em novos boatos e boatarias, conosco (novos falantes) preenchendo signos antes "vazios".

Na apresentação do primeiro volume da trilogia, em 1982, o crítico Fábio Lucas já advertira, agudamente, para os escolhos a vencer, a fim de se fluir o prazer desse texto. Um texto incomum e que põe em xeque toda uma filosofia que se desenvolveu a partir de Parmênides. Um texto muito raro nas literaturas nacionais em Português.

Trata-se de uma obra que se situa na fronteira entre Babilônia, Bizâncio, Babel e Brasil.

NOTAS

- (1) Editora do Escritor, São Paulo, respectivamente, 1982, 1983, 1984.
- (2) *Enciclopedia dell' Arte Antica Classica e Orientale*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1958, I volume, pág. 261-262.
- (3) Definição citada por Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade, tradutores e apresentadores do romance alegórico *O Deserto dos Tartaros*, Dino Buzzatti, Ed. Rio Gráfica, Rio, 1986.
- (4) Harry Shaw, *Dictionary of Literary Terms*, McGraw-Hill Book Co., New York/London, 1972.

- (5) Geir Campos, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, Ed. Cultrix, São Paulo, 3.^a edição, 1978.
- (6) Michel de Certeau, *A Linguagem Alterada in: A Escrita da História*, tra. ed. Maria de Lourdes Menezes, Forense Universitária, Rio 1982, pág. 255.
- (7) M. de Certeau, op. cit., pág. 255.
- (8) *id. ibid.*, pág. 262.
- (9) Cheguei a desenvolver toda uma análise, considerando como o "lugar" e o "tempo" os das recentes ditaduras militares do Brasil (1964-1985), o que se revelou ser um equívoco de minha parte. Apenas a referencialidade histórica não é capaz de fornecer a chave para a linguagem do texto.
- (10) M. de Certeau, op. cit., pág. 263.
- (11) *id.*, *id.*, pág. 264.

1 — INTRODUÇÃO

Ao lermos *Dom Casimiro*, sentimo-nos diante de uma obra que ultrapassa os próprios limites espaciais e temporais antecipando o movimento renovador do romance.

O livro remete a situações de controvérsias, se nos situamos no contexto da época, e nos envolve em seu enigma, através da ambigüidade do tema e dos recursos expressivos.

Pressentimos no escritor uma perspectiva de abertura a novos processos literários mas, ao mesmo tempo, constatamos seu condicionamento a uma série de normas e padrões com relação ao desenvolvimento das ideias e da expressão.

Suas leituras de alguns filósofos da antigüidade grega, principalmente de Aristóteles, condicionam, de certa forma, seus recursos criativos. Há passagens do romance que se conformam, nitidamente às leis da Retórica e da Poética aristotélicas. Esse aspecto poderá ser observado, também, em suas manifestações como crítico literário.

O sentido de fatalidade que envolve os personagens machadianos, indefesos diante da força corrosiva do Destino — o perigo da destruição latente na infância, desenvolvido no adulto — confere ao romance *Dom Casimiro* a certeza da assimilação do núcleo temático da tragédia grega. A tensão dramática desenvolve-se a partir desse pressuposto, que o narrador deixa transparecer, no início da obra, quando a dúvida no sentido do feitor pelo processo da repetição da mesma ideia, ocorre, paralelamente, a diminuição da du-

O PROCESSO METALINGÜÍSTICO EM DOM CASMURRO

Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

1 — INTRODUÇÃO

Ao lermos *Dom Casmurro*, sentimo-nos diante de uma obra que ultrapassa os próprios limites espaciais e temporais antecipando o movimento renovador do romance.

O livro remete a situações de controvérsias, se nos situarmos no contexto da época, e nos envolve em seu enigma, através da ambigüidade do tema e dos recursos expressivos.

Pressentimos no escritor uma perspectiva de abertura a novos processos literários mas, ao mesmo tempo, constatamos seu condicionamento a uma série de normas e padrões com relação ao desenvolvimento das idéias e da expressão.

Suas leituras de alguns filósofos da antigüidade grega, principalmente de Aristóteles, condicionam, de certa forma, seus recursos criativos. Há passagens do romance que se conformam, nitidamente às leis da Retórica e da Poética aristotélica. Esse aspecto poderá ser observado, também, em suas manifestações como crítico literário.

O sentido de fatalidade que envolve os personagens machadianos, indefesos diante da força corrosiva do Destino — o germe da destruição latente na criança, desenvolvido no adulto — confere ao romance *Dom Casmurro* a certeza da assimilação do núcleo temático da tragédia grega. A tensão dramática desenvolve-se a partir desse pressuposto, que o narrador deixa transparecer, no início da obra gerando a dúvida no espírito do leitor. Pelo processo da repetição da mesma idéia, ocorre, paralelamente, a diminuição da dú-

vida e a acentuação progressiva da certeza da tragicidade do destino, o que o narrador faz questão de acentuar, chamando continuamente o leitor como testemunha dos fatos.

Isto evidencia sua preocupação em comunicar-se, em passar para o *outro* suas impressões narradas. Aliás, ele exige que sua mensagem seja decodificada de modo exato e fiel ao seu pensamento. Daí, suas inúmeras explicações em torno da mesma idéia, visando a um entendimento total entre remetente e destinatário. Outra hipótese para esse desejo de comunicação seria, talvez, a necessidade do autor em sentir apoio e solidariedade de seu público com relação ao seu drama existencial.

Observamos a proximidade do romance machadiano com o romance moderno, o *nouveau roman*. Nathalie Sarraute afirmava que uma das características desse movimento renovador evidenciava-se no desejo quase doentio de estabelecer contato, de comunicar-se. O autor exige a contínua participação do leitor, a quem impõe situações problemáticas, objetivando um contínuo raciocínio de decifragem dos enigmas do livro. O decodificador exerce uma atividade complementar, envolvido dinamicamente na fenomenologia do romance.

Para Nathalie Sarraute, os personagens são expressões de impressões muito rápidas, fugidias, ocorridas na mente do escritor, que tenta passá-las, em câmara lenta, para a consciência do leitor. São pequenas unidades de sistema, microcosmos atuantes, núcleos de concentração de todas as impressões, captadas diariamente de um número excessivo de mensagens e informações. Essa tentativa de apreensão global dos fenômenos universaliza o homem, ao mesmo tempo que desencadeia nele um processo de contínua atualização.

Sentimos em Machado de Assis, essa tensão do momento presente com todos os outros momentos, numa busca de integração total. Isto se confirma na sua afirmação de que o escritor deve se fazer "homem do seu tempo e de seus pais, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço". (1)

Esse "certo sentimento íntimo" que ele exige do homem, reflete-se também no seu cuidado minucioso com o próprio discurso — esse é o aspecto que iremos enfatizar no desenvolvimento do trabalho.

O romantismo havia pregado o culto da metáfora, da simbologia, de um modo geral. Ora, falamos por metáforas, quando não discernimos, exatamente, a essência do que queremos representar pelo signo lingüístico. Machado de Assis tinha o escrúpulo do termo exato, a ponto de, algumas vezes, confundir a verdade do real com a verdade estética. Como ele próprio confessa, esta é a única verdade admissível no processo criador da obra de arte. Por seu temperamento desconfiado, sempre lhe desagradavam as situações ocultas, disfarçadas. Esse escrúpulo o leva a analisar continuamente sua própria linguagem, através da enunciação do narrador. Ele é, ao mesmo tempo, escritor e crítico de sua linguagem. Sem conseguir fugir aos lugares-comuns e expressões enfáticas, à medida que elabora o texto, ele vai desnudando e revelando ao leitor seus próprios processos criativos.

É um jogo aberto, onde a palavra se persegue continuamente na ânsia da apreensão de sua própria essência, gerando o movimento circular do contínuo retorno. Vale dizer, é a própria restauração do signo literário, devolvendo-lhe o peso primitivo, numa vigilância constante do crítico ao escritor. E isso é atual, moderno, base do discurso do *nouveau roman*.

Se no vaivém em torno da explicação de seus processos, Machado de Assis sofreu influência de Sterne ou de outros escritores da época, esse fato não lhe desmerece o espírito antecipador. Ao contrário, evidencia o escritor receptivo, aberto a uma contínua atualização e ultrapassagem de seus próprios limites e condicionamentos, isto é, o homem do seu tempo e de seu país voltado para as renovações estruturais:

"A nossa máxima literária é simples: aprender investigando". (2)

Utilizemos para nossa pesquisa o texto de *Dom Casmurro* das Edições de Ouro.

Para a comprovação da nossa tese orientamo-nos, primeiramente, pelos seguintes trabalhos: *Machado de Assis e a Análise da Expressão* de Maria Nazaré Lins Soares, *Realidade e Ilusão em Machado de Assis* de José Aderaldo Castello, *Le Style de l'autobiographie* de Jean Starobinski, *Estruturalismo e Poética* de Tzvetan Todorov, *Énoncé et Énoncia-*

tion de Jean Dubois, *Temps Vécu et temps crée* de Jean-Jacques Mayoux e pelo estudo de Roland Barthes sobre a metalinguagem, no livro *Crítica e Verdade*.

2. *Atualização de Dom Casmurro: pontos de contacto com o processo narrativo do romance moderno.*

Para Roland Barthes, a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante uma investigação lógica sobre a linguagem objeto. Através da metalinguagem podemos exprimir as relações e estruturas de uma língua real (linguagem-objeto).

A literatura nunca havia refletido sobre si mesma, isto é, ser um duplo de objeto e olhar sobre esse objeto.

Essa busca da palavra em direção à sua essência, essa vigilância constante da palavra pela própria palavra, tem sido base do romance moderno, numa constante indagação, não de exterior, mas da própria literatura.

É a fuga do escritor à tautologia literária, deixando a literatura para o dia seguinte, "declarando longamente que se vai escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura". (3)

É a responsabilidade do escritor com a própria linguagem, o tomar consciência da palavra como seu próprio núcleo de investigação.

Problematizando a linguagem, o escritor experimenta sua profundidade, distanciando-se da mera beleza estética das aparências.

Não se trata de traduzir a linguagem-objeto, mas de uma verdadeira participação complementar de interpretação e decifragem da obra pelo crítico.

"É preciso que o símbolo vá procurar o símbolo. É preciso que uma língua fale plenamente uma outra língua: é assim, finalmente que a letra da obra é respeitada". (4)

A singularidade de Machado de Assis deve-se, em grande parte, ao sentido de atualização do escritor. Seu discernimento e senso crítico não o deixavam envolver-se excessivamente nos modismos literários da época. Ele mesmo buscava encontrar seus processos e recursos criativos e, através da pesquisa e da investigação, ser capaz de em eterna vigilância consigo mesmo. As indagações que se impõe,

a propósito de cada idéia, de cada palavra, revelam seu discernimento sobre a responsabilidade e honestidade do trabalho literário.

E nessa tentativa de penetrar a essência da palavra, ele assume uma atitude de humildade perante o leitor. Frequentemente dirige-se a seu público, no sentido de desculpar-se, de solicitar colaboração — ele exige nossa participação e testemunho.

Ao criticar a fraseologia do clichê, o autor se utiliza, muitas vezes de um processo indireto, que consiste, primeiro, no uso do lugar-comum dando a impressão de aceitá-lo, a fim de, posteriormente, tecer-lhe uma crítica ou comentário, visando a um enriquecimento expressivo. Procura reabilitar o signo lingüístico, devolvendo-lhe o peso primitivo. Essa restauração deve-se antes de tudo, ao relacionamento da palavra com o contexto:

Machado de Assis consegue desautomatizar a palavra, através de um deslocamento — Subtraindo-a do contexto usual, reestruturando-a em um novo contexto, fazendo-nos ver de novo o que já se encontrava encoberto pelo desgaste do uso.

Por isso, sua narrativa é sempre sinuosa, descontínua, repleta de parênteses, que são as intromissões e contribuições do autor-crítico na linguagem do autor-escritor.

Essa linguagem sofre o movimento circular da dialética, quando o autor apresenta o termo usual (tese), faz-lhe uma análise crítica (antítese), para reabilitá-lo numa síntese de significação às vezes imprevisível.

A perspectiva narrativa desenvolve-se em retrocesso, porque o romance é autobiográfico.

A autobiografia é resultante de uma transformação radical na existência anterior, uma espécie de conversão a uma nova vida. Ela introduz na narrativa a duração e o movimento.

"Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie". (6)

O narrador colhe fatos e impressões em ordem aparentemente desconexa, porque psicológica. As impressões associam-se a outras de cronologia diferente, à medida que vão despontando em sua memória. Isso confere ao romance uma estruturação particular — sentimos uma desarticulação aparente, um constante vaivém em torno do tema.

Sua experiência existencial estrutura-se arbitrariamente na narrativa, pela submissão ao tempo interior, à associação das lembranças que trazem essas experiências ao presente do narrador.

Assim, suas reflexões e digressões estão condicionadas à ordem associativa da memória, contrária à ordem cronológica e racional.

O ponto de vista do romance é o do narrador-personagem Bentinho, que escreve suas memórias na velhice já com a alcunha de Dom Casmurro.

Desse modo, temos uma narração tendenciosa, arbitrária, decorrente de critérios de julgamento de um único personagem, apoiado numa fixação neurótica — a hipertrofia do sentimento do ciúme. Esse é um dos pontos ambíguos do romance, já que pela discordância entre aparência e essência, o mundo imaginativo do referido personagem nem sempre se exterioriza. Nele, a tensão interioridade x exterioridade efetua-se pelo desenvolvimento excessivo do primeiro pólo tensional em detrimento do segundo.

Existe uma distância proposital entre o momento da narração e os fatos narrados. Isso possibilita a preservação cuidadosa pelo narrador de sua individualidade, muitas vezes com a indiferença de um mero espectador.

O processo de enunciação é descrito como uma distância relativa colocada pelo narrador entre ele e o texto.

Dom Casmurro é a própria consciência crítica que dialoga com o leitor sobre a problemática do romance.

Tal procedimento denuncia, no início da obra, uma reflexão à distância, estabelecendo, nitidamente, um tempo de enunciação e um tempo de enunciado.

A diferença entre enunciação e enunciado é colocada por Todorov nos seguintes termos:

O enunciado é exclusivamente verbal, ao passo que a enunciação coloca o enunciado numa situação que apresenta elementos não-verbais: o emissor, aquele que fala ou escreve, aquele que percebe; o contexto, por fim, em que essa articulação ocorre.

Ele afirma que a linguagem não pode desaparecer completamente, tornando-se simples mediadora de significação, como também não podemos dissimular inteiramente seu pro-

cesso de enunciação — a interferência do narrador pode ser mínima, mas nunca nula.

Esse tipo de discurso que se refere ao processo de enunciação do romance, Todorov chama *discurso pessoal*, caracterizado pelo emprego dos *shifters* — determinados tipos de palavras que denunciam o processo de enunciação e a presença atuante do narrador. Palavras como meu, eu, tu, aqui, agora etc., indicam o narrador como ponto de referência de sua linguagem.

No caso do narrador-personagem Dom Casmurro, encontramos essas características, pois não se confunde com outros personagens e tampouco se apresenta como uma visão de fora.

“La première personne est le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus” (8)

Ocorre um desdobramento no início do romance: existe um sujeito da enunciação e existe um sujeito do enunciado, que são dois aspectos distintos do processo da metalinguagem.

As mudanças de identidade são expressas sutilmente pela contaminação do *discurso* com os traços próprios da *estória* — o tratamento da primeira pessoa é feito quase como se fosse uma terceira pessoa.

No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais “si próprio”. (9)

A obra que obedece a essa disposição encontra-se num presente incessante. O narrador traz continuamente os fatos para o presente de seu discurso, em oposição ao tempo da representação.

Nas recordações, misturam-se os dois tempos — os mergulhos constantes do narrador em sua memória, em busca das minúcias dos fatos e impressões, muitas vezes possibilitam alterações nesses detalhes. Na interligação temporal que a memória efetua, ocorre, muitas vezes, os acréscimos das experiências posteriores do autor aos fatos passados.

O sujeito que narra na velhice, olha em retrospectiva para outras fases de sua vida, tornando-as objeto de seus questionamentos e constatações.

É a eterna busca do tempo perdido, caracterizada pelo tédio e desencanto de uma velhice ante a adversidade do destino.

O homem indefeso diante da fatalidade trágica da vida quer restaurar a paz dos primeiros tempos, simbolizada no microcosmo paradisíaco da infância. Assim, a casa, a mãe, os amigos formam um mundo à parte que envolve e protege a criança. Entretanto, como afirma Starobinski:

Le passé peut donc être tour à tour objet de nostalgie et objet d'ironie: le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement). (10)

O Ser primitivo não havia ainda desenvolvido a razão, a reflexão lúcida. Mas sair desse mundo significa expor-se à destruição lenta que o tempo impõe à vida, mediante o desenvolvimento do germe corrosivo.

Sendo o material do romance *Dom Casmurro* substancialmente uma memória, pois a narração refere-se ao que se passa numa cabeça humana, aproxima-se mais uma vez a ficção machadiana do romance moderno.

A identificação de Machado de Assis ao subietivismo evidencia-se em sua forma pessoal de readir. Sua temporalidade apresenta uma estrutura própria, fechada, que orienta seu próprio ritmo:

"Escrever é de certa forma fraturar o mundo (o livro) e refazê-lo". (11)

A hipertrofia do processo de interiorização em Bentiho, torna-o um homem solitário, na velhice. A consciência do outro, a alteridade do não-eu, impulsiona o desejo de reencontro com a vida comum, a necessidade de comunicação através de um veículo — a própria palavra escrita.

Le temps cérébral est habilement amené à rencontrer ce que nous pouvons nommer le temps du corps, qui coïncide avec ce qu' on est convenu d'appeler réalité objective. (12)

O narrador-personagem é o centro de consciência que domina a obra em meio à pluralidade de microcosmos existentes. Ele comanda a disposição do sistema, a ligação dos inter-relacionamentos significativos aos inter-relacionamentos temporais.

Estamos submissos, de algum modo, às particularidades de uma memória humana, a um sistema que determina a organização e desenvolvimento da narração. É uma submissão relativa, pois como o narrador exige a constante participação de seu público, temos a chance de exercer nossa reação, o que significa uma complementação a partir de nossas próprias experiências, o acréscimo de nosso microcosmo — essa é uma das perspectivas de abertura da obra.

A integração temporal proveniente da memória — tempo unitário onde se fundem passado, presente e futuro, relaciona-se ao que Jean-Jacques Mayoux denomina "gramática viva da criação literária":

— au défi de ces présents qui nous renvoient au présent non-présent de la mémoire; obsevons ce défi plus extrême du futur en une même phrase: le passé du remémoré, le futur de l'intentionnel, du non-écrit en voie de formation, déjà vaguement présent devant l'esprit créateur. (13)

Ele acrescenta que com Sterne nós entramos no mundo da memória, através de um salto decisivo e irrevogável — isso equivale a dizer que entramos no domínio da ambigüidade, das complexidades dos relacionamentos, das tentativas de presentificação de fragmentos de vida do passado. Esse artifício da memória consiste em imobilizar determinada fase da vida passada — num processo semelhante ao "flash" — retirá-la de seu contexto existencial, fazendo-a reviver no presente pela duração e movimentos da memória.

Esse é o paradoxo da sua intenção: querer submeter a marcha dialética da História à intensidade de seu desejo, às fantasias de sua subjetividade.

Daí, seu desencanto final em descobrir que não existe tempo correspondente a outro tempo.

Não podemos escapar à corrosão natural do tempo porque vivemos na sua dinâmica. Para nós, parar o tempo significa não termos condição de viver na estaticidade — é a própria morte de nossas potencialidades dinâmicas, a corrosão final. A continuidade indiferente dos dias não nos permite retornar ilesos sobre nós mesmos. Somente através de criações imaginativas poderemos sustentar essa ilusão de vida.

O discurso de Machado de Assis, como o de Sterne estabelece ainda um outro presente, que é o tempo de seu encontro imaginário com o leitor.

L'enonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. (14)

Daí deriva um efeito de descontinuidade, de ruptura, que apenas dissimula a continuidade da estória. O autor tem consciência da liberdade de viver de seus personagens e de que o corte efetuado na narrativa para as suas explicações e conversas com o leitor, não impede o desenvolvimento paralelo da fábula do romance.

No final do livro, o tempo acelera-se e observamos uma quase identificação entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado — é a ruptura do *discurso* com a *estória*. Na relativa identificação entre o *eu* sujeito da enunciação e o *eu* sujeito do enunciado, a distância temporal e espacial tende para zero.

O ponto de vista do narrador traz o mais distante ao mais próximo, numa convergência progressiva para o presente da narração, embora, pela estruturação particular do Romance, ressalte antes, impressão de divergência e dispersão de idéias.

A língua simbólica da literatura é uma língua plural, por isso, ambígua. O código literário se estrutura de tal sorte que possibilita múltiplas leituras da obra.

As várias possibilidades de isotopias de *Dom Casmurro* relevam a intensidade do caráter ambíguo do romance.

Cada abordagem de seu texto pode significar uma nova isotopia ou um outro nível de leitura.

Jean Dubois explica que, para um transforcionista, as inúmeras isotopias de um texto revelam a potencialidade múltipla de sua estrutura básica. Essa força latente engendra os vários níveis de superfície em que a obra se desenvolve.

O essencial está na competência do sujeito falante. Nessa perspectiva, o enunciado constituído será, ao mesmo tempo, objeto da experiência humana e objeto de comunicação. A enunciação é de certo modo, a atitude do sujeito

falante em face ao seu enunciado, este fazendo parte do mundo dos objetos.

A opacidade do texto resulta da presença atuante do sujeito da enunciação:

Mais ces images d'opacité et de transparence ont l'avantage d'introduire la dialectique de l'énoncé et du sujet, le texte étant tour à tour pris comme objet de l'énonciation de l'auteur et du lecteur et comme objet constitué ou objet à constituer. (15)

Tanto a ambigüidade como a não ambigüidade fazem parte do processo da enunciação, ocasionando a tensão entre opacidade e transparência.

Cada frase constitui uma ambigüidade estrutural. A frase seguinte poderá torná-la transparente ao leitor mas traz imanente possibilidade de acrescentar uma nova ambigüidade ao texto.

Esse processo torna-se contínuo, porque cada frase encontrará seu sentido completo, sua solução na seqüência do texto, gerando um movimento dialético circular proveniente da tensão entre revelar e esconder.

Assim, observamos uma contínua intervenção do sujeito falante nos ordenamentos, na seqüência das transformações e combinações a partir das estruturas lingüísticas de base.

Esse movimento dialético nos remete, simultaneamente, à força criativa do sujeito falante e às possibilidades de estruturação inerente à própria linguagem:

"La communication n'est un mouvement que parce qu'elle repose sur une ambiguïté jamais résolue. (16)

2.1. *Explicitação do processo metalingüístico: hipertrofia do tempo da enunciação no romance Dom Casmurro*

O crítico que existe em Machado de Assis exerce-se com imparcialidade, livre de sectarismo, simpatias ou antipatias pessoais.

Cultivava a "ciência literária", pois, para ele, crítica era sinônimo de análise, de reflexão criteriosa de uma consciência.

Aceitava, sem restrições, qualquer motivo em literatura, contanto que houvesse coerência em toda a obra. Por coerência ele entendia o processo da *verossimilhança*, a probabilidade de acontecimento do fato narrado.

Acima de tudo, exigia a "pessoa moral" dos personagens, essencial à análise dos caracteres e das paixões na criação literária.

A honestidade do crítico, o espírito de investigação e de pesquisa, em direção ao aprofundamento, à essência da palavra, confere-lhe o caráter virtuoso de um perfeccionista, em seu trabalho.

Digo aos moços que a verdadeira Ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente. (17)

Dentro dessa postura mental não dimensiona tempo ou espaço, revelando um espírito receptivo e aberto às informações:

"Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum". (18)

O que ele pretendia não era substituir as doutrinas aceitas mas corrigir os excessos de sua aplicação — tudo em benefício da *verdade estética*.

Seus comentários críticos evidenciam, a cada passo, sua meticulosidade no processo analítico de cada texto:

"Nem basta ler; é preciso comparar, deduzir, aferir a verdade do autor". (19)

Porém, em meio a essa atitude guiada pela severa imparcialidade e independência do autor anotamos suas recomendações de tolerância e urbanidade no julgamento da obra.

Seus comentários críticos sempre se iniciam focalizando algum aspecto positivo da obra, a fim de, em seguida, procurar apontar-lhe as incorreções, tecendo cuidadosas recomendações sobre o qualitativo do trabalho. É o crítico que faz de sua função uma síntese de imparcialidade e tolerância, severidade e urbanidade.

No capítulo I do Romance *Dom Casmurro*, o autor concede ao leitor a uma explicação para o exato entendimento do título do livro:

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe põe o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. (pág. 35)

Há, sempre, um sujeito atuante, que explica a linguagem do romance e esclarece equívocos, conscientizando um leitor indefinido e imaginário para a exata compreensão da obra.

Tecendo considerações a propósito das palavras, o narrador restringe-lhes o sentido, buscando uma fiel correspondência às suas idéias. Através desse processo, vai adiando o início da própria narração:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. (Cap. I, p. 36).

As reflexões do narrador revelam repetidamente o contínuo processo de enunciação do romance, característico da metalinguagem. Machado de Assis afirmava que o homem sempre reflete alguma coisa de si nas suas obras capitais. Mas, na abordagem de um livro, a relação estabelece-se entre a obra e o escritor, tornando-se secundárias as influências meramente biográficas. Essa observação muito lúcida equivale a dizer que não se deve procurar no livro os reflexos existenciais do homem Machado de Assis mas penetrarmos nos complexos relacionamentos suscitados pelo texto.

No capítulo XIX, Dom Casmurro define a pessoa moral de Capitu, protagonista do romance. Como sempre, volta sobre suas próprias palavras, explicitando-se:

"Não sei se me explico bem. Suponho uma concepção grande executada por meios pequenos". (Cap. XIX, p. 68)

Tal é o perfil de Capitu traçado pelo narrador, que, enfatizando essa idéia durante todo o romance, conduz o leitor a convergir com suas conclusões finais. A astúcia, o calculismo, a força de persuasão, o autodomínio são inerentes à personalidade de Capitu. Ela planeja suas atitudes, age "aos saltinhos", etapa por etapa até alcançar os fins previstos.

A preocupação do escritor com o estilo evidencia-se, também através das reflexões que Dom Casmurro atribui a si mesmo na adolescência:

Proferi-as lentamente e mais lentamente ainda as palavras. *Sem falta*, como para sublinhá-las. Repeti-as ainda, e então achei-as secas demais, quase ríspidas, e, francamente, impróprias de uma criança para um homem maduro. Cuidei de escolher outras, e parei. (Cap. XIX, p. 70)

Machado de Assis combate o excesso de tautologia com o excesso de autocrítica. Impulsionado por esse escrúpulo, o narrador volta-se continuamente para seu público, justificando-se. Isso revela uma atitude de autodefesa, refletindo no leitor seu hábito de desconfiar, de ponderar a propósito de tudo:

"Homem grave, é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as achas ridículas". (Cap. XX, p. 71)

A velhice torna o homem "grave", reservado, porque a ilusão da felicidade dissipa-se pelas próprias contingências da vida.

Anotamos outra passagem do romance que revela o processo metalingüístico, pelas contínuas tentativas do sujeito da enunciação no sentido de tornar o texto transparente ao leitor:

Todo esse discurso não saiu assim, de vez enfiado naturalmente, peremptório, como pode

parecer no texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida. (Cap. XXV, p. 78)

O mesmo processo, gerando a dúvida sobre a correspondência da expressão às suas impressões sensoriais, motivadas pela intensidade do olhar de Capitu:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. (Cap. XXXII, p. 90)

Segundo o professor Afrânio Coutinho, para Machado de Assis a matéria-prima pode vir de onde for possível, mas cabe ao bom artista transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar. E na busca da verdade estética o escritor era escrupuloso e imparcial:

Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma (Cap. XXXI, p. 87)

A revelação, o desnudamento dos próprios processos criativos, evidencia-se na afirmação do narrador:

"Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição". (Cap. XXXI, p. 87)

Seu perfeccionismo leva-o a compartilhar com o leitor as suas investigações em direção ao núcleo da palavra. Ele duvida da aceitação de sua obra pelo leitor e busca convencê-lo da veracidade de sua linguagem. Procurando afastar-se das expressões enfáticas, o narrador, entretanto, torna-se, enfático pela constante repetição dos conceitos que visa incutir no leitor.

E um desses conceitos mais repetidos é o receio da tautologia, de repetir a repetição pelo emprego dos clichês, lugares-comuns, expressões enfáticas. Por isso, ele procura sempre reabilitar a palavra junto ao leitor:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteaste uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa...

Uma ninfa, todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever tétis; risquei tétis, risquemos ninfa; d.gamos somente uma criatura amada palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs.

(Cap. XXXIII, p. 92)

É o máximo de explicitação em torno de um processo de autocrítica, que o autor vai revelando, à medida que a linguagem vai acontecendo. Seus critérios de seleção e preferências estão sempre se evidenciando, através do rigor estilístico de seu discurso.

No capítulo XXXIV, anotamos outra observação do narrador referente ao seu receio de inserir a banalidade em seus textos:

Colombo não o teve maior descobrindo a América, e perdoai a banalidade em favor do cabimento; com efeito, há em cada adolescente um mundo encoberto, um almirante e um sol de outubro. (Pág. 96)

O capítulo LV, *O Soneto*, ressalta do começo ao fim o desenvolvimento de um processo metalingüístico. Contém as reflexões e explicações do narrador em torno de dois versos que compôs no seminário:

"Oh! flor do céu! oh! flor cândida pura!"

Aliás, a constância da metáfora da flor, simbolizando o Eterno Feminino, é observada por Eugênio Gomes em *O Enigma de Capitu*.

A propósito do 2º verso:

"Perde-se a vida, ganha-se a batalha!"

O narrador desvela os processos que utiliza na busca da inspiração poética: jogo com as palavras, alterando-lhes

a colocação, a fim de perceber-lhes o efeito rítmico e sonoro. A recitação em voz alta é essencial na captação da sonoridade do verso.

Tenta, em vão, fazer um soneto. Por fim, declara:

“trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos”. (pág. 132)

A superposição temporal e espacial, decorrente da narrativa em retrospecto, obrigam o próprio escritor a duvidar de suas informações:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias.

(Cap. LIX, p. 138).

Outro efeito da metalinguagem consiste na preparação do espírito do leitor para algum fato que vai ser introduzido na narração:

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação.

(Cap. LVII, p. 135)

A denúncia do exagero deve-se ao seu escrúpulo de exatidão:

Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, ajustando-se.

(Cap. LXII, p. 144)

A exigência pelo autor de uma correta identificação entre forma e conteúdo, no discurso literário:

Vou esgarçando isto com reticências, por dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada.

(Cap. LVIII, p. 136)

Pelo desnudamento da palavra, evidencia-se o desnudamento das operações mentais; no propósito de uma exata e sincera reconstrução existencial:

Ora, há só um modo de contar a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo.

(Cap. LXVIII, p. 154)

O distanciamento temporal do narrador efetua esse contraste: o que na vida real era motivo de ocultamento, de interiorização, na realidade da obra torna-se motivo de exteriorização. Segundo a filosofia do autor, o tempo destrói a ilusão das aparências; apenas o desencanto e o tédio se instalam definitivamente na velhice:

"Receei não achar palavras para dizer ao confessor o meu segredo. Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo". (Cap. LXIX, p. 156)

O afastamento no tempo, torna o pensamento mesquinho com relação a sua mãe, apenas mais uma entre tantas lembranças do narrador. Os signos literários apresentam uma ausência da situação. A palavra escrita traz ao presente um *nada* existencial. Daí, tornar-se bem mais fácil encarar o signo representante do fato do que o próprio fato em si.

Machado de Assis não contestava às almas poéticas certa sensibilidade ao choque das paixões humanas e das contrariedades da vida. O que ele condena são as manifestações extremas, confundindo a dor espontânea com a dor calculada.

O exagero não conduz à perfeição. Ao contrário, a vigilância rigorosa do estilo evidencia a firmeza e o domínio da arte. Apurar as qualidades, para Machado de Assis, significa a própria afirmação do escritor.

A organização do próprio discurso, a estruturação do livro, é outra preocupação do escritor, através da fala do narrador:

"Não digo mais, porque é preciso acabar o capítulo, e ele não acabou o discurso".

(Cap. XCV, p. 195)

Tem consciência de que a divisão em capítulos obedece antes a uma estruturação formal do que a um esgotamento natural do discurso, já que as palavras se multiplicam continuamente.

Sentindo que a expansão da idéia não corresponde à organização prevista, ele resolve acelerar o processo da narração:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel. Com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la, a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. (Cap. XCVII, p. 197)

O retardamento da estória é provocado pelo contínuo desdobramento da enunciação, adiando sempre o início da narrativa. Sua expansão atrofia o enunciado e o escritor tenta compensar esse desequilíbrio:

"Pois sejamos felizes de uma vez antes que o leitor peque em si, morto de esperar. e vá espairecer a outra partê; casemo-nos". (Cap. CI, p. 203).

Outro exemplo da rápida aceleração narrativa:

Ezequiel, quando começou o capítulo anterior, não era ainda gerado; quando acabou era cristão e católico. Esse outro é destinado a fazer chegar o meu Ezequiel aos cinco anos, um rapagão bonito, com os seus olhos claros, já inquietos como se quisessem namorar todas as mocês da vizinhança, ou quase todas. (Cap. CIX, p. 215)

Outro aspecto diano da reflexão do narrador, refere-se à sua faculdade inventiva e fantasiosa, quando adolescente:

"Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de ônibus."

(Cap. XXIX, p. 83)

Uma das fortes características da ficção de Machado de Assis consiste no desejo de criar um mundo imaginativo se-

melhante ao mundo real que despertasse nele uma nova sensação de vida, libertando-o da monotonia da velhice.

O próprio narrador confessa ao leitor:

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empancar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo.

(Cap. XL, p. 106)

E a hipertrofia da imaginação aumenta desproporcionalmente o germe da dúvida, já instalado na sua mente por julgar que Capitu não cumprira o juramento de fidelidade que fizeram, na adolescência:

"Palavra puxa palavra, falei de outras dúvidas. Eu era então um poço delas; coaxavam dentro de mim como verdadeiras rãs, a ponto de me tirarem o sono algumas vezes". (Cap. CXV, p. 225)

O escritor tem um ângulo de visão muito especial — a autovisão de si mesmo — pessoa que conscientizou as contingências e a condição do homem comum.

Mostrando o caricaturesco das situações, sempre com boa dose de humor e ironia, o autor denuncia a "máscara social", o valor conferido à aparência em detrimento da essência.

No capítulo XXX, o narrador comenta:

"Pádua roía a tocha amargamente. É uma metáfora, não acho outra forma mais viva de dizer a dor e a humilhação do meu vizinho". (Cap. XXX, p. 85)

O narrador, acrescentando explicações sobre a metáfora, aborda a disputa mesquinha pela posição de destaque conferida pelo uso da vara, durante uma procissão religiosa. Esse fato converge para sua intenção em denunciar os conflitos (humanos) na ambição desmedida de uma posição social hierarquicamente superior.

Enfatiza o contraste entre a solidariedade coletiva e a vulgaridade dos interesses e reações pessoais. Na caracterização de seus personagens, o escritor salienta o ridículo das vaidades humanas. Para Machado de Assis a falsa aparência de nobreza e dignidade assumida pelo homem no convívio social, oculta um espírito repleto de mesquinhas e sentimentos inconfessáveis.

As reminiscências do escritor constituem o material por excelência de seu discurso literário. O tédio e a monotonia da velhice o levam a querer retomar o passado:

"Ora, como tudo cansa, essa monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar e lembrou-me escrever um livro." (Cap. II, p. 37)

Visando restaurar uma ilusão de felicidade, o autor apenas acentua sua solidão e tédio. Pela conscientização do seu caráter introspectivo ele procura reagir, estabelecendo um diálogo com um leitor indefinido. Mas, em Machado de Assis, o diálogo perde sua característica dialética, já que prefere usá-lo como instrumento de análise ou confirmação de suas conclusões:

"Eu leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, mas porque a minha vida se casa bem à definição". (Cap. X, p. 50)

No capítulo XVII — *Os vermes* — ele considera:

"Talvez, esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído". (p. 63)

Essa conclusão equivale a uma autodefinição. Escrever um livro autobiográfico é também uma forma de roer o roído. É um reviver preconceituoso, enfermo, produto de sentimentos pessimistas provocados pela corrosão do destino.

A infância e a adolescência não foram ainda impregnadas pela tragicidade. A corrosão da pessoa moral é uma doença de adultos e velhos na ficção machadiana.

Seu pessimismo está ligado às influências filosóficas de Pascal e Schopenhauer. Como afirma o professor Afrânio Coutinho, Machado de Assis mostra o suicídio da razão pura. A desarmonia e o desequilíbrio provêm de uma força irracional que domina o homem. É o sentido de um total niilismo face ao mundo, a anulação progressiva potencialidades humanas por um comando que escapa à racionalidade.

Tentando fugir ao declínio da vida, pela memória ele denuncia sua ilusão de tornar a viver intensamente:

“Talvez abuso um pouco das reminiscências oculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas”.

(Cap. XXXIV, p. 96)

Pela repetição da mesma idéia, ele explicita a intensidade de seu impulso para escrever:

“Essa sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não despega mais”.

(Cap. LIV, p. 126)

De alguma forma, a criação de um livro compensa sua incapacidade de recriar uma vida.

No capítulo LXXII — *Uma Reforma Dramática* — Machado de Assis personifica o *destino* como agente catalisador do mal, comparando sua ação à do próprio dramaturgo: eles não anunciam as peripécias nem os desfechos — cada coisa chega a seu tempo, até que “o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Isso reflete os conhecimentos limitados do homem sobre os acontecimentos futuros de sua vida — entra em cena comandado cegamente pelo destino, inseguro e indefeso diante de enigmas que não pode resolver. Seus questionamentos sobre as etapas futuras de sua vida ficarão sempre sem resposta. Ele deve aguardar que “cada coisa chegue a seu tempo” até o final, angustiado pela própria inércia.

E o autor se propõe a fazer uma reforma — as peças devem começar pelo fim. Ora, fazer coincidir o começo com o fim significa “atar as duas pontas da vida”. E isso é o que o autor pretende fazer com a criação do livro.

Essa ânsia de “eterno retorno” é uma das idéias fixas do romance moderno, visando apreender a força renovadora das origens simbolizada no próprio mito da cosmogonia.

No final do romance, Dom Casmurro constata a ilusão de sua tentativa:

“Esta casa de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação, e de reflexão que de sentimento”. (Cap. CXLIV, p. 260)

Talvez o autor tenha conseguido esgotar parte de suas emoções no processo criativo do romance. Entretanto, ruminando sobre os acontecimentos passados, seus mecanismos de análise o reconduziram à sua condição de homem solitário, avesso à comunicação. Constatamos no romance *Dom Casmurro*, uma confirmação da síntese existencial pela síntese lingüística.

3. Conclusão

Procuramos demonstrar no desenvolvimento do trabalho, a intensidade do processo metalingüístico no romance *Dom Casmurro*.

Por ser um livro autobiográfico, observamos um incessante desdobramento da própria linguagem, paralelo aos desdobramentos das reflexões do narrador. Isso denuncia uma atuação dinâmica dos mecanismos analíticos do sujeito da enunciação, trazendo os fatos e impressões ao presente da narrativa.

A metalinguagem evidencia-se através das ponderações, justificativas e conversas do personagem-narrador Dom Casmurro, procurando transpor para o plano literário a tensão dramática do plano existencial.

O escrúpulo de exatidão é a tônica do escritor nesse romance: o discurso não deve comprometer a fidelidade de seu pensamento. Por isso, o rigor estilístico é sua grande preocupação em benefício da verdade estética.

O temor das expressões enfáticas e do lugar-comum aciona um processo de reabilitação das expressões usuais, dentro das possibilidades lingüísticas.

O romance machadiano tem vários pontos de contato com o romance moderno: a atuação predominante de uma memória, a utilização do processo metalingüístico, a necessidade de comunicação, a ânsia do retorno às origens. Essas características nos remetem ao sujeito da enunciação — eixo convergente que conduz o leitor às conclusões finais do narrador-personagem Dom Casmurro.

O romance autobiográfico revela, assim, uma estruturação particular, um contínuo vaivém em torno do tema de influências literárias inglesas, principalmente de Sterne.

A atualização do romance *Dom Casmurro* evidencia-se na sua tentativa de essencializar a linguagem, pelo trabalho específico da escrita, no contexto organizado da obra.

NOTAS

1. ASSIS, Machado de. *Crítica*. Seleção e apresentação de José Aderaldo Castello. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1963. p. 33, (Coleção Nossos Clássicos, n.º 38).
2. Ibidem. p. 47.
3. BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: *Crítica e verdade* raldo Gerson de Sousa. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 28. (Critique et Vérité), tradução de Leyla Perrone - Moisés, revisão de Ge-
4. Idem. *Crítica e Verdade*. In: p. 227.
5. SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968. p. 3, (Coleção de Cultura Brasileira, série "Estudos", 1).
6. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, (3). 1970. p. 257.
7. TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. de José Paulo. Paes. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1971. p. 27.
8. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, (3) 1970. p. 262.
9. TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. de José Paulo. Cultrix, 1971. p. 47.
10. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, (3). 1970. p. 265.
11. BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. In:———. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 229.
12. MAYOUX, Jean-Jacques. Temps Vécu, et temps créé dans "tristram Shandy". *Poétique*. Paris (2) 1. 2. trim. 1970. p. 177.
13. Ibidem. p. 178.
14. DUBOIS, Jean. Énoncé et énonciation. *Langage*. L'analyse du discours. Paris (13), mars 1969. Número especial. p. 100.
15. Ibidem. p. 106.
16. Ibidem. p. 110.
17. ASSIS, Machado de. *Crítica*. Seleção e apresentação de José Aderaldo Castello. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1963. p. 60. (Coleção Nossos Clássicos, n.º 38).
18. Ibidem. p. 58.
19. Ibidem. p. 49.

DESENCANTO E ESPERANÇA EM SINTAXE DO COMPROMISSO

Eliana Moraes

Conversando um dia com o professor Carlos d'Alge, após uma de suas aulas, indaguei-lhe porque *Sintaxe do Compromisso*? Confessou-me surpreso ser a primeira vez que lhe faziam esta pergunta, em meio a tantas outras. E disse-me pensativo: "Cada um tem a sua gramática própria para viver, a sua maneira de ver o mundo, analisar as pessoas e exercer um conhecimento próprio em cima das coisas que nos cercam".

De alguma forma, Carlos d'Alge sente-se na obrigação de transmitir algo de bom, de esperançoso, reconfortante, diante da fria constatação em que se depara"... as massas estão cansadas/de violência e abstração/cansadas de promessas e traições". (pg. 40)

Sintaxe do Compromisso é composto de 52 poemas escritos ao longo de parte da sua vida. Esta obra feita de etapas, muito significa ao homem e poeta Carlos d'Alge. São fases de sua vida, momentos decisivos e às vezes cotidianos, capazes de serem esquecidos pela efemeridade do tempo se não fossem registrados poeticamente.

É o homem em face de si mesmo, tentando se encontrar e encontrar-se no mundo em que vive, levando esperança e amor através de sua poesia.

As quatro partes que integram *Sintaxe do Compromisso* falam de esperança, paz, justiça e amor, formando um trevo poético na poesia de Carlos d'Alge.

"Uma certa primavera" denota a Revolução dos Cravos em Portugal, a 25 de abril de 1974, durante a primavera. Este

acontecimento histórico de grande importância reflete as aspirações de um povo "... o nascer do novo dia..." (pg. 34)

O último poema "Marinha", desta primeira fase, vem anunciando o início da segunda fase "como a palavra/ e o ato de amor" (pg. 36), dando sentido de continuidade e de perseverança ao livro.

A segunda fase "Ato de Amor" reflete um desejo de liberdade mesclado de melancolia e de resgate da memória. Na ânsia de esquecer os tristes momentos, caminha o poeta angustiado em busca do tempo perdido:

"Descompassado atravessa as horas

(...)

face ao rigor e aspereza dos caminhos
corridos na visível tormenta adiada". (p. 50)

"Paz", o último poema da segunda fase, é o prenúncio do fim de uma longa noite de presságios. Anunciando a tranquilidade conseguida e a paz tão esperada:

"O tempo deteve a sua carreira e olhou para nós.

(...)

Não creio que o amanhã esteja perdido

(...)

Não sei se há notícia do canto terrível que
meus ouvidos percebem e escondem.

(...)

Tuas palavras despertam novas esperanças
teu corpo é refúgio, anseio e ponto de chegada".
(pág. 57)

"Ponto de chegada", nem sempre é o fim de uma longa caminhada. O poeta olha ao seu redor e canta, não mais a sua dor, mas a dor da humanidade que se autodestrói:

"Imoral contudo

é a guerra,

e a poluição

dos mitos gerados

pela nossa insaciável cupidez." (pg. 65)

Assim parece ser a vida: plena de tristezas e raros momentos felizes. Angustiado o poeta explode num desabafo:

"Esgotamo-nos ou esvaziaram-nos,
corrompendo-nos até a medula...

(...)

Estamos cansados de promessas e traições".

Desencantados, sem poder mudar o seu destino, o poeta é apenas um:

"solitário

busco o monte

à procura de perdidos sonhos". (pg. 79)

Fisicamente o poeta ressurgue em favor da eterna "luta pela construção de um mundo melhor" (p. 83). Ao mesmo tempo que canta a desilusão, evoca a "Esperança".

"O dia surgirá mais belo que a rosa

Desfolhando pétala branca pétala

o homem consegue destruir a bomba" (p. 82)

Em "Tempo de vigília", última parte de *Sintaxe do Compromisso*, o poeta contempla encantado o passado. Saudosa lembrança de momentos que se eternizaram em sua memória.

A meu ver, o professor e poeta Carlos d'Alge jamais encontrará o paraíso de seus sonhos, porque estará eternamente indagando-se:

"Que rostos imprecisos se movem
nas ruas entre vitrinas e máquinas?

(...)

Que rostos imprecisos se agitam
entre fantasias e danações?" (p. 70)

Parece que só nos são possíveis breves momentos felizes, mas nunca a plena realização do ser, porque:

"Homens-máquinas / os homens-relógios
continuam a marchar"... (p. 76)

Através das poesias de Carlos d'Alge descobri um escritor em constante conflito diante da vida e da própria condição de ser humano. Entre o desejo de paz e de liberdade, o desencanto em ver seus sonhos findados.

Sua poesia limita-se a dois pólos distintos: o *bem* e o *mal*. E desespera-se ainda mais, quando sente o mal vencendo: as guerras, as injustiças sociais, a ameaça nuclear, a destruição do homem pela máquina.

O canto subjetivo do poeta mistura-se com a dor da humanidade e isto faz dos seus textos, uma poesia comprometida com a justiça e a paz do homem.

Na luta incansável, entre emoções e algumas frustrações Carlos d'Alge crê ainda "na bondade do homem" e na vitória do *bem* contra o *mal*.

UMA INTERPRETAÇÃO DE APRESENTAÇÃO DO ROSTO

Jarisa Medeiros Silva

I — INTRODUÇÃO

Lendo *Apresentação do rosto*, de H. Helder, percebemos que esta apresentação envolve a trama de uma vida e do livro.

Tudo gira em torno da busca de um conhecimento, que viria a ser crime, e o criminoso seria a vítima.

$$a = b$$

$$b = c$$

$$a = c$$

$$a = \text{crime}$$

$$b = \text{voca\c{c}\~ao}$$

$$c = \text{conhecimento}$$

Saber acerca deste crime, quem o pratica, como é praticado, em que circunstância e qual ou quais as conseqüências, seria um dos nossos objetivos.

Equação do autor; obsessão do Autor-personagem:

"Que o crime é uma vocação — sim, diga-se dessa maneira; diga-se que o crime é uma vocação, do mesmo modo que o conhecimento.

Que são uma só coisa, isso; que o crime e o conhecimento são uma só coisa: uma vocação." (*Apresentação do rosto*, — pág. 13). (1)

Nos prólogos um "Autor" busca seu estilo, um livro se projeta, um homem anda pela noite seguido de vozes que o acusam. Por quê? Quem são? Saberiam os surrealistas?

Sartre, estudando o "homem surrealista", observa:

"No vago átrio que é para ele a consciência, aparecem e desaparecem objetos auto-estrutivos, rigorosamente semelhantes a coisas. Ressoam grandes vozes sem corpo, como a que anunciou a morte de Pã"... (2)

Desenvolve-se um processo de conhecimento, e, na metade do livro, o homem completa seu círculo de existência.

Na segunda metade, apresenta-se o processo da criação. O livro se define, se explica. Estamos diante da invenção do homem e da obra. Problemas de interesse do Surrealismo e do Novo-romance.

Para Robbe-Grillet, Novo-romance seriam as novas formas de expressão do homem e suas relações com o mundo, novas formas de romance. (3)

Breton define o Surrealismo como instrumento de conhecimento do homem. (4)

Na segunda metade do nosso trabalho tentaremos destacar traços destes dois movimentos, algumas imagens e metáforas comuns a eles. Para isso tomaremos como base, afirmações de Breton e Robbe-Grillet, entre outros.

Pretendemos apresentar nossas observações ou afirmações, junto às do autor.

Logo no início, o Autor se apresenta tentando explicar sua obra, seu "milagre". Pede a cooperação da imaginação dos que o apreciam.

Talvez a palavra "milagre" esteja relacionada com a sua observação em relação à criação. Pois ele diz que repetirá o "acto iluminante do Gênesis". (pág. 1º rosto).

2. DESENVOLVIMENTO

2.1. "História" do conhecimento

O Autor principia a sua obra com medo de ser destruído por ela. Começa a se penetrar, temendo o que vai encon-

trar. Ao constatar que esgotara sua cidade, sente-se impedido à procurar o "norte". Mas, para chegar lá, deverá esquecer-se. Partindo do esquecimento, poderá encontrar seu rumo, sua liberação.

Na angústia da invenção, tomando consciência da importância de sua força criativa, constata sobressaltado:

"O meu poder é profundo e obscuro.

Empunho essa arma inocente, atravesso com ela meu ser dúbio, o vocabulário das contradições." (pág. 3).

Temos assim um "Criador" que quer construir seu mundo, um artista que busca seu estilo, um ser que é um "vocabulário de contradições".

Um núcleo de tensão sob a forma aparentemente absurda da linguagem surrealista constitui o texto. Acompanhamos a formação de um homem, de um livro. Qual o material do trabalho?

"Objetos para a criação de espaço, espelhos para a criação de imagens, pessoas para a criação de silêncio.

Objetos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio." (pág. 2).

O homem tem uma missão — conhecer-se. Num caminho de conflitos, choques e complementação entre consciente e inconsciente, ele andarà para a sua totalização. Esta, se realiza graças ao controle de uma força subjacente, núcleo da personalidade — o "selfe", centro organizador do consciente e inconsciente, dínamo incansável. (5) Por várias vezes o autor fala sobre ele, assim o interpretamos. Vejamos um dos trechos:

"Este saber desordenado instala-se no sonho, é aí que trepida um velho motor furioso." (pág. 21)

Nesta evolução-formação nada se exclui. Não se procura a perfeição, mas a realização. Aí se encontram os surrealistas e Jung. Procura-se revelar o que está na "sombra".

Instituições sociais, religiosas e morais vêm, através dos tempos, subjugando o homem, forçando-o a desprezar e ocultar partes de si mesmo. Envergonhando-se de si, oprimindo-se a si mesmo, esconde-se no inconsciente.

Arvorou-se o Surrealismo como instrumento de sua libertação:

"Par l'écriture automatique, Breton prétend libérer et manifester ce discours essentiel qu'est l'homme." (6)

Cada conhecimento, cada renascimento, deixa a marca no indivíduo. É difícil aceitar o que os outros condenam. Olhar-se no espelho, aceitar a "sombra", exige coragem. A sensação de culpa persegue o Autor. Do "sono" surgem rostos:

"Começamos por reconhecer aí os seres do nosso amor e gentileza — sei lá — a mãe, as irmãs, a rapariga cujas altas ancas atravessavam os quartos obscuros, atravancavam corredores, e onde a luz via se quebrava." (pág. 5)

"Sei lá", diz ele. Quer apenas recordar, não quer pensar. A reflexão leva ao conhecimento, e este à dor. Para onde fugir? Precisa se purificar. Onde?

"No norte a neve é grande, e eu andarei sobre ela.

Lá em cima, se me aplicar bastante, segundo uma regra minha interior que hei-de descobrir, ficarei com os pés queimados." (pág. 6)

No norte estaria livre de condicionamentos morais e sentimentais. Lá encontraria a pureza, a liberdade e a paz. Lá viveria e poderia morrer. Mas antes de partir deveria matar aqueles seres, sentir-se seu executor. Por que? E o que seria o norte?

No segundo Manifesto surrealista, Breton comentava:

"Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser vistos contraditoriamente". (7) (pág. 122)

Pelo caminho, corredores, labirintos, túneis, escadas, portas e janelas, quartos e salas. E no túnel

"A cabeça da mãe, essa, é tremendamente alta no meio da luz." (pág. 8)

Interpretando sonhos, Jung identifica labirintos, túneis e quartos com o inconsciente, e as salas, com o consciente.

Os surrealistas pretendiam seguir o que ditasse o inconsciente em delírios e sonhos. Suas imagens pareceriam sem nexos, mas seriam como fotografias do ser autêntico, liberto de críticas e autocríticas. Linguagem, imagens e metáforas teriam um sentido paralógico. Seria o sentido subjacente que N. Sassaute denunciaria muito mais tarde, como revelador de "movimentos interiores." (8)

"Não tenciono ser demasiado claro a respeito de coisa alguma," diz o Autor, e procura ser fiel à sua afirmação.

Dizendo-se com oito anos, ele começa a falar da família e da casa. Chega ao quarto da mãe:

"E então foi-me dado o labirinto e a minha tarefa é dura e fascinante.

Encontrar chaves, decifrar enigmas, descobrir pistas." (pág. 8)

Seque-se fases da vida. Sua adolescência e a da irmã. Conhecimento do crescimento, conhecimento da feminilidade:

"Aparecera em mim uma nova fragilidade, e o meu corpo crescera no seu conhecimento. O amor crescera e a confusão.

. . .

Eu deverei aprender devagar e penosamente o ritmo da feminilidade..." (págs. 9/10).

Uma fotografia. Uma família. Um filho de cabeça encostada à barriga da mãe. "Outra" irmã encostada à perna do pai. O rosto da mãe e a "pata patriarcal" jamais os deixarão. Uma imperceptível teia os envolve. Entre eles, um pacto tenebroso.

"Decifrando a metáfora, percorrendo os caminhos para descobrir as deslocações das partes e,

assim, recompor a verdade do texto — a fotografia, a realidade, a vida — ele descobre que toda a gente tem as mãos cheias de sangue.” (pág. 15)

Por várias vezes alude à infância. Volta aos oito anos, vê crianças de oito, onze, doze e quinze anos.

Jung fala que dentro do adulto fica guardada a criança. O surrealista sonha com a infância, tempo livre de convenções.

No primeiro Manifesto surrealista, Breton observa:

“Se conserva (o homem) ainda alguma lucidez, é para a sua infância que se volta (...) a ausência de todo o rigor conhecido deixa-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente (...) Todas as manhãs há crianças que partem sem inquietação.” (9)

No jogo da simultaneidade temos a adolescência dele e dela, o complexo de Édipo e o de Electra. Ele e ela se despem pelos caminhos, desfazendo-se das falsas roupas da “persona”. Onde acontecia isto?

“Isto é no norte.

Quer dizer: o homem e a mulher são extremos, despiram muitos vestidos, são implacáveis.

E, dentro da sua justa ferocidade, em frente do norte ascético, possuem uma doçura essencial.” (pág. 27)

Para chegar ao norte, ele precisara se libertar de tudo:

“Não temos família, nem amor, nem paz, nem casa, nem país, nem fraternidade, nem.” (pág. 5)

Isso é um grito de revolta surrealista. A negação e a destruição para construir era o lema. Rompendo liames o indivíduo realizar-se-ia. Mas, construir e destruir gera uma situação ambígua, que suscita a crítica de Sartre. (10) Breton proclamava um homem ilógico, protestando contra um mundo lógico, ao mesmo tempo que exigia o direito de viver nele, e dele tirava os elementos para o protesto. Ambigüidade comprovada pelo meio de expressão — escrita auto-

mática: linguagem do inconsciente organizada como protesto.

O autor tem consciência disso, e, ao explicar suas metáforas, justifica:

"Porque o labirinto, veja-se, só é espaço para a boa contabilidade das emoções e pensamentos, se se tem a chave dele, se ele deixou de ser labirinto." (pág. 32)

Acompanhamos a evolução de um homem e uma mulher. Na descrição do retrato o autor fala em "outra irmã". Por que "a outra"?

Analisando o homem, Jung fala sobre "anima" e "animus". Teria o autor, intenção de abordar o homem integral? Seria um irmão, uma irmã, um homem, um autor? Ou um livro? Que diz o autor?

"Os papéis são um motor, trabalhando ininterruptamente; os papéis trabalham pelos dias dentro e no meio da noite." (pág. 3)

O amor pela mãe aterrorizava o filho. Ele não o aceita, teme enfrentá-lo. A mãe quer impor sua presença, ele quer fugir. Ela dirige-se a ele: e fica a refletir:

"Escuta: avança pelas trevas.

É um literato, este pobre diabo: leu o *Apocalipse*, o *Inferno*, Lautréamont, Rimbaud.

Não leu a si próprio, não leu o mistério da minha aparição.

O que deseja, o fraco, é curar-se do pouco que ainda sabe." (pág. 20)

Como aceitar este amor que envergonha a mãe, aterroriza o filho, destrói os dois? A juventude dele foi marcada pelo terror junto à alegria. Ela sofre ao ver a angústia do filho. O amor os consome.

Também o livro tem suas angústias de realização. Falta-lhe espaço, palavras, estilo. Às vezes se desespera:

"Não há uma verdadeira metáfora humana — o estilo." (pág. 32)

O texto tem seus temores, seus atropelos, no caminho do objetivo:

"Desejaria afastar-me do espírito, o engendrador do princípio criminal.

Isto luta para ser um texto branco, reconciliado, a vida externa.

Olho, dou um passo atrás, desocupando o espaço interior — e então o texto põe-se a andar, cego, tacteando, procurando entrar na sua verdade própria: a clareira primitiva." (pág. 45)

O drama do artista é encontrar seu estilo, criar seu espaço. Não é fácil fugir à tradição. Ditam-lhe normas, surgem juízes. Para ser original deverá romper com o passado. Procura um estilo rigoroso e livre.

No ritual da escrita, olha a mão:

"Gosto da mão direita um pouco mais que da outra, pois tenho aquela idéia tradicional de que ela é um nobre instrumento da obra e está ligada superiormente ao espírito." (pág. 35).

Em meio a tempestades, morre a mãe. Um corno levado, um catafalco inútil, perspectivas de saída. Purificações. Chega a maturidade.

"O crime é apenas a circunstância propiciatória para o desenvolvimento religioso da personagem." (pág. 23)

Atravessando desertos, ele atingiu sua ciência. Com sementes e instrumentos vai para o seu deserto. para o seu silêncio. Lá floresceriam sombrias e doces cabeças de crianças.

No sétimo dia, o homem atinge sua maturidade, seu conhecimento. Senta-se e fica a apreciar sua criação, enquanto reflete:

"Eu nunca mais dormiria — era de noite, era agora a minha noite.

E então elas começaram a cantar — na minha noite." (pág. 24)

Canto, epifania mais uma vez. Louvor à criação de um mundo, à libertação de um ser.

Agora ele alcançara o seu silêncio. Surge então o seu descontentamento:

"Resta ao filho caminhar lentamente com o sua festa negra: o segredo que se não revela, o amor maldito, incesto, canto da sua glória tenebrosa." (pág. 22)

Aqui ele completa seu círculo de vida. No livro, por várias vezes, lemos sobre círculos, movimentos em volta, além desta afirmação:

"Tentamos a factura do círculo, com a idéia de que uma identificação do princípio com o fim possa encerrar o cumprimento do ser, a totalidade da vida — a sabedoria." (pág. 32)

Esta imagem é explicada por Jung, ao descrever as etapas de realização do ser. Há a esferificação — "mandala", totalização em volta do "self".

Do início ao fim do texto há a busca de silêncio. O conhecimento leva a ele. Quando se aprende a viver, atinge-se o silêncio, alcança-se a solidão, conhece-se a vida, o espírito estará pronto para a morte — sabedoria maior do homem.

No segundo Manifesto, Breton exclui do interesse surrealista "tudo o que não tenha por fim o aniquilamento do ser um esplendor interior e cego, alma a um tempo do gelo e do fogo." (11)

A morte, sabedoria maior buscada no texto. Jung define como o alvo de todas as formas de vida. É ao fim do texto, lemos:

"Desenvolve-se furiosamente no coração um grande pensamento de imortalidade, tão vivo e exclusivo que a carne verga ao seu peso." (pág. 46).

2.2. — *Surrealismo e Novo-romance em Apresentação do rosto*

As palavras têm importância capital para os dois movimentos. Breton via nelas o meio de libertação do espírito

e N. Sarraute as vê como espelho e força movedora dos movimentos interiores, o mais precioso dos instrumentos. (12)

Em "Os prólogos" e "As palavras", o Autor revela conceito idêntico ao destes autores. Identifica-as com os ritmos interiores. Cristais onde a luz se refracta. Para ele, elas têm e fazem vida. Movem mundos, criam pessoas, coisas e lugares. Letras e fonemas têm sentido.

A quem pretendia fazer arte, Breton aconselhava, no primeiro Manifesto:

"O seu estado de espírito (do escritor) deve ser o mais passivo ou receptivo possível. Abstraia-se do seu gênio, de todas as suas capacidades e bem assim das dos outros." (14)

H. Helder aconselha a quem o lê:

"Lê o escuro que tomba entre os teus braços como um ramo tenebroso, desfolha-te página, até seres puro como uma paisagem expectante." (pág. 41)

Para N. Sarraute, no Novo-romance o leitor representa o "parteneire réel". (14)

A todo o passo, o livro se explica. Qualquer interpretação seria demais à do autor. Por isso, deixaríamos a ele a definição da sua obra:

"Trata-se de uma metáfora.

Compreenda-se que escrevo para explicar: que se trata de uma tumultuosa desavinda multidão de metáforas encerradas numa única metáfora." (pág. 31)

Como o Demônio dissera, no início do livro, o Autor não usa truques. O texto vai se explicando. Leiamos uma revelação da mão:

"Mas as faunas e flores daqueles países que não há, consignadas na parede do estádio, que são elas senão alusões aos mistérios do amor, metáforas do crime, deslocções subtis de sentido para chegar ao centro do próprio amor?" (pág. 19)

Todo o texto é o homem integral, não apenas o indivíduo, mas um elo da humanidade, um presente integrado com o passado e o futuro. As influências do passado revelam-se nas conotações do texto.

Castigos e restrições fundamentam-se na Bíblia. (15) O trecho que se refere à menstruação, na página 12, remete-nos ao *Levítico* 11-12. E quando ele se decide a levar seu crime pela vida, remete-nos ao *Apocalipse*, à parosia.

Nada a esconder, o crime é o amor. O seu conhecimento leva o criminoso a se confundir com o crime. Tudo o mais são disfarces ou tentativas de disfarce. Ele confirma:

"Eu sou o crime, levanto-me com o meu crime, e então sou inocente, e atravesso o mundo para instaurar os novos lugares, o silêncio e as palavras sem culpa." (pág. 22)

Estudando o niilismo surrealista, A. Camus (16) observa outra ambigüidade, ou dualidade, do movimento. Tratando da não-culpabilidade absoluta do homem, o surrealista transforma sua revolta em castigo. Exalta a inocência ao mesmo tempo que o crime e o suicídio.

Agora, descobrindo seu crime, aquele homem se conhece, possui sua noite:

"E, se eu pudesse gritar, gritaria: porque eu também lhe estendera as minhas mãos — amávamos, amávamos — e eu sabia o ser que amava e por quem era amado: a minha própria noite." (pág. 30)

O Autor não pretendia ser demasiado claro e conseguiu o seu intento. As imagens e metáforas, ricas de conteúdo, admitem mais de um sentido. Tratar-se-ia somente da apresentação de um rosto? Tragédia de uma vida?

F. Alquié resume o homem surrealista:

"Dans le surréalisme, l'homme se révèle au contraire en son mystère concret; el apparaît que nous jugerons désor — mais tout propos selon l'infinité de sa conscience première et fondamentale,

conscience qui préexiste à toute acquisition et à toute élaboration, conscience dont la représentation du réel et celle de l'imaginaire sont dérivées, conscience dont l'approche suffit à jeter en nos projets réfléchis le plus grand trouble." (17)

No início o Autor disse-nos que ia apresentar um "milagre". Seria a criação de um mundo pelo artista. Talvez o seu. Veríamos a Arte criando e explicando o homem.

F. Alquié estudando o conceito de Beleza surrealista, nota que o homem moderno após perder a fé religiosa e a compreensão metafísica, voltou-se para a Beleza, buscando o sentido de seu destino. (18)

Para o caso de a Arte fazer o homem ou o homem fazer a Arte, H. Helder reúne os dois planos, ou melhor, mantém a união homem-livro:

"Por isso eu digo: o ganho seria suplantando o espírito, aparecer

Quanto à relação das palavras, figuras e imagens, N. Sarraute fala em "conversation et sous-conversation". (20) E, J. Ricardo fala de "charnières", célula, microcosmo, metáfora e simetria estruturais. (21)

O próprio autor define o livro como uma metáfora. Creemos que na metade do livro completa-se aquela que seria a metáfora estrutural, e na outra metade, o Autor revela seu processo, o segredo das suas palavras, imagens e metáforas. Isto é, tenta explicar.

Creemos que "Os prólogos" e "Os epílogos" estão no plural, para comprovarem a realização de duas "metáforas" — o homem e o livro.

Quanto ao "microcosmo estrutural", o livro revela que se trata de uma metáfora formada por uma "multidão de metáforas". Lembremos só a dos pássaros que cantam insoportavelmente pela agonia, com os quais ele se identifica, e a das mãos.

Aqui e ali surge uma alusão à mão-instrumento, mas da página 34 à 36, a idéia se imbuí. Uma nódoa branca iniciada no polegar direito se espalha por todo o corpo. Ele conforma:

"Sabia que ela se vingava, com a sua anunciação de um inédito sentido trágico, do quanto representara em dignidade plácida e inteligência sobre a desordem." (pág. 36)

Da "simetria estrutural", lembremos que à página 45, o autor apresenta simultaneamente, suas conclusões e citações da história de Édipo.

Recordemos as imagens do livro, e fixemos as da água, do espelho e das cores (claro e escuro). De preferência surrealista e do Novo-romance.

Analizando o novo-romance, Ricardou dedica páginas ao estudo do espelho e da água como pontos de partida para a simetria e reflexão de situações, estados de espírito e estruturas formais.

À página 46, lemos o cair de uma chuva pacificadora, absorvente: Diz-nos o autor que ela "é uma água vasta, nua e maternal". (pág. 46)

Estudando a desrealização no surrealismo, Alquié dá uma citação de Claudel, em que a água é vista como elemento purificador, essencial. E, julga que para Breton, a água é objeto de uma esperança fundamental. (22)

Certa noite, perdido no nevoeiro, seguido de vozes que o acusam, o Autor pensa:

"Um dia chegará a luz.

Um dia correrão as águas, e as plantas sairão das trevas com a chama branca das suas flores, e alguém louvará o renascimento da vida." (pág. 4)

Claro e escuro, luz e sombra relacionam-se ao processo do conhecimento.

A sombra, o escuro, o indefinido, o nebuloso representam o inconsciente na psicologia. No entanto, para Jung, no inconsciente não estão apenas as fraquezas. Lá se encontram energias que em dialética com o consciente enriquecem o ser. Assim, o homem de vez em quando mergulha no inconsciente à procura de si mesmo.

Conhecimentos novos são prenunciados por sombras e tempestades. Em oposição vem a luz — alegria, sabedoria.

No jogo do ambíguo, peripécias do conhecimento, luz e sombra se alternam com tal freqüência, que chegam a se diluir uma na outra. Aprofundando-se na sua busca, o Autor "escuta o boletim meteorológico":

“Previsão para amanhã, tempestade de areia no deserto, tempestade de neve no pólo, maremoto no mar, terremoto na terra, muita luz, muita treva.” (pág. 21)

A maturidade lhe trouxe a noite, e a sabedoria “é um ritmo, até a beleza se torna negra”. (pág. 44)

3. CONCLUSÃO

Concluímos que o livro denuncia como óbvia a relação entre o surrealismo e o novo-romance. Constatamos que aquele grito de libertação do espírito dado pelos surrealistas em 1925 ecoou por todas as artes (23) e vem marcando sua existência até hoje. É inegável a importância do impulso surrealista às artes modernas, música e pintura, por exemplo.

Nos seus Manifestos Breton enfatizava o objetivo primeiro do surrealismo: vida — liberdade de vida.

Acreditavam os surrealistas que o homem se escondia somente por ignorância e medo. Mas já Dostoiowski despertou a atenção para o rápido processo de impermeabilização da sensibilidade humana. Preocupação esta, que chegou aos do novo-romance, através de Kafka.

Reconsiderando o surrealismo, T. W. Adorno (24) concluiu:

“E se hoje o surrealismo parece antiquado, isso deve-se a que os homens já se recusam a si mesmos e até àquela consciência da repulsa que se fixara na negação surrealista.”

Em relação a *Apresentação do rosto*, lembramos que F. Mendonça, (25) em um estudo sobre o romance português atual, prefere não fazer afirmações definitivas, visto a complexidade do mesmo.

Quanto a nós, queríamos apenas demonstrar que neste romance coexistem características do surrealismo e do novo-romance.

4. RESUMO

Todo o nosso trabalho consistiu numa tentativa de conhecer as circunstâncias em que se realiza um crime, e suas conseqüências. Queríamos descobrir o criminoso e a vítima. Falamos do crime — conhecimento.

Nossa tarefa foi realizada junto com o autor ou o Autor-personagem que também buscava o conhecimento-crime, e o criminoso ou/e vítima.

A busca foi profunda mas não distante, pois o Autor se denuncia o criminoso-vítima.

A primeira parte do livro constitui a ansiosa busca desse conhecimento. O terror ao encontrá-lo e a sua aceitação se envolvem de luz e sombra. Luz pelo silêncio e realização.

Na segunda parte, o Autor revela seu processo de criação. O livro é dividido em capítulos: "Os prólogos", "Os ritmos", "As imagens", "As metáforas", "As palavras" e "Os prólogos".

O segundo capítulo, "Os ritmos", há de ritmos interiores, a busca de ritmos formais, de um estilo de vida. Ou melhor, nele se condensa essa busca de um estilo, da criação de um mundo. Faz-se um livro e um homem. Homem-estilo.

Procuramos primeiro dar uma interpretação da "história do conhecimento" e depois, destacar do texto, características do surrealismo e novo-romance.

Concluimos pela estreita relação entre estes dois movimentos, perfeitamente assimilados por H. Helder em *Apresentação do rosto*.

5. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. HELDER, H. *Apresentação do rosto*. Lisboa, Ulisséia, 1968. p. 217. A numeração das páginas será a da cópia feita pela Gráfica da Faculdade de Letras da U.F.R.J. 1972.
2. SARTRE, J.P. Citado por Franco Fortini, em *O movimento surrealista*. Lisboa, Presença, 1965. p. 31.
3. ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. São Paulo, Documentos, 1969, p. 8.
4. BRETON, citado por F. Fortini em *O movimento surrealista*. p. 122.
5. SILVEIRA, Nise da. *JUNG*. Rio, José Álvaro, 1968. p. 195. O aspecto psicológico do texto é interpretado segundo a teoria de Jung.
6. ALQUIÉ, F. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1955. p. 43.

7. BRETON, citado por F. Fortini. Obra cit., p. 122.
8. SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard, 1968. p. 146.
9. BRETON, cit. por F. Fortini. Obra cit., p. 106.
10. SARTRE, cit. por F. Fortini. Obra cit., p. 38.
11. BRETON, cit. por F. Fortini. Op., cit., p. 122.
12. SARRAUTE, N. Obra cit., p. 129.
13. BRETON, cit. por F. Fortini. Obra cit., p. 111.
14. SARRAUTE, N. Obra cit., p. 118.
15. BIBLIA SAGRADA. São Paulo, Ave Maria, 1964. p. 156-8, 1350 e 1580.
16. CAMUS, cit. por F. Fortini. Obra cit., p. 232.
17. ALQUIÉ, F. Obra cit., p. 114.
18. Ibid., p. 196...
19. ROBBE-GRILLET, A. Obra cit. p. 44.
20. SARRAUTE, N. Obra cit., p. 95.
21. RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau-roman*. Paris, Seuil, 1967, ver as definições destes processos.
22. ALQUIÉ, F. Obra cit., p. 104.
23. PIERRE, José. *El surrealismo*, Madrid, Aguilar, 1969. Observa a seleção de imagens semelhantes às do livro estudado. Comprovação da extensão do movimento.
24. ADORNO, citado por F. Fortini. Obra cit., p. 238.
25. MENDONÇA, F. *O romance português contemporâneo*. São Paulo, F.F.C.L. de Assis, 1966. p. 185.

6. BIBLIOGRAFIA

1. ALQUIÉ, F. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1955. p. 234.
2. ———. *Bíblia Sagrada*. São Paulo, Ave Maria, 1964. p. 1602.
3. FORTINI, F. *O movimento surrealista*. Lisboa, Presença, 1965. p. 239.
4. HELDER, H. *Apresentação do rosto*. Lisboa, Ulisséia, 1968. p. 217.
5. MENDONÇA, F. *O romance português contemporâneo*. S. Paulo, ... F.F.C.L. de Assis, 1966. p. 185.
6. PIERRE, J. *El surrealismo*. Madrid, Aguilar, 1969.
7. RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau-roman*. Paris, Seuil, 1967. p. 167.
8. ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. S. Paulo, Documentos, 1969. p. 112.
9. SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard, 1968. p. 185.
10. SILVEIRA, N. *Jung*. Rio, José Álvaro, 1968, p. 195.

O ESTATUTO DA AMBIGÜIDADE: JORGE DE LIMA E A ESCRAVIDÃO

Dulce Maria Viana

Falar da poesia de Jorge de Lima é sempre aceitar um desafio. Poucos textos poéticos têm-se mantido tão fortemente resistentes à crítica, ou à tentativa de uma exegese. De saída, portanto, coloca-se a pretensão nada ambiciosa deste trabalho que é mais uma aproximação do que um aprofundamento, na medida em que temos a consciência de que o universo poético de Jorge de Lima está ainda em quase total disponibilidade para os estudiosos de literatura. Assim sendo, ousamos "recortar" um tema — o da escravidão — para, nos seus desdobramentos formais, buscarmos em sua poesia uma linha de leitura.

E falar da escravidão implica não só a apreciação de todos os poemas que a ela se referem e que se disseminam pela primeira fase da produção do poeta, (1) mas ainda estender a pesquisa pelos textos da cultura brasileira que tratam do mesmo assunto.

É no confronto dos discursos que reside, portanto, o nosso interesse maior, que nos fez chegar a conclusões realmente inesperadas, a partir de uma proposta que não perde de vista a "forma da expressão", (2) mas que discute com igual curiosidade a "do conteúdo". (3)

Assim, permitimo-nos, no fluxo dinâmico da comparação dos textos, forjar uma hipótese, que esperamos poder demonstrar: a de que a poesia de Jorge de Lima, no que

(1) TELES, G. M. Conferência proferida na U.F.A.

(2) HJELMSLEV, Louis. 1975, pp. 53-64.

(3) id. ib.

tange à escravidão, se constrói sobre a metonímia, vale dizer, sobre a contigüidade. Seu discurso poético é uma maneira de traduzir aquilo que introjetou ao longo de sua vivência na cultura brasileira, qualquer que tenha sido a forma de assimilação. E se não fornecemos mais detalhes por enquanto, é apenas pelo desejo de convidar o leitor para que empreendamos juntos o percurso que, esperamos, possa elucidar as dúvidas e preencher os vazios desta apresentação.

A metonímia ambivalente

O tema da escravidão, tal como tratado nos quatro livros que compõem o volume I das *Poesias completas*, (4) é uma questão ambígua. Aliás, apenas marcar essa ambigüidade pura e simplesmente, em Jorge de Lima, é uma injustiça e uma ingenuidade: nosso poeta, como herdeiro legítimo de todas as tradições que compõem, bem ou mal, a chamada "cultura brasileira", não faz mais do que reduplicar poeticamente uma ideologia que já está presente nos textos que tratam do assunto e que, denunciada por uns — Manoel Maurício de Albuquerque, (5) José Honório Rodrigues, (6) — e bem ou mal empregada por outros — Antonil, (7) Gilberto Freyre, (8) acaba por se afirmar com tal frequência nos poemas que não pode deixar de ser notada, mesmo quando camuflada pela sutileza do discurso.

Em relação ao negro, a primeira fase da poesia de Jorge de Lima é uma verdadeira oscilação entre o preconceito e a simpatia, embora aquele só se manifeste através de análise cuidadosa, que procure dar conta não só do que é enunciado mas que tente, a partir deste, fazer aflorar ao nível manifesto uma organização subjacente que "diga" mais do que o simplesmente "dito" e que, o mais das vezes, é inconsciente para o poeta. Bastaria, para ilustrar esse procedimento, um poema como "Zumbi" (4,54) no qual, acreditando fazer uma apologia do herói de Palmares, o poeta deixa passar versos com "um homem negro, muito negro,

(4) LIMA, J. de. 1974.

(5) ALBUQUERQUE, M.M. de. 1981.

(6) RODRIGUES, J.H. 1965.

(7) ANTONIL, A.L. 1982.

(8) FREYRE, G. 1983.

quis/mostrar ao mundo que tinha alma clara". Simpatia à parte, como não desconfiar do preconceito de "alma clara", o mesmo que depois se traduzirá, transformado, no discurso esuategico de "Essa negra Fulô"?

O sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor
A negra tirou a roupa

O Senhor disse: Fulô!
(A vista se escureceu
Que nem a negra Fulô).

.....
O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô

.....
Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô
Que Nosso Senhor me mandou?
Ah! foi você que roubou,
foi você, negra Fulô?

(4, 119).

Dizer que o texto de Jorge de Lima é construído sobre uma tática pode parecer uma acusação improcedente. Mas, se levarmos em conta que a decantada sedução exercida por negras e mulatas sobre o branco é muito mais "intri-ga da oposição" do que fato real, poderemos chegar a conclusões inversas. O próprio Gilberto Freyre acusa não a negra, pelas relações lúbricas que se estabeleceram entre elas e os brancos, mas o sistema escravocrata, que mais do que acentuar diferenças étnicas, demarcava nitidamente as hierarquias sociais, já não mais colocadas sob a égide da dicotomia brancos/negros, mas da relação política entre senhores e escravos, ou entre opressores e oprimidos: "Entre brancos e mulheres de cor estabeleceram-se relações de vencedores com vencidos — sempre perigosas para a moralidade sexual. Mas não que fossem as negras que trouxessem da África nos instintos, no sangue, na carne, maior violência sensual que as portuguesas ou as índias" (8, 426/427).

Diante disso, como não considerar que é o próprio "Sinhô", quem usa e abusa de Fulô, a quem nada restava senão obedecer-lhe e satisfazer-lhe os mínimos caprichos? Por outro lado, como não dar por menos esse comportamento "sedutor" da escrava, uma vez que, em o adotando, cairia sem sombra de dúvida sob os efeitos da ira da "Sinhá"? Aliás, os poemas de Jorge de Lima trazem um verdadeiro painel da famigerada "Casa-grande": Fulô como mucama, como faz-

— Vai forrar a minha cama,
pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
.....
pra vigiar a Sinhá
pra engomar pro Sinhô
.....
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo,
.....
vem coçar minha coceira
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,

(4, 119)

Em contraponto, a indolência, a preguiça, o faz-nada da Sinhá, que se repetem em "Madorna de Yaiá".

Yaiá está na rede de tucum
A mucama de Yaiá tange os Piuns,
balança a rede,
canta um lundum.

(4, 126).

É resultado direto da consciência da vida inútil, ociosa e pachorrenta, da mulher totalmente submissa, primeiro ao pai, e depois ao marido: um ciúme atroz, uma histeria levada aos limites extremos: "Ah! foi você que roubou! Ah! Foi você que roubou!" (4, 120), diz a Sinhá a Fulô, para castigá-la

por ter caído nas boas graças do Sinhô. O mesmo acontece em "História":

Era princesa.

Peça muito boa: não faltava um dente
e era mais bonita que qualquer inglesa.

.....

apaixonou o Sinhô,
enciumpou a Sinhá,
apanhou, apanhou, apanhou.

(4, 164).

Em compensação, muda o tom do poeta, que passa do preconceito à simpatia. Note-se a conotação irônica de "peça muito boa", numa apropriação bastante eficaz do discurso escravocrata que, não fora a ironia, teria tudo para parecer preconceituosa. Além do mais, o recurso estilístico da repetição, já anotado por Gilberto Mendonça Teles (9) na poesia de Carlos Drummond de Andrade, com seu valor superlativo, não deixa de indicar que a mudança se processou de fato, e que temos um outro pólo de observação, a simpatia do poeta pelo elemento negro (embora o preconceito ainda volte a se manifestar, como veremos).

Essa simpatia se faz notar em graus diversos, desde a presença prazenteira nos textos da mãe negra, a nutriz, até a denúncia vigorosa da violência dos senhores de escravos, da animalização mesma do elemento africano.

A negra boa, que acalenta e que conta histórias, é louvada e glorificada com todos os *esses* e *erres*:

Ainda há muita coisa a recalcar,
Celidônia, ó linda moleca ioruba
que embalou minha rede,
me acompanhou para a escola,
me contou histórias de bichos
quando eu era pequeno,
muito pequeno mesmo.

.....
Há ainda muita coisa a recalcar

(9) TELES, G.M. 1976.

ó linda mucama negra,
carne perdida,
noite estancada,
rosa trigueira,
maga primeira.

(4, 170).

A arte de contar histórias era, aliás, uma prerrogativa das mais características das negras escravas, que mais tarde desenvolveram no Brasil o *akpalô*, instituição africana que significava precisamente a profissão de contar histórias, exercida por ambulantes que não faziam outra coisa. Quem não se lembra da "Totonha" que iluminou a infância de José Lins do Rego, tanto quanto esta "Celidônia" do poeta?

Mas a mesma ação não deixa de ser vista por seu aspecto maléfico, pelas consequências que desencadeia:

O bicho Carrapatu,
o negro velho do surrão
— foi o medo que passou.

Mas depois chegou o medo
o medo maior que houve
que as negras velhas contavam:
era a mula-sem-cabeça,
era a cabra cabriola,
lobisomens, bestas-feras.

(4, 113).

O poder de encantar tinha, pois, sua contraface, como denuncia ainda Gilberto Freyre: "o menino brasileiro dos tempos coloniais viu-se rodeado de maiores e mais terríveis ma'assombrados que todos os outros meninos do mundo" (8, 328). Tanto que Jorge de Lima traduz poeticamente:

O engenho de minha avó
era cheio de almas penadas
que vagavam nas senzalas abandonadas.
O engenho de minha avó era tão triste!

(id. ib.)

Seria o processo de mal-assombração uma espécie de revanche do negro em face dos maus-tratos a que era submetido e da própria violência da escravidão em si mesma? Observemos melhor os desdobramentos dessa violência:

— a chibata:

A pele de Pai João ficou na ponta
Dos chicotes.

(4, 111).

— a compra e venda:

Era princesa.
Um libata a adquiriu por um caco de espelho.

(4, 163).

— a canga:

Veio encangada para o litoral.

(id. ib.).

— a exposição como mercadoria:

Peça muito boa.

(id. ib.).

— a defloração:

No tombadilho o capitão deflorou-a.

(id. ib.).

— a marcação:

Depois foi ferrada com uma âncora nas ancas.

(id. ib.).

Se as operações anteriores não bastassem para demonstrar a condição de animal a que os negros eram reduzidos, esta última, sozinha, seria suficiente para caracterizar essa condição. Mas isso não é tudo: continuando a pintu-

ra do painel de nossa sociedade colonial, Jorge de Lima atribui ainda ao escravo uma função extra:

Pai João foi cavalo pra os filhos do ioiô montar.

(4, 111).

Entretanto, o preconceito apareceria ainda, mesmo que dissimulado pela comparação:

E a preta mais nova com as pernas tremendo,
no crânio um zunzum,
no ventre um chamego
de cabra no cio... Ê! Ê!

(4, 95).

Ou ainda pela conotação pejorativa na descrição do espaço do negro:

No sujo mocambo
.....
Dois feios calungas — (...)
.....
Dois feios bonecos (...)

(4, 94).

No entanto, a mesma ambigüidade que fez aparecer o preconceito no texto de Jorge de Lima encarrega-se de trazer, doutra feita, uma denúncia sincera e comovente das atrocidades pelas quais os negros passavam. Entre elas, a desagregação da família:

A mulher de Pai João o branco
a roubou para fazer mucamas.

(4, 111).

A serventia do "ventre gerador" da escrava, adquirida muitas vezes mais por esta qualidade do que por qualquer outra, vai produzir, do lado da negra, a oportunidade de transformá-la em recurso, tão valioso quanto o das prendas culinárias:

Para não apanhar mais
falou que sabia fazer bolos:
virou cozinha.

.....
Viram que sabia fazer tudo,
até molecas para a Casa-Grande.

(4, 179).

As conseqüências de tal processo se fazem ver em vários níveis, todos eles desdobramentos do fato da miscigenação. Esta representou sem dúvida uma união de raças diferentes, uma dinâmica que seria responsável pela aparição do elemento mestiço no Brasil, cujas repercussões extrapolam os limites deste ensaio. Mas colocar a questão desta maneira é trazer apenas uma parte da matéria, escamoteando detalhes tão mais importantes quanto mais verídicos.

Há que se ter em conta que a miscigenação, conquanto expresse muito, etnicamente falando, só se torna verdadeiramente relevante quando observada do ponto de vista de sua significação social — vale dizer, política. Não nos esqueçamos da violência que esteve por baixo e por cima de todas as instâncias que propiciaram essa decantada mistura de raças. Violência que se marcava, repetimos, nas relações entre senhores e escravos, ou entre opressores e oprimidos. Humberto de Campos, em *Carvalhos e roseiras*, adverte que “o branco, senhor ou feitor, apossa-se da virgindade de todas as negras púberes, cruzando irresponsavelmente com elas, formando sem amor, isto é, sem sentimento de alma ou consciência de coração, uma raça mestiça, cujos rebentos femininos devem servir, mais tarde, à concupiscência dos seus filhos legítimos”. (10)

O “ventre gerador” crescia de importância na mesma medida em que se fazia notar a descaracterização da raça pelo processo do branqueamento, que Jorge de Lima assim denuncia:

O sangue de Pai João se sumiu no sangue bom
como um torrão de açúcar bruto
Numa panela de leite.

(4, 111).

Infelizmente a denúncia volta a carregar o preconceito que pode ser observado pelo processo da comparação: sangue bom = leite (claro, branco) *versus* sangue de Pai João (mau) = torrão de açúcar (mascavo, escuro). Jorge de Lima torna a embarcar na fragilidade do discurso ambíguo, da mesma forma com que louvara a "alma clara" de Zumbi (cf. p. 2).

Mas ao tocar no problema da miscigenação ele, como pintor da sociedade escravocrata brasileira, não poderia deixar ausente de seu painel a própria figura do mestiço:

O cabo mulato balança a batuta,
meneia a cabeça, acorda com a vista
os bombos, as caixas, os baixos e as trompas.

(4, 165).

Agora, num processo claríssimo de inversão dos lugares hierarquicamente estabelecidos pelo *status quo*: é o mulato quem se acha em posição de comando:

Batuta à direita: de novo os tambores
e as trompas soluçam. E os bombos e as caixas:
ban-bam!

(id. ib.)

Referenciando metonimicamente o lugar de destaque que lutaria por conquistar na sociedade, ele concentra todas as atenções, seja de quem for:

Vem logo operários, meninas, cafuzas,
mulatos, portugues, vem tudo para ali.

(id. ib.).

E a comparação seguinte, que desfaz o "negrume" quando o faz representar por um signo de claridade — presença ainda preconceituosa, por mais sutil que seja:

Vem tudo, parecem formigas de asas
rodando, rodando, em torno da luz.

(id. ib.).

Mas, prevenções à parte, não há como não se reconhecer nos poemas de Jorge de Lima uma intenção de louvar o negro, mesmo que as fissuras do seu discurso sejam portadoras de certas marcas ideológicas que não permitem o consideremos francamente adepto de uma postura mais democrática, pelo menos etnicamente falando.

De qualquer forma há, nos seus textos, uma preocupação bem nítida: a de dar voz ao negro, a quem sempre foi negada essa oportunidade. Na poesia de Jorge de Lima o negro fala, geme, queixa-se e desabafa:

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
Eu cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
Porque a vós respeito,
e a vós peço vingança
contra os demais aleguás e capangas brancos,
Agô!

que nos escravizam, que nos exploram,
a nós operários africanos,
servos do mundo,
servos dos outros servos.
Oxalá! Iemanjá! Ogum!

Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!

(4, 174).

O próprio ritmo faz os poemas serem mais "negros", pela apropriação dos sintagmas que traduzem a fusão lingüística ("Eu cumba vos dou curau", "Dai-me licença angana"), fenômeno que se observa mais nitidamente em "Benedito Calunga", em que, além do vocabulário tipicamente africano, as repetições e as construções paratáticas reforçam, sem dúvida, o ritmo cadenciado e mágico das tradições que os negros conservaram e transmitiram à cultura brasileira:

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence ao papa-fumo,
nem ao quibungo,
nem ao pé de garrafa,
nem ao minhocão.

Benedito Calunga
calunga-ê
Não pertence a nenhuma ocaia a nenhum tati,
nem mesmo a lemanjá,
nem mesmo a lemanjá.

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence ao Senhor
que o lanhou de surra
e o marcou com ferro de gado
e o prendeu com lubambo nos pés.

Benedito Calunga
pertence ao banzo
que o libertou,
pertence ao banzo
que o amuxilou,
que o alforriou
para sempre
em Xangô
Hum-Hum.

(4, 167/168).

Há que se notar, no poema em foco, que a questão da liberdade é trabalhada, mas apenas em função de sua única forma possível: através da morte. O banzo, saudade da pátria que se manifestava por uma apatia sem limites e por uma tristeza letal, ganha uma conotação emancipadora, positiva, mesmo que signifique, ao pé da letra, uma nostalgia mortal.

Em compensação, a obra de Jorge de Lima exprime, com todo o vigor que é próprio da dicção poética, quase todas as nuances da influência do negro nos costumes brasileiros, de modo geral:

— na religião através do sincretismo:

Meu São Mangangá
Caculo
Pitomba
Gambá-marundu
Gurdim

Santo Onofre
Custódio
Ogum.

.....
São Marcos, São Manços
com o signo-de-salomão
com Ogum-Chila na mão
com três cruzeiras no surrão
S. Cosme! S. Damião!

Credo
Oxum-Nila
amém.

(4, 95/96).

— na alimentação, através da incorporação dos elementos da cozinha africana, seja nos pratos, seja nos temperos:

Quer é caruru de peixe,
quer é efó de inhame,
quer é oguedé de banana,
quer é olubó de macaxeira,
quer é pimenta malagueta.

(4, 176).

— na língua, pela assimilação do vocabulário negro, que se tornou realidade sem contestação:

Vos ofereço quidebê, quiabo, quitanda, quitute,
guimgombô.

Tirai-me essa murrinha, esse gogo, esse urufá,
que eu quero viver molecando, farreando, tocando
meus ganzás!

(4, 173)

Essa influência é mostrada com muitos detalhes e sob vários aspectos, como vimos, atingindo até sua exacerbação, a inversão dos lugares sociais hierarquicamente tão bem marcados. Mais uma vez se faz notar a assimilação da cultura negra, ainda que isso só acontecesse por trazer benefício para o dominante — no caso, o menino branco que padecia de "mau-olhado": pelo sim e pelo não, viva a rezadeira:

em nome dos santos rezes
eu te benzo
eu te livro
eu te curo
eu te sarvo
com 3 cruzeiros no teu peito
com 3 cruzeiros nos teus olhos.

(4, 93).

De qualquer forma, é a miscigenação, com todos os fracionamentos correlatos (religião, alimentação, língua) um dos pontos mais controvertidos, quer na cultura brasileira de modo geral, quer na poesia de Jorge de Lima. O processo, conquanto sugira união, aliança, aproximação etc., não deixa, por sua vez, que descontinuidades e heterogeneidades apareçam, ainda que esporadicamente, fazendo ver que escamoteá-las pode não passar de um tapar o sol com a peneira.

Por outro lado, o que pudemos observar no discurso poético de Jorge de Lima foi uma continuidade quase simétrica dos textos que se referem à cultura brasileira, particularmente o *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre: a mesma ambigüidade que perpassa o discurso "sociológico" do mestre de Apipucos reaparece na linguagem do poeta alagoano. Gilberto Freyre, em sua obra, denuncia a violência, as injustiças e as atrocidades que se cometiam com o negro em nome de um sistema que fazia e cumpria apenas as leis que lhe eram convenientes. Mas, ao atribuir à *confraternização* o ponto alto das relações entre brancos e negros, convenhamos... O sistema escravocrata se erigia sobre um poder inquestionável porque avalizado por todos os instrumentos legais e ilegais. Em tal esquema, falar de *confraternização* não soa apenas estranho mas completamente falso. Uma raça oprimida não se *confraterniza* com a opressora, a não ser que lhe falte totalmente o caráter — fator que o negro, aliás, esbanjava. A submissão do negro, qualquer que seja a maneira pela qual é tratada, só ocorre em função da ausência total de outras opções, e não por um espírito de diluição racial como nosso sociólogo tenta fazer crer, por mais doutrina que venha a sua pílula: "A escassez de mulheres brancas criou zonas de *confraternização* entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos" (8, LX). "(...) a mulata, a

-cabrocha, (...) agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil" (id. ib.). Quanto a Jorge de Lima, o processo é análogo: a ambigüidade se marca desde o primeiro livro publicado (*Sonetos*), que contem o poema "Zumbi" a que já nos referimos, até os próprios *Poemas negros*, cujo preâmbulo não por acaso é de Gilberto Freyre, e do qual se destacam jóias como esta: "uma literatura poética que, intencionalmente ou não, leva sem nenhum rancor nem ranger de dentes o cristianismo para o campo específico das relações fraternais dos brancos com os povos de cor" (4, 158). Muito fraternais, a se julgar pelo que o mesmo autor diz em *Casa Grande & Senzala*: "Muitas brasileiras (...) tornaram-se baronesas e viscondessas do Império sem terem sido internas dos recolhimentos; analfabetas, algumas: outras fumando como umas caiporas; (...) e ainda outras mandando arrancar dentes de escravas por qualquer desconfiança de xumbergação do marido com as negras" (8, 345). Ou ainda: "Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhores de engenho contra escravos inermes. Sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco" (id. 337).

Mesmo que os exemplos escolhidos se refiram a mulheres, isto não significa que fossem elas as únicas a exercer este tipo de autoridade sobre a vida e sobre a morte dos escravos. Deixamos de estender o assunto por julgarmos suficientes estas passagens, que bastam, acreditamos, para abalar a tese da "confraternização" e da "democratização".

Em relação ao discurso poético de Jorge de Lima, chegamos a um ponto onde é possível atestar pelo menos uma confirmação de nossa hipótese: em todo esse painel que ele pinta da sociedade escravocrata brasileira, a introdução de elementos tradicionais por via direta — vale dizer, por vivência — é de importância quase mínima se confrontada com a assimilação do tema do negro escravo através de leituras diversas e, arriscamos, principalmente dos textos de Gilberto Freyre, pelo menos no que se refere aos *Poemas negros*: são incontáveis os paralelismos e as simetrias entre os dois, sem contar a presença mais marcante e que praticamente confirma a nossa proposta de leitura — a ambigüidade que perpassa os dois discursos: em Gilberto Freyre, a denúncia da violência e a política de confraterni-

zação/democratização; em Jorge de Lima, a mesma denúncia que chega até a dar voz ao negro (simpatia), ao lado de um preconceito tão mais constrangido quanto mais dissimulado.

Dizer que Jorge de Lima construiu seus textos que tematizam o negro e a escravidão em decorrência de leituras pode parecer uma audácia, uma ousadia. Mas se a argumentação anterior não for bastante, como entender que um poeta nascido em 1893 — e, portanto, alguns anos depois da Abolição — possa ter tido uma “Ancila negra” que o embalou e lhe contou histórias, a não ser aceitando que o “eu lírico” que se apresenta é fruto mimético da invenção poética, e que a contigüidade metonímica se deu mesmo de discurso para discurso?

Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1983

BIBLIOGRAFIA

1. ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. *Pequena história da formação social brasileira*. Rio, Graal, 1981.
2. ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.
3. AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. S. Paulo, Melhoramentos, 1971.
4. BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio, Âmbito cultural, 1978.
5. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 22. ed. Rio, José Olympio, 1983.
6. HJEMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. S. Paulo, Perspectiva, 1975.
7. LIMA, Jorge de. “Auto-retrato intelectual”. in: *Obra completa*. Rio, Aguilar, 1958.
8. ———. *Poesias completas*. Rio, Aguilar; Brasília, INL, 1974 — (4. vols.).
9. ———. *Poesias esquecidas*. Maceió, Edufal, 1983.
10. RODRIGUES, José Honório. *Conciliação e reforma no Brasil*. Rio, Civ. Brasileira 1965.
11. SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio, Codecri, 1983.
12. TELES, Gilberto Mendonça. *A estilística da repetição*. 2. ed. Rio, José Olympio, 1979.
13. ———. *A retórica do silêncio*. S. Paulo, Cultrix, 1979.
14. ———. “Jorge de Lima”. Conferência proferida na UFA.
15. VIANNA, Oliveira. *Evolução do povo brasileiro*. 3. ed. S. Paulo, Cia. Edit. Nacional, 1965.

A NOITE É O FIM

Antônio Algarve

Era noite, numa rua deserta, na cidade de New York. O homem foi anavalhado num lado da rua, onde não havia casas e era pouca a iluminação.

Depois de atacá-lo o preto ajoelhou-se ao lado dele, tirou-lhe o anel e o relógio e rebuscou-lhe os bolsos até encontrar a carteira. E o homem, ferido de morte, deu-se conta de que nada podia fazer, ele que momentos antes era capaz de vencer o outro, se não tivesse sido surpreendido. Agora gemia, e os gemidos vinham do desespero da sua impotência.

Satisfeito com o que encontrara, o preto afastou-se, com um andar dançado, e ele ficou a morrer aos poucos, a cada pulsação mais perto do fim.

No momento em que fora atacado, pensara que estava levando socos na barriga, pois sentira o punho do homem bater-lhe uma vez e outra no ventre — era quando a faca entrava. Mas as forças faltaram-lhe de repente, as pernas deixaram de poder sustê-lo, e quando levou as mãos onde parecia que tinha fogo a queimá-lo, as mãos ficaram vermelhas, com a seiva da vida que se lhe escapava. Então soube que ia morrer, e lembrou-se da mulher e dos filhos, estas crianças ainda, lá longe no seu sítio, na chapada da Serra da Nogueira, no distrito de Bragança.

— “Que vergonha, quando a família souber que morri quando ia encontrar-me com uma mulher, e o falatório lá na terra, porque os outros hão-de contar...” — estava a lembrar-se do dia em que chegara ao apartamento, depois do

trabalho, e dissera para os dois homens que viviam com ele, gente do seu sítio:

— “Parece-me que desta vez é que consegui uma gaja!...” — e não cabia em si de contente. — “É uma mulata. Disse-me para ir a casa dela. Aqui está a direcção.” — E mostrou-lhes o papel em que ela escrevera: “98 110th Street.”

— “Isso é no bairro dos pretos...” — dissera um dos homens.

— “E isso que tem?!” — perguntara ele, afoito.

Agora ali estava, estendido no chão, com a vida a esvair-se.

A princípio raciocinava, comandava o seu pensamento. Lembrou-se dos dois mil dólares que tinha no banco, dinheiro que estivera juntando para se legalizar e poder trazer a família. Como é que esse dinheiro iria chegar às mãos da mulher? — perguntava-se. E veio-lhe à idêia que os seus conterrâneos, esses que viviam com ele, iriam mexer nas suas gavetas, e, quem sabe?, ficar com algo do que era seu.

Pensou depois que já não ia ter vida para ir ao Brasil, como havia tantos anos sonhava — era ele um rapazote. O pai do pai tinha sido muito rico em Corumbá, no Mato Grosso, não tinha ele nascido ainda, e o pai dele era uma criança, quando isso foi. Sendo aquilo que possuía já demasiado grande para ele gerir sozinho, o avô chamara de Portugal uns primos para que o ajudassem, e anos depois deu-se conta de que já nada tinha que fosse seu. Os primos tinham passado tudo para o nome deles, de convivência com chefes de repartições, e tinham comprado a Justiça da terra, ao ponto de ser perigoso alguém falar no assunto. E, quando voltaram para Portugal, riquíssimos, e foram morar em chalés que mandaram construir, cópias dos chalés dos chefes do Mato Grosso, espalharam o boato que o velho há muito tinha morrido, e que sempre fora pobre.

O ambiente em Corumbá era tal que durante muitos anos ele tinha mandado cartas ao cônsul de Portugal, cartas que pedira que lhe escrevessem, e o cônsul nunca tinha respondido.

Que a história era verdadeira atestava-o o Dr. Garrido, médico local, que sabia inglês e lera-a na revista *Collier's*, escrita por um jornalista americano que fora a Corumbá fa-

zer uma reportagem sobre a cidade, onde se vivia como no Far West, com tiroteios a todas as horas, e onde de manhã, antes de saírem as carroças do lixo, saíam outras para apanhar os cadáveres das vítimas dos tiros da noite anterior.

E agora o neto desse homem estava a morrer numa poça de sangue, numa rua do Harlem, nunca iria a Corumbá ver a sepultura dele, e jamais saberia que o avô tinha morrido fuiminado por um raio, durante uma trovoada, quando se abrigava da chuva, debaixo de uma árvore, havia poucos anos, já ele era um homem, e o cônsul não tinha dito isso.

O Malhado, que morava em Zoio, quando voltou, depois de uma vida inteira no Brasil, tão pobre como quando fora, dissera-lhe um dia:

— “Quando andei por Corumbá eu conheci seu avô... Os primos o roubaram, mas, seu moço, vosmecê não pôdi fazê nada agora. Isso já foi há muito tempo, já prescreveu, e mêmo antes não havia nada a fazê, quêlis compraram todo o mundo pra ficá calado. Teve tempo qui quem falassi nisso era baleado durante a nôiti. Você não conhêci Corumbá... Aquilo é terra de filhos das puta...”

Depois de perder mais sangue a sua mente deixou de ser controlada por ele, e as recordações vinham-lhe então como se estivesse vendo fotografias que alguém punha na sua frente. E viu outra vez as manhãs quando, em garoto, o pai ia acordá-lo, escuro ainda, para irem armar aos pássaros, pelos campos, com uma rede, e levavam um pintassilgo numa gaiola, que servia de chamariz. Voltou a cheirar o aroma do chouriço que o pai assava na brasa e entalava num quarto de pão, para comerem quando lhes desse fome. E lá iam para o campo, o pai com a rede a tiracolo, como os caçadores transportam a espingarda, e ele levava a gaiola, com muito cuidado, porque o pai lhe recomendava que não assustasse o pássaro. Foi este o único tempo em que houve alguma camaradagem entre os dois, e ele tinha oito anos.

Depois voltou a ver o pai morto, no meio da casa de fora, no caixão pobre, era ele já um rapazinho, e a mãe depois do funeral dissera-lhe:

— “Não penses que ele não gostava de ti... Olha que gostava. O ponto é que foi criado sem pai, por o pai ter ido para o Brasil quando ele era muito novo, e por isso não sabia como tratar com um filho. Não teve escola de pai. Compreendes?... ”

Enquanto o pai fora vivo tinham-se amanhado mais ou menos, que ele era homem que pegava em tudo: trabalhava nos campos, de enxada, ajudava os animais nos partos difíceis e muitos lavradores não queriam outro para enxertias nas suas árvores mais mimosas. Mas depois da morte do pai a pobreza fora morar com eles. O que a mãe ganhava não era o suficiente, e a avó deitou-se a pedir esmola pelos casais de gente rica. À noite quando regressava a casa, a velha ia ao quarto dele, sabendo-o de estômago vazio, e acordava-o para lhe dar, de um canto da bolsa, algum bocado melhor das esmolas que recebera.

Em seguida veio-lhe à idéia o dia em que encontraram a avó morta, na serra, apanhada por um nevão. Estivera de cócoras muito tempo, debaixo de uma rocha, e, enrijecida pelo frio e pela morte, não conseguiram endireitá-la para a meterem no caixão, e ele não sabia já como a tinham enterrado.

Depois lembrou-se de que nunca se dispusera a aprender a tocar viola, o instrumento da sua paixão, e que o Marques barbeiro tocava tão bem, imitando André Segóvia.

Viu-se mais uma vez em Paris, quando estivera em França, e lembrou-se do tempo em que viveu num lugar a que chamavam Bidonville, e ele trabalhava com um tipo novo que andava sempre triste, e um dia disseram-lhe que tinha sido médico em Portugal. O pai estava na América do Norte, e ele pensara, durante todo o tempo de estudante em Coimbra, que estudava com o dinheiro que ele mandava. Mas, após a formatura, soube que a mãe era amante de um médico da cidade, e que fora este quem lhe pagara os estudos, porque o dinheiro do pai não chegava para tanto. Quando soube disto sentiu que não podia exercer a profissão que, para lhe dar, a mãe fora infiel para com o pai dele, que, cheio de vergonha, não mais fora a Portugal, e então fugira para França. Trabalhara com ele na fábrica de baterias, embebedava-se amiúde, e às vezes, nos outros cubículos, ouviam-no soluçar, no silêncio da noite.

Lembrou-se depois de quando tinha trabalhado na fábrica de caminhões em Newark, e todos os dias, na hora do almoço, as ratazanas saíam dos seus esconderijos e acercavam-se dos trabalhadores, gente da Serra da Estrela, e eles atiravam-lhes migalhas de comida. Algumas estavam já tão habituadas com eles que pousavam as mãos nas suas botas e olhavam para cima, de pescoço esticado, a pedir comer.

Depois houve uma cheia, um dia, e as ratazanas apareceram a boiar, inchadas com a água dentro delas, e eles não podiam reconhecê-las, assim, com o pêlo molhado, e ficaram tristes por uns tempos, sentindo a sua falta.

O homem tinha perdido agora quase todo o sangue que podia perder, mas ainda reviu a tarde em Paris em que fora com alguns companheiros visitar umas mulheres que eles conheciam, e ele, com o nervoso por estar fazendo uma coisa que há muito tempo não fazia, não fora capaz de terminar o que tinha começado, e viveu depois atormentado pelo receio de que os outros viessem a saber o que se tinha passado dentro do quarto, e julgassem que ele não era homem cem por cento.

Depois estava tão débil que estas imagens, que ultimamente lhe apareciam já muito esfumadas, desapareceram completamente, e de vez em quando passou a ver bolas de luz que corriam em frente dos seus olhos; e ele não sabia que eram as luzes dos automóveis, que passavam com gente que saíra das casas de espetáculos do centro da cidade. Estava agora demasiado fraco para se aperceber do que quer que fosse, e gemia, roucamente, baixinho.

Então as bolas de luz desapareceram por completo, e os seus olhos, abertos embora, já nada viam, porque se fez escuro dentro deles, escuro como numa noite eterna.

No outro lado da rua uma porta abriu-se e um casal de pretos saiu, ela muito gorda, pelo braço do marido, bamboleando-se os dois muito, e ele fumava um cigarro e o fumo não cheirava como o fumo dos outros cigarros. Atravessaram a rua, em direção ao carro que estava estacionado junto dele, e ao vê-lo a mulher soltou uma exclamação de susto, e para o marido, que a olhou admirado, ela disse:

— “É um homem branco, bêbado, deitado aqui...” — e, vendo no escuro o vulto de toda aquela sanqueira, disse: — “O chão está todo vomitado à volta dele...” — e, enojada, entrou no carro e bateu a porta com força.

Consequi lembrar-me apaixonado num filme de Polanski. Mas qualquer coisa me seduziu ao ruído como um convite do aniversário de um sobrinho. Sim, sim, claro. Nós íamos. Uma dor terrível inundando a vida de Rosemary. O orço do bebê era horrível, demorou-se. A noite, eu sabia, iria ser pesadíssima.

“Dia seguinte o aniversário. Não lembra? Te falei no cinema. Distraí-me sempre, vivia com a cabeça nas nu-

PROCURA-SE

Nilze Costa e Silva

Havia um silêncio sobre todas as palavras a serem ditas. Esperava muito mais abraços, um apagar de velas, um "parabéns pra você" entre vozes desafinadas. Ninguém falava, quase. Tardinha. Pouco mais a noite viria. O vento balançava as folhas dos mangueirais, de cujos galhos pendiam lâmpadas que logo mais seriam acesas. Sob a copa da mangueira mais frondosa estirava-se uma mesa comprida, forrada com uma toalha branca e bordada, que parecia de linho branco. Mas era de plástico, logo notei ao me aproximar melhor. O plástico tira a pureza das coisas, a beleza, a ternura. Pelo menos as flores, que enfeitavam a mesa, eram naturais, ajustando-se ao ambiente bucólico onde nos encontrávamos. Contrariando o quadro, havia uma expressão sombria no rosto das pessoas, o que poluía a beleza da tarde-quase-noite. Os rostos, sim, eram tristemente de plástico.

O convite era para uma festa de aniversário. Sonhara eu? Iludira-me com as palavras baixinhas ditas dentro de um cinema? Talvez nem tivesse prestado muita atenção. "O Bebê de Rosemary" me tomava os olhos e ouvidos. Nunca conseguí namorar apaixonado num filme de Polanski. Mas qualquer coisa me soou ao ouvido como um convite do aniversário de um sobrinho. Sim, sim, claro. Nós iríamos. Uma dor terrível inundando a vida de Rosemary. O grito do bebê era horrível, demoníaco. À noite, eu sabia, iria ter pesadelos.

Dia seguinte o aniversário. Não lembra? Te falei no cinema... Distraía-me sempre, vivia com a cabeça nas nu-

vens. Lia tanto nos livros, nas pessoas e em mim e no entanto abstraía-me de cenas concretas, por demais terrenas.

Chegamos de ônibus, mãos dadas. Conversando, gesticulando. A casa ficava num sítio, num bairro afastado. Todos que se encontravam davam-se as mãos cerimoniosamente e logo sentavam-se ao redor da mesa. Os convidados eram na sua maioria homens. O sítio era grande, mas a casa era pobre. As pessoas tinham um aspecto sombrio, sorriso enrugado. A fumaça dos cigarros nublava o ambiente. Todos pareciam refletir antes de falar. Não, aquilo não seria um aniversário. Parecia mais uma missa campal. Havia porém o bolo simples no centro da mesa. Pratos e copos de papel ordinário eram dispostos ao longo da mesa, pela mulher de vestido curto de algodão.

Olhei para Jorge, meu companheiro, como a pedir-lhe explicação. Afinal o convite tinha partido dele. Limitou-se a apertar-me o braço e sorrir levemente. Os homens e as poucas mulheres, entre um silêncio e outro, trocavam frases banais. Pareciam esperar o começo de algum evento. O aniversário? Enquanto a noite caía, minhas pálpebras também ameaçavam despencar. Fiquei apreensiva. Como cochi'ar numa festa de aniversário? O certo é que comecei a bocejar. Minha curiosidade ia arrefecendo aos poucos, cedendo lugar a um sono incontrolável. Tinha tido insônia na noite anterior. Encostei a cabeça no ombro quente de Jorge e adormeci, não sei se por segundos ou minutos. Creio ter sonhado um pouco. Via-me ajoelhada numa igreja, vestida de domingo, um terço rolando entre os dedos. Nem tanto rezava. Muito mais refletia sobre os meus erros, meus pequeninos erros infantis, sem no entanto pensar em pedir perdão. Depois da missa, me via correndo na rua imensa, esquecida de todas as orações e de todos os pecados do mundo.

A noite desceu de vez e as luzes já estavam todas acesas. Ninguém sabia do aniversariante. Comecei a prestar atenção na conversa. Falava-se agora com mais fluência e o calor da discussão acentuava-se gradativamente. Os oradores revezavam-se e eram contestados ou aplaudidos com estalar de dedos. Falava-se da situação política do país, formavam-se grupos, armavam-se estratégias de lutas, como forma de enfrentar o sistema vigente. Senti-me um tanto alienada diante das discussões. Agora entendia o porquê do convite. Jorge era militante de uma facção clandestina e não ad-

mitia estar apaixonado por uma companheira que não fosse ativa e contestadora da situação caótica em que se encontrava o país àquela época. Por isso me convidara para aquele "aniversário". O bolo, os pratinhos e os copos com guaraná eram para disfarçar a reunião clandestina.

Ouvi todas as discussões. Eles tinham razão. Queriam me roubar dos meus livros, dos discos e escritos que não se comprometiam com a luta do povo. No entanto, saí da reunião triste e decepcionada com Jorge. Voltamos em silêncio e nos perdemos numa parada de ônibus.

Vi-o ainda uma vez mais e para sempre. A foto era nítida com um número trágico a enfeitar-lhe o peito. A barba continuava cerrada e muito negra como quando nos vimos pela última vez. Os olhos fitavam-me, fitavam-me longa e profundamente. Uns olhos parados, inquisidores. Uns olhos secos que afogaram os meus em lágrimas. Ao redor dele outros retratos penduravam-se no painel.

Minha boa amiga Noemi Elisa,

Quando hoje venho agradecer-lhe a alegria que você proporcionou com a leitura de *Nos Caminhos da Literatura*, a falta de seu endereço impediu-me de escrever-lhe, como era de meu desejo. Aproveito, por isso, a visita do querido poeta Arthur Eduardo Benevides para transmitir-lhe a minha desvaliosa, mas, como sempre, sincera impressão sobre o seu livro.

O lúcido e preciso ensaio sobre Mário de Sá-Carneiro demonstra perdidamente apaixonado pela sua inteligência e pela sua sensibilidade. Você colocou o poeta na sua exata e justa posição. Não se incluiu na unanimidade da crítica portuguesa, inclusive do mestre João Gaspar Simões, que consideram, como ponto de partida de uma interpretação, a existência de ter ele marcado a fraterna amizade de Ovídio Pessoa. Esse fato, meramente episódico, tem valor para apontar, embora de maneira sutil, possível influência de Pessoa em toda a criação poética de Sá-Carneiro, mas não mais falso. Se identidade existe é meramente ocasional. Ouve-se ao fato de ambos pertencerem à mesma geração ao mesmo grupo. Isso se observa, igualmente, com o caso de Andrade, como Ovídio de Andrade, com Carlos Drummond de Andrade, todos do movimento modernista, mas com idéias autênticas. A repetição faz-me lembrar o verso de Fernando Pessoa, que reconheceu de cor, não sei se exata-

CARTA A NOEMI ELISA ADERALDO

João Clímaco Bezerra

Rio de Janeiro, setembro 29, 1987

Minha boa amiga Noemi Elisa,

Somente hoje venho agradecer-lhe a alegria que você me proporcionou com a leitura de *Nos Caminhos da Literatura*. A falta de seu endereço impossibilitou-me de escrever-lhe, como era do meu desejo. Aproveito, por isso, a visita do nosso querido poeta Arthur Eduardo Benevides para transmitir-lhe a minha desvaliosa, mas, como sempre, sincera impressão sobre o seu livro.

O lúcido e preciso ensaio sobre Mário de Sá-Carneiro deixou-me perdidamente apaixonado pela sua inteligência e pela sua sensibilidade. Você colocou o poeta na sua exata e merecida posição. Não se incluiu na unanimidade da crítica portuguesa, inclusive do mestre João Gaspar Simões, em ressaltar, como ponto de partida de uma interpretação, a circunstância de ter ele merecido a fraternal amizade de Fernando Pessoa. Esse fato, meramente episódico, tem valido para apontar, embora de maneira sutil, possível influência de Pessoa em toda a criação poética de Sá-Carneiro. Nada mais falso. Se identidade existe é meramente ocasional. Deve-se ao fato de ambos pertencerem à mesma geração, ao mesmo grupo. Isso se observa, igualmente, com Mário de Andrade, como Osvaldo de Andrade, com Carlos Drummond de Andrade, todos do movimento modernista, mas todos autênticos. A repetição faz-me lembrar o verso de Fernando Pessoa, que reconstituo de cor, não sei se exata-

mente: um dia de sol não é mais belo que um dia de chuva. Ambos existem. Cada um como é. Assim são Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Ambos existem. Cada um como é. E nas páginas do seu ensaio encontramos Sá-Carneiro em toda a sua dimensão.

Na verdade, a poesia de Sá-Carneiro é luminosa, em toda a extensão da palavra. José Regis disse de Camões, por ocasião do IV centenário de *Os Lusíadas*, que o mar entrou por ele adentro. E coube. De Sá-Carneiro podíamos parodiar: o Sol entrou por ele adentro. E coube. Você vestiu-se de sua luz. Mulher, deixou-se possuir pelo sol, como no poema de Castro Alves.

Na mesma linha colocam-se os ensaios sobre Fernando Pessoa e Eça de Queirós. Do Padre Vieira ou do Cesário Verde. Os dois primeiros, no entanto, nos transmitem a sensação de não acabados. Sente-se que você ainda tinha muito a dizer. Mas isso não invalida o que você disse, com segurança e sensibilidade.

Não me leve a mal, mas tenho um reparo a fazer. A sua formação crítica estruturalística levou-a à dissecação do poema. E dissecar um poema não é apenas inviabilizá-lo. É muito mais: é destruí-lo, sufocá-lo, matá-lo. Comparo essa operação, que a pouco conduz, ao que ocorre com um estudante de anatomia. Disseca o cadáver. E para quê? Para, ao final, encontrar os órgãos que ele já conhecia, nos lugares em que ele já esperava. Não leva a nada, positivamente. Apenas à conferência, à prova. Essa dissecação levou você à equívoca mensuração estatística das palavras.

Você sabe melhor, digo mal: você sabe muito melhor do que eu, que a palavra, no poema, não se escraviza ao jugo da definição sintática. Ao contrário: multiplica-se, ala-se. Abre caminhos, perspectivas, horizontes. Conotações novas, por vezes coincidentes, por vezes conflitantes. Daí o conselho do mestre Drummond no seu célebre poema: é preciso descobrir o que se esconde por trás das palavras. Ou do desalentado verso de Manuel Bandeira: a vida inteira que podia ter sido e que não foi. Lembro, ainda, a afirmação de José Américo de Almeida, que se converteu numa esplêndida lição para os críticos: "Ver bem não é ver tudo. É ver o que os outros não vêem". E você vê bem. Vê com a alma, apaixonadamente.

Perdoe-me a restrição. É o vazo de um velho impressionista que formou o seu espírito judicativo em Araripe

Junior, Sílvio Romero, José Veríssimo, Tristão de Athayde, Álvaro Lins, Antônio Cândido. É verdade que, também eles, tiveram a sua sombra: na crítica gramatical de um Osório Duque-Estrada, na verve destruidora e sarcástica de um Agripino Grieco, e, mais recentemente, na persistente mediocridade de um Wilson Martins.

Sua crítica é segura, clara, precisa, respaldada numa rica e diversificada formação humanística e literária. E isso é tudo que se pode esperar de um ensaísta. Porque a honestidade, a integridade e justeza de pensamento são inatas em criaturas como você: inteligentes, sensíveis, profundamente lúcidas.

Meus parabéns! E os votos para que Deus continue a lhe dar a alegria do estudo e do trabalho.

Um grande fraternal abraço do seu velho amigo velho.

ENTREVISTA CONCEDIDA PELA ESCRITORA ANGELA GUTIERREZ À JORNALISTA LEDA MARIA, DO DIÁRIO DO NORDESTE

1 — Como nasceu esta vocação de escritora?

Os motivos próximos que me levaram a escrever *O Mundo de Flora* (iniciado a 7 de novembro de 1982) foram uma enfermidade e a minha insônia, direi para susto de algum médico que me lia, congênita.

Em uma noite, entre outras, em que se congemina a insônia e a dor, resolvi levantar-me para escrever e, assim, em seguida noites, escrevi *O Mundo de Flora*.

Na primeira noite, lembro bem, escrevi o começo, trechos do meio e o fim. Depois criei mais episódios e o trabalho maior foi de "carpintaria", ou seja, introduzir episódios, mudar outros de lugar, verificar o seguimento das ações etc.

E os motivos remotos? Estes estão na menina que lia e lia e lia e sonhava um dia também escrever para outras meninas que lessem e lessem e sonhassem um dia...

E na selva selvaggia de labirínticas bibliotecas foi guiada pela mão segura de um pai que ainda hoje é a sua enciclopédia do viver e do saber. Assim, a menina que fui e meu pai, Luciano Mota, líamos os mesmos livros e depois conversávamos sobre eles como se comentássemos vivências do nosso dia-a-dia.

Além de ler, a menina ouvia histórias. Três grandes contadores de histórias, o avô materno, dr. César Rossas, a mãe, Angela Lais Pompeu Rossas Mota e um agregado da casa, o velho Barbosa, povoaram a cabecinha ardente da menina com histórias fantásticas, lendas, "causos", contos

de príncipes e princesas, aventuras de cangaceiros, histórias da memória familiar.

Assim, aos dez anos, não vacilou ao responder no colégio, à clássica pergunta com que se iniciava um questionário: o que você quer ser quando crescer?

A natural resposta foi: escritora de livros maravilhosos.

Dois ou três anos depois iniciei uma redação no Colégio com as palavras: Naquele casarão sombrio onde passei os primeiros anos de minha vida... Exatamente as mesmas palavras com que a personagem Flora começa a relembrar a sua história.

Quando estudante do 2º grau, lembro que incentivados por nosso professor de português, vários alunos começamos a escrever um livro em dez capítulos. Optei por escrever crônicas da memória familiar. O título era *DA VIDA, DEZ RETALHOS*.

Acho, porém, que o fato de ter estudado literatura na Universidade e me ter transformado em professora de literatura, aliado a um exigente espírito crítico que sempre me acompanhou, adiou durante anos qualquer veleidade literária que eu pudesse ter.

Desde a adolescência faço versos mas somente agora, depois de ver a boa receptividade com que *O Mundo de Flora* foi acolhido por críticos a quem submeti este livro, ousei reco'hê-los em coletânea com o título de *Cancão da Menina*. Mostrei-os aos poetas Artur Eduardo Benevides, Horácio Dídimo e Sâncio de Azevedo que me incentivaram a também publicá-los.

O próprio *O Mundo de Flora* dormiu anos na gaveta até que, por insistência de meu marido Oswaldo Gutiérrez e de meu sobrinho Augusto César Mota, eu me animasse a mostrá-lo a pessoas ligadas à literatura, saindo do circuito familiar. Depois que Sâncio de Azevedo, Horácio Dídimo, Dina Aquino Avesque, Emília Pacheco, Nádia Gotlib, Luiz Tavares Junior, Aderbal Jr., assim como os mestres e amigos Artur Eduardo Benevides e Moreira Campos convenceram-me que o livro merecia vir a público é que me animei a inscrevê-lo no concurso Prêmios Estado do Ceará e a entrar em contacto com editoras para cuidar de sua publicação.

2 — Qual a sua temática predileta e qual o melhor horário para a criatividade?

Tanto no livro *O Mundo de Flora* como na coletânea de poesias *Canção da Menina* é perceptível o tema da perda: a infância perdida, os sonhos não realizados de um Brasil-Grande ("Esse país de opereta bufa não é aquela pátria de minha epopéia sonhada"), a perda do filho ("mas o bebê/já não chora, nem ri, nem dorme, nem acorda / e no peito da mãe/ nasce um grito/ que a boca não sabe gritar"), a perda da saúde ("Silenciem artrites e companhia limitada, sinovites, tendinites, bursites. Nem parece, Flô; eu te dava, no máximo, vinte e oito. Minha radiografia é meu retrato do Dorian Gray, guardado no sótão"). Ao mesmo tempo, no entanto, há o resgate da infância (como escreveu Moreira Campos: "Flô tem um permanente encontro com a infância"), da memória individual e familiar e, mesmo, da cidade e do país (Passeio Público, Coluna da Hora, Hora do Brasil, a morte do Getúlio, Maracatu, 25 de agosto de 1961, 1º de abril de 1964) além do resgate do falar cearense dos costumes, das brincadeiras infantis, dos "causos", das anedotas.

Como desenvolvimento do tema da perda, há o tema da incapacidade de criar ("O mal-estar indefinível que sentia ao ler *Cantiga de Esponsais* aquele já procurava... Mergulhava aquele Jordão sem sair batizada").

Como sofro de insônia desde criança, pude escrever quase todo *O Mundo de Flora* à noite. As vantagens de escrever à noite são conhecidas: o silêncio que permite maior concentração (o telefone que não toca, as crianças que não chamam etc).

A maior desvantagem é o fato de ter de enfrentar o dia seguinte de trabalho com o corpo e a mente cansados.

O ideal seria dispor de um horário determinado para escrever como o fazem os escritores profissionais (pode-se ver nos depoimentos de Vargas Llosa, García Márquez, Austerlitz, Dourado, Nélide Piñón, entre outros) que se organizam de forma a escrever durante a manhã e cuidar de outros assuntos à tarde.

Como não sou escritora profissional, escrevo quando posso, quando meu trabalho na Universidade e em casa me dão tempo. Às vezes, apenas anoto uma palavra, uma idéia, uma cena, para depois desenvolvê-los.

Quanto aos poemas, geralmente a idéia fica rondando na cabeça e, de repente, quase como na concepção romântica de inspiração, o poema surge pronto e a angústia maior é encontrar rapidamente o lápis e o papel para não perdê-lo.

3 — Qual a relação entre a mulher e a literatura?

A mulher tem sido no transcurso da civilização um repositório. Como Maria que guardava todas as coisas em seu coração, a mulher tem guardado o seu conhecimento do mundo e, ao contrário do homem, pouco tem revelado desta luz que dentro de si encerra.

No passado, apenas algumas mulheres ousaram ou lograram dar à luz seus escritos, como soror Juana Inês de la Cruz, George Sand, Virginia Woolf, Colette, Gabriela Mistral, Florbela Espanca, entre elas.

Hoje em dia, a mulher vem conquistando o direito de não necessitar da estrela da genialidade ou de uma especial conjunção dos astros para ser reconhecida no campo das artes, da literatura, das profissões liberais, dos negócios, do trabalho.

Na literatura brasileira, mulheres como Marina Colasanti, Nélida Piñon, Adélia Prado, Lígia Fagundes Telles e, antes delas, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, entre outras, já mostraram que têm o que dizer e sabem como fazê-lo dispensando a condescendência masculina.

A mulher hoje quer correr todos os riscos de uma concorrência livre, com o direito à linguagem, aos temas e às técnicas que o seu fazer literário exigir.

Não confundamos o estilo melosamente "feminino" que as mulheres de ontem se impuseram (como resposta à concepção de mulher da época) com a chamada literatura da mulher que hoje conquista leitores e cria espaços entre os temas de congressos e simpósios literários. Existe mesmo um Grupo de Trabalho da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Lingüística e Letras), denominado Literatura da Mulher e coordenado pela Prof^a da USP e da UFMG, Nádia Batella Gotlib que vem buscando identificar os novos caminhos que a literatura produzida pela mulher está percorrendo.

Na minha opinião, mais do que ser literatura da mulher, a literatura que a mulher moderna produz quer ser a literatura do ser humano.

Um conhecido símbolo da mulher ficcionista é Sherazade, das Mil e Uma Noites, que se manteve viva contando histórias, conquistou o direito à vida através da arte de contar histórias (lembro a este propósito uma bela comunicação da profª Adélia Bezerra de Menezes, da UNICAMP, em congresso da ANPOLL, na qual comparava Sherazade a Penélope, ambas tecendo o próprio destino).

De certa forma, este tema está presente em *O Mundo de Flora*. Atentemos para o fato de que um dos grandes dramas da personagem central é o de não poder criar, ou de acreditar que não pode ou não sabe criar literariamente: "Esses rabiscos não são a minha lira em devaneios vislumbrada".

4 — De que trata *O Mundo de Flora*? E quais as próximas publicações?

Mas que história é essa história, você parece perguntar como as meninas de *O Caso do Vestido* de Carlos Drummond de Andrade perguntaram à própria mãe: "Minha mãe, que vestido é esse vestido pendurado naquele prego?"

Pois vou tirar do prego a história de Flora e temo decepção-la. Como diz Autran Dourado: "A história não foi feita para ser resumida e sim narrada" — É simplesmente a história de uma mulher de trinta e três anos — Flora — que visita o mundo de sua infância: seus medos, suas brincadeiras, seus pensamentos, seus sonhos, seus livros. E depois a história do que tudo isso se transformou em sua vida.

Mas é difícil destacar a personagem de seu mundo. Flora vê seu mundo porque o rememora e se vê no mundo que rememora.

A estrutura do livro é, pois, determinada por este fato: Flora diante do espelho e do espelho de papel (que é a sua escrita) retoma sua infância, adolescência e, ao final, retorna à mesma cena, numa estrutura circular.

A multiplicidade de pontos de vista, as histórias narradas, os diálogos permitem uma alternância de tons no livro que podem levar o leitor do riso à lágrima. Quem chamou atenção para o fato foi Sânzio de Azevedo: "Notável um processo tentado já hoje por muitos e que, sendo defeito nos neoclássicos, foi uma das virtudes máximas de Chaplin:

a mistura do cômico ao trágico (ou melhor, a alternância), com o contraste entre momentos extremamente engraçados (as várias anedotas, como a da Miss Colbert e outras) e passos brutalmente tristes, como o da morte do 'pequeno quechua'". Belo e pungentíssimo o trecho em que os tufos do capim evocam os cabelos do filho, capineiro de meu pai etc".

Como disse anteriormente, cuidarei primeiramente da publicação de *O Mundo de Flora*, no Rio (aliás, com a possibilidade de coedição envolvendo a UFC, a Secretaria de Cultura e uma editora do Rio). Posteriormente, tratarei da publicação de *Canção da Menina*, o que somente decidi depois da bela carta que sobre esta coletânea me escreveu o poeta Artur Eduardo Benevides.

Tenho outros planos, também, de publicação de ensaios sobre ficção hispano-americana e da minha tese de mestrado.

5 — Para você o que representa o ato de escrever?

Quando comecei a escrever, não escrevi pensando em ser lida e publicada.

Escrevi porque senti a necessidade de me expressar através da palavra escrita. Tanto é verdade que tenho poemas escritos ao tempo de estudante e que não cuidei em publicar. Da mesma forma, *O Mundo de Flora* foi escrito em 82 e somente agora comecei a divulgá-lo.

A questão do gênero da criação literária é muito complexa.

Se ao escrever não penso porque estou escrevendo, em um momento como este em que você me pergunta o que representa para mim o ato de escrever, tenho que racionalizar meus sentimentos a esse respeito.

Escrever para mim é liberar demônios, uma catarse?

Às vezes, sim. Quando escrevi *O Mundo de Flora* estava doente e, de certa forma, o ato de escrever me ajudou a superar o desânimo natural que acompanha uma doença mais demorada.

Mas não é tudo. Escreverei por prazer, para dar vazão à imaginação? Quase sempre, sim.

Às vezes leio depoimentos de escritores que se confessam angustiados durante a criação de um livro.

Até agora, para mim, o ato de escrever se envolve sofrimentos porque faz com que reviva ou viva pela primeira vez momentos dolorosos, não é, no entanto, uma experiência desagradável. Ao contrário, emociono-me, sinto-me, diria mesmo, feliz, acho que com a mesma sensação de um artesão que constrói sua peça ou de uma doceira que faz seu bolo e o olha como se olha um filho.

Mas, além de tudo, escrevo sabendo que escrever é um dom que precisa ser cultivado para crescer e uma missão a ser aceita com simplicidade.

TRES POEMAS DE JOAQUIM DE SOUSA (*)

DORES NA SOMBRA

Lirio do vale, eu fui um desvalrado,
Pudera te adorar... só quis amar-te;
Nas ânsias de um sofrer amargurado,
Em vez de te ajeitar, tendei manchar-te!
— Perdoa! eu sou o verme... és tu a esmeralda
E seria de ti nosa a humilhação...
Aí lança, no passar, um tênue rastro
De luz, no negro crepe do meu céu...

Foram tuas meu delírio e meu anelo,
Mas meu sofrer foi só ninguém o viu!
Tredo como roçoa em meu cabelo,
E o fantasma da morte ali dormiu!
Sim, do mundo infernal e infame boca
Cuspiu no meu cadáver inda sangrento;
E minha alma se arrojou, como fúria,
Pelas trevas ferais do pensamento!

(*) Joaquim de Sousa (1855-1876), poeta açoriano de expressão byroniana, suicidou-se no Rio de Janeiro há mais de 110 anos e não deixou livro. Os poemas aqui reproduzidos foram recolhidos por Sâncio de Aguiar, chefe do jornal *Arcádia*, que circulou na Foz de Iguaçu em 1876.

DOCUMENTÁRIO

TRÊS POEMAS DE JOAQUIM DE SOUSA (*)

DORES NA SOMBRA

Lírio do vale, eu fui um desvairado,
Pudera te adorar... só quis amar-te;
Nas ânsias de um sofrer amargurado,
Em vez de te elevar, tentei manchar-te!
— Perdoa! eu sou o verme... és tu o astro
E seria de fel nosso himeneu...
Ai! lança, no passar, um tênue rastro
De luz, no negro crepe do meu céu!...

Foram teus meu delírio e meu anelo,
Mas meu sofrer foi só! ninguém o viu!
Tredo sonho roçou em meu cabelo,
E o fantasma da morte ali dormiu!
Sim, do mundo infernal a infame boca
Cuspiu no meu cadáver inda sangrento;
E minh'alma se arroja, como louca,
Pelas trevas ferais do pensamento!...

(*) Joaquim de Sousa (1855-1876), poeta cearnense de expressão byroniana, suicidou-se no Rio de Janeiro há mais de 110 anos e não deixou livro. Os poemas aqui reproduzidos foram recolhidos por Sânzio de Azevedo do jornal *Mocidade*, que circulou em Fortaleza em 1876.

Covardes, que chorais, vinde comigo,
Abri a noite fria dos malditos;
E esbarremos na porta do jazigo...
— Inda um instante negro de proscritos;
Infames, que sorris!... Erguei a taça,
Esgotai do gozar o cálix todo!...
Bebei na boca impura da devassa
Um misto de prazer... de luz... e lodo!

Tristemente a sorrir frio e gelado
Eu deixei-me empurrar pelo Destino...
Morrer que importa? O anjo do finado
Embrulha na mortalha o peregrino!...
— Minh'alma, que era cega, iluminou-se
Ao teu suave olhar tão pensativo...
E às esferas da luz ela arrojou-se...
— Mas hoje é tudo morto... eu já não vivo!

Na febre desse anelo e desse sonho
Fui elevar-me às nuvens cor-de-rosa!...
— Dias felizes, plácidos, risonhos,
Hoje tornados — noite dolorosa!...
Morrer!... Eu sinto n'alma o desalento
Arrancar-me uma a uma as esperanças!
Oh, virgem! meu amor, meu pensamento,
Leva-me ao céu atado às tuas tranças!...

Mocidade, 23.04.1876

NEGRUMES

Parece, chego ao termo da jornada...
— Parte-se d'alma a derradeira fibra!
Meu triste pensamento — águia tombada,
Já nas nuvens risonhas não se libra;
Crestou-lhe as asas na tormenta irada...
Feriu-lhe o golpe que a desgraça vibra!...
— E no crepe da dor envolvo a fronte,
— Não tem risos nem luz meu horizonte!...

Sozinho galgo o vale dos finados,
E mergulho na campa os pés poentos...
E junto a mim nos mantos embuçados
Fantasmas sepulcrais perpassam lentos;
Múmias e corvos correm desvairados,
Tremem e riem, — canibais, sangrentos!...
Oh! minha aurora sepultou-se em gelo!
Das crenças d'alma desprende-se o elo!

Queima-me a areia do deserto extenso,
Desnudado, sem luz e sem palmares!
E minh'alma, qual chama ou qual incenso
De pira sacra s'embebeu nos ares!...
Adeus, virgem que amei! No mar imenso
Rola a espuma febril dos meus sonhos!...
Oh! é bem triste percorrer sozinho
As ossadas ferais do meu caminho!...

No fogo da paixão e das quimeras
A seiva do meu ser já consumiu-se;
O doirado sonhar daquelas eras
De encontro ao meu destino bipartiu-se!
E quando resvalei lá das esferas
O demônio da dor cantou, e riu-se!...
Adeus, sombra gentil e vaporosa,
Eu mergulho na noite tenebrosa!...

Quando as névoas do mar dormem na praia,
Quando as aves do céu dormem na terra,
Minh'alma como a vaça até se espraia,
E da pobre matéria se desterra!...
Pobrezinha, sem luz, talvez que atraia
Um astro desses mil, que o céu encerra!...
Ai não me chores, não! pobre açucena!...
Tu és o colibri... eu a falena!...

Amanhã! amanhã! Triste mistério,
— Concha fria, que encerra o meu futuro;
Talvez que lá no sol d'outro hemisfério
Purifique o meu ser do lodo impuro!...

— O destino me brada atroz, funéreo:
Desce ao teu antro poeirento, escuro!...
E sombrio, retomo a negra estrada...
Adeus, raio do céu! eu volto ao nada!

Mocidade, 30.04.1876

ADEUS

Ai não me chores não!... Se desvairado
O destino febril arremessou-me...
Eu tinha a sina atroz do condenado,
A torrente fatal arrebatou-me!...
Não podia fugir, que o meu passado
à cadeia da dor agrilhoou-me!...
— E os sonhos be'os que a chorar lamento
São folhas secas, que levou o vento!

Meu Deus! Já de ilusões doirei meu leito,
Aqueci-as dos céus nos sacros lumes;
P'ra tantas sombras era o mundo estreito,
Filhas das fadas, criações dos numes!...
— Mas hoje o coração morreu no peito,
Quando eu quis inundá-lo de perfumes...
— No deserto caminho solitário...
Sigo a estrela fatal do meu fadário!...

O ruído das festas me amordaça,
E sinto que este clima me sufoca...
Só vejo nuvens negras de desgraça,
Quando a cidade ri, sedenta e louca;
Quis beber do prazer a febril taça,
E o travo amargo causticou-me a boca!...
— E, enquanto o mundo dorme nas orgias,
Beijou a morte as minhas mãos já frias!...

Não foi, por certo, o mundo qu'eu sonhava,
Esse em que bruscamente me senti...
Em vez do céu azul que eu anelava,
Achei o leito impuro em que dormi!...

— Loucura! A sorte negra me buscava,
— Corvo faminto, que voeja e ri!...
— Por toda parte segue-me o fadário,
E diz: teu himeneu é ossuário!...

Adeus, sombra gentil, que um devaneio
De moça fez prender-me em doce laço...
Adeus, minha pobre irmã! Sobre o meu seio
Jamais te estreitarei em doce abraço!...
No céu do meu destino atroz eu leio,
Da morte ir repousar sobre o regaço!...
— Lírios mimosos — filhos da inocência,
Dai-me da prece a sacrossanta essência!

Mocidade, 23.06.1876

RECENSÕES

AZEVEDO, Sânzio de. *Dez ensaios de literatura cearense*. Fortaleza, Ed. UFC (Col. Alagadiço Novo), 1985.

Nilto Maciel

Ao lado do crítico literário, figura quase em extinção por estas bandas de cá do mundo, militam outros "leitores especiais", via de regra professores de Letras. São os ensaístas, os pesquisadores, os historiadores — estudiosos do fenômeno literário. É o caso de Sânzio de Azevedo, autor de uma dezena de obras, quase todas voltadas para o estudo da literatura cearense. Seu último livro — *Dez Ensaios de Literatura Cearense* — editado pela Universidade Federal do Ceará, como o próprio título indica, versa dez temas distintos, sendo que um deles, o primeiro, trata do conto cearense, atendo-se, como é óbvio, a uma infinidade de escritores, ao contrário dos demais. É um trabalho de fôlego, fruto de demoradas pesquisas. Não se trata de um estudo da natureza do conto cearense, como já o fez o saudoso Braga Montenegro, mas de uma análise de cunho histórico.

Elogiável no ensaísta sua independência de opinião, mesmo para discordar de grandes mestres do passado, como o já citado Braga Montenegro e o festejado historiador Dolor Barreira.

O segundo ensaio intitula-se *Júlio Maciel e a Poesia de seu Tempo*, onde Sânzio faz uma profunda análise do poeta baturiteense. Embora tenha publicado seu primeiro livro, *Terra Mártir*, em 1918, e só em 1952 deixado de escrever, Júlio Maciel permaneceu parnasiano por toda a vida, com

incursões pelo simbolismo e também pelo modernismo — informa-nos o ensaísta.

O maior historiador da literatura cearense, Dolor Barreira, é homenageado no terceiro estudo. No seguinte, Sâncio de Azevedo se volta para o grande Rodolfo Teófilo, um dos pontos altos do naturalismo no Brasil. Neste, porém, o autor de *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará* se debruça sobre uma das facetas do romancista — seu amor à verdade, como bom naturalista que foi.

Interessante, sobretudo, a confrontação que o estudioso faz entre trechos da prosa e do verso de Rodolfo Teófilo, para dizer que tudo no autor de *Os Brilhantes* era produto da experiência, da observação, da própria vivência.

Caminhando em direção aos tempos presentes, Sâncio de Azevedo dedica o ensaio de número 5 a Herman Lima, um dos mais destacados representantes do conto regionalista brasileiro, apesar de ter sido um escritor de poucas obras.

Relata o historiador, entre outras curiosidades, que a estréia de Herman Lima se deu em 1917 ou 1918, na revista *Fon-Fon!*, com o conto "Gata Borracheira". E fez ainda uma análise de alguns dos contos do famoso livro *Tigipió*, publicado em 1924.

Curioso é o estudo intitulado *Um Poema de Raimundo Varão*, onde Sâncio comprova suas qualidades de pesquisador. O poeta estudado, hoje totalmente desconhecido e ignorado, era uma pessoa esquisita e até misteriosa. Sua origem é incerta. Viveu em Fortaleza durante os anos de 1911 e 1915, tendo deixado cinco livros de poemas inéditos.

O poema a que se refere o ensaio tem por título *A Canção dos Poetas Miseros* e foi exumado das páginas de um jornal antigo pelo pesquisador cearense, que qualifica Raimundo Varão de neo-simbolista.

O sétimo ensaio é dedicado a José Alcides Pinto, escritor da linha de frente do panorama atual da literatura brasileira. Ex-concretista, o autor de *O Dragão* é estudado por Sâncio de Azevedo, tendo em vista o livro *20 Sonetos do Amor Romântico*, que é de 1982. De lá para cá, no entanto, outros livros publicou o incansável escritor cearense. Sempre instigante, paradoxal, inesperado. Ou "místico e demoníaco", como o chama o ensaísta.

Segue-se o ensaio *Milton Dias, Mestre da Crônica*, onde o melhor cronista cearense dos últimos tempos é analisado em profundidade.

O penúltimo texto fala de Otacílio Colares e sua *Coroa de Sonetos*. O ensaísta faz, inclusive, um estudo de cunho didático dessa forma poética pouco utilizada.

Para fechar com chave-de-ouro o volume, Sânzio de Azevedo dedica quase vinte páginas a Rachel de Queiroz, num ensaio fundamental para a compreensão da obra daquela moça de 19 anos que, em 1930, assustou o mundo das letras com seu romance da seca, o elogiadíssimo *O Quinze*. E mostra o quanto a romancista burilou seu texto famoso, à medida que as edições foram se sucedendo.

Em conclusão, diremos que o livro de Sânzio de Azevedo é rico em informações e análises, como é fácil perceber neste breve comentário, merecendo de todos — estudantes de Letras, estudiosos da Literatura, escritores e leitores em geral — a atenção que as obras de boa qualidade devem ter.

PINTO, José Alcides — *O Dragão*. Romance, 3.^a ed. ilustrada por Audifax Rios. Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto, 1986.

Carlos d'Alge

Quase vinte anos passados da primeira edição do romance *O Dragão*, de José Alcides Pinto, releio a narrativa, agora em segunda edição, da Secretaria de Cultura e Desporto, ilustrada por Audifax Rios.

Há certas leituras que devem ser repetidas, se possível, a cada década. É o caso dos grandes clássicos, como *Guerra e Paz*, de Tolstói; *Crime e Castigo*, de Dostoiévski; *Eugênia Grandet*, de Balzac; *David Copperfield*, de Charles Dickens; e o *Dom Quixote*, de Cervantes.

Por quê? Porque há sempre uma nova visão do mundo, das pessoas e dos objetos, uma diferente percepção a cada leitura feita. *O David Copperfield*, do qual possuo a primei-

ra edição em língua portuguesa, cobiçada por Mário Faustino, quando éramos adolescentes, é uma das narrativas que folheio periodicamente. Além de recriar o imaginário de Dickens, renovam-se as emoções com as aventuras e as desditas do personagem.

Com esse espírito, refiz a leitura, no último fim-de-semana, do romance de José Alcides Pinto. Percebo, agora, que a narrativa, além de possuir uma original estrutura lingüística, é também um relato inovador. Em 1968, uma primeira leitura, dizia-me que era uma história bem-contada sobre o homem nordestino, ambientada numa comunidade extremamente miserável, com os tipos característicos que se vêem nessas paragens.

Hoje, a releitura de *O Dragão* oferece-me novas perspectivas de interpretação. Não são mais os personagens que me interessam, loucos e visionários, oprimidos e deserdados. Interessa-me, sobremaneira, uma leitura que definiria como uma espécie de metafísica do tempo. Que tempo é esse? Não é o cronológico, mas um tempo físico e espacial que domina amplamente a narrativa: a inundação provocada pelo rigoroso período de chuvas e a seca inclemente e destruidora. Tanto o sol como a água são implacáveis.

O inverno cearense, que, em qualquer outro romance, significaria a bonança, a recuperação do solo, no *Dragão* resulta em catástrofe. Traz, portanto, mais infelicidade. Por quê, então, chuva e calor, sol e trovoadas, se congemina para castigar e destruir o homem? Porque o romance de José Alcides Pinto se passa num tempo de incerteza em que o apelo ao fantástico é o único caminho para salvar o homem do permanente estado de miséria e opressão. E, por causa disso, os personagens desta história são loucos, visionários e endemoninhados, vivendo num constante clima de superstição, medo e bruxaria.

Foi Todorov que nos explicou, na sua obra clássica *Introdução à Literatura Fantástica*, que o fantástico é a fuga de que se vale o narrador em épocas de incerteza e crise. Em *O Dragão*, toda uma comunidade se confunde, na sua imensa e trágica pobreza com os animais. Isto é, homens e animais coabitam o mesmo espaço e as mesmas desesperanças. O sonho envolve beatos e bruxos, o mistério adensa o ar, o Diabo ronda as almas, o Dragão ameaça sair das profundezas onde habita.

Na verdade, *O Dragão* é uma bem-construída metáfora sobre o destino da nossa população campesina que está à espera de ser resgatada da ignorância, do medo e da escuridão. Um monstro mora em cada um dos corações do Alto dos Angicos. Quem irá iluminar aquelas "Vidas apagadas, inúteis, sem sentido. Vidas mortas."? "Um poço sem fundo, aberto no centro da noite. Um poço sem o limite do poço. Um poço cavado em si mesmo, sem o corpo e sem a alma. O vácuo, sem dimensão. O vácuo sem o vácuo."? Quem há-de dominar e matar a besta-fera e libertar o homem? Somente o tempo dirá.

José Alcides Pinto é também um ilusionista, na melhor acepção que deu ao termo o escritor francês Guy de Maupassant ao analisar a questão do realismo na ficção. Pois, o escritor não pode recriar toda a verdade à sua volta, todos os acontecimentos, mesmo os insignificantes. Ele terá que fazer uma escolha e isso acaba por constituir a sua verdade que, em outras palavras, passa a ser uma ilusão do verdadeiro.

Só que, no caso da história da comunidade do Alto dos Angicos, fica difícil separar o ilusório do verdadeiro — que todos conhecemos, e, o que é mais dramático, a própria condição humana da sua prolongada servidão.

Uma palavra sobre as ilustrações de Audifax Rios que enriquecem esta segunda edição do romance. O traço firme em preto e branco, revigora e recria o universo metonímico da narrativa e instaura uma forte emoção no narratário. *O Dragão*, obra marcante da nossa ficção, comprova a força e a poderosa criação do imaginário de José Alcides Pinto, lugar cativo na moderna literatura brasileira.

REVISTA DE LETRAS

Volume 12

n.º 1/2

Jan/dez/1987

Número comemorativo da instalação da Casa de Cultura Russa da UFC e do sesquicentenário de nascimento de PÚCHKIN.

SUMÁRIO

ARTIGOS

PÚCHKIN — POETA NACIONAL DA RÚSSIA

Hesíodo Facó 1 — 24

A POÉTICA DE PÚCHKIN EM RELAÇÃO AOS POETAS DE SUA ÉPOCA (TRADIÇÃO E MODERNIDADE)

Aurora Fornoni Bernardini 25 — 37

EUGÊNIO ONIÉGUIN — OBRA CENTRAL DE ALEXANDRE PÚCHKIN

Tatiana Gueorguievna Mariz 39 — 57

O SENTIDO REVOLUCIONÁRIO DA POESIA DE PÚCHKIN

Alberto Souza Pinto Filho 59 — 74

EXERCÍCIOS DE TRANSCRIÇÃO SOBRE POEMAS DE PÚCHKIN (1799-1837) (BASEADOS NAS TRADUÇÕES DE HESÍODO FACÓ)

Horácio Dídimo 75 — 81

PRESENÇA DO HUMORISMO NA LITERATURA CEARENSE

Sânzio de Azevedo 83 — 102

O NÍVEL NARRATIVO E METAFÓRICO DA *HORA DI BAI* DE MANUEL FERREIRA

João Ferreira 103 — 113

AS SUGESTÕES DIDÁTICAS DO *PROTAGORAS*

Eleazar Magalhães Teixeira 115 — 120

O ENSINO DA LEITURA FOCALIZANDO O PROCESSO — RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Iúta Lerche Vieira Rocha 121 — 143

TEMPO DE COLHEITA

Francisco Carvalho 145 — 147

PUIG OU O DIALOGO COMO FORMA DE DISCURSO

Carlos d'Alge 149 — 154

O MANEIRISMO NA LÍRICA DE CAMÕES	155 — 170
Linhares Filho	
CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA VI	171 — 185
José Alves Fernandes	
PARA O ESTUDO DA VIDA E DA OBRA DE EUCLYDES CÉZAR	187 — 194
José Rogério Fontenele Bessa	
CONHECIMENTO E APRECIÇÃO CRÍTICA DE GRACILIANO RAMOS EM PORTUGAL	195 — 208
Fernando Cristóvão	
EM GOA, A ENCRUZILHADA DA LÍNGUA	209 — 213
João Alves das Neves	
NO FIO DA CONVERSA	215 — 232
Ana Maria L. Gerolis	
UMA APRENDIZAGEM DA ANTROPOFAGIA	233 — 265
Maria Eunice Furtado Arruda	
O PENSAMENTO CRÍTICO DE JOSÉ DE ALENCAR A PARTIR DOS TEXTOS MARGINAIS AS SUAS OBRAS DE FICÇÃO	267 — 284
Gilda da Conceição Santos	
BABILÔNIA, BIZÂNCIO, BABEL E BRASIL	285 — 295
Aricy Curvello	
O PROCESSO METALINGÜÍSTICO EM <i>DOM CASMURRO</i>	297 — 320
Vera Lúcia Albuquerque de Moraes	
DESENCANTO E ESPERANÇA EM <i>SINTAXE DO COMPRO-MISSO</i>	321 — 324
Eliana Moraes	
UMA INTERPRETAÇÃO DE <i>APRESENTAÇÃO DO ROSTO</i>	325 — 340
Jarisa Medeiros Silva	
O ESTATUTO DA AMBIGÜIDADE: JORGE DE LIMA E A ESCRAVIDÃO	341 — 356
Dulce Maria Viana	
A NOITE E O FIM	357 — 361
António Algarve	
PROCURA-SE	363 — 365
Nilze Costa e Silva	
CARTA A NOEMI ELISA ADERALDO	367 — 369
João Clímaco Bezerra	
ENTREVISTA CONCEDIDA PELA ESCRITORA ANGELA GUTIÉRREZ A JORNALISTA LEDA MARIA DO DIÁRIO DO NORDESTE	371 — 377
DOCUMENTÁRIO.....	379 — 383
RECENSÕES	384 — 388



Composto e Impresso
na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal, 2600
Fortaleza-Ceará-Brasil