

ARTIGOS

DISCURSO DA INAUGURAÇÃO DO MESTRADO EM LETRAS

Angela Gutiérrez

Prof. Raimundo Hélio Leite, Magnífico Reitor da UFC

Prof. Raimundo Holanda, Vice-Reitor da UFC

Prof. Luíz Tavares Jr., Vice-Reitor da UECE

**Prof. Francisco Roberto Souza de Oliveira, Diretor do
Centro de Humanidades**

**Profa. Maria Brunhilda Teles, Vice-Diretora do
Centro de Humanidades**

Prof. Flávio Torres, Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

**Diretores de Centros e Faculdades, Coordenadores de Cursos e Chefes
de Departamentos Presentes**

**Prof. Helmut Feldmann, Representante do Instituto Luso-Brasileiro
da Universidade de Colônia**

Dra. Nádia Battella Gotlib, Sra. Profa. Convidada

Srs. Convidados e entre estes, Dr. Luciano Cavalcante Mota e D.

**Angela Lais Pompeu Rossas Mota, Dr. Oswaldo Gutiérrez e D. Lais
Alba Mota**

**Mestres de todos nós, Prof. José Maria Moreira Campos e Prof.
Arthur Eduardo Benevides**

Colegas Professores

Caros Alunos e Funcionários

Hoje, com a honrosa presença dos senhores, inauguramos oficialmente o Curso de Mestrado em Letras, com Área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa.

Esta solenidade pretende ter um caráter especial: Ela quer reunir a comunidade universitária não apenas para comemorar

um acontecimento mas sobretudo para associá-la e mesmo integrá-la a um acontecer.

Para isto, sugiro que reflitamos juntos sobre o significado do que hoje comemoramos.

À primeira vista, este acontecimento parece abrigar, em sua própria concretização, uma atitude paradoxal: Causará talvez estranheza o fato de celebrarmos a inauguração do primeiro Curso de Pós-Graduação *stricto sensu* criado nos últimos 13 anos pela UFC, quando a Universidade vive, nesse final de década, os dias mais difíceis de toda sua existência.

Orientarei nossa reflexão em busca de uma resposta convincente ao possível espanto que o acontecimento possa gerar, desenvolvendo-a em três tópicos:

- 1.º — *Como e porque nasceu o Curso* — Tratará do nascimento do Curso, apresentando uma visão retrospectiva de seu passado recente;
- 2.º — *A Crise e o Curso* — Permitirá uma visão crítica de seu momento atual;
- 3.º — *O Curso em Curso* — Proporá uma visão prospectiva de sua construção no futuro próximo.

1. COMO E PORQUE NASCEU O CURSO

Há pouco tempo, em conversa com nosso grupo de literatura, o Magnífico Reitor revelava sua preocupação com a falta de preservação da memória de nossa Universidade.

Em consonância com a preocupação do Magnífico Reitor, acredito também que o resgate e o registro do passado, além de propiciarem uma forma de conhecimento através da continuidade do fluxo de informações, são, também, um exercício de justiça.

Dentro desta concepção e ainda com a intenção de mostrar o alto nível de responsabilidade que orientou a criação do curso, lembro que seu nascimento não foi fruto de improvisação mas corresponde a uma antiga aspiração dos professores da área. Sua concretização é, pois, reveladora da maturidade intelectual alcançada por este grupo.

Na "pré-história" do curso de Mestrado em Letras, convém ressaltar a importância dos cursos de pós-graduação *lato sensu* realizados na área de literatura.

Data do período em que o Prof. Arthur Eduardo Benevides esteve à direção do Centro de Humanidades (1972 — 1976), e por iniciativa do Prof. Pedro Paulo Montenegro, o funcionamento de nosso primeiro curso de pós-Graduação *lato sensu*. Intitulava-se Curso de

Aperfeiçoamento em Análise e Interpretação Literária, e se deu em duas etapas, em 74 e 75. Dele participaram, como alunos, quase todos os integrantes do corpo docente permanente do Mestrado em Letras.

Posteriormente, em 79, foi criado, pelos professores da área de Literatura Brasileira e Portuguesa, o Curso de Especialização em Literatura Luso-Brasileira, embrião do nosso Mestrado.

A partir de então, houve várias tentativas de criação do mestrado em Letras, entre estas destacando-se a que teve à sua frente o Prof. Luiz Tavares Jr.

Em fins de 85, os professores da área de Literatura escolheram-me para deflagrar e coordenar o processo de implantação do Curso de Mestrado em Letras, com o apoio e o incentivo do então Diretor do Centro de Humanidades, Prof. René Barreira.

Nos primeiros passos do Projeto Mestrado, reuníamos todos os professores da área. Logo, porém, compreendemos que a formação de um pequeno grupo de trabalho permitiria maior funcionalidade ao Projeto. Participaram, então, comigo, do GT de implantação do Mestrado, os professores Horácio Dídimo Pereira Barbosa Vieira, Ivanova dos Santos Dias Soares, José Linhares Filho e Luiz Tavares Jr.

Como há anos a UFC não abria Cursos de Pós-Graduação *stricto sensu*, nosso trabalho foi especialmente árduo. Porém, em visita a outras Universidades, USP, UFRJ, PUC-RIO, UFF, PUC-BH e UFMG colhi valiosas informações e sugestões, complementadas por manuais e folhetos que, a nosso pedido, os programas de Pós-Graduação de diferentes Universidades nos enviaram.

Permitam-me um parêntese para lhes dizer que a conferencista de hoje, Profa. Nádia Battella Gotlib, cuja visita honra a UFC por seu merecido prestígio como professora, pesquisadora, orientadora de tese e conferencista, muito nos ajudou nesta fase dos trabalhos, facilitando nossos contactos com as Universidades onde leciona, USP e UFMG.

Após a análise do farto material que recolhemos sobre Cursos de Pós-Graduação em Letras, passamos à elaboração de nosso modelo e à redação do projeto do Curso.

Apresentado no dia 12 de junho de 1987 ao colegiado do Departamento de Letras Vernáculas, o Projeto Mestrado foi aprovado por unanimidade nessa instância, o mesmo acontecendo no Conselho do Centro de Humanidades.

Ao chegar à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, que muito incentivara a iniciativa, sobretudo através do Pró-Reitor Adjunto à época, Prof. Ari Marques, o Projeto encontrou a casa em mudança pois dentro de alguns dias, quando tomasse posse o Magnífico Reitor Raimundo Hélio Leite, novos Pró-Reitores seriam nomeados.

Na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, posteriormente, o Projeto recebeu um tratamento de grande seriedade, tendo sido analisado pelo Pró-Reitor Flávio Torres, pela Pró-Reitora Adjunta Joseineide Cavalcante e pelo Presidente da Comissão de Ensino, Prof. César Barreira que o enviou a consultores do MEC. Após os trâmites de rotina e os reajustes de atualização de dados, o Projeto foi enviado ao CEPE, com parecer favorável da Comissão presidida pelo Prof. Flávio Torres, tendo recebido aprovação a 12.09.88, em seguida, em Reunião de 29.09.88 do Conselho Universitário foi criado o nosso Curso de Mestrado.

Se o relato do fluxo seguido pelo Projeto pode comprovar nossa afirmação de que o Curso não é fruto de improvisação, as informações que se seguem testemunharão a veracidade da afirmação de que o Curso vem coroar um processo de maturidade intelectual dos professores da área.

A área de Literatura reúne as principais condições para a criação do Programa de Pós-Graduação. Tem experiência comprovada na área através do CELLB, anteriormente citado, que funcionou ininterruptamente de 79 a 87, aprofundando a formação de 140 profissionais de Letras, em sua grande maioria ligados ao Magistério, seja superior, seja de nível médio.

Nos primeiros anos, coordenado pelo Prof. Horácio Dídimo e a partir de 84, coordenado por mim, o CELLB promoveu articulação com o ensino de nível médio e entre ensino e pesquisa, sobretudo através das disciplinas ensino de literatura e iniciação à pesquisa literária e da exigência de elaboração de monografia final sob orientação dos docentes do mesmo CELLB.

O Curso de Letras mantém a *Revista de Letras* que publica a produção científico-cultural do Curso e que oferecerá espaço ao Mestrado em Letras.

A tradição de pesquisa dos docentes de literatura está consubstanciada não somente em pesquisas registradas na Universidade como em respeitadas publicações na área. Através mesmo de atividades de extensão, como exemplo maior estão os encontros literários, coordenados pelo Prof. José Maria Moreira Campos, têm sido divulgadas as pesquisas e os estudos dos professores da área de Literatura.

Enfim, como vem devidamente explicitado no Projeto, essas e outras condições demonstram o amadurecimento dos professores na área.

2. A CRISE E O CURSO

Em maio do ano passado, quando a visão da crise era menos aterradoradora do que seu atual retrato apocalíptico, o Magnífico Reitor con-

vocou os coordenadores de projetos de implantação de programas de Pós-Graduação para discutir a viabilidade e a conveniência de dar andamento a esses processos.

Na conversa franca, um desafio foi lançado e a lição de luta ficou.

A constatação de que o país, e suas instituições públicas vivem uma situação de extrema dificuldade é inegável e evidente. O que fazer diante desta situação em que a própria sobrevivência e mesmo a autonomia das Universidades Públicas Federais estão ameaçadas. É a grande questão que angustia a Comunidade Universitária.

Acredito, porém, que em uma atitude devemos estar absolutamente solidários: a da não passividade. Não cruzemos os braços.

Entre as atitudes combativas inclui-se a da construção pelo trabalho, à qual se filia a concretização deste Curso, além, naturalmente, das atitudes de conscientização da situação e da mobilização de grupos, setores e segmentos da comunidade universitária — administradores, professores, funcionários, e alunos — para a discussão dessas questões em busca de soluções.

Se a universidade tiver que adotar novos mecanismos de funcionamento para sobreviver que seja através do aperfeiçoamento conseguido em um processo endógeno. Nós próprios devemos encontrar as soluções e lutar por elas.

Façamos, na lição de mestre Paulo Freire, o “historicamente possível”, que poderá ser muito, se nos mover a consciência da necessidade de integrarmos-nos em uma corrente de revisão crítica da realidade educacional brasileira, com vistas a torná-la adequada à formação do aluno como *ser-sujeito*, consciente de seu compromisso social com a construção de uma sociedade mais autônoma e mais justa.

E ao pensarmos no “possível” do Curso de Mestrado em Letras, chegamos ao último tópico de nossa reflexão.

3. O CURSO EM CURSO

Bem plantado em experiências passadas, o Curso de Mestrado em Letras, além dos objetivos precípuos de aperfeiçoar a formação de professores para o Magistério Superior, de formar pesquisadores no campo literário e de contribuir para a melhoria do ensino de literatura em todos os níveis, tem a finalidade de renovar o Curso de Letras, abrindo-lhe novas perspectivas acadêmicas.

A proposta central do Curso é o desenvolvimento dos estudos literários em Língua Portuguesa, privilegiando os estudos ligados à literatura regional, à literatura cearense e à literatura popular, como forma de preservar a literatura produzida na região e de incentivar a pesquisa *in loco*.

O Curso salienta a importância dos estudos comparados não só entre as diversas literaturas de Língua Portuguesa (a brasileira, a portuguesa, a africana de expressão portuguesa), como entre estas literaturas e as literaturas estrangeiras com as quais mantenham relevantes formas de relações.

O Curso reconhece também a relevância que nele podem assumir os estudos comparados na área das literaturas do continente americano, sobretudo no campo específico da Literatura Latino-Americana, para o dimensionamento dos vínculos entre estas Literaturas, dentro do contexto atual de aproximação entre os países do continente.

Embora diretamente vinculado ao Departamento de Literatura, o Curso manterá relações interdepartamentais dentro do próprio Curso de Letras, com o departamento de Letras Estrangeiras (no que se refere à área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Teórica e Aplicada) e ainda, com outros Departamentos do Centro de Humanidades, como o de Biblioteconomia e o de Ciências Sociais (especificamente com o seu Curso de Mestrado em Sociologia).

O Programa do Curso dará especial relevo à formação de pesquisadores que venham a contribuir, sobretudo no espaço cultural nordestino, para o desenvolvimento de uma mentalidade crítica, voltada para a superação da dependência cultural, incentivando-os à reflexão crítica sobre os fenômenos literários.

Para tal fim, além de um currículo variado de disciplinas que abrangem diferentes aspectos do fenômeno literário em Língua Portuguesa, com ênfase na Literatura Brasileira e, em especial, na Literatura regional nordestina, o Curso oferecerá disciplinas de Literatura Comparada para possibilitar o exame das Literaturas de Língua Portuguesa em confronto com outras Literaturas.

Além da linha de pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas, o Curso desenvolverá linhas de Pesquisa especificamente nas áreas de:

- .. Literatura Regional incluindo Literatura Cearense e Literatura de Cordel ou Popular;
- .. Literatura Infantil;
- .. Literatura Comparada incluindo Literatura Latino-Americana;
- .. Ensino de Literatura.

Ao incentivar a Pesquisa nestas áreas, o Curso acredita que formará pesquisadores capazes de abrir, no campo literário, novas perspectivas que beneficiarão o ensino de literatura, em seus vários níveis.

Aproveitemos a lição do mestre Antonio Candido: "É preciso extrair algum resultado do estudo da literatura, alguma consequência para a orientação do homem".

Para finalizar, deixo o necessário registro de alguns agradecimentos.

Ao Magnífico Reitor Hércio Leite, ao Pró-Reitor Flávio Torres e à Pró-Reitora Adjunta Joseneide Cavalcante, de Pesquisa e Pós-Graduação e ao Diretor do Centro de Humanidades, Roberto de Oliveira, não só pelo incentivo como também pelo esforço dispendido para dotar o Curso de Mestrado em Letras, de condições dignas de funcionamento; (falando no Magnífico Reitor, lembro aos senhores que, hoje mesmo, ele tomará posse no cargo de Vice-Presidente do Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras para o qual foi recentemente eleito);

Aos professores da área de concentração e de domínio conexo que colaboraram com sugestões;

Aos professores de outras Universidades que nos ajudaram com material informativo e, em especial à Profa. Nádia Battella Gotlib, aqui presente;

Aos professores que formaram o GT de implantação;

Aos alunos de Graduação e de Pós-Graduação que, mantendo viva a expectativa de abertura do Curso, nos incentivaram à sua concretização; e

Aos funcionários Rita Cabral e Evandro Paulo da Silva que trabalham diretamente no Curso e aos funcionários da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação e do Centro de Humanidades que nos prestam colaboração.

Deixo, ainda, à reflexão de nossos alunos que formam a primeira turma do curso de Mestrado em Letras, algumas instigantes palavras do inesquecível Guimarães Rosa: "Mestre é quem dê repente aprende".

Depoimento Acadêmico,

Miriam Scharif.

Miriam Scharif.

Para João Machado de Assis é terra que a malícia engulfa não apenas pela universalidade de sentimentos de que se vestem os personagens que ele calca quanto pela maneira canônica, estílica e exata de que se vale para expressar, em seus romances, crônicas, crônicas, crônicas, crônicas e prosa tudo o que lhe vai n'alma de poeta e na prosa a perspicácia do analista incomparável e exímio pesquisador do homem e da sociedade.

Além disso, o que a todas as vezes é a densidade e diversidade de suas análises literárias a que o portentoso escritor se dedica e a

A POESIA DE MACHADO DE ASSIS

Antônio Pessoa Pereira

Comemorando-se, em 1989, os cento e cinquenta anos do nascimento de Machado de Assis, a Academia Cearense da Língua Portuguesa não poderia deixar de manifestar a sua profunda admiração por este clássico da língua cujas obras, modelos inexcedíveis de pureza e universalidade, continuam a atrair a atenção de quantos se debruçam sobre o conteúdo, a forma e originalidade de que se revestem, graças à admirável percepção crítica do "primeiro prosador da língua e maior e mais completo homem de letras do Brasil", no dizer de Afrânio Coutinho. (3)

Por feliz coincidência, no mês em que se comemora o aniversário de fundação do Ideal Clube, sou eu, mais uma vez, o palestrante da solenidade com que a Academia, em homenagem às duas datas, aceitou o convite para realizar a sua sessão mensal, no ambiente acolhedor desta prestigiosa agremiação sócio-cultural de Fortaleza.

Senhores Acadêmicos,
Minhas Senhoras,
Meus Senhores,

Falar de Machado de Assis é tarefa que a muitos empolga não apenas pelo universalismo de sentimentos de que se vestem os personagens que ele enfoca quanto pela maneira castiça, estética e exata de que se vale para expressar, em seus romances, contos, crônicas, crítica, drama e poesia tudo o que lhe vai n'alma de esteta e na profundidade e perspicácia do analista incomparável e exímio pesquisador do homem e da sociedade.

Além disso, o que a todos encanta é a densidade e diversidade de manifestações literárias a que o portentoso escritor se dedicou e a

todas emprestou, com desmedida exuberância, o calor de uma inteligência de escola e o brilho de profunda e suprema intuição artística.

Em tudo que escreveu, se observa a preocupação do artista em deixar patente ou sutilmente disfarçado o borbulhar de sentimentos, as lições da vida, os contrastes da humana criatura como que em leve sintonia com o pensamento eciano expresso no célebre dístico:

“sobre a nudez forte da verdade,
o manto diáfano da fantasia”.

Imensa é a legião dos que, em trabalho intenso e de extraordinária garimpagem intelectual, se embrenham na obra do grande escritor a fim de lhe desvendar, extrair ou admirar segredos d'arte literária, belezas de concepção estética, profundidade do pensamento vigoroso, sutil e elegante.

Não é meu propósito, porém, e nem, para isto, me fora dado “engenho e arte”, (2) tomar a figura exponencial de Machado de Assis e estudar-lhe com proficiência desejada as múltiplas e ainda inesgotáveis facetas de sua extensa produção em prosa ou em verso.

Contentar-me-ei, apenas, em observar e transmitir os conhecimentos e ensinamentos hauridos em fontes peregrinas cujos autores palmilharam com carinho a obra poética do autor das *Ocidentais*.

Assim procedendo, pretenderia deixar transparente o pensamento de Manuel Bandeira para quem “Machado de Assis poeta tornou-se uma vítima de Machado de Assis prosador”. E, alargando mais o pensamento, continua o mesmo crítico: “Certamente a obra do romancista e do cronista distancia enormemente a do poeta. Advirta-se, porém, que há nas *Ocidentais* uma dúzia de poemas que têm a mesma excelente qualidade dos seus melhores contos e romances: “O Desfecho”, “Círculo Vicioso”, “Uma Criatura”, “A Artur de Oliveira, Enfermo”, “Mundo Interior”, a tradução de “O Corvo”, *Suave Mari Magno*, “A Mosca Azul”, “Spinoza”, “Soneto de Natal”, e “No Alto”, aos quais se pode juntar o soneto a Carolina.

Foi mesmo em alguns desses poemas, e especialmente em “Uma Criatura” que se anunciou o pessimismo irônico e o estilo nu e seco, toda a filosofia e toda a técnica da segunda fase do escritor”. (1)

Antes, porém, da abordagem que pretendo focar, permitam-me apresentar-lhes, como da mais alta relevância, o seguinte e estatístico depoimento de J. Galante de Sousa:

“Num balanço geral, que me foi possibilitado pelo levantamento bibliográfico, tão completo quanto possível, da obra machadiana, concluí que o poeta produziu nada menos de 278 poemas, num total nada inferior a 19.466 versos, incluindo-se as crônicas rimadas e as traduções. Verifiquei ainda que, na obra definitiva, (considerando como

tal aquilo que ele fez reimprimir, ou escreveu no fim da carreira literária), não aproveitou mais de 81 peças, ou sejam 6.554 versos. Rejeitou, portanto, quase dois terços, fato que se deve ao seu senso crítico apurado, rigoroso e imparcial". (8)

Em seguida, gostaria de, seguindo as pegadas do ensaísta, contista e romancista João Pacheco, tecer valiosas considerações sobre o pioneirismo de Machado de Assis, que, antes mesmo de o termo "parnasianismo" ser usual em nossa literatura, já o praticava e isto de maneira toda pessoal e nimamente brasileira.

Com efeito, João Pacheco, em "longo e admirável" capítulo dedicado exclusivamente a Machado de Assis, faz a seguinte afirmação: "Remanescente da última geração romântica, Machado de Assis (1839—1908), como poeta antecede os batedores da Nova Idéia e lhes sobrevive, vindo, com o desenvolvimento de sua atividade literária, a tornar-se contemporâneo dos parnasianos". (6)

Reiterando o mesmo pensamento, Péricles Eugênio da Silva Ramos acrescenta o seguinte: "A história da evolução poética de Machado de Assis é, de fato, a história de como abandonou o romantismo para tornar-se precursor e expoente de uma nova corrente literária, conhecida no Brasil como "parnasiana". "Assinale-se aqui, porém", conclui citado estudioso, "que o nosso parnasianismo não correspondeu exatamente ao parnasianismo francês, cujos ideais de objetividade, impassibilidade, senso plástico, colorido e pinturesco não apresentou como característico obrigatório". (7)

Segundo o mesmo autor, "o estilo parnasiano, em nossa terra, já estava constituído quando lhe foi colado o rótulo do movimento francês". E, um pouco mais enfático, acrescenta mais adiante: "e é até possível defender a tese de que o nosso parnasianismo teria vindo a existir, como estilo, mesmo que não tivesse havido a escola de Leconte de Lisle e o *Parnasse Contemporain*". (7)

O próprio epíteto *parnasianismo*, usado por Fialho de Almeida a propósito de Luís Guimarães Júnior e veiculado por Araripe Júnior desde 1882, só se generalizou por volta de 1886. Acontece que, por essa época, aduz o mesmo autor, "já se encontravam feitas e publicadas por Machado de Assis suas poesias *parnasianas* de *Ocidentais* como "Círculo Vicioso" (1878), "O Desfecho", "Uma Criatura", *Suave Mari Magno*, "A Mosca Azul", "No Alto" (1880), assim como "Sonetos e Rimas", de Luís Guimarães Júnior, editadas, também, em 1880, já apresentavam uma dicção parnasiana um tanto diversa da que ele externara em Corimbos". (7)

A influência de Baudelaire, desde 1872, em poetas brasileiros da época, ia de tal modo elaborando uma dicção nova — que não chegava a ser parnasiana, mas também não era mais romântica — que iria, com certeza, descambar no próprio simbolismo de Cruz e Sousa.

Machado, já em 1879, reconhecia que o romantismo estava morto. A poesia, por essa época, rotulada de *realismo*, *socialismo*, conagração de *lirismo e realismo*, *poesia Artur-de-Oliveira*, isto é: *nova*, era informada por autores franceses, que ditavam a moda, e por Artur de-Oliveira, que a difundira no Brasil desde 1870. Os rótulos eram um tanto díspares.

A poesia dita *realista*, com efeito, combatia o sentimentalismo romântico. No dizer do próprio Machado, ela seguia uma "estética de inventário", isto é: admitia tudo nas suas "descrições, inclusive as superfluidades". "A poesia *socialista*, porém, seguia a Idéia Nova, isto é, os ideais republicanos e anticlericais e a crença no progresso, na instrução, no bem-estar social, segundo o figurino positivista, e até, avulsamente, o comunismo". (7)

Um dos que exerceram influência preponderante na derivação do socialismo para o parnasianismo foi Machado de Assis. Com efeito, o crítico Machado de Assis opôs-se violentamente a Teófilo Dias e indiretamente a Fontoura Xavier, que aconselhavam o jovem estreante Alberto de Oliveira a seguir a poesia socialista. Machado, então, "no auge de sua força poética e crítica", no ensaio intitulado, "A Nova Geração" (1879), a propósito de um soneto em *Canções Românticas* em que Alberto de Oliveira termina com estes versos: "E, como tu, folheio a lenda dos gigantes, / E sei lhes dar também uma canção na lira", faz a seguinte ponderação: "O Sr. Alberto de Oliveira pode folhear a lenda dos gigantes; mas não lhes dê um canto, uma estrofe, um verso; é o conselho da crítica. Nem todos cantam tudo; e o erro talvez da geração nova será querer modelar-se por um só padrão". (7)

Alberto de Oliveira ouviu a crítica, pô-la em prática e, ao dar à luz o admirável livro *Meridionais* (1883), de extraordinária pureza parnasiana, teve como prefaciador o próprio Machado de Assis, que, fazendo alusão ao episódio, acrescenta que o autor deu ouvidos aos seus conselhos e os acatou.

É lógico, portanto, concluir-se que Machado de Assis foi "criticamente e com sua poesia um dos principais teóricos do nosso parnasianismo, cuja doutrina formal já vinha elaborando fazia tempo". Aqueles princípios comuns ao parnasianismo francês e ao nosso, como: cuidado métrico e rimático, correção gramatical, precisão vocabular, emprego adequado e moderado das figuras de pensamento, antes mesmo da rotulação da poesia nova como parnasiana, na década de 80, já tinham sido estabelecidos por Machado de Assis não só na apreciação de *Iracema*, como na *carta* que fizera a Alencar a propósito de Castro Alves, assim como no prefácio de *Meridionais* e pelo exemplo de sua própria poesia.

Está provado, além disso, que o parnasianismo de Machado de Assis não decorre da pregação parnasiana vinda da França, mas sim

da sua vivência com preceptistas clássicos, neoclássicos e do manuseio de manuais vulgarizadores de Retórica e de Poética.

Na formação do nosso parnasianismo exerceu papel de suma importância o *Tratado de Metrificação Portuguesa* (1851), de Antônio Feliciano de Castilho.

"Machado", afirma o Sr. Péricles Eugênio da Silva Ramos, "foi um dos primeiros poetas brasileiros a adotarem o alexandrino clássico francês com sua cesura obrigatória e aceitá-lo como único modelo, contrariamente ao alexandrino arcaico". (7) O uso persistente e exclusivo deste alexandrino na poesia de Machado se deve ao fato de Castilho, em seu *Tratado* fazer referência unicamente a este tipo de alexandrino. Machado absorveu-o e o empregou tanto, que mereceu de Antônio Feliciano de Castilho o epíteto de "príncipe dos alexandrinos".

Características da Poesia de Machado de Assis

"Dotado de personalidade literária" diz o abalizado crítico João Pacheco, "tem Machado de Assis, como romântico, sinete próprio, nunca se deixando arrastar pelos excessos da escola... mas mantendo uma linha de sobriedade em que não é difícil lobrigrar a influência dos clássicos da língua, que costumava freqüentar". (8)

"Tendo atravessado os estilos romântico, naturalista, parnasiano, simbolista", acrescenta o Prof. Afrânio Coutinho, "Machado de Assis logrou escapar dos rigores das escolas. Compreendendo-as todas muito bem, por havê-las estudado teórica e praticamente; tendo sedimentado a sua concepção literária pelo estudo da arte clássica de todos os tempos, soube manter-se equidistante, atravessando as escolas com independência, absorvendo o que de aproveitável cada uma oferecia, sem se deixar levar pelos excessos, que deformam a sadia visão artística e prejudicam a realização de uma obra de significação perene e universal". (3)

Como poeta, portanto, sua musa, sem arroubos de eloqüência, sem excessivo derramamento sentimental, é sóbria e dentro dos clássicos padrões de pureza da língua. Se o verso é, às vezes, monótono e comedido na imaginação, como em "Musa Consolátrix":

Que a mão do tempo e o hálito dos homens
Murchem a flor das ilusões da vida,
Musa consoladora,
É no teu seio amigo e sossegado
Que o poeta respira o suave sono,

(Crisálidas)

apresenta-se, em outros passos, "Visio", flexível quanto ao ritmo, e até, quanto ao sentido, no dizer de Manuel Bandeira: "é curiosa a nota sexual da segunda estrofe, a mais franca de toda a obra do escritor": (1)

Depois, naquele delírio,
Suave, doce martírio
De pouquíssimos instantes,
Os teu lábios requiosos,
Frios, trêmulos, trocavam
Os beijos mais delirantes,
E no supremo dos gozos
Ante os anjos se casavam
Nossas almas palpitantes...

(Crisálidas)

Embora, por índole, propenso à objetividade, Machado apresenta-se, no entanto, referto de imagens delicadas e forma graciosa, sobretudo em poesias de metro curto, como:

Sinhá

Nem o perfume que expira
A flor, pela tarde amena,
Nem a nota que suspira
Canto de saudade e pena
Nas brandas cordas da lira:

.....
Nem esta saudade pura
Do canto do sabiá
Escondido na espessura,
Nada respira doçura
Como o teu nome, Sinhá!

(Crisálidas)

Outras vezes, seu estro, puro, simples e ameno nos brinda com este mimo de poesia, cujo refrão, em ordem de rimas uniforme, se casa com rimas alternadas e variadas de quadra a quadra:

Quando ela fala

Quando ela fala, parece
Que a voz da brisa se cala;
Talvez um anjo emudece
Quando ela fala.

Meu coração dolorido
As suas mágoas exala.
E volta ao gozo perdido
Quando ela fala.

(Falenas)

Sensível à beleza palpável, Machado, poeta, revela-se objetivo em poemas como "Manhã de Inverno", onde afloram, a esmo, versos de admirável beleza pictórica:

Coroadada de névoas surge a aurora
Por detrás das montanhas do oriente;
Vê-se um resto de sono e de preguiça
Nos olhos da fantástica indolente.

.....
Gelo não cobre o dorso das montanhas,
Nem enche as folhas trêmulas a neve;
Galhardo moço, o inverno deste clima
Na verde palma a sua história escreve.

(Falenas)

Mestre em temática reflexiva, cujo desaguadouro natural serão as *Ocidentais*, Machado de Assis, no entanto, já nos deixa entrevê-la em poemas de *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas*, como em:

O Verme

Existe uma flor que encerra
Celeste orvalho e perfume.
Plantou-a em fecunda terra
Mão benéfica de um nume.

Um verme asqueroso e feio,
Gerado em lodo mortal,
Busca esta flor virginal
E vai dormir-lhe no seio.

Morde, sangra, rasga e mina,
Suga-lhe a vida e o alento;
A flor o cálix inclina;
As folhas, leva-as o vento.

Depois, nem resta o perfume
Nos ares da solidão...
Esta flor é o coração,
Aquele verme o ciúme.

(Falenas)

Pois bem, embora transpareçam nas obras há pouco citadas, excelentes demonstrações de poemas cuja carga lírica e vigor formal nos parecem visíveis, acha Manuel Bandeira que, de tudo isto, Machado de Assis "deixaria na memória geral dois versos de um poema que foi excluído das *Falenas* na edição das *Poesias Completas*:

*Entreaberto botão, entrefechada rosa,
Um pouco de menina e um pouco de mulher". (1)*

Para ele, esta síntese da menina dos 15 anos constitui uma "deliciosa imagem da puberdade que creio não morrerá nunca em nossa poesia". (1)

Parodiando o próprio Machado, que, numa advertência do prefácio das *Poesias Completas*, em 1900, dissera que, de seus colegas de adolescência, "exceto Casimiro de Abreu, nenhum se salvou", conclui o crítico Bandeira: "Machado, poeta, estou que não se salvaria também, nem com essas *Crisálidas*, nem com as *Falenas* (70), nem com as *Americanas* (75)". (1)

Em outras palavras, Bandeira acha que o que Machado de Assis produziu até aqui não é de tal monta que lhe confira os foros de poeta excepcional.

A poesia conceituosa, porém, de cunho reflexivo e de inegável mestria de forma, como já ressaltai, esta sim, terá plena transparência em *Ocidentais*.

É nesta obra que o autor se nos apresenta profundo no pensamento, sutil na expressão, equilibrado e pleno de finura, de par com extraordinária capacidade de reflexão. Detalhe importante na obra é o fato de Machado de Assis valer-se de recurso estilístico de menor valor em Poética e Retórica: a construção antitética. Segundo Eugênio Gomes, citado por Péricles Eugênio da Silva Ramos, parece que a insistência da antítese deve-a Machado de Assis a Victor Hugo de quem fora o tradutor de *Trabalhadores do Mar*.

De *Ocidentais*, obra-prima poética do autor, destacaremos, em síntese, como amostragem de sua arte de bem poetar, apenas alguns poemas mais conhecidos, como o "Círculo Vicioso", tão do nosso agrado e recheado de vigorosas e cerradas antinomias, das quais a maior está na grandeza do sol e na mesquinhez do "inquieto vaga-

lume". Compondo-o quis o escritor irônico focalizar o desencanto universal da criatura humana perante a vida, na realidade, tão desigual:

Bailando no ar, gemia inquieto vagalume:

— "Quem me dera que fosse aquela loura estrela,
Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!"

.....
Mas o sol, inclinando a rútila capela:

— "Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por que não nasci eu um simples vagalume?"

O segundo poema, em que transparece a "paradoxal força de destruição da vida", (1) refletindo o pessimismo irônico do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é "Uma Criatura":

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas
Com a sofreguidão da fome insaciável.

.....
Traz impresso na fronte o obscuro despotismo;
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,
Parece uma expansão de amor e de egoísmo.

.....
Pois essa criatura está em toda a obra
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as suas forças dobra.

.....
Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte, eu direi que é a Vida.

O terceiro poema: *Suave Mari Magno*, escrito em versos de 4 a 7 sílabas e tendo como título as palavras iniciais de um verso de Lucrecio (*De Natura Rerum II, 1*), expressa a satisfação de quem se julga imune aos perigos a que outros se acham expostos, ou, como entende Augusto Meyer, se nos detivermos em sua leitura, "sentimos o vertiginoso e amargo Machado, atraído tantas vezes pelo espetáculo da crueldade e a dois passos do sadismo". (5) No entender de Lúcia Miguel Pereira, Machado de Assis, compondo o soneto, pensava em si mesmo prostrado na rua, com ataque de epilepsia. *Se non è vero, parece-nos, è bene trovato*...

Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso,

Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer.

O quarto poema, que Augusto Meyer chama-o "misterioso e fascinante" (5) e que Alceu Amoroso Lima conceitua-o como "página genial, soberba, sombria e solitária", é "No Alto". (4)

Nele se acha impressa, em forma concisa e profunda, a "filosofia negra da vida", (4) exprimindo tragicamente a "melancolia da velhice" (1), complementa Manuel Bandeira.

O Poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia a descer a vertente do oeste,

Viu uma cousa estranha,
Uma figura má.

Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,

Num tom medroso e agreste
Pergunta o que será.

Como se perde no ar um scm festivo e doce,

Ou bem como se fosse
Um pensamento vão,

Ariel se desfaz sem lhe dar mais resposta.

Para descer a encosta
O outro estendeu-lhe a mão.

Estes e outros poemas de as *Ocidentais* como: "A Artur-de-Oliveira, Enfermo", "A Mosca Azul", "Soneto de Natal", "temas que cristalizam as melhores energias poéticas do Mestre", constituem, no dizer de Manuel Bandeira, "os mesmos temas das obras-primas no romance e no conto". (1)

Conclusão: No entanto, a imagem do grande escritor e exímio esgrimista do verso, cujos traços essenciais apenas bosquejei, ficaria inacabada se a ternura e delicadeza que lhe iam n'alma, na síntese magnífica do meigo e encantador soneto "A Carolina", não constituíssem o epílogo de tudo que tentei dizer do homenageado desta solenidade:

A CAROLINA

QUERIDA, ao pé do leito derradeiro
Em que descansas dessa longa vida,
Aqui venho e virei, pobre querida,
Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro
Que, a despeito de toda a humana lida,
Fez a nossa existência apeteçada
E num recanto pôs um mundo inteiro.

Trago-te flores, — restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa e separados.

Que eu, se tenho nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos.

Fortaleza, 30 de setembro de 1989

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BANDEIRA, Manuel. *O Poeta*. In: Machado de Assis. *Obra Completa*. 3.v. Rio de Janeiro, Aguilar, v.3., 1985.

2. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
3. COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Estudo Crítico. In: *Machado de Assis. Obra Completa*. 3v. Rio de Janeiro, Aguilar, v. 1., 1985.
4. LIMA, Alceu Amoroso. "Migalhas Inéditas". In: *Autores e Livros*, Suplemento Literário de *A Manhã*, vol. I, n.º 7, apud RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Machado de Assis - Poesia*. Rio de Janeiro, AGIR, p. 96, (Coleção Nossos Clássicos, n.º 82), 1964.
5. MEYER, Augusto. *De Machado a Brás Cubas*. In: *Revista do Livro*, órgão do Instituto Nacional do Livro, n.º 11. Apud RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Machado de Assis — Poesia*. Rio de Janeiro, AGIR, p. 96, (Coleção Nossos Clássicos, n.º 82), 1964.
6. PACHECO, João. *Precursor e Contemporâneo: Machado de Assis*. In: *O Realismo*. v.3. São Paulo, Cultrix, (Coleção A Literatura Brasileira, 5.v.), 1968.
7. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Machado de Assis — Poesia*. Rio de Janeiro, AGIR, (Coleção Nossos Clássicos, n.º 82), 1964.
8. SOUSA, J. Galante de. *Machado de Assis, Poesia e Prosa*, Editora Civilização Brasileira S/A, S. Paulo, 1957. Apud RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Machado de Assis — Poesia*. Rio de Janeiro, AGIR, p. 97, (Coleção Nossos Clássicos, n.º 82), 1964.

UM ESBOÇO DE ANÁLISE SOCIOLÓGICA DE "A FILHA DO CAPITÃO" DE A. S. PUCHKIN

Aurora F. Bernardini

INTRODUÇÃO

Puchkin viveu de 1799 a 1837 e escreveu *A Filha do Capitão* entre os anos de 1833 e 1836, ao mesmo tempo em que se dedicava a elaboração de sua outra obra *História da Revolta de Pugatchóv de 1773*.

A figura do rebelde aparece em ambas, contudo, no romance, apesar de amplamente transposta, não é o sujeito real da obra, como tampouco o é Piotr Andrieitch Griniev, o narrador da estória.

Cada personagem nos parece ser o sujeito, em potencial ou não, de seu mundo particular e a coletividade, complexa e interligada, funciona como o verdadeiro agente do romance.

PRINCIPAIS GRUPOS SOCIAIS DESCRITOS PELO AUTOR

O livro se abre com a apresentação do plácido universo no qual vive a família de Andriei Petrovitch Griniev, major aposentado, casado com Advótia Vassilievna Y., filha de um nobre arruinado, e seu único filho, Piotr Andrieitch Griniev. A fazenda do pai de Piotr, que fica na aldeia de Simbirsck, ao sudoeste de Moscou, do lado esquerdo do Volga, é o protótipo das fazendas dos senhores de terra, que ainda constituíam na época, apesar do comércio e da indústria já se terem instalado em algumas regiões, a estrutura fundamental da economia do país.

Correspondentemente, a descrição do grupo social que vive na fazenda é fundamental, nas obras de Puchkin. Comparando várias delas e tomando esta como exemplo, é possível salientar três categorias

principais com as respectivas características, que passamos a enumerar:

1) *Categoria dos nobres*

- Características:
- a) código de honra
 - b) sentimentos estáveis
 - c) hábitos tradicionais
 - d) atitudes formalmente morais

2) *Categoria dos servos*

- Características:
- a) ausência do código de honra
 - b) sentimentos instáveis
 - c) hábitos imediatos
 - d) atitudes amorais

3) *Categoria dos tutores*

- Características:
- a) proveniência francesa
 - b) hábitos repreensíveis
 - c) atitudes burlescas
 - d) duração efêmera

Tanto o estado de "servo" quanto o estado de "nobre" é, em princípio, um verdadeiro estampo, do qual sai a personagem para viver sua vida. Savielitch, os pais de Piotr e Mr. Beaupré são os expoentes, de cada grupo, aos quais correspondem as características citadas.

Logo em seguida, já externa ao mundo da fazenda, é a categoria dos soldados que vamos conhecer. Tal conhecimento é obtido em duas etapas sucessivas: Ivan Zurin, na cidadezinha de Simbirsk, nos esboça seus aspectos mais frívolos e Ivan Kusmitch Mironov, na fortaleza de Bielogorsk, resume seus traços essenciais. Temos assim:

4) *Categoria dos soldados*

- Características:
- a) beber bastante
 - b) contar piadas
 - c) jogar
 - D) CORAGEM
 - E) LEALDADE
 - F) SENTIDO DO DEVER

Essas categorias, apesar de fortemente caracterizadas, não são estanques. Ac lado de personagens protótipos (Andriei Petrovitch e esposa, Ivan Kusmitch e esposa, Ivan Zurin, Maria Ivanovna) há personagens condutores (Savielitch) e personagens transbordantes (Shvabrin, Pugatchiov). O entrelaçar-se de suas ações confere dinamismo à narrativa, dinamismo esse acentuado pela parcimônia com que é usado o elemento descritivo. Tanto para transmitir um conteúdo, quanto para criar uma atmosfera, bastam implicações. Puchkin é um grande poeta, nessa sua obra em prosa. Vale-se de recursos, se assim podem ser chamados, de uma engenhosidade tão inata, que, na sua naturalidade, se integram perfeitamente na estrutura da narrativa. Só um estudo e um levantamento sistemático permite-nos desvendá-los. Abordaremos alguns dos casos mais expressivos. Antes disso porém, parece-nos interessante apenas revelar alguns procedimentos de caracterização dos personagens, sem pretender entrar em seu estudo detalhado que chamamos de "Aspectos das personagens".

Verifica-se em primeiro lugar, que há uma aderência quase que física das características às personagens.

Começemos, por exemplo, por Savielitch:

O núcleo de seu ser é: e a lei que governa suas ações:
eu sou um servo *eu tenho que zelar por meu amo*

Do roubo ao sacrifício de sua própria vida, toda a gama de ações permitidas por essa lei é possível. Qualquer exemplo que se tome é válido.

Já a personalidade de Piotr Andrieitch pode se realizar entre dois pólos, com uma série de ações desvios que quase chegam a destruir seu equilíbrio:

1.º pólo 2.º pólo
eu sou um nobre *eu jurei fidelidade à Imperatriz*

desvios:

- 1) continuou pensando em casar com M. I. apesar do não consentimento do pai;
- 2) aceitou e fez uso da benevolência de P.
- 3) desertou do forte de Orenburg

A personalidade de Maria Ivanovna pode ser considerada, num âmbito mais restrito, como uma réplica do esquema da realização da

personalidade de Piotr as vicissitudes pelas quais ela passa, também tendem a desviá-la de sua meta.

1.º pólo
eu sou uma boa moça

2.º pólo
eu amo Piotr

desvios:

1) não é aceita como esposa de Piotr

2) perde os pais

3) é presa por Shvabrin

a partir desse momento sua atuação é dependente da atuação de Piotr

A realização da personalidade de Shvabrin, apesar de promissora, é comprometida desde o início. Ele já nos é apresentado como aquele que matou um homem. A decolagem é vertical e irreversível. Cada ação é uma etapa negativa que só pode levar à morte ou ao degredo.

O mesmo, de uma forma mais complexa, se dá com Pugatchóv. Ele é um rebelde e a conjuntura não comporta uma revolta vitoriosa nem a "redenção" que tantas vezes lhe desejou Piotr.

Extremamente significativo, talvez o ponto crucial da obra, é o trecho que vamos expor:

"É mesmo", disse a Pugatchóv. "Não seria melhor afastar-se deles por tua própria vontade, enquanto é tempo e recorrer à generosidade da Imperatriz?"

Pugatchóv sorriu amargamente.

"Não, é tarde para me arrepender, respondeu. Não haverá perdão para mim. Vou continuar como comecei. Quem sabe? Talvez eu tenha sorte! Grichka Otripiev reinou em Moscou."

"E sabes como terminou? Atiraram-no pela janela, degolaram-no, queimaram seu corpo, carregaram um canhão com suas cinzas e atiraram."

"Escuta, disse Pugatchóv, com uma espécie de inspiração selvagem. "Vou contar-te uma fábula, que uma velha calmica me contou na infância. Certa vez uma águia perguntou ao corvo: — Diz-me, pássaro-corvo, como é que vives trezentos anos neste mundo e eu apenas trinta e três anos? — Isto paizinho, porque bebes sangue vivo, enquanto que eu me alimento de carniça —, respondeu o corvo. A águia pensou: "Vamos experimentar alimentar-nos do mesmo". Muito bem. A águia e o corvo alçaram vôo. Eis que viram um cavalo morto. Desceram e

pousaram sobre ele. O corvo começou a bicar e elogiar. A águia bicou, uma vez, uma segunda vez, abanou as asas e disse ao corvo: — Não, amigo corvo, em vez de me alimentar trezentos anos de carniça, é melhor saciar-me uma só vez de sangue vivo e depois seja o que Deus quiser! — “O que achas da fábula calmica?” “é interessante”, respondi-lhe. “Mas viver de assalto e assassinato, para mim significa bicar a carniça”. Pugatchóv olhou-me espantado e nada respondeu. Ficamos calados, absortos em reflexões...

Aqui está a resposta, antecipando-nos um pouco, que não daremos na nota (3). Acossado pela censura, Puchkin não pode pregar suas idéias abertamente. Semei-as em parábolas e alusões. Chega mesmo a submetê-las à reprovação de Piotr, bom rapaz, personagem principal da história, com o qual simpatizamos. Os representantes da ordem estão satisfeitos e o grupo social para o qual Puchkin escreve, encontra impunemente sua mensagem.

O ELEMENTO POÉTICO E RECURSOS DE ESTILO EM A FILHA DO CAPITÃO

Leia-se à pag. 2 do cap. 1 da obra citada em Português

“Certa vez, no outono, minha mãe cozinhava no salão, geléia de mel e eu, lambendo-me todo, contemplava a espuma borbulhante. Meu pai, à janela, lia o *Calendário da Corte*, que recebia todos os anos. Esse livro sempre lhe provocava uma forte impressão: nunca o lia sem um interesse especial, e essa leitura sempre perturbava estranhamente a bília”.

Agora, à pág. 7 do cap. 14

“Uma noite, meu pai estava sentado no divã, folheando as páginas do *Calendário da Corte*, mas os seus pensamentos estavam longe e a leitura não produzia nele o efeito habitual. Assobiava uma marcha antiga. Minha mãe, em silêncio, tricotava um agasalho de lã e às vezes uma lágrima caía sobre seu trabalho. De repente, Maria Ivanovna, que também estava sentada com o seu trabalho, anunciou que, por motivo de força maior deveria ir a Petersburgo e pedir recursos para a viagem. Minha mãe ficou muito triste”.

Ainda à pag. 3 do cap. 1

"A idéia que em breve separar-se-ia de mim causou tal impressão a minha mãe que ela deixou cair a colher dentro da panela, e as lágrimas correram-lhe pelo rosto."

Finalmente à pag. 1 do cap. 10

"Que pena! Era um oficial maravilhoso. E a senhora Mironova era uma excelente mulher, e colhia cogumelos tão bem..."

O *Calendário da Corte*, as conservas, as lágrimas possuem uma carga evocativa muito alta. No caso da senhora Mironova, o fato do general associá-la, em presença a Piotr, à conserva de cogumelos, leva-nos imediatamente à lembrança a figura da primeira mãe: Advotia Vassilievna.

A epígrafe pela qual começa o livro: "*bieregui platie snóvu, a tchiest smólotu*", que foi traduzida, na versão em língua inglesa por "keep your coat clean while it is still new, and guard your honour in the days of your youth", e que em Português, numa tradução literal poderia ser "cuida da roupa enquanto é nova e a honra enquanto és jovem", volta, no primeiro capítulo, como coroamento dos conselhos-leis que o pai dá ao filho, por ocasião de sua partida.

Ao mesmo tempo, como veremos, ela pode, aparentemente, funcionar como metro, pelo qual é medida a possibilidade ou não de realização das personagens.

Após a enunciação deste provérbio, os pais dão ao filho uma roupa nova que ele doará a Pugatchiov e que lhe salvará a vida. É interessante reparar quantos níveis são atribuídos a essa roupa.

O capítulo chamado pelo próprio Puchkin de "Capítulo omissso" é o único em que ele faz vasto uso do que os Ingleses denominam 'poetic imagery'. Seu emprego é consciente, talvez para equilibrar a extrema dramaticidade de certas cenas. Veja-se por exemplo, à pag. 1

"O céu estava claro. A lua brilhava. O tempo estava calmo. O Volga corria, regular e tranqüilo. O barco balançando-se suavemente, deslizava rapidamente sobre as ondas escuras. Absorvi-me em devaneios da imaginação. Passou-se cerca de meia hora. Já havíamos alcançado a metade do rio... quando de repente os remadores começaram a cochichar entre si.

"O que há?" perguntei, voltando a mim.

"Não sabemos, só Deus sabe", responderam os remadores, olhando para a margem.

Os meus olhos fixaram-se na mesma direção e eu vi, na escuridão, algo que vinha flutuando Volga abaixo. O objeto desconhecido se aproximava. Ordenei aos remadores que parassem e ficassem aguardando. A lua se escondeu atrás de uma nuvem. O farilque flutuante fez-se ainda mais vago, já se encontrava próximo de mim e eu não conseguia distingui-lo. "O que seria?" diziam os remadores. Vela não é, nem mastro...

Subitamente a lua surgiu de trás da nuvem e revelou uma tétrica visão".

Um estudo à parte mereceriam as epígrafes, os ditos e os provérbios que encabeçam os capítulos, bem como os poemas e as canções que se encontram no romance. Queremos aqui nos deter nas raras intervenções diretas que o autor faz na obra. São três ao todo:

A primeira, na última página do capítulo 10

"De repente uma idéia me passou pela cabeça — o leitor ficará sabendo da leitura do capítulo seguinte — como diziam os velhos autores — que idéia foi essa."

É um recurso meramente formal, situado pelo próprio autor.

A segunda, à página 10 do capítulo omissis:

"Não vou descrever o que sentia. Aqueles que já estiveram em situação igual entenderão mesmo sem isso. Posso apenas ter pena e aconselhar a quem não esteve enquanto é tempo de se apaixonar e receber a bênção dos pais".

Encerra um intuito moralizante, e a exortação, talvez irônica, é coerente com a personalidade de Piotr.

ATITUDE DO AUTOR

A terceira intervenção se reveste, para a nossa análise, de uma importância bem maior. É uma das poucas chaves que o autor nos fornece para que se discuta sua atitude em relação à época que descreve.

Veja-se, portanto, à pag. 11 do capítulo omissis:

“Não vou descrever nossa marcha, nem o término da guerra de Pugatchóv. Passávamos por aldeias destroçadas (pilhadas por Pugatchóv e, involuntariamente, retirávamos dos pobres habitantes aquilo que lhes restava dos bandidos: QUE DEUS NÃO PERMITA VER UMA REVOLTA RUSSA; INCLEMENTE E INSENSATA. AQUELES QUE ENTRE NÓS TRAMAM REVOLUÇÕES IMPOSSÍVEIS OU SÃO JOVENS E NÃO CONHECEM NOSSO POVO, OU TÊM UM CORAÇÃO EMPEDERNIDO PARA QUEM A CABEÇA DE SEU SEMELHANTE VALE UM VINTÉM E SEU PESCOÇO NÃO VALE NADA”.

Até que ponto as opiniões de Piotr sejam endossadas por Puchkin (3), é difícil estabelecer. A única informação de que dispomos é encontrada em suas “Notas Gerais” referentes à citada “História da Revolta de Pugatchóv de 1773”.

“Todo o povo comum estava do lado de Pugatchóv. . . Após um estudo cuidadoso das medidas tomadas por Pugatchóv e seus aliados, não se pode senão admitir que os meios empregados pelos rebeldes fossem os mais bem escolhidos para a realização de seu propósito.”

Baseando-nos nesses dados, as duas posições não se incompatibilizam, fato que, ao contrário, ocorre, quando se compara a impressão de Catarina II que nos é dada, respectivamente, por Grinev e por Puchkin (capítulo 14, pág. 9).

“Seu rosto, cheio e corado, refletia calma e dignidade e os olhos de um azul claro e o leve sorriso possuíam um encanto inconcebível. A senhora foi a primeira a romper o silêncio”.

“Capitão Mironov! O que foi comandante de uma das fortalezas de Oremburgo?”

“Exatamente”

A senhora pareceu ficar comovida.

“Perdoe-me” disse, a voz ainda mais carinhosa, “se estou interferindo em seus negócios, mas eu costumo freqüentar

a Corte. Explique-me em que consiste o seu pedido e talvez eu consiga ajudá-la”.

“A princípio lia com expressão atenta de simpatia. De repente, porém, seu rosto se transfigurou e Maria Ivanovna que acompanhava com os olhos todos os seus movimentos, assustou-se com a severa expressão deste rosto, um instante antes tão agradável e calmo.

“A senhorita está intercedendo em favor de Griniev?” a senhora perguntou com frieza. “A imperatriz não pode perdoar-lhe. Ele se uniu ao impostor, não por ignorância ou boa-fé, mas como um miserável perigoso e sem escrúpulos”.

E agora, novamente Puchkin em suas notas:

“Se capacidade de governar é sinônimo de conhecimento da fraqueza humana e habilidade em saber aproveitar-se disso, então Catarina II merece a admiração da posteridade . . .

Mas o tempo há de chegar em que a história avaliará a influência de seu reinado sobre a moral, revelando, encoberta por uma máscara de gentileza e tolerância, a realidade cruel de seu despotismo, os seres oprimidos por seus mercenários, os cofres públicos saqueados por seus favoritos e desvendando erros essenciais em economia política, uma legislação inepta, uma bufonaria revoltante em suas relações com os filósofos de seu tempo — e então, nem mesmo a voz do desiludido Voltaire conseguirá salvar sua gloriosa memória da execração na Rússia”.

A oposição aparente é explicada pelas restrições impostas pela censura na época em que Puchkin escrevia seu romance.

Isso não impede que a obra em si tenha salvaguardada sua unidade e coerência interna, corroborada pelo relacionamento entre o todo e suas partes, como já acenamos.

RELAÇÕES ENTRE O GRUPO E A OBRA

A dificuldade maior surge quando nos dispomos a procurar relacionar a obra com o grupo social que ela atinge, no sentido que aponta Lucien Goldman, ou seja, procurar as homologias entre as estruturas do universo da obra e as estruturas mentais do grupo social da época (ou grupos), cuja consciência tenda para uma visão global do homem.

Puchkin conseguiu criar um universo imaginário coerente e, de uma certa forma, antecipar-se à sua época. De fato, captando tendências ainda em embrião na Europa e transpondo-as para a Rússia, criou uma obra cuja estrutura se antecipou àquela para a qual tendia um certo grupo. A história literária prova isso, para o conjunto de sua obra; nós vamos tentar prová-lo para uma estrutura significativa desta obra em particular.

A moral aparente da obra parece um eco da epígrafe inicial:

“Se agires conforme o código de teu estado atingirás tuas realizações, caso contrário, serás castigado” com a atenuante:

“Poderás errar, mas sem te comprometer”.

A narrativa parece desenvolver-se dentro deste esquema mais ou menos determinado até quase o final do livro.

Acompanhemos a personagem principal em alguns pontos necessários:

Após o recebimento, por parte de Zurin, da ordem de prisão para Piotr este é levado a julgamento. Defende-se provando que nunca havia compactuado com Pugatchóv, apesar de ter-se valido de sua complacência.

Os juízes aceitam as explicações do jovem oficial, de fato nós sabemos que ele nunca aceitou propostas de Pugatchóv; resta, entretanto, a explicar, sua deserção e nós sabemos que ele desertou de fato.

Piotr abandonou o forte de Bielogorsk por motivos estritamente pessoais, nós sabemos que foi para tirar sua amada do poder de Shvabrin.

Ele não dá explicações aos juízes a esse respeito e é condenado à morte. Sua pena é comutada pela imperatriz, em consideração aos feitos de seu pai. O livro poderia terminar aqui.

Antes, porém, de discutir o último capítulo, achamos importante “reforçar” uma alternativa que Puchkin deixa aberta propositadamente. Se Piotr tivesse explicado aos juízes os motivos pelos quais desertou, estes teriam-no absolvido? Teria um motivo pessoal, naquela circunstância, pesado mais que o dever de um soldado, na balança dos militares?

A tradição e a conjuntura da época seriam taxativos: não.

Puchkin porém faz questão de nos levar a acreditar num veredicto favorável, salientando a atitude benevolente dos juízes no momento culminante do julgamento. É a esse vislumbre de salvação que nos apegamos.

De nada adianta.

Como ‘tinha que ser’ a pena é aplicada.

O último capítulo nos defronta, novamente, com o mundo da fazenda.

O pai está folheando, sem prazer algum, o *Calendário da Corte* e a mãe está costurando, em lágrimas. Ambos estão conformados. O espírito da epígrafe os alcançou e se fechou sobre eles. Tudo está de acordo.

Eis o inesperado:

Maria Ivanovna, a que sempre se submeteu, a que sempre "esperou com santa paciência o que a sorte lhe reservava" (pág. 126) resolve simplesmente mudar tudo. Num requinte de malícia nem sequer suspeitada dirige-se à imperatriz dizendo-lhe:

"Vim pedir um favor, não justiça..."

E com a mesma naturalidade com que havia chegado a Petersburgo, volta à fazenda, vitoriosa.

Puchkin não nos diz o que fez com que Catarina II concedesse o "favor".

Deixa-nos na mesma ambigüidade em que nos deixou por ocasião do julgamento.

Resta o fato de que maior importância foi atribuída ao sentimento humano do que à rigidez da lei tanto por Piotr, quando desertou, quanto pela autoridade máxima do país, quando deixou de punir.

Não representaria essa vitória do sentimento uma forma velada e eufêmica de sintetizar... aspirações do grupo social que Puchkin atingia?

É a tese que aventuramos.

OBRAS CONSULTADAS

1. A.S. Puchkin. *Kapitanskaia Dotchka em Polnoie Sobranie Sotchi-nientii*. tomo 6.º, Editora Akademiï Nauk SSSR; Moscou, 1957.
2. A. Pushkin *The captain's daughter*. Progress Publishers, Moscou, 1965.
3. *A short history of the USSR*. 1.ª Parte. Academia de Ciências da URSS. Editora Progresso, Moscou, 1965.
4. *Sociologia do Romance* por Lucien Goldman. Editora Paz e Terra Ltda., Rio de Janeiro, 1967.
5. *Teoria da Literatura* por R. Wellek e A. Warren. Publicações Europa América, Lisboa, 1962.
6. Tradução para o Português de *A filha do Capitão* por Helena S. Nazário (obra ainda inédita, patrocinada pela FAPESP).

CONTOS

O SORRISO DO MORTO

Celina Fontenele Garcia

Esgueirou-se silenciosa pelas sombras da Igreja. Não queria ser vista ali, por isso escolhera aquela hora matinal, em que todos estavam ou cansados e sonolentos, ou mergulhados na tristeza, para notarem a sua presença. Foi-se aproximando devagarinho, antegozando a hora de encontrá-lo mais uma vez. Agora, era a vitoriosa. Viera ali com um único fim: vê-lo e dessa vez sairia vencedora do confronto. Procurou aproximar-se com cautela. Aquele lenço, aqueles óculos extravagantes disfarçavam sua figura tão comum, a que o louro do cabelo imprimia nova aparência.

E o viu. Agora ali estava diante dele, olhando-o. E despejou baixinho todo o seu ódio, todo o seu despeito, toda a sua vingança. Era sua vez de rir de tripudiar sobre ele. E já começara muito bem. Não ordenara ao filho para fuçar os bolsos do pai ainda quente da morte? Viu, como valeu a pena? O resultado foi muito bom. Cheques assinados em branco, chaves e algum dinheiro. Era a dona da situação. Daria as cartas, ditaria as regras do jogo.

Olhou para o morto. Ele estava sorrindo. Um sorriso calmo, de vencedor. Não, aquilo não podia ser, não era verdade! "É verdade sim!", ele parecia responder através de seu sorriso. "Você será sempre uma perdedora. Não importa o que você faça, eu sou mais forte."

— "Não é possível, eu estou aqui, viva..."

— "Mas você terá sempre, ao lembrar de mim, o gosto do fracasso, da derrota."

Era preciso acabar com aquele diálogo sem palavras. Não era possível permitir que continuasse ali, a olhar aquele sorriso, a ouvir aquela voz. Procurou livrar-se daquela impressão.

Ele estava ali, deitado, a sorrir calmamente. Não importava o que ela fizesse, nem como destilasse o seu ódio, aquele sorriso continuava a persegui-la. Que loucura!

Continuava a ouvir a voz dele e tinha a impressão de que seus olhos a fitavam.

— “Tu és incapaz de um sentimento bom, de lealdade. Por isso só podia partir de ti aquela ordem de roubar de meus bolsos tudo o que teu filho pudesse encontrar. Sim, ele é teu filho, tem todos os defeitos e nenhuma qualidade. Herdou de ti também a loucura e a covardia”.

Alguém já falara em loucura em sua família, porém pensara que as atitudes de sua mãe eram ditadas apenas pela falta de educação, e as de seu pai, originadas pelo álcool.

Mas ele estava ali, como no tempo em que fora casada, e ria dela, com aquele riso superior! Ele vencera.

Ela saiu, pressurosa, sem se importar com o que pudesse pensar ou dizer. Saiu para a claridade, para o sol. Mas ao sentir a luz teve um arrepio, e inconscientemente, procurou as sombras das casas e caminhou apressadamente, como a fugir daquele sorriso que estranhamente a perseguia.

A MÃO DO MORTO

Irmã Elizabete olhava calma pela janela da casa o rio colorido pelo pôr-do-sol, a floresta que começava a se cobrir das sombras da noite que caía lentamente. Estava sozinha na aldeia. Suas companheiras viajaram e estavam retidas rio abaixo por uma pane no motor do barco. Os índios preparavam a festa do milho com grande agitação de toda a aldeia. Irmã Elizabete continuava a olhar para fora e seus olhos transmitiam a tranqüilidade e a calma que sempre sentira em sua vida, mesmo nas situações mais perturbadoras. Deixara sua casa, transpusera o mar em busca de concretização de um ideal, e ali estava num país tropical, numa floresta virgem numa aldeia de índios, morando numa casa igual à deles. A única diferença é que a deles era composta de um único compartimento, e a das irmãs era uma construção comprida, dividida em três ambientes: o quarto, no meio a capela e na outra ponta a copa-cozinha-sala de visitas.

A vida e olhar calmo de Elizabete vão mudar subitamente com a notícia que corre na aldeia. Uma mulher, que fora convidada para a festa, fora picada por uma serpente e precisava de ajuda. Que acontecera? Um casal estrangeiro — um jornalista e uma fotógrafa — desejava assistir à festa na aldeia, por isso caminhava rapidamente te-

mendo serem apanhados pela noite na floresta. Ela sente então aquela dor no pé, aquele fogo e o ruído característico de uma cobra que foge — uma cascavel com seu chocalho. O marido desesperado deixa-a na beira do caminho e corre para a aldeia buscar ajuda. A preocupação, a idade e a noite atrapalharam o infeliz. Quando ele volta com ajuda ela está morta. Tentara, ela mesma, tirar o veneno com a própria boca e morrera mais depressa. Fora uma tentativa impensada de se salvar ou no seu desespero apressara a sua morte? Essas indagações corriam não só pelo cérebro de Elizabete, mas de todos que estavam na aldeia. Ele acabrunhado, ajudara a depositar a morta na capela. Elizabete compassiva, passara a noite velando aquele corpo, pedindo a Deus por aquela alma, ouvindo as vozes daquela noite que pouco a pouco penetravam em seus nervos. A solidão e o medo iam emprestando significados fantasmagóricos àquelas vozes tão conhecidas suas. Já assistira, velara e rezara por outros mortos, mas aquela noite tinha um significado diferente. O que acontecera realmente? Que mistério cercava aquela mulher? Por que o marido não vinha fazer-lhe companhia naquelas horas vazias? Por que não viera ouvir também os lamentos da noite por aquela morta solitária?

Graças a Deus o dia vinha chegando. Elizabete levantou-se, foi para a cozinha acender o fogo e fazer café. Queria fugir ao torpor da morte que pairava em toda casa. E aquele homem que não se levantava! A rede armada na véspera atravessava a sala. Para acender o fogo precisava passar por baixo da rede. Que homem estranho, nem ao menos foi ver a mulher na capela, e ainda dorme profundamente a uma hora dessas. Deitou-se e dorme a noite toda!

Ao passar sob a rede percebeu que o braço do homem pendia para fora. Não ligou para isso. Tinha pressa de fazer o café, de fazer alguma coisa, de pensar noutra coisa. A morte é inevitável mas temos que pensar também na vida e seus mistérios. Pensando assim sentiu uma mão fria roçar sua perna. Um calafrio a percorreu espinha abaixo e o frio se localizou no estômago. Uma estranha sensação a invadiu, dominou-se, porém pegou resolutamente no pulso do homem. Estava morto. Como? Por que? De susto, desespero ou se matara ao ver a companheira morta? Elizabete sentiu que a terra oscilava e uma nuvem escura a envolveu. Tudo desapareceu no vazio. Quando voltou a si ouviu as vozes das companheiras, vindo de muito longe, aflitas... As companheiras assumiram todos os encargos dos enterros e da procura dos parentes dos mortos.

Alguns dias depois Elizabete partia, doente, os nervos em frangalhos. Não agüentara a visão dos mortos e sentia ainda a mão do marido da fotógrafa, fria, gelada, roçar em sua perna. A cena se repetia a cada instante em sua cabeça. Queria esquecer aquele dia trágico e aquelas mortes cujo mistério a própria morte guardou.

A PROMESSA

Zé Alberto chegara meio encasquetado, falando aos borbotões. Não sabia como a patroa ia recebê-lo, nem se ia dar crédito àquela história. Sabe-se lá o que vai na cabeça dos patrões? Mas já que estava ali era forçoso falar. Também dava pena pensar no pobre rapaz sem fazer nada.

— “Sabe, doutora, desde que estou vigiando sua casa que não tenho tido sossego. Minha mulher não dorme à noite, só de manhãzinha. Toda noite é a mesma coisa. O pobre rapaz não descansa! Toda noite é a mesma coisa. As cadeiras arrastadas, as chinelas arrastadas na difícil caminhada, corredor acima corredor abaixo, sem descanso, sem paradeiro. Outra noite, minha mulher estava sentada no chão, vendo televisão e quando ele entrou puxou os cabelos dela e disse: “mulher, tanta cadeira e você sentada no chão!” E doutora, não tinha mesmo nenhuma cadeira! Eu por mim, deixava a coisa como está, mas minha mulher tem pena. Quer ver o pobre rapaz descansar. Ela quer ir numa sessão. A senhora não se incomoda? Afinal a casa é sua. Estou só falando das intenções da minha mulher”.

O velho desceu satisfeito com a resposta positiva da patroa. O tempo passou, o velho desapareceu e ela respirou aliviada quando Zé Alberto saiu. Que conversa mais desencontrada, mais sem pé nem cabeça! Que rapaz era aquele que andava toda noite sem descanso, e às vezes chegava à porta e ficava de braços cruzados, olhando a rua...

Pensou ainda alguns dias no assunto, intrigada, mas descrente. E finalmente esqueceu o episódio.

Tempos depois Zé Alberto volta, ainda mais sem jeito, sem saber como falar.

— “Sabe, doutora, o rapaz disse que só descansa quando a senhora cumprir o prometido a ele. Só a senhora sabe o que prometeu a seu irmão. Antes disso ele não terá descanso”.

E essa agora. Que promessa fizera ao irmão? Não tinha a mínima idéia. Aliás, a gente promete tanta coisa, durante um banho de piscina, uma partida de cartas, ou entre drinques! Não se lembrava de nenhuma promessa não cumprida que pudesse tirar o sossego de vivos ou de mortos.

Tentava se lembrar de alguma promessa feita e não conseguia. Com o passar dos dias esqueceu o fato.

E agora aquilo. Zé Alberto de novo em sua casa. Só um fato muito grave faria com que ele viesse falar-lhe.

Aquela mesma timidez, aquelas reticências...

E afinal ele falou, aos arrancos: — “o rapaz mandou dizer que agora já pode descansar. A senhora já cumpriu o prometido”.

Não entendeu. Mais tarde, uma luz apareceu naquele caso misterioso. A promessa tinha sido realmente cumprida. Indiretamente, mas cumprira. Através de sua irmã que realizara a transferência dos despojos de sua mãe, do cemitério antigo para o novo, com o único fim de juntá-la ao pai. E ao filho. Esquecera a promessa feita ao irmão num momento de brincadeira, num intervalo de jogo.

O que havia de verdade em tudo isso? Que história maluca do irmão que aparece, manda recado, cobra promessa, ameaça não descançar, por toda eternidade. . .

Sua cabeça rodava, rodava e nem viu Zé Alberto saindo.

Como entender tudo isso? Uma coisa dessas nem Freud explica...

La palabra "falso" significa "no verdadeiro", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino", "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

La palabra "falso" significa "no verdadero", "no real", "no natural", "no original", "no auténtico", "no genuino".

FALSAJ AMIKOJ

César Barros Leal

La esprimon "falsaj amikoj" ni uzas por identigi multenombrajn vortojn de aliaj lingvoj — hispana, itala, franca, angla, germana — kaj Esperanto — kiuj, kvankam havas ortografion egalan aŭ similan al la portugala lingvo, tamen ne posedas la saman signifon.

Sendube tio estas tre interesa temo por tiuj, kiuj studas fremdajn lingvojn kaj pri ĝi oni konas malmultajn eldonaĵojn, en Brazilo kaj ali-lande.

La hispana lingvo, ekzemple, pro la ortografia simileco kun la portugala lingvo, eble estas la lingvo plej riĉa je tiuj vortoj, kiuj, ĉiuhore, konfuzas la aŭdantojn aŭ la legantojn, kies tendenco estas fidi je la ŝajna signifo de la vortoj.

La hispana vorto "asignatura", ekzemple, ne signifas "assinatura" sed "matéria, disciplina". "Aposta" signifas "de propósito", "billón" signifas "trilhão", "brincar" signifas "saltar", "cigarro" signifas "charuto", "contestar" signifas "responder", "crianza" signifas "criação; período de amamentação"; "fechar" signifas "datar", "doce" signifas "doze", "oficina" signifas "escritório", "polvo" signifas "pó", "rato" signifas "momento", kaj tiel plu.

La frazo "El vestido es rojo" signifas "O vestido é vermelho". "Ella estaba embarazada", siavice, signifas "Ela estava grávida".

Rimarkindaj estas la frazoj "El apellido de José es exquisito" ("O sobrenome de José é bonito") kaj "La escoba es larga" ("A vassoura é comprida"), kiuj enhavas, ambaŭ, du falsajn amikojn kaj fariĝas do veraj embuskoj por ĉiuj.

Verdire, estas multaj la tradukistoj, la vortaristoj kaj la gramatikistoj, kiuj trompiĝas antaŭ tiuj vortoj kaj faras tiamaniere tre gravajn erarojn.

La malfacileco pligrandiĝas rilate al kelkaj vortoj kiujn oni konsideras kiel falsajn amikojn sed povas havi eventuale la ŝajnan signi-

fon. Ekzemple: *cola* (kiu signifas *rabo*, *fila* sed ankaŭ povas signifi *cola*, *grude*), *jaula* (kiu signifas *gaiola*, sed ankaŭ povas signifi *jaula*) kaj *matrimonio* (kiu signifas *casal* sed ankaŭ povas signifi *matrimônio*).

Plie: kelkfoje la diferenco ne estas esenca sed subtila. "Cambalache", ekzemple, signifas "troca de objetos de pouco valor" (la portugala vorto "cambalacho" signifas "troca artilosa, fraudulenta").

La angla lingvo, simile al la hispana, posedas ankaŭ falsajn amikojn. En verko kies titolo estis "Let's learn words", ni prezentis kelkajn ekzemplojn: *absolutely* (certamente), *actual* (real), *appointment* (encontro marcado; nomeação), *cigar* (charuto), *data* (dados, informações), *to envy* (invejar), *exit* (saída), *inauguration* (ato de posse), *ingenuity* (destreza, talento), *to introduce* (apresentar), *large* (grande), *lecture* (conferência), *parents* (pais), *presently* (logo, em breve), *to pretend* (fingir), *to push* (empurrar), *to realize* (perceber como realidade, compreender), *to support* (ajudar, auxiliar; apoiar, manter).

Aliajn vortojn oni povas citi: *gate* (portão), *library* (biblioteca), *physician* (médico), *to record* (registrar), *sensible* (sensato, ajuizado), *tax* (imposto), *time* (tempo) kaj *vice* (vício).

La listo estas longa kaj interesa. Mário Mascherpe kaj Laura Zamarin publikigis cetere la libron "La Falsaj Amikoj — en la traduko el la angla al la portugala lingvo" — kie ili menciis kvarcent tiuspecajn vortojn.

Alípio Silveira, en la libro "Traduku ni plej bone la anglan lingvon", atentigas nin al la granda nombro de falsaj amikoj kiuj ekzistas en la angla lingvo kaj same al la bedaŭrindaj eraroj kiujn oni faras pro tio. En la menciita libro oni legas alnoton pri la vorto "arm": "Antaŭ nelonge, en filme pri la civitana batalo en Usono, junulo respondis, ke "Voltei sem arma, mas estou bem". Li ververe estis sen unu el la brakoj sed la tradukisto ne distingis "arm" de "arma"."

La itala lingvo estas ankaŭ plena je falsaj amikoj (falsi amici). Vidu kelkajn ekzemplojn: *accordare* (afinar), *affamato* (esfomeado), *andare* (ir), *apposta* (de propósito), *appuntamento* (encontro), *aula* (sala de aula), *branco* (rebanho), *bravo* (capaz, hábil), *brutto* (feio), *burro* (manteiga), *calza* (meia), *cattivo* (mau, ruim), *conosco* (conheço), *dono* (presente), *guardare* (olhar), *palco* (camarote), *palestra* (ginásio), *piano* (andar), *prego* (por favor), *seta* (seda), *sigaro* (charuto), *sinistra* (esquerda), *strada* (rua), *tazza* (xícara), *testa* (cabeça) kaj *vale* (adeus).

En la franca lingvo ni trovas ankaŭ ekzemplojn: *attirer* (atrair), *cigare* (charuto), *constipation* (prisão de ventre), *éleveur* (criador de animais), *enrôler* (recrutar), *fonte* (fundição; ferro fundido; derretimento), *jument* (égua), *labour* (lavoura), *manquer* (faltar; não atingir, não alcançar), *palabre* (palavrório), *pourtant* (entretanto), *procurer*

(arranjar; obter), ranger (arrumar), stylo (caneta-tinteiro) kaj taper (bater; pedir dinheiro emprestado).

Ne forgesu ni, ke la vortoj "cigaro" (de la hispana lingvo), "cigar" (de la angla lingvo), "sigaro" (de la itala lingvo) kaj "cigare" (de la franca lingvo) signifas ĉiuj "charuto", ne "cigarro".

Paulo Rónai eldonis la libron "Praktika Gvidilo por la Franca Tradukado", kiu enhavas multajn falsajn amikojn (faux amis). En tiu libro la aŭtoro rakontis kuriozan okazajon transskribitan en "Jornal do Brasil", en februaro de 1968: Carmen, deknaŭjaraĝa, servistino, enmetis la katon Fonfon en la fridujon kaj poste prezentis ĝin kiel deserton por la vespermanĝo de la invititoj. Carmen naskiĝis en Hispanujo kaj estis laboranta en Maison de la Romaine, en Francujo. La dommastrino petis al ŝi por enmeti en la fridujon "le gâteau" (kuko, en la franca lingvo). Bedaŭrinde ŝi ne sciis la francan lingvon kaj supozis, ke "gâteau" signifas "kato". Almenaŭ tio estis ŝia klarigo.

La germana lingvo havas same falsajn amikojn. "Gang" signifas "marcha; corredor", "Thermostat" signifas "recinto de temperatura regular", "temperieren" (manter em condições climáticas adequadas) kaj "Traum" (sonho).

Kaj Esperanto — lingvo kies studo nun interesas al ni speciale — ĉu ĝi ankaŭ havas falsajn amikojn?

La respondo estas jesa. Cetere, la serĉesploroj kiujn ni faris en tiu kampo permesigas al ni informi, ke ekzistas en Esperanto, rilate al la portugala lingvo, preskaŭ tricent falsaj amikoj.

Inter la falsaj amikoj de la internacia lingvo, kompare al la nia, estas substantivoj, adjektivoj, verboj, ktp.

Vidu ni:

Inter la substantivoj, jen kelkaj ekzemploj:

alimento — pensão alimentícia; ne alimento (nutraĵo)

almozo — esmola; ne almoço (tagmanĝo)

biskoto — torrada (fatia de pão torrado); ne biscoito (biskvito)

furo — furão (pequeno mamífero); ne furo (truo)

galo — bflis, bile, fel; ne galo (koko)

pulo — pulga; ne pulo (eksalto, salto)

sapo — sabão; ne sapo (hufo)

violono — violino; ne violão (gitaro).

Inter la adjektivoj:

fea — feérico; ne feio (malbela)

morna — melancólico, taciturno, entristecedor, nebuloso; ne morno (varmeta, duonvarma, senfervora)

moroza — lúgubre, frio (para diversões); ne moroso (malrapida, malrapidema)
preta — pronto; ne preto (nigra).

Inter la verboj:

aperti — abrir; ne apertar (premi)
envii — invejar; ne enviar (sendi)
gasti — hospedar-se; ne gastar (foruzi; elspezi)
kuspi — arrepiar (cabelos); arregaçar; ne cuspir (kraçi)
kuri — correr; ne curar (kuraci)
levi — erguer, levantar; ne levar (porti)
rodi — roer (com os dentes); ne rodar (rondiri, rondirigi, turni, turniĝi)
miri — admirar-se, estranhar; ne mirar (rigardi, celi)
stiri — conduzir, dirigir, guiar; ne estirar (etendi, streçi)
veti — apostar; ne vetar (vetoj)

La problemo ankaŭ ekzistas en rilato al verboj kiuj uzas aŭ ne la sufikson *igi* aŭ *iĝi*:

diferenci — ser diferente, diferir; ne diferenciar, tornar diferente (diferenciĝi)
komenci — começar, dar início; ne ter início (komenciĝi)
naski — parir, gerar, produzir; ne nascer (naskiĝi)

Same ekzistas falsaj amikoj kiujn oni fabrikas pere de la uzo de afiksoj:

remendi — re + mendi (encomendar, pedir mercadoria, fazer reserva de quarto de hotel, etc.); ne remendar (fliki)
remeti — re + meti (pôr, colocar, meter); ne remeter (sendi)
kataro — conjunto de gatos; kaj catarro
satano — ano de la Sennacieca Asocio Tutmonda; kaj satã, satanãs.

Tiuj lastaj ekzemploj elmontras alian problemon: kelkaj vortoj ne identiĝas kun la portugala lingvo je ĉiuj signifoj kaj pro tio oni konsideras ilin kiel falsajn amikojn:

akrediti — acreditar (diplomacia); acreditar, crer, en Esperanto, estas kredi

- artiklo — artigo (com.), mercadoria; ne artigo, gram., lit. (artikolo)
- asisti — assistir, auxiliar; ne assistir, estar presente (ĉe-esti) aŭ assistir, ver (vidi)
- bandejro — bandeira (expedição); ne bandeira, estandar-te (flago, standardo)
- dekori — decorar, fazer decoração (de sala, casa, jardim, etc.); ne decorar, aprender de memória (parkeri)
- fasĉino — faxina, feixe de ramos para entolhar fossos; peça de artilharia, etc.; ne faxina, limpeza (dejora manlaboro)
- kapitalo — capital, fundos, cabedal; ne capital, cidade (ĉefurbo)
- kostumo — costume, traje, veste; ne costume, hábito, (kutimo)
- licenco — licença (poét., jur.); ne licença, permissão (permeso)
- provi — provar, ensaiar, experimentar; ne provar, demonstrar (pruvi)
- skolo — escola (doutrina, sistema, conjunto de discípulos); ne escola, estabelecimento de ensino (lernejo)
- tenti — tentar, induzir em tentação; ne tentar, experimentar (provi)

Multajn falsajn amikojn de Esperanto oni jam citis koncerne al aliaj lingvoj. Vidu:

- balkono — balcão, sacada, varanda; ne balcão comercial (magazena tablo, vendotablo)
- cigaro — charuto; ne cigarro (cigaredo)
- puŝi — empurrar, impelir, empuxar; ne puxar (tiri, treni, streĉi)
- polvo — pó, poeira; ne polvo (polipo, polpo)
- taso — xícara; ne taça (kaliko, pokalo, trofeo)

Laste, oni devas diri, ke tiun studon oni povas ankaŭ fari komparante la hispanan lingvon kun la franca, la anglan kun la itala, Esperanton kun la germana, kaj tiel plu.

Ververe, la falsaj amikoj en Esperanto estas temo treege interesa kaj pro tio ni esperas, pere de tiu artikolo, stimuli la legantojn al ĝia studo.

POEMAS

Dina Aquino Avesque

WAIT

Free
Motionless
Immutable shadows
In the ethereal vastness.
Sleepless suffered face
For the beloved away.
Moments thrust
In time,
Long walks
Through
Anguish
Towards
Nothing.

Wind that no longer smiles
Tunes that no longer play
Stars that speak no more.

Yet
Lips that open in hope
Of a bliss,
Arms that stretch
In a desperate
Search
Of
What
Is
Gone.

POEMAS

Dina Adina Vespa

ESPERA

WAIT

Sombras soltas
Paradas
Na imensidão etérea
Imutável.
Sofrido rosto insone
Pelo amor
Ausente,
Momentos lançados
No tempo
Caminhando na
Angústia
Para o
Nada.

Vento que não mais sorri
Música que não mais se canta
Estrelas que não mais falam

E ainda,
Lábios se entreabrem
A espera da dádiva,
Braços se estendem
Na busca
Desesperada
do que
se
foi.

ELITELORE versus FOLCLORE, OU DE COMO A
CULTURA DOMINANTE TENDE A DEVORAR A
CULTURA SUBALTERNA

Eduardo Diatshy S. de Menezes

QUESTIONS

I asked the little flower
Who had made her so beautiful and delicate,
Drops of dew fell from her petals,
Answering with a smile, she went away.

Then, I asked the wind
Who had made him so soft and rude,
He ran fast taking along
The flowers from my garden:

Further I found a thousand birds
And asked them why their language was music only,
Singing, they answered a long silence
And flew away.

Let all alone on the long and dark road
I asked myself —
Where is the Creator?
Where will everything lead us?
To the inscrutable region of nothingness?
Shall we be eternal shepherds singing amidst the clouds?
Shall we be little lambs wandering in search of light?

ESPERA

INDAGAÇÕES

Perguntei à rosa quem a criou
E a fez nascer tão bela e delicada.
Gotas de orvalho caíram de suas pétalas,
Respondendo um sorriso, se foi

Perguntei ao vento quem o fez
Tão suave e rude,
E ele se foi veloz, levando consigo
As flores do meu jardim

Mais longe encontrei mil pássaros
E perguntei-lhes por que só em música sua linguagem era,
Cantando, responderam um silêncio
E se foram em revoada.

Sozinha na estrada longa e sombria
Perguntei a mim mesma, —
Onde o Criador
Aonde nos leva todo o existir?
Para a região insondável do nada?
Seremos eternos pastores cantando por entre nuvens?
Seremos estrelas vagando em busca de luz?

ELITELORE **versus** FOLCLORE, OU DE COMO A CULTURA DOMINANTE TENDE A DEVORAR A CULTURA SUBALTERNA

Eduardo Diatahy B. de Menezes

"Il se peut dire, avec apparence, qu'il y a ignorance abecedaire, qui va devant la science, une autre, doctorale, qui vient après la science: ignorance que la science fait et engendre, tout ainsi comme elle defaict et destruit la première."

MONTAIGNE

Essai LIV: "Des vaines subtilitez".

"... os códigos dominantes, (...) e a linguagem universal do poder, traduzem mal, ou não traduzem o cotidiano popular."

Alfredo BOSI

Prefácio a Carlos Guilherme Mota: *Ideologia da Cultura Brasileira*, p. XV.

"C'est toujours faire preuve de colonialisme intellectuel que de considérer les valeurs privilégiées de sa propre culture comme des archétypes normatifs pour d'autres cultures. Ce qui est seul normatif ce sont ces grands assemblages pluriels des images en constellations, en essaims, en poèmes ou en mythes."

Gilbert DURAND

Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, p. 11

1. Preliminares

Se toda teoria, e mais particularmente aquelas enunciadas no domínio das Ciências Humanas, repousa sobre um conjunto de conceitos não-definidos — os quais, mesmo quando constituídos numa axiomática, não chegam a instaurar uma ciência, mas apenas a explicitar as condições de seu exercício (Greimas) —, no caso específico de que me ocupo nesta introdução essa indefinição conceitual e sua ambigüidade semântica são quase derrotantes.

Evitarei, porém, conduzir o questionamento sumário que pretendo desenvolver na primeira parte deste trabalho pelos caminhos equivocados de uma velha discussão recoberta por conceitos não menos equívocos como “memória nacional”, “cultura brasileira”, “identidade nacional” etc. Discussão que, muito significativamente, tem sido intensificada nos últimos anos no seio de nossa *inteligência*, e que, juntamente com a questão da “cultura popular”, tem levado à formulação ou proposição de políticas culturais que revelam inevitavelmente os matizes e cacocetes ideológicos de seus responsáveis, ou sublinham um maior ou menor compromisso com os interesses do poder.

Não desconheço, portanto, o quanto esses temas estão carregados de desmesuradas ambigüidades conceituais e de perigosas armadilhas teórico-metodológicas. Não apenas categorias como ‘nacional’ e ‘brasileiro’ nos aprontam tarefas desconcertantes em face de nossa sociedade nascida e criada pela empresa colonial e escravagista, mas sobretudo os termos ‘popular’ e ‘cultura’ nos remetem ao mesmo tempo para inúmeras veredas possíveis, assim como nos obrigam ao esforço ingente de sua permanente reconceptualização ou ressemantização. E, talvez, o mais fundamental não esteja aí, mas sim, no trabalho constante de retirada de ostras e ferrugem, de retificação de desvios e derivas a que está sujeito o frágil casco de nossa consciência de representantes da cultura central. Em outras palavras, o reexame permanente de nossa prática cultural e de nossas relações com a cultura periférica, que constituem indubitavelmente uma das faces da luta ideológica de classes.

2. A Noção de Cultura Popular: suas ambigüidades

Certos usos universalistas, nas Ciências Sociais, do conceito de ‘cultura’ tendem a conotá-lo como recobrando uma realidade harmoniosa e holística, passando assim por alto ou mesmo dissimulando oposições de classe que se dão no interior de sua produção, para não falar de outras diferenciações profundas que ocorrem a nível local ou regional.

Não é fácil de imaginar como poderemos juntar numa mesma unidade cultural — a “cultura brasileira”, no caso — elementos tão díspares como um romance de Machado de Assis, uma panela de barro, um folheto de cordel, a descoberta do *meson-pi*, uma composição de Marlos Nobre, a cidade de Brasília, um aboio de vaqueiro nordestino, o avião Bandeirantes e o analista de Bagé. Não obstante, essa unidade é afirmada com veemência ou aceita tacitamente como dada. Mas, até onde a sua soldadura é na realidade, uma significação investida pela norma ideológica de um sistema de poder?

A questão não parece facilmente solucionável no plano da pesquisa empírica e das definições operacionais, por mais precisas e rigorosas que se façam. Contudo, é possível verificar que, entre os gêneros de vida extremos que subjazem a tais produtos, existem vários níveis intermediários que modulam e aproximam os pólos opostos, multiplicando as trocas, intensificando os contactos interfecundantes, e ampliando a circulação de pessoas, de bens e de mensagens. Deriva daí a imensa dificuldade em distinguir clara e rigorosamente o ‘popular’ como um segmento da cultura de uma sociedade global, e o ‘povo’ como um dos seus estratos socioculturais. Sustento, porém, a prevalência e a inclinação hegemônica do setor de elite (central) face ao setor popular (periférico ou subalterno), no conjunto da vida nacional, como sendo uma noção heurística necessária a esse tipo de estudo que aqui examino sumariamente, concepção essa que postula uma relação mediatizada dentro de uma formação social estratificada, e não, a existência de segmentos culturais isolados.

E, já que o ‘popular’ não constitui um universo cultural inteiramente isolável ou autárquico, o andamento histórico que o institui parece ocorrer a modo de contraponto, num fluxo incessante, ora intenso ora lento, que vai do popular ao erudito e deste àquele, com múltiplas intercorrências, com mútuas influências. Isso mostra claramente que, embora distintas e freqüentes vezes antagônicas, são no entanto interdependentes as opostas matrizes culturais de uma sociedade, podendo haver sucessiva ou concomitantemente equilíbrio, tensão e fratura em suas relações. (*)

Todavia, as relações de antagonismo e da aproximação entre a chamada cultura erudita ou superior (que, no título deste trabalho, chamei de ELITELORE, por simetria e isonomia) e a cultura popu-

(*) O *Quixote* é talvez a expressão mais alta dessa totalização dialética entre o ‘erudito’ e o ‘vulgar’ — pelo menos na perspectiva do momento que vai do “superior” ao “inferior” —, onde a genial imaginação de CERVANTES se realiza na escolha de um fidalgo e de um aldeão como co-protagonistas de sua narrativa, que efetua a síntese entre o cômico e o trágico, e compendia todas as sabedorias de seu tempo e de sempre.

lar (comumente dita FOLCLORE) têm atravessado um processo histórico-acidentado que se denuncia na variedade conceitual e na imprecisão terminológica, freqüentes na literatura sobre o assunto, pelo fato mesmo de que é segundo os códigos da primeira que se elaboram os discursos sobre a segunda. E as seguintes oposições dão uma amostra representativa dessa oscilação:

<i>ELITELORE</i>	/	<i>FOLCLORE</i>
Cultura hegemônica	/	Cultura subalterna
Cultura dominante	/	Cultura dominada
Cultura central	/	Cultura periférica
Cultura oficial	/	Cultura marginal (minoritária, alternativa)
Cultura erudita	/	Cultura popular
Cultura superior	/	Cultura inferior
Cultura de elite	/	Cultura de massa
Alta cultura	/	Cultura vulgar (ordinária)
Cultura moderna	/	Cultura tradicional
Cultura industrial	/	Cultura camponesa
Cultura urbana	/	Cultura rural
Cultura escrita	/	Cultura oral
Cultura letrada	/	Cultura iletrada
Cultura nacional	/	Cultura local (ou regional)
Civilização	/	Cultura <i>folk</i>
	etc.	

Mas tal indecisão não se dá apenas ao nível da designação dessas realidades mutantes. De fato, tais dicotomias são homólogas àquelas que têm acompanhado persistentemente as teorias sobre as formas de organização mental e que vão pelo menos de Wundt e W. James a Piaget e Bruner ("intuitiva/racional", "pré-lógica/lógica", simbólica/hipotético-dedutiva", etc.) ou de Levy-Bruhl a Lévi-Strauss e Victor Turner ("pensamento pré-lógico/pensamento lógico", "pensamento mágico/pensamento científico", "pensamento simbólico/pensamento racional", etc.).

Entretanto, todos os esforços empreendidos até hoje no sentido de definir a noção de 'popular' ou de 'povo' têm resultado mais ou menos infrutíferos. Historiadores, folcloristas, antropólogos, etc., buscaram com afã o estabelecimento de critérios seguros para delimitar

o campo de significação dessa terminologia incerta e de seus correlatos: 'arte popular', 'cultura popular', 'folclore', etc. Mas o fruto dessa tarefa preserva a sua inconsistência tanto em relação a critérios tomados isoladamente quanto em combinações. Desses critérios, os mais freqüentemente empregados são os que se agrupam em torno do *modo de transmissão* dos padrões culturais: (a) tradição imemorial; (b) anonimato; (c) oralidade; e (d) não-escolaridade. Não é necessária muita reflexão para perceber os problemas suscitados por essa combinação de critérios que, à primeira vista, parece útil e válida. Uma segunda série deles leva em conta os *sujeitos* da atividade cultural: os produtores e os destinatários dessas criações devem pertencer às classes populares. Mais uma vez a proposta é precária. Bastaria pensar no fato de que a definição de tais classes sofre variações segundo as diversas linhas de estratificação de cada sociedade e, sobretudo, o conceito de 'classe popular' não é definível fora de suas relações com as classes não-populares. Um terceiro conjunto de critérios dar-se-ia num plano mais simbólico, sublinhando nos produtos a presença de *traços culturais arcaicos* cuja constelação revelaria personalidades etnicamente distintas. Ora, essa última proposta desemboca inevitavelmente em outros problemas não menos difíceis: em primeiro lugar, restringiria tais manifestações culturais a raras comunidades relativamente isoladas; e, em segundo lugar, estaríamos em face de dificuldades relacionadas com as noções de 'etnia' e de 'arcaico' em antropologia.

Essa criteriologia (1) é obviamente insuficiente para dar conta, com segurança, de seu objeto, e cada uma de suas séries remete a uma teoria mais ou menos explícita que, por sua vez, só recobre aspectos parciais daquilo que os especialistas concordam em chamar de 'cultura popular', mesmo sem grande unanimidade quanto aos seus referentes.

A opinião de Marcel Mauss, segundo a qual "est populaire tout ce qui n'est pas officiel", pode ser um critério operacional mas não chega a constituir uma solução; e o impasse permanece.

Por outro lado, em trabalho mais recente, no qual são compendiosos todos os principais problemas enfrentados por uma sociologia da cultura popular (a saber: os critérios de delimitação e distinção dos níveis culturais, as correntes teóricas, os procedimentos analíticos, as funções e os sistemas etc.), tomando como ponto de partida o exame crítico de 532 títulos internacionais de ensaios, pesquisas e artigos sobre o tema, George H. LEWIS e equipe, sob os auspícios da International Sociological Association (ISA), propõe uma divisão tripartida da cultura com vistas à análise de seu objeto central (a "cultura popular" — que para ele significa o que nos últimos anos vem sendo chamado com maior freqüência de "cultura de massa"):

3. Características "ideal-típicas" das formas de cultura

3.1 Cultura "Folk"

- 3.1.1. Simples na forma
- 3.1.2. Comunicação e transmissão diretas, em duplo sentido, via tradição
- 3.1.3. Geralmente disponível a todos sem nenhum custo
- 3.1.4. Não é apropriada por ninguém (domínio público)
- 3.1.5. Anônima em sua origem
- 3.1.6. A mudança se dá mediante processos de difusão
- 3.1.7. Performance / apresentação individual
- 3.1.8. Seus produtos refletem valores do grupo
- 3.1.9. Pequena diferenciação entre produtores e consumidores
- 3.1.10. Produtores e apresentadores são amadores
- 3.1.11. O produto está orientado para o consumidor.

3.2. Cultura Popular

- 3.2.1. Moderadamente complexa na forma
- 3.2.2. Transmissão usualmente indireta, via *media* e tecnologia
- 3.2.3. O criador ou a origem são conhecidos
- 3.2.4. Com direitos autorais, patente, ou propriedade restrita
- 3.2.5. Disponível a custo moderado
- 3.2.6. Estandarizada, formalizada, múltiplas cópias ou apresentações disponíveis
- 3.2.7. Seus produtos refletem valores culturais e fórmulas tradicionais
- 3.2.8. A mudança ocorre mediante empréstimos de materiais oriundos de outras áreas
- 3.2.9. Maior ênfase na diferenciação entre produtores e consumidores através de mediadores, especialmente no setor da distribuição do produto
- 3.2.10. Produtores e mediadores são profissionais
- 3.2.11. O produto está orientado para o consumidor

3.3. Cultura de Elite

- 3.3.1. Complexidade na forma e critérios para sua apreciação
- 3.3.2. Alto nível educacional dos consumidores
- 3.3.3. Papel do patrocinador (mecenaz)
- 3.3.4. Raridade do produto e seu caráter de objeto único
- 3.3.5. Criador conhecido

- 3.3.6. Produtores percebidos como altamente qualificados
- 3.3.7. O produto é avaliado por seus pares
- 3.3.8. Produtos altamente valorizados e caros
- 3.3.9. O produto pode afirmar-se sem refletir valores culturais ou fórmulas tradicionais
- 3.3.10. Produtores e mediadores são profissionais
- 3.3.11. O produto está orientado para o criador (2)

Não é difícil constatar que essa caracterização ideal-típica em três níveis, a despeito de sua maior sofisticação, é excessivamente simétrica e utiliza critérios amplamente discutíveis. Tem, no entanto, o mérito de manifestar claramente as discriminações de classe. Não é minha intenção, porém, estender-me nesta disputa.

Volto, portanto, à constatação geral que fazia antes. Com efeito, por mais que nos esforcemos no sentido de estabelecer distinções, de modo a formular definições rigorosas do que seja 'arte ou cultura popular', dentro de linhas demarcatórias que permitam separar com precisão o que lhes pertence daquilo que cabe em outras categorias ou níveis; por mais que porfiemos nessa direção, repito, teremos poucas possibilidades de chegar a resultados consistentes e satisfatórios, por várias razões. Uma delas certamente, reside no fato de que a noção de 'cultura popular' ou de 'arte popular' recobre uma realidade viva e cambiante, cuja amplitude, cuja ausência de contornos definitivos, ultrapassa as margens impostas pelos conceitos ou pelos quadros com que tentamos fixá-la (daí que jamais tenhamos encontrado o viés que permitiria afirmar verdadeiramente aquilo que ela é). Por outro lado, a menos que o conceito se refira à cultura de uma comunidade ou de uma etnia mantida em completo isolamento, tudo o que constataremos como produto das práticas simbólicas das classes subalternas traz em si, em geral, os traços do intercâmbio com outras fontes e, mais que isso, já nos chega impiedosamente revestido com as marcas da opressão e do medo. Com efeito, parece indubitável que uma cerâmica de Vitalino, por exemplo, seja 'popular'; não obstante, ela não seria como se apresenta se não tivesse incorporado os códigos culturais dominantes e se não tivesse se submetido às regras de mercado que comandam a circulação desse artesanato, tornando-se desse modo uma criação despojada da real fisionomia que possuem as verdadeiras condições de vida de seus produtores. Agora, os consumidores das classes privilegiadas poderão adquiri-la em vários locais de seu largo circuito e até afirmar mais ou menos ingenuamente: "que lindo! que originalidade!", pois esse produto já não infundirá nenhum temor e fará as delícias de colecionadores e folcloristas.

Eis por que, nesse sentido, a categoria de "autêntico" e, a sua oposta, a de "espúrio", quando ajuntadas à cultura popular ou a qualquer outra, não parecem acrescentar grande ajuda à sua compreensão.

Tomemos, para exemplificar, o caso da literatura de folhetos — de que o Nordeste constitui a sua principal matriz criativa e de que a cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, foi durante muito tempo um dos maiores centros de sua produção, possuindo ainda hoje a gráfica mais antiga desse circuito criativo: pertenceu a Leandro Gomes de Barros, passou para João Martins de Athayde e foi adquirida por José Bernardo da Silva (todos os três poetas populares e editores), cujas filhas e netos mantiveram-na por muitos anos em atividade até ser adquirida com recursos públicos e transformada em cooperativa dos poetas populares, sem descontinuar o seu trabalho —; este exemplo de expressão, da cultura popular só por si já suscita inúmeros problemas, entre os quais o de sua denominação mais corrente nos dias atuais: *Literatura de Cordel*.

CÂMARA CASCUDO, que escreveu excelentes ensaios sobre o assunto, não chega a registrar esse nome. Nas pegadas do velho folclorista francês, Paul SÉBILLOT, ele prefere a expressão 'literatura oral', que é contraditória em seus próprios termos (3): É verdade que CASCUDO propõe também outro termo mais geral — 'Literatura do Povo' — que, segundo ele, comportaria os seguintes gêneros: a *literatura oral* (sendo esta anônima, transmitida verbalmente e composta de contos de fada, facécias, anedotas, adivinhas, casos, autos cantados e declamados, desafios); a *literatura popular* (esta é impressa, tendo ou não autores identificáveis, e constituída pelos folhetos populares em verso — pode-se ver que a caracterização desse segundo gênero corresponde ao que hoje convencionou-se chamar de 'literatura de cordel' -); e a *literatura tradicional* (é a que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840 — as grandes novelas de cavalaria e outras) (4). Mas o próprio CASCUDO, em inúmeras passagens de suas obras a esse respeito, usa genericamente a denominação 'literatura oral'. Por outro lado, esta classificação em três gêneros levanta mais problemas do que os resolve ou esclarece. Desde logo, qual é a diferença entre 'literatura do povo' e 'literatura popular'? Quais os limites semânticos do termo "tradicional" no terceiro gênero? Como é fácil de ver, as distinções acima propostas não se sustentam firmemente. De todo modo, a expressão 'Literatura de Cordel' já era usada por Theóphilo BRAGA em 1881. E o mesmo CASCUDO aproxima o seu estudo citado da obra clássica de Charles NISARD (5), que não trata especificamente das novelas tradicionais, mas antes, constitui uma verdadeira *suma* de toda a produção de "colportage" francesa, a qual incluía: almanaques, ciências ocultas, facécias, catecismos, discursos fúnebres e ser-

mões burlescos, religião e moral, hagiografia, epistolários, romances, novelas, contos, etc. Diga-se de passagem que ao examinar-se a publicidade incluída nas capas de velhos folhetos de Leandro Gomes de Barros, do início do século, constata-se uma variedade semelhante, o que faz supor certa diversidade do interesse popular; e ainda hoje percebe-se alguma multiplicidade de assuntos, conforme se pode verificar, por exemplo, pela produção da ex-Tipografia São Francisco (que pertenceu ao poeta José Bernardo da Silva), em Juazeiro do Norte. Lembro finalmente que MENÉNDEZ Y PELAYO chamava esses folhetos de "romances de ciegos", e o nosso Sílvio ROMERO, de "literatura ambulante e de cordel" (1888). Mas não é este por certo o lugar mais adequado para a discussão do significado mais profundo dessa indecisão terminológica.

Como quer que seja, importa assinalar desde logo que toda essa ambigüidade que venho sublinhando é um dado fundamental que percorre todos os níveis das relações entre cultura erudita e cultura popular, e que expressa no plano das práticas significantes as diferenciações sócio-econômicas de uma sociedade fortemente hierarquizada. Assim, os estudos que incluem as produções culturais das camadas populares como objeto de análise podem ser divididos em duas tendências maiores quanto à interpretação da origem dessas criações. Uma delas, a mais numerosa, vê nesses produtos a vulgarização de um saber erudito que é assim levado ao povo. A outra visualiza nas relações elite/povo justamente o movimento inverso: é a cultura erudita que se apropria das fontes populares, recriando-as ao gosto e segundo os códigos das classes "cultas" (dominantes). Os exemplos nas duas direções são numerosos, mas parece mais forte o movimento no sentido assinalado pela segunda tendência. Chamo ainda a atenção para o fato de que os especialistas costumam qualificar esses dois fluxos como "descendente" e "ascendente", respectivamente — termos que de si já revelam a imagem da estrutura social hierarquizada em que ocorrem tais processos.

Nessa mesma ordem de considerações, outro fato curioso está em que na elaboração da História da Literatura erudita — penso aqui, por exemplo, na portuguesa, espanhola ou francesa, que conheço melhor —, de modo geral, os autores dedicam os primeiros capítulos, até mais ou menos os séculos XV e XVI, à tradição oral, à cultura popular, às canções de gesta, ao romanceiro, ao teatro popular etc., de que Gil Vicente é o grande representante por situar-se justo na confluência histórica que faz a ponte entre as "duas" literaturas, convencionalmente ditas vulgar e culta (6). Daí em diante, o silêncio se instala e o processo de exclusão realiza a sua operação. Sobretudo a partir do século XIX, não obstante a voga romântica de abeberar-se declaradamente em fontes populares do passado, fixaram-se duas vertentes:

uma "cultura" ou dominante (considerada como a literatura nacional) e outra popular ou periférica (tida como *folclore*) (7). Sem nenhuma pretensão de sugerir uma explicação *passé-partout*, parece válido propor a hipótese de que essa diferenciação progressiva, desde o Renascimento, seguiu em correlação às transformações históricas que promoveram a formação das modernas sociedades de classe e a emergência da produção de tipo capitalista. No caso brasileiro, o processo não se deu exatamente segundo o mesmo perfil. Como não tivemos Idade Média, pois que surgimos culturalmente como produto da expansão colonial de um estado que, no início dos tempos modernos, já estava formado, nossos manuais de história literária simplesmente desconhecem as criações das classes subalternas; e, como é só no século passado que essa história começa a ser escrita, ela já se faz sob o signo da dicotomia "culto/vulgar". Desse modo, nossos especialistas dessa área — de que Silvio ROMERO é um exemplo paradigmático — realizaram uma tarefa dupla cujos componentes são nitidamente diferenciados, ou simplesmente "desconheceram" o outro pólo criativo das nossas produções simbólicas (8).

Para resumir toda essa discussão, cito os versos do poeta popular português, António Aleixo, que merecem todo destaque pela finura de sua observação:

"Tu não tens valor nenhum,
Andas debaixo dos pés,
Até que apareça algum
Doutor que diga quem és". (9)

4. *As Relações entre cultura erudita e cultura popular*

Esta segunda parte deste trabalho intenta ser breve e ater-se tão somente aos aspectos que me parecem fundamentais à questão de que me ocupo. Talvez até porque por excesso de esquematismo, particularmente em sua forma mais ou menos dogmática (10) que se prende, na verdade, a duas ordens de razões. De um lado, a minha intenção de simplesmente enunciar algumas teses ou hipóteses básicas com que venho trabalhando; daí o seu estilo sumário e esquemático. E de outro, o fato de que a minha posição provisória decorre, conforme já afirmei anteriormente, de uma pesquisa ainda hesitante que venho desenvolvendo em torno de comportamentos e de suas expressões simbólicas, em classes subalternas, especialmente — mas não exclusivamente — no terreno da religião popular e das práticas narrativas. Evitarei, portanto, estender desnecessariamente as minhas considerações ou apresentar uma exemplificação que pudesse fornecer a apa-

rência de uma comprovação, visto que o objetivo primordial deste texto é de propor agora, resumidamente, meus pontos de partida. Lanço, pois, minhas hipóteses de trabalho, não como verdades inexpugnáveis ou definitivas, mas com intenção de suscitar a pesquisa e provocar o debate de onde poderá surgir algum esclarecimento. Assim, passo diretamente à primeira delas.

4.1. Marx afirmava: "aquilo que é um progresso em consciência é também um progresso em conhecimento". Mas seria bom não esquecer que nem sempre o inverso se dá. Ora, na sua versão positivista dominante, a racionalidade que se expressa nas ciências e nas técnicas contemporâneas constitui a forma privilegiada de autoconsciência da matriz social burguesa do capitalismo industrial. Além disso, um dos efeitos mais profundos e mais arraigados de sua dimensão ideológica é a ilusão iluminista segundo a qual este *logos* é tomado como a suprema e definitiva realização do espírito humano e, como tal, contraposto a outras formas de consciência ou de saber, tidas como menores, inanes, mágicas, ineficazes, as quais mantiveram por muito tempo a mente humana no obscurantismo de crenças e superstições alienantes. E não é difícil constatar que ainda hoje essa caracterização se presta a definir as concepções das classes oprimidas ou dos "excluídos da história".

Não obstante, eu gostaria de formular a questão de outro modo. Com efeito, se eu quisesse falar de uma maneira um tanto cartesiana, eu diria muito simplesmente (e nisto reside o núcleo de minha primeira hipótese): *o mito constitui o lugar de onde se anuncia a forma de consciência das classes subalternas, do mesmo modo que a ideologia constitui o espaço de onde se manifesta a racionalidade dominante ou o discurso erudito*. Recordo, desde logo, que tomo aqui o termo "mito" (*m y t h o s*) na sua significação original ou etimológica: no grego clássico, ele designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou do anúncio de um projeto. Assim, o mito guarda relações muito próximas com a utopia, tanto progressiva quanto regressiva, enquanto que a ideologia mantém análogas relações com a ciência. Em outros termos, as produções simbólicas das classes subalternas — de que a Literatura de Cordel representa um caso particular — tendem a operar sobre uma isotopia mítica, ao passo que o discurso científico a seu respeito tende a operar sobre a isotopia do ideológico. Nessa espécie de homologia está contido o fulcro desta hipótese.

Contudo, é óbvio que as coisas não são tão simétricas ou separadas quanto parece insinuar a minha proposição. De fato, num certo sentido, as ciências podem chegar a constituir a forma contemporânea do mito e de suas promessas utópicas. Além disso, as suposições epistemológicas em que se baseia a atividade científica possuem evidentes

raízes míticas. Por outro lado, Mannheim já observara que “o elemento comum e, enfim, essencial, dos conceitos de ideologia e de utopia está em que ambos implicam a possibilidade de falsa consciência. (11) (...) Os dois conceitos contêm o imperativo de que cada idéia deve ser submetida à prova, e só aceita quando congruente com a realidade. Entrementes, porém, a nossa concepção de realidade foi, por sua vez, revista e questionada. Todos os grupos e classes contendoras da sociedade procuram essa realidade em seus pensamentos e atos, e não é de admirar que ela se afigure diferente a cada um”. (12)

Na verdade, entendo esses processos — o mítico e o ideológico — como os pólos de uma relação dialética mais ampla, que de outra forma não se deixaria explicar. Em suma, o mito consiste numa como metáfora da história da espécie humana no seu esforço incessante de auto-compreensão, e deve ser interpretado como princípio dinâmico que subverte permanentemente o quadro rígido do ideológico, com o qual, no entanto, ele se mantém relacionado. (13) Ou, enfim, poder-se-ia aceitar talvez como a mais correta a definição poética que dele forjou Fernando Pessoa:

“O mito é o nada que é tudo”.

O desdobramento dessa tese me levaria, acredito, à minha segunda hipótese, a qual tentará apanhar mais especificamente o modo pelo qual se dá, na prática social, a relação entre essas duas modalidades de consciência, ou, em outras palavras, a relação entre o que chamei de ‘elitelore’ e o ‘folclore’.

4.2. A cultura que se quer hegemônica, por sua própria posição, tende a não permitir concorrentes, tende a eliminá-los ou a universalizar-se impondo padrões e códigos exclusivos. De fato, as chamadas elites culturais (ou mais claramente: alguns segmentos das classes dominantes) apresentam em geral pouca tolerância com relação às manifestações da cultura subalterna, visto que pressentem mais ou menos intuitivamente ou por “instinto” de dominação que a simples existência de uma cultura popular, diversa e não-submetida, representa um modo de impugnação, potencialmente perigoso, de sua própria cultura.

Eis por que, em face das produções da cultura do povo, tudo se passa como se os grupos dominantes adotassem, inconsciente ou deliberadamente, uma estratégia que segue um percurso de três etapas, comportando cada uma delas, respectivamente, um dos três processos seguintes:

- (i) Uma operação ideológico-repressiva;
- (ii) Uma operação ideológico-científica; e
- (iii) Uma operação ideológico-econômica.

Antes de passar a um breve exame de cada uma das etapas dessa estratégia, seria bom lembrar que esse percurso não ocorre necessariamente de forma linear, como parece sugerir o esquematismo de minha hipótese. Na realidade, podem ocorrer superposições de etapas ou operações simultâneas. Por outro lado, posto que submetida a esse processo de dominação, a cultura subalterna ou periférica termina em geral por afirmar-se, dialeticamente, como modo de impugnação da cultura central. Ou seja, em seu aparente conformismo ou alienação — conforme a versão dos intelectuais (esses “funcionários da ideologia”, como dizia Gramsci), que nisso projetam os seus anseios e contradições, quando se espantam por não encontrar nela formas explícitas de revolta ou mesmo de manifestação política —, a cultura periférica é, num nível mais profundo, verdadeiramente transformadora, conseguindo resistir a opressão e à destruição, e preservando-se, assim, como modalidade alternativa de consciência (o mito).

Mas voltemos ao exame das três fases do processo de dominação cultural, que, evidentemente, está articulado de maneira orgânica com as demais esferas da vida social:

4.1.1. Num primeiro momento — o da *rejeição* —, a cultura popular é encarada como “delito” ou “desordem”, e contra ela são acionados os aparelhos repressivos, especialmente a polícia e o fisco, os quais executam a tarefa de dificultar e mesmo impedir o crescimento de suas manifestações. Entretanto, paradoxalmente, e com muita frequência, essa operação ideológico-repressiva provoca um efeito de reforço em virtude da reação de resistência que tende a produzir ou assegurar a identidade e a sobrevivência dos grupos oprimidos ou excluídos. O exemplo das chamadas religiões afro-brasileiras é, nesse sentido, bastante significativo; assim como, na mesma ordem de fenômenos, os conhecidos movimentos sociais inspirados no catolicismo popular: Juazeiro, Canudos, Contestado (14), para só citar os mais famosos.

4.1.2. Num segundo momento — o da *domesticação* —, entra em ação a segunda tropa de assalto de que dispõem as classes dominantes na sua luta ideológica contra a cultura subalterna. É usado agora o aparelho científico, ou seja, a cultura popular é aqui tomada como *objeto de conhecimento*, isto é, um *vivido* se transforma num *conhecido*, se desvanece num saber, mediante a razão analítica em sua universalidade abstrata. (Não era, pois, sem motivo o espanto de Roger Bastide ao constatar que o *Folklore* havia se tornado uma ciência

no momento em que começava a desaparecer no Ocidente). Ora, um saber racional se institui por um ato de poder. Assim, os grupos de especialistas (sociólogos, antropólogos, cientistas políticos, folcloristas, mitólogos, psicanalistas, semiólogos etc.) iniciam então sua operação de exorcismo, de assepsia e de depuração: a saber, separam cuidadosamente os componentes perigosos (15) daqueles meramente figurativos e pitorescos. Daí resultam em geral os registros, as conceptualizações, as tipologias, as interpretações, os modelos e teorias. Nessa segunda etapa, portanto, a violência e a repressão se dissimulam e já não se exercem diretamente; tornam-se uma forma refinada e sutil de dominação, isto é, a dominação simbólica.

4.1.3. Finalmente, vem o terceiro momento — o da *recuperação* —, que é constituído pelo trabalho conjunto de aparelhos ideológicos (escola, meios de comunicação de massa etc.) e da indústria cultural inclusiva. Tais aparelhos e sistemas produtivos transformam as manifestações culturais das classes subalternas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumento ideológico de inculcação pedagógica etc. É com esta última fase da estratégia global de dominação que o processo de “folclorização” da cultura popular adquire toda a sua significação. (16)

Mas como a vida social em sua concretude é história e ação dialética, é possível encarar um quarto momento, no qual as classes exploradas reincorporam os materiais da cultura de elite e, juntamente com seus próprios produtos, elaboram novas formas de expressão simbólica, segundo uma combinatória de seus próprios códigos com os códigos impostos, tudo isso dentro dos horizontes de consciência que alcançam as suas práticas. O que, por sua vez, chega a influenciar poderosamente o campo cultural das classes dominantes e garante assim a continuidade desse processo. (17) É claro, portanto, que nenhum dos momentos que assinala possui o estatuto de primeiro ou derradeiro, em grau absoluto. Apenas pretendi fixar analiticamente um corte na diacronia a fim de poder formular a hipótese das três etapas, como momentos efêmeros de um movimento de totalização histórica que não cessa e que abarca os liames dessas polarizações culturais antagônicas.

NOTAS

1. Excetuada a literatura clássica sobre os problemas de definição e classificação desses materiais, existem alguns ensaios que discutem a questão e buscam reconstituir a história do conceito: CUISENIER, J.: “Art Populaire”, *Encyclopaedia Universalis*, Pa-

ris, 1975, v. 13 pp. 336-9; o excelente capítulo de MAGET, Marcel: "Problèmes d'Ethnographie Européenne" in: POIRIER, Jean (dir.): *Ethnologie Générale*. "Enciclopédia de la Pléiade". Paris: Gallimard, 1968, pp. 1247-1338; ALMEIDA, Renato: *Inteligência do folclore*. Rio: Livros de Portugal, 1957; SOUZA BARROS: *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Rio: Civil. Brasil./MEC, 1977; etc. Obviamente não examinei no corpo do texto todas as discussões e critérios que essa questão tem suscitado entre os especialistas, nem as fontes bibliográficas indicadas acima esgotam o assunto. Acrescento, pois, mais algumas observações, e para tanto apoio-me em recente obra de agudo espírito analítico e crítico que François-André ISAMBERT publicou: *Le Sens du Sacré* (fête et religion populaire), Paris: Minuit, 1982. Com efeito, nessa obra rica e fecunda, o autor examina essa problemática num tópico sugestivamente intitulado "Um vocabulário incerto", no qual repassa sucintamente as principais posições assumidas em diferentes momentos do pensamento sociológico francês. De início, ele utiliza a reflexão sobre 'cultura popular' de um sociólogo suíço atual que observa que costumamos designar com esse termo ora a cultura que qualifica classes sociais "subalternas", ora aquela cujos atores são assinalados "por sua posição periférica na organização especial da sociedade e que caracteriza o seu enraizamento num território dado, assim como a sua memória coletiva, frequentemente apoiada em especificidades lingüísticas e religiosas" (Cf.: Christian L. D'Epinaey et alii, "Persistence de la culture populaire dans les sociétés industrielles avancées", *Revue Française de Sociologie*, 1982 (1), p. 87). Em seguida, lembrando que há muito tempo a etnologia vem se debatendo com o sentido que deve ser atribuído a esse termo que delimita o próprio campo do folclore, em função mesmo do caráter diferenciador do vocábulo 'popular', ele cita SÉBILLOT que já escrevia em 1886: "A separação entre a literatura do povo e a dos espíritos cultos se fez à medida que uns evoluíam rumo à civilização, enquanto os outros apenas seguiam esse movimento de longe... Quanto maior era a cultura, maior também se tornava o espaço que os separava." ("Le Folklore, les traditions populaires et l'ethnographie légendaire", *Revue d'Anthropologie*, n.º 22, 15 abril 1886, p. 292). Essa idéia será retomada por SAINTYVES, em seu *Manual de Folklore*: "O folclore não ocupa um lugar entre os povos primitivos já que estes possuem apenas uma cultura elementar". (Paris: E. Nourry, 1936, p. 32). Ao que ISAMBERT acrescenta este comentário: conforme se vê, essa oposição entre povo e não-povo se faz não só segundo um critério cultural, mas ainda segundo uma superposição das culturas; a saber, impregnados ainda de juízos de valor consoante os quais o que é popular é grosseiro, os folcloristas vêem aí aquilo

que é *menos* culto. Dessa forma, a porta fica aberta a todas as assimilações do povo à *infância* e ao *primitivo*, concepção que se apodera ainda de nossos contemporâneos. Contudo, esse critério de estratificação é praticamente abandonado, pois que, para SAINTYVES como para SEBILLOT, termos como 'instruído', 'cultivado', 'erudito' permitem uma referência à instrução que acarreta uma mentalidade, a qual, enfim, é para eles mais importante do que a pertinência a uma classe social: "Numa palavra, o folclore é o conhecimento da cultura do grande número por oposição à cultura das pessoas instruídas, numa nação civilizada". (SAINTYVES. *op. cit.*, p. 35). Quanto à palavra 'erudito', ela designa menos frequentemente as pessoas que participam de determinada atividade cultural do que a base sobre a qual esta é produzida. Depois, ISAMBERT recorda a posição de Marcel MAUSS e os questionamentos apresentados por Jean CUISENIER sobre a incerteza e as ambigüidades do conceito de 'popular' enquanto qualificador de determinadas formas de arte, religião ou cultura. E, finalmente, ele menciona a tomada de posição de VARAGNAC, sessenta anos após SEBILLOT, quando tenta cortar o nó górdio dessa questão rejeitando as suas dimensões 'popular' e 'tradicional': "Não se pode definir corretamente o folclore, nem por seu caráter popular, nem por seu caráter tradicional. Existem folclore não populares. Existem, igualmente, tradições não folclóricas: todas essas que são adquiridas pelas culturas superiores." (Cf. *Civilisation Traditionnelle et Genres de Vie*, Paris: Albin Michel, 1948, p. 22). Portanto, o objeto do folclore pareceria assim poder se definir pela dissociação entre povo e tradição, posto que para VARAGNAC "o folclore é constituído por crenças coletivas sem doutrina, por práticas coletivas sem teoria." (cf. *Définition du Folklore*, Paris: Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1938, p. 18). François-André ISAMBERT prolonga seus reparos críticos a esse respeito (cf. *op. cit.* pp. 27-35) e desse modo pode-se constatar que a questão permanece aberta e sem perspectiva de solução satisfatória imediata.

2. Cf. "The Sociology of Popular Culture", *Current Sociology*, 26, n.º 3, 1978. pp. 16-17.
3. Antropólogos voltados para a análise de mitos e especialistas em semiologia da narrativa têm sugerido ultimamente como mais adequado o termo 'literatura étnica'. (Cr. sobre o assunto o texto esclarecedor de A. J. GREIMAS: "La Littérature Éthnique", em seu livro: *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris: Seuil, 1976. pp. 189-216). Para mim, no entanto, perdura a contradição, acrescida de novas dificuldades.

4. CÂMARA CASCUDO, Luís da: *Cinco Livros do Povo — introdução ao estudo da novelística no Brasil*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953, pp. 10-13. Em trabalho anterior, ele sustentava: “a literatura oral é essencialmente a novelística” (cf.: *Literatura Oral*, vol. VI da *História da Literatura Brasileira*, dirigida por Alvaro LINS, Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 12, 1952).
5. Ver: *Histoire des Livres Populaires ou de la Littérature du Colportage*, Paris: Maisonneuve & Larose, 1962 (que reproduz a 2.ª edição de 1864, os dois volumes originais num só).
6. Renato ALMEIDA fala num contínuo erudito-popular no que concerne ao período medieval, quando “a poética, a música e a novelística erudita e popular se mesclaram indissolivelmente”, de modo que “o estudo das tradições populares se perde na história das literaturas” (*op. cit.*, p. 63). Mais uma vez vemos aí ressurgir a ambigüidade conceitual: “as tradições populares” de um lado e “as literaturas” de outro. François RABELAIS representaria para a literatura francesa o que Gil VICENTE e CERVANTES são para a portuguesa e a espanhola, respectivamente. É preciso que se diga, contudo, que RABELAIS é talvez o mais próximo do popular, tendo mesmo chegado a publicar vários folhetos faceciosos e almanaques. (Ver a esse respeito o grande estudo de Mikhail BAKHTINE: *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1978).
7. CÂMARA CASCUDO comenta essa recusa ou discriminação do popular por parte dos representantes da tradição letrada: “A cultura popular está aguardando ainda a verificação e exposição de suas riquezas, o mundo obscuro de sua antigüidade e desmesurada projeção através do tempo. (...) As cinco novelas que estudei fixam a simpatia do povo pelo assunto tratado há tantos séculos. Nenhum cronista, poeta, historiador, ensaísta conseguiu essa simpatia popular através do tempo. Nenhum resistiu tanto e se manteve na predileção exclusivamente popular, negado pelo letrado, esquecido pelo professor, ironizado pelo viajante que encontrava nessa leitura um índice pejorativo de gosto e de atraso cultural”. (cf. *Cinco Livros do Povo*, *op. cit.*, p. 33).

Em sua obra sobre literatura proletária na França da Idade Média ao século XX, Michel RAGON afirma com mais força esse contraste quando diz que tal história “deve pois ser concebida como a história de uma literatura desconhecida, de uma literatura olvidada imediatamente após seu aparecimento, de uma literatura desprezada, de uma literatura que não é considerada como literatura (grifado por mim), de uma literatura estranhamente condenada — tanto pelos sistemas capitalistas quanto socialistas — a permanecer marginal.” (cf. *Histoire de la Littérature Proletarienne en France* —

littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire, Paris: Albin Michel, p. 26, 1974).

Evidentemente, essa atitude discriminadora ou de recusa em relação ao popular não se restringe ao campo da literatura, pois que tende a cobrir toda a extensão de suas práticas culturais. Um exemplo ilustrativo: costumamos designar genericamente com o termo "bonecos" certos trabalhos, elaborados por artistas populares, em barro, madeira ou pedra. Tal termo os conota pejorativamente, operando uma redução valorativa ou uma infantilização (mesmo quando eles possuem estatura considerável!). É significativo observar que trabalhos semelhantes, quando produzidos por artistas pertencentes ou vinculados aos circuitos da cultura central, sejam simplesmente apontados como 'esculturas'. Estranhamente, o inverso desse processo semântico pode ser detectado no termo 'artesanal' quando usado metaforicamente para qualificar de maneira positiva uma obra (um livro de poemas, por exemplo) que resulta de longo e cuidadoso trabalho de elaboração.

Fenômeno semelhante ocorre em relação ao nosso léxico: recusamos ou evacuamos para a periferia da vida social aquele vocabulário que não ousamos empregar em público ou em situações mais rigidamente reguladas pelas normas de etiqueta dominantes, exceto naturalmente em circunstâncias explosivas, quando afloram impulsos socialmente recalcados. Nosso cotidiano, porém, está povoado por tais palavras e expressões que, sintomaticamente, categorizamos como "termos populares", "palavrões", "termos chulos" etc. Daí resulta outra dicotomia que se manifesta na produção dos dicionários: uns, sisudos ou "normais", chamados simplesmente "dicionário da língua", e os outros, geralmente intitulados "vocabulário de termos populares". Eis aí mais um dentre inúmeros exemplos da *distinção* que provém da hierarquização social das práticas significantes.

8. Mesmo aqueles textos que pretendem introduzir uma interpretação marxista de nossa literatura em seu processo histórico, como o de Nelson W. SODRÊ, correm uma cortina de silêncio em torno do assunto (cf.: *História da Literatura Brasileira — seus fundamentos econômicos*, Rio: Civilização Brasileira, 6.ª ed., 1976). Duas exceções devem ser mencionadas: a *História da Literatura Brasileira*, dirigida por Álvaro LINS que incluiu o volume de CÂMARA CASCUDO sobre a "Literatura Oral"; e a *Literatura no Brasil*, sob a direção de Afrânio COUTINHO, que contém um curto capítulo de 11 páginas, em seu vol. I, tomo 1, sobre "O Folclore" (Rio: Edit. Sul Americana, 1955), também da autoria de CASCUDO; o que faz supor que eles aí comparecem em virtude do prestígio pessoal do conhecido folclorista.

9. Apud GUERREIRO, M. Viegas: *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, p. 24, 1978.
10. Mas nisso não excede, por exemplo, a Lévi-Strauss quando coloca no início de seu empreendimento a afirmação de que um mito é percebido como mito por todo leitor no mundo inteiro. Observe-se além disso a fetichização da escrita quando ele se refere a "leitor", o que, evidentemente, se contrapõe às culturas da oralidade-audibilidade onde provavelmente o mito se origina.
11. Cf.: *Ideologie und Utopie*, 3.^a ed., Frankfurt, p. 53, 1965. (Estou citando conforme GABEL, Joseph: "Conscience Utopique et Fausse Conscience", in: *Le Discours Utopique*, Colloque de Cerisy, coll. 10/18. Paris: UGE, p. 37, 1978, o qual afirma que esta frase falta nas traduções).
12. Cf.: *Ideologia e Utopia*. Porto Alegre: Ed. Globo, p. 91, 1956.
13. Ver a esse respeito: GOMES DA SILVA, J. C.: "Mythe et Idéologie", *L'Homme* (Revue Franç. d'Antrop), Paris, t. XVI(4) 49-75, 1976,
14. É interessante ressaltar aqui que, neste movimento, o corpo de elite dos combatentes se auto denominava "Os Doze Pares de França" (só que era constituído de 24 membros em virtude da isotopia do termo 'pares'); tais líderes identificavam sua missão como "a guerra de Carlos Magno" que, segundo eles, completava mil anos e assim era chegado o tempo para a Guerra de São Sebastião (Cf. MONTEIRO, Duglas T.: *Os Errantes do Novo Século*. São Paulo: Duas cidades, 1974). Tudo indica também que — mas a pesquisa que empreendo neste momento ainda não me fornece a sua confirmação —, entre os seguidores de José Lourenço, no Caldeirão, no Cariri cearense, havia o mesmo fenômeno dos "Doze Pares de França". Não é difícil pois relacionar esse fato com a mesma matriz que gerou o ciclo cavaleiresco de nossa Literatura de Cordel.
15. Na opinião de Eduardo HOORNAERT (que deve tê-los retirado de Michel de CERTEAU: "Une géographie de l'éliminé" in: *La culture au Pluriel*, Coll. 10/18. Paris: UGE, pp. 79-85, 1973) são três esses elementos perigosos sistematicamente retirados pela repressão: a sexualidade, a violência e o caráter de infância ou de espontaneidade e suas indagações (Cf.: sua entrevista in: Ivan Maurício, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida: *Arte Popular e Dominação — O caso de Pernambuco 1961-1977*. Recife: Alternativa, 1978). Este último elemento, no meu entender formulado imprecisamente por HOORNAERT, poderia ser subsumido na categoria do mito enquanto anúncio direto de uma fala sobre eventos primordiais ou fundadores do ser.
16. Estava eu a concluir este texto quando me ocorreu a idéia de uma possível analogia entre as três etapas de minha hipótese acerca das relações entre "elitelore" e "folclore" e as três fases do programa

da FUNAI em relação ao índio: "atração, pacificação e integração" — conceitos cuja aparente inocência oculta a violência e o autoritarismo dessa relação.

17. Fazendo um reparo complementar à conhecida afirmação de MARX segundo a qual as idéias da classe dominante são as idéias dominantes de uma época, SARTRE observava: "quando a classe ascendente toma consciência de si mesma, essa tomada de consciência age a distância sobre os intelectuais e desagrega as idéias em suas cabeças". (Cf. *Critique de la Raison Dialectique*. Paris: Gallimard, 1960, t. I, p. 23).

RELÍQUIAS DA CASA

Eneida Maria de Souza

Para Telê e Marília

“O importante não é ficar, é viver” — inscrição da sexta série de fotografias e textos que compõem a *Imagem de Mário* —, reúne o fragmento da carta a Drummond com a foto do escritor junto à parede da capela do sítio de Santo Antônio. Texto e imagem se associam, pelo efeito de montagem criado pela organizadora do volume, Telê P. Ancona Lopez, permitindo a leitura do paradoxo entre o desabafo da carta de 1924 e o projeto cultural de Mário — a construção e resgate da memória brasileira —, estampado nesta fotografia de 1945, época em que o autor congrega as qualidades de funcionário atuante do SPHAN e escritor consagrado. Inquietar-se com a luta entre a permanência da arte e a transitoriedade da vida — a eternidade e o provisorio — revela uma das maiores contradições experimentadas pelo escritor, quando se percebe ter sido sua vida sempre pautada pelo compromisso de construir uma obra, ao lado do “deixar-se viver”.

O gesto simbólico de Mário, ao segurar a tábua da reconstrução da capela, janela aberta para o interior desconhecido e texto em ruínas, aponta para o mesmo gesto de quem escavou e retocou os resquícios dessa casa-memória nacional, na tentativa de enxergar, através das paredes toscas, a possibilidade de recuperá-la, com a ajuda da mão sensível do artesão e dos olhos atentos do teórico. Aliado a esse gesto, inclui-se a referência biográfica relativa à compra e futura doação do sítio de Santo Antônio ao SPHAN, que Mário comunica em cartas a Paulo Duarte e Rodrigo M. F. de Andrade. Essa atitude reveste-se portanto de alto nível simbólico, ao refletir a posição do escritor enquanto intelectual e homem público, dividido entre aspirações representativas para a compreensão desse texto no qual Mário ia-se transformando. Cito a carta a Paulo Duarte, de 30.IX.44: “Vou comprar

o sítio de Santo Antônio, do bandeirante capitão Fernão Pais de Barros, com a capela e tudo. Segunda-feira vou lá pra resolver detalhes da compra. Compro, dão uma parte com capela e casa-grande ao Brasil, que entrará na posse da doação da minha morte. Em compensação o SPHAN me nomeia conservador de tudo (já está tombado, você sabe), aliás já está restaurado e constrói em troca da doação, um pombal para mim. Pombal por ser só o absolutamente necessário, mas vai ser do modernismo, no alto fronteiro, e por enquanto week-endíssimo apenas" (1).

Mário de Andrade, *bem cultural* incorporado à cultura brasileira, ao possuir objetos e produzir outros, deixa como herança o terreno-texto, adquirido literalmente por conta própria e simbolicamente herdado, dom da tradição da qual o modernismo teve o mérito de reler e reconstruir. Na sua produção artística, o autor recolhe e usurpa fragmentos de escritos alheios, para metamorfoseá-los em novas aquisições de linguagem; no projeto cultural do homem público, o respeito à propriedade alheia desconhece a prática do plágio. Contudo, ao doar o bem pessoal e integrá-lo ao bem público, o valor de propriedade cede lugar ao livre trânsito da troca e à paixão das coleções, uma vez que o possuidor se inscreve no objeto que doa.

"A minha vaidade hoje é ser transitório. Estraçalho a minha obra": a tarefa do leitor de Mário é, portanto, a de assumir esse texto-fragmento que deverá ser continuamente recomposto por ele e pelos outros, juntando diferentemente os tijolos dessa parede em ruínas, ao procurar aqui e ali um quadro para restaurar ou uma folha escondida atrás do reboco da biblioteca labiríntica que foi sua vida. A obra de Mário, recoberta por edificações ulteriores que a escondem, se erige em texto-sintoma, enigma a ser lido, incorporando-se ao objeto arcaico e criptográfico das suas descobertas. Trair conceitos e brincar com o sério da tradição constitui a arqueologia da memória marioandrina, ao revelar ora o "close" indiscreto das personagens das fotografias, ora o lado mais banal do encontro entre amigos, recolhendo jocosamente a face "esquecida" do instante cotidiano, a fala impura do papagaio ou a coleção de preciosismos nacionais.

O documento da memória transforma-se em monumento, para utilizar a feliz expressão de Foucault, onde as marcas são trazidas até à superfície da pedra, visto serem os fragmentos incompletos e incapazes de compor uma imagem perfeita do processo de rememoração. Essa leitura, centrada na suspeita e no imprevisto, explica-se pela precariedade da prática da memória, evocadora de imagens e não de objetos. Na reconstituição das ruínas da igreja colonial ou das paredes da casa-grande, o trabalho das pás e picaretas acompanha de perto o labor do arquivista e do turista, que colhe, caneta em punho, pedaços de cantiga de roda ou do "pastoril". Desconfia-se, de antemão, da

efetiva existência de um Dicionário de folclore brasileiro: os verbetes são infinitamente remodelados e a fonte popular anda cada vez mais seca. Mesmo porque, do outro lado, "Macunaíma não tem interesse em se transformar num dicionário de folclore não".

Texto-memória que ia sendo montado através de rascunhos e anotações em folhas soltas, em viagens, nos menus de restaurantes, na lista de assinaturas dos amigos, recibos de alfaiate, nas fichas catalogadas de seu arquivo, relatórios de trabalho, cartas aos amigos; acervo da memória que se constrói com vistas a incidir sobre os vazios e os "restos de luxo esburacado que o acaso esqueceu de destruir".

Tem sido grande a tarefa de pesquisadores que se dedicam à reconstituição do livro de Mário, agrupando e sistematizando seus papéis, no manuseio cuidadoso (e amoroso) dos originais ou na edição de folhas esparsas da biblioteca. Repete-se, por conseguinte, a grande lição do escritor, mergulhado no trabalho de ordenar e arquivar a cultura brasileira, para embaralhá-la na reconstrução de seu acervo pessoal. Penetra-se nesse museu do escritor modernista em que, no meio de móveis antigos, o Cristo de trancinhas de Brecheret scandalizava a família — objeto proibido num lar católico e tradicional. Coleções de livros e de relíquias, da fala impura e dos palavrões de Macunaíma, em que o convívio do novo com o antigo se processava de modo dialético e instigante.

Hannah Arendt, ao discorrer sobre a diferença entre o culto da tradição e a paixão de colecionador em W. Benjamin, aponta aí a distinção entre as duas posturas, afirmando ser a tradição caracterizada pelo ato de selecionar, sistematizar e hierarquizar, na tentativa de ordenação do passado. O colecionador, por sua vez, nivela as diferenças, opondo-se, portanto, a autenticidade ao critério da tradição e à autoridade, o signo da origem. (2) Dessa forma, a posição do colecionador frente ao passado reside na escuta da tradição, que desconhece a entrega ao passado e se preocupa em pensar sobre o presente. Essa fórmula contém a visão de história em Benjamin, onde a valorização do instante surge metaforizada na imagem do touro: "o quadro autêntico pode ser antigo, mas o autêntico pensamento é novo. Pertence ao presente. É certo que o presente pode ser pobre e considerado o certo. Mas, como quer que seja, é preciso agarrá-lo firmemente pelos chifres, para poder consultar o passado. É o touro cujo sangue deve preencher o poço para que as sombras dos mortos possam aparecer à superfície". (3)

A prática da releitura do passado através do processo de rememoração, implica, em Mário, a busca impossível da totalidade ou do caráter autêntico dos objetos, optando pela via dupla do desejo de ser tudo e da impossibilidade de se deter na escolha deste ou daquele fato. Resulta desse impasse a postura sempre conflituosa do escritor diante

o avô e ser Macunaíma, legando-nos a dupla herança: de um lado do brasão, a presença do ethos de "felicidade do projeto" e da "sabedoria da vontade"; do outro, a vetente inundada do rio Tietê, onde reina Macunaíma, os sinais da "infelicidade do acaso" e da "sabedoria da indiferença". (6)

A cena familiar do texto andradino é também protagonizada pela mãe que não acompanha o filho na sua permanência no Rio, de 1938 a 1941. No apartamento da rua Santo Amaro, no Catete, além da falta dos objetos de estimação, dos livros e da própria casa da rua Lopes Chaves, Mário reclama da ausência da mãe que lhe repassava as roupas vindas da lavanderia e pregava os botões soltos. Guardiã dos objetos pessoais do escritor, é quem costura seu texto familiar e preserva a memória e a tradição da casa, metamorfoseando-se nela própria. O quadro de Guignard, "A família do fuzileiro naval", é transportado de São Paulo — como o retrato de Mário feito por Segal — no desejo inconsciente (?) de suprir a ausência da família, configurada na imagem sempre protetora e reconfortante da mãe. O sujeito vê-se perdido e se dilui na cidade, na estrutura "endogâmica" do apartamento carioca, embora procure, simuladamente, se integrar na imagem pintada por Segal.

Em crônica publicada nesta época, a "Sociologia dos botões" (*Os Filhos da Candinha*), instaura-se perfeito enlace da figura materna com a idéia de casa arrumada, onde a família tradicional se estampa, guardada pela garantia e o conforto artesanal da mãe que prega os botões dos filhos: "a mãe aprendeu a pregar botões tão garantidores como um fio de barba de meu avô". (7) A insegurança decorre da ausência dessa proteção que atinge o corpo fragilizado do filho, ameaçado pela nudez. É tempo de idéias desabotoadas e de ideologias mal arrematadas. Reclama, portanto da falta de quem lhe assegure a linhagem de sua escrita, que se metaforiza na casa e nos objetos que a compõem, propriedade abalada pela ausência de "boas casas" para os botões. A separação entre mãe e filho gera vazios e interstícios no tecido sempre fragmentado da escrita, exigindo-se agora o arremate dos pontos soltos: "Minha mãe ficou lá no seu lar de província. eu bracejo na descarinhosa cidade grande, com trinta e seis botões bambeados. E pouco a pouco, insensivelmente, já vou me acostumando com esta nova insegurança e com a ameaça imodesta de uma repentina nudez". (8)

O apartamento do Rio indica a metáfora futura, a compra do sítio Santo Antonio, em que se prolonga a imagem do texto-casa e se amplia o significado de patrimônio. Desfaz-se, ao mesmo tempo, a leitura unilateral da posição do escritor modernista, entendendo-se sua participação tanto como intelectual quanto como homem público.

Então, o colecionador transforma-se, simbolicamente, em peça da coleção que tanto lutou por conservar.

Não estaria Mário recuperando o trabalho de costureira que prega o botão do filho, na sua função de restaurador de casas, encarnando a imagem do avô pelo viés da herança materna? Preservar a tradição não representaria esse resquício do ambiente familiar e íntimo em que, silenciosamente, são costurados tecidos e abotoadas as idéias? Os remendos da casa pública são ainda confeccionados por alguém que se sensibiliza com o espaço interno e misterioso dos cantos e frestas, alguém que vai cosendo e renovando os fios rotos. O que importa, na realidade, é o avesso, o rascunho dessa costura, o reboco da parede da capela de Santo Antonio, onde o gesto de quem olha suscita muito mais o valor do processo do que o produto; aponta buracos, ruínas e ferrugem, reveladores do traço esquecido do passado.

Mário doa o sítio ao SPHAN e inscreve seu epitáfio na pedra, no texto que o colecionador incorpora ao bem cultural do Estado. Sua assinatura distingue-se do epitáfio de Macunaíma: "não vim no mundo pra ser pedra", escrita na laje que fora jaboti num tempo de dantes. Inverte, ainda, o desabafo de 1924, "o importante não é ficar, é viver".

Permanece, contudo, a relação ambivalente entre lembrar e esquecer, pois a inscrição no patrimônio abole e endossa a propriedade do bem, na medida em que o dono vive no objeto e se dilui no meio dele. Quer se transformar no último *bem cultural* adquirido, metáfora de sua obra e de sua vida. "Macunaíma é e não é meu", meu nome está na capa do livro e ninguém poderá tirá-lo, responde o autor a Raimundo Moraes. A propriedade é imaginária, entendendo-se que a doação do bem cultural apaga assinaturas e emblematiza a postura marioandradina, que defende a livre circulação dos signos num sítio arcaico e moderno chamado Brasil.

NOTAS

1. Carta de 30. IX. 44 de Mário de Andrade a Paulo Duarte. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Edart, 1971, p. 281. Cf. ainda carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 8. XII. 44, em que Mário comunica a compra do sítio: ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho; Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade*. Brasília, MEC, SPHAN, 1981. p. 184-185.
2. ARENDT, Hannah. "Walter Benjamin: 1892-1940". In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 170.
3. BENJAMIN, Walter, apud ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. op. cit. p. 171.

4. FERNANDES, L. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968, p. 161-162.
5. SOUZA, Gilda de Mello e. "O avô presidente". In:———. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980. p. 95. O livro do avô intitula-se *Apontamentos de viagem. De São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará à Corte*. 1882. A autora informa também ter Mário se apropriado, em *Macunaima*, de várias passagens retiradas desse diário.
6. Idem, *ibidem*, p. 105-106.
7. ANDRADE, Mário de. "Sociologia do botão". In:———. *Os filhos da Candinha*. São Paulo, Martins/MEC, 1976. p. 142.
8. Idem, *ibidem*, p. 142.

APÊNDICE

A imagem de Mário: (fotobiografia do Mário de Andrade). Seleção de textos e introdução de Telê P. A. Lopez. Rio, Ed. Alumbamento: Livroarte Ed., 1984.



179 — Mário visita obras na capela do Sítio de Santo Antônio, 1945. Arquivo SPHAN (Rio de Janeiro).

O IMPORTANTE NÃO É FICAR, É VIVER

Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser da vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estrçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver. Eu vivo.

Carta a Carlos Drummond de Andrade, 1924

FERNANDO, REI DA NOSSA BAVIERA: UM JOGO NO LIMITE DO SILÊNCIO

Lélia Parreira Duarte

Fernando Pessoa é o grande mito atual das literaturas de língua portuguesa. Neste ano, centenário de seu nascimento, muitas são as comemorações que procuram reverenciar o Poeta dos heterônimos e exaltar a originalidade com que exprimiu a absoluta solidão e perda de sentido do homem moderno, o que bastaria, por si só, para transformá-lo em mito, referência-chave da cultura contemporânea.

As comemorações centenárias focalizam, de maneiras diversas, a encenação do "drama em gente" com que Fernando Pessoa elaborou o seu radical sentimento de inexistência, levando às últimas conseqüências o longo processo de dissolução do eu inaugurado pelo Romantismo e precursoramente elaborado pelos duplos demoníacos de Hoffmann e de Dostoiévski, os pseudônimos de Kierkegaard, as máscaras de Browning, o "outro" de Rimbaud e as soluções provisórias de Garrett, Eça e Antero.

É por isso extremamente oportuno lembrar aqui o lúcido estudo crítico de Eduardo Lourenço — *Fernando, rei da nossa Baviera*,⁽¹⁾ que analisa a mitificação do fenômeno Pessoa e conclui que foi ao acrescentar a essa consciência da inexistência do eu, um elemento sacrificial que o autor da *Mensagem* erigiu-se em mito. Como aquele Luis, rei-louco da Baviera, seu irmão-gêmeo por dentro, prisioneiro de idênticos fantasmas, amante da morte e herói da impossibilidade de amar, Fernando Pessoa tornou-se ninguém e assim permitiu-nos visitar "a sua barca de melancolia sem reparar, como ele, que a paisagem é uma coleção de imagens sem sentido, sendo a sua viagem perdida de antemão".

1. LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986.

Vítimas apaziguadas da armadilha heteronímica tecida com palavras, é à sombra do mito-Pessoa que podemos disfarçar a consciência da infinitude de nossa finitude, de nossa condição de prisioneiros do labirinto do Tempo. Por isso mesmo, ensina Eduardo Lourenço, é preciso cuidado para resistir à tendência de ver na heteronímia a forma redentora da angústia do Poeta (e nossa). É necessário dizer não à idolatria de que o mito-Pessoa se tornou objeto.

Fernando seria o Camões de um império extinto, o D. Sebastião de um futuro improvável, que se inscreve Pessoa e faz o inventário do absurdo como se fosse natural e do natural como se fosse absurdo, inventando o sorriso no meio do desastre e o sentido imaginário no interior do sem sentido absoluto e do naufrágio. Desmitificam-se assim as soluções heteronímicas, que nos procuram tornar imaginariamente felizes em Caeiro — “porta pintada para nos fazer crer que tocamos com mãos de vida e não de sombra o autêntico real” — indiferentes à felicidade ou infelicidade em um Reis romano e invulnerável à angústia impossivelmente felizes em um Campos futurista: ficções que são afinal apenas manifestações da voz anônima, criadas para suportar o cotidiano atroz de que o Livro do desassossego é o espelho sem ficção.

Na perspectiva lúcida do autor do Pessoa revisitado, essa última obra nada altera de essencial para quem leu bem Fernando Pessoa, mas perturba grandemente a leitura mitológica do “drama em gente”: desarticula todas as ficções que o separaram em vão do único amor que o habitou, o da própria Morte. A leitura d’*O livro do desassossego* revela que o texto de Fernando Pessoa é falsamente plural, pois Caeiro, Campos e Reis acabam por configurar-se “maneiras diferentes de fingir que é possível descobrir um sentido para a nossa existência”. Através deles seria possível “saber quem somos, imaginar que conhecemos o caminho e adivinhamos o destino que vida e história nos fabricam”.

Os heterônimos seriam então apenas sonhos; não libertaram Pessoa de sua solidão e de sua tristeza, mas nos ajudam a perceber que, como ele, somos puros mutantes, decolando para viagens sem itinerário. “Com Caeiro fingimos que somos eternos, com Campos regressamos dos impossíveis sonhos imperiais para a aventura labiríntica do cotidiano moderno, com Reis, encolhemos os ombros diante do Destino, compreendemos que o Fado não é uma canção triste mas a Tristeza feita verbo”. E Eduardo Lourenço completa o útil quadro mítico, cuja desmitificação ele considera urgente e necessária: “com *Mensagem* sonhamos uma pátria de sonho para redimir a verdadeira”.

O que os heterônimos revelam, afinal, é a compreensão do Poeta de que a morte de Deus sentida pela modernidade é também a morte do homem, “fim da ilusão humanista que imaginava ainda poder justificar, na perspectiva de uma ausência de sentido transcendente para

o universo e para a História, os mesmos valores, as mesmas ilusões consoladoras, a mesma moral tranqüilizante”.

Foi com a sua poesia-outra, que vive, ao mesmo tempo, da agonia da imagem do Poeta como criador soberano de sua poesia e da Poesia como pura modelação do sentimento e da emoção espontâneos, que Fernando Pessoa encenou prodigiosamente o seu radical sentimento de inexistência. E com essa poética da indiferença, esse “olhar frio” pousado sobre a vida, esse humor no interior da tragédia, conclui Eduardo Lourenço, que Pessoa se configura então como Pessoa, “aquele que conduziu por nós a carroça de tudo (da Modernidade) pela estrada de nada”.

“A fortuna crítica de Pessoa” é outro ensaio apresentado em *Fernando, rei da nossa Baviera*, onde o autor ratifica sua teoria da necessária desmitificação do mito pessoano. Nele, Eduardo Lourenço historia a montagem da máquina textual pessoana e relembra os estudos críticos que a focalizaram inicialmente, em Portugal, e que se marcaram pelo tema obsessivo de busca de compreensão do mistério heteronímico. Menciona as obras capitais que representaram a maturação da fama de Pessoa e culminaram com a sua “institucionalização” e entronização na universidade, na primeira tentativa de objetivação cultural do Poeta. Visto então como o clássico contemporâneo, Fernando Pessoa torna-se o eixo da cena crítica e cultural de Portugal e é traduzido e estudado em vários outros países, além do Brasil.

Eduardo Lourenço aponta nesse ensaio as cinco linhas da fortuna crítica pessoana, decorrentes da mudança sucessiva de óptica em relação à sua obra, mas também em relação à própria realidade literária. A primeira, encarnada pela geração da *Presença* e a sua estética de essência romântica, em nome da tríade eu, espontaneidade, originalidade, teria hesitado no reconhecimento do “gênio” poético de Pessoa, fixando-se no problema de “sinceridade” ou não e acusando-o de artifício. Essa primeira geração crítica não compreendeu, afirma Lourenço, que o gênio de Pessoa estava ligado precisamente à contestação radical da única poética válida a seus olhos, a de um literário que a sua obra pretendia subverter.

A segunda leitura crítica percebeu a poesia de Pessoa como reflexo ou espelho do real, com a função de transfigurar esse real, concebido antes de mais nada como realidade social. Seria uma leitura de exigência ideológica precisa, em que o poético é deportado para uma instância heterogênea. A terceira etapa seria a da que toma a obra pessoana como universo constituído, em que as máscaras da diferença colocam problemas de compreensão. O acento é deslocado então do significado para o significante e procura-se resolver o enigma visível da Heteronímia, em busca de conciliação entre a diversidade evidente e a unidade profunda.

A quarta perspectiva marca-se por uma mudança de registro, pois compreende que o caso Pessoa inaugura uma literatura outra e pede, por isso, uma crítica outra: trata-se de uma aventura existencial e ontológica, através da qual joga-se não só com o sentido do Eu, mas também com o sentido do sentido. Com essa quarta perspectiva, que é a do próprio Eduardo Lourenço, sai-se do planeta-Pessoa enquanto literatura e percebe-se que a visão paradoxal da Ausência importa mais que a do Ser; é a visão de uma linguagem que não consegue falar o Ser e de um Ser que não pode ser plasmado em Linguagem. Poesia apreendida como metaliteratura, em que se apóia uma crítica que se assume e pensa como metacrítica, jogo de espelhos que é também, conscientemente, um jogo no limite do silêncio.

A quinta perspectiva foi imposta pela lógica interna e por alteração na frente crítica: a poesia de Pessoa passa a ser vista como um jogo do "vivido" imaginário, como um "poeto-drama", mais do que como drama do imaginário vivido. A preocupação passa a ser o imaginário da língua, os seus labirintos e impasses, cena atrás da qual nada se joga a não ser o próprio jogo. Essa perspectiva lembra que Fernando Pessoa, bem antes de Lacan, sentiu que a linguagem se falava sozinha, não tendo o eu outro conteúdo que o "efeito de palavra", condensado num eu puramente lingüístico.

Foi através dessas perspectivas que a "revelação" de Pessoa se converteu num mito vivo, irradiado tanto a partir da "letra" da sua mensagem, quanto a partir de seu questionamento. A glória universal atingida atualmente por Pessoa deve levar-nos entretanto a uma atitude de reserva, adverte Eduardo Lourenço, na medida em que pode conduzir tanto ao prazer equivocado que assimila a sua voz à litania vazia que celebra uma plenitude fictícia de sentido, quanto à perspectiva que traduz um esquecimento do Poeta e de sua obra. E que a mais pura das glórias dos poetas não pode bastar a quem foi, por excelência, poeta da Ausência e do Esquecimento.

Também em *O livro do desassossego, texto suicida*, Eduardo Lourenço faz síntese lúcida da crítica de Fernando Pessoa, afirmando que o Poeta suscitou três modelos fundamentais de estruturação textual:

- o primeiro, segundo a clivagem de uma bipolaridade sem síntese possível ou necessária, feita por Mário Sacramento, Casais Monteiro, José Régio, David Mourão Ferreira;
- o segundo, através da clivagem polar hegemônica ou suprema que postula um Pessoa nuclear de que os outros seriam imperfeitos esboços ou reflexos evidentes, papéis que uns atribuem a Caetano e outros ao próprio autor da *Mensagem*: Agostinho da Silva, António Quadros e Dalila Pereira da Costa;

— o terceiro é o que tenta conciliar a poética unitarista e a poética da multiplicidade sob o signo da diferença, descobrindo e pondo em evidência a pulsação textual de que essas duas ópticas seriam a expressão: José Augusto Seabra, Maria da Glória Padrão e o próprio Eduardo Lourenço. Inscritos numa dessas perspectivas, M. A. Babo, Rosa Tonati, Norma Tasca, Leyla Perrone Moisés observam sobretudo o estatuto do eu enquanto figura ou efeito do discurso e menos o da sua realidade ou irrealidade em sentido ontológico.

O livro *do desassossego* confere aos últimos a confirmação literal da perspectiva que elegeram, afirma o autor de *Heterodoxia*, pois uma de suas originalidades incontestáveis é ser, além de uma interpelação gnoseológica e ontológica em torno do eu, uma não menos aguda e virtual interpelação acerca do estatuto da própria enunciação. Se os heterônimos são textos diferentes, constituintes da mitologia heteronímica, *O livro do desassossego* é o texto das diferenças, em que resiste e persiste uma mitologia natural, que não consente a ilusão de uma pluralidade mítica e muito menos de uma mítica unidade.

Seria importante mencionar ainda os outros ensaios de *Fernando, rei da nossa Baviera*, republicações oportunas de textos significativos da crítica pessoana: "Apoteose ou segunda morte de Fernando Pessoa", "Fernando Pessoa ou o não-amor", "Kierkegaard e Pessoa ou as máscaras do absoluto", "De Junqueiro a Pessoa" e "Kierkegaard e Pessoa ou a comunicação indirecta". Parece interessante lembrar, pelo menos, algumas idéias de "Pessoa, ou le moi comme fiction", publicado inicialmente em *Fernando Pessoa, Poete Pluriel*, catálogo da exposição sobre o Poeta realizada no Centro Pompidou, Paris, 1985. Na mesma linha de *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, Eduardo Lourenço analisa nesse texto as razões que levam à construção do Pessoa-mito, definindo parâmetros para uma leitura lúcida do mito-Pessoa.

O Poeta compôs a sua obra a partir do eu como instância fictícia, e assim nasceu um dos mitos literários mais perturbadores do nosso século, diz o crítico: aquele do poeta sem nome próprio, criador de outros poetas em nome da única ficção que os torna possíveis: a do eu como ficção. Os heterônimos são uma forma de inventar eus-outros tão fictícios ou tão reais quanto Fernando Pessoa; todos são ninguém, máscaras multiplicadas sobre a face do nada, que assim ele não ocultou nem reduziu, mas fez brilhar para a tornar irrecusável aos que se sentiam tentados a não a perceber.

A teatralidade surpreendente dessa encenação poética levou muitos comentadores de Pessoa a ver nessa aventura incomum uma festa sem paralelo do texto e de seus espelhamentos infinitos. Esta festa faz sem dúvida parte de sua obra; será entretanto vã e triste, afirma

Eduardo Lourenço, se não for feita em benefício e em honra da pura ficção textual, já que é a falha, a marca da ausência que constitui o Eu do Poeta, pois sua consciência é essa falha mesma.

O "eu como ficção" não é, para Pessoa, um achado literário, mas a realidade e o lugar de uma busca, uma das mais radicais do século XX; é, sobretudo, o signo de um sofrimento. Pessoa não foi um "littérateur", ou uma máquina literária; foi um modesto empregado de escritório, sonhador, megalômano, marcado pelo sentimento de sua própria inexistência que ensaiou, em um mundo vazio de sentido, artifícios estranhos para se convencer de que tinha todas as vidas que os sonhadores nele podiam se inventar.

Como ficção, cada um dos seus "eus" pode fingir ou dar-se uma consistência ontológica, uma coerência, um sentido, que o sujeito poético correspondente ao eu real não pode provar, porque ele mesmo não é senão não-mundo, ausência no mundo. Para as ficções heteronímicas haverá um mundo, e esse mundo as torna reais. Mas essa aparente autonomia não é senão figura de um único sujeito, o do eu ficção que procura sua morte (sua vida), nesse baile (mal) mascarado da heteronímia, prova teatral da explosão do eu e não solução do Poeta para o sofrimento do eu-ficção.

Fernando Pessoa não está jamais onde ele pretende estar, porque não está em nenhuma parte. Ele é o poeta da nenhuma parte do Eu e toda a sua obra é uma imensa armadilha: a universal, da Linguagem, ou da nossa relação com a Linguagem.

É inútil, portanto, conclui Eduardo Lourenço, procurar um homem atrás da multiplicidade de suas máscaras ou um texto atrás de textos dispersos e estilizados: procurando o homem encontraremos apenas os textos, procurando o texto não encontraremos senão um dos não-textos capitais do mundo moderno. Essa ausência do homem, duplicada na ausência do texto, assinala com violência extrema o lugar vazio de uma agonia humana, de um combate cultural único. E sobre essa ausência, apenas a fim de torná-la sensível para nós, não para ele, que se inscreve, supremo equívoco, o nome mítico de Fernando Pessoa.

IRONIA, HUMOUR E LATÊNCIA NAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS *

Linhares Filho

Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair dêsse conúbio.**

Não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.***

Há um falar e dois entenderes.****

Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros.*****

Machado de Assis

* O presente trabalho publicou-se antes em *Momentos de crítica literária III*: anais do VI Congresso brasileiro de teoria e crítica literárias e II Seminário internacional de literatura. Campina Grande, 1982. Republica-se aqui por causa dos numerosos descuidos de revisão ocorridos sem a responsabilidade do autor. Para a republicação também se aproveita a oportunidade da comemoração do Sesquicentenário de de instrumento de estudo de disciplina ministrada pelo ensaísta no Mestrado em Letras da UFC. Algumas modificações também foram feitas pelo autor em textos de sua lavra aqui transcritos. O apêndice é totalmente inédito.

**ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962. v.1, p. 511.

***Ibidem, v.1, p. 544.

****Ibidem, v.3, p. 398.

*****Ibidem, v.1, p. 884.

1 — INTRODUÇÃO

1.1. — Considerações iniciais

O humorismo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* anuncia-se logo nas palavras preliminares sob o título de "Ao leitor", escritas pelo "autor defunto", entre as quais se lê sobre a "Obra de finado": "Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio".¹ O que saiu foi o riso contido e amargurado, cheio de travos, não com "algumas rabugens de pessimismo", a que se refere o *pseudonarrador*, como possíveis de existir no livro, mas com um real pessimismo, que chega às raias da negação vital; enfim o que saiu foi "o sorriso franzido" na feliz designação de Graciliano Ramos.²

Brás Cubas toma consciência do humorismo do seu livro, fato que mais se esclarece quando a personagem confessa estar atenta em um dos aspectos do humorístico: "Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados". (OC, p. 544) O humorismo das *Memórias Póstumas*, que se estende em maior ou menor intensidade ao geral da obra machadiana a partir de 1881, possui, pelas circunstâncias apresentadas, características ora de ironia ora de *humour*. O ar de mofa e altivez pessimistas com que Brás Cubas narra, disserta e filosofa, muitas vezes querendo dizer o contrário do que afirma, configura a ironia. O tom de galhofa perspicaz e velada, envolta em dor e tragédia, caracteriza o *humour*. As duas atitudes, ironia e *humour*, muitas vezes se confundem em sua sutileza, tornando-se difícil a diferenciação entre uma e outra.

O presente trabalho constitui-se um prolongamento de dois outros de nossa autoria, "Linguagem e filosofia de Machado de Assis"³ e *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*,⁴ ensaios estes em que já ligamos aspectos humorísticos ou caricaturescos da obra machadiana ao trágico e sobretudo ao simbólico ou, mais precisamente, a uma latência sensual que pretendemos seja, em maior escala, consciente nessa obra, que é cheia de "causas secretas", de ambigüidade, de segundas intenções, o que a torna excepcionalmente *aberta* segundo a compre-

1. *Ibidem*, v.1, p. 511. Daqui por diante, convencionamos a abreviatura OC para aludir ao volume 1 dessa obra. Quando nos referirmos a um dos dois outros volumes, usaremos a abreviatura convencionalizada junto à indicação do devido volume.

2. RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo, Martins, p. 110, 1962.

3. LINHARES FILHO. Linguagem e filosofia de Machado de Assis. In: *O caboré*. Fortaleza, 2(2): 48-56, jun. 1967.

4. LINHARES FILHO. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

ensão de Umberto Eco.⁵ Transcrevamos um parágrafo desse último ensaio de nossa lavra, citado:

Comprova-se a intencionalidade da latência não só pelo fato do autor sugerir ocultar processos e incitar o leitor a descobrir enigmas, mas também pela constatação de certas freqüências de pronunciamentos, nas quais se correlacionam vários símbolos, freqüências essas que nos levam a crer, sem prejuízo da intuição artística, na consciência da arquitetura de uma espécie de pelissignificação, a cuja interpretação chegamos, sentindo-nos dirigir pelo escritor.⁶

Afrânio Coutinho e outros estudiosos de Machado de Assis são unânimes em afirmar a existência do simbólico em larga escala na obra do ficcionista. O referido crítico, após aludir por mais de uma vez à existência de tal aspecto na produção machadiana, indica, conclusivamente e de modo lúcido, as três principais características da obra em análise: “[...] a obra de Machado de Assis é fundada sobre três grandes motivos: o humorismo, a tragicidade e a simbologia”.⁷

Podemos adicionar a esses aspectos a sensualidade, sobretudo numa camada subjacente, a nosso ver constituída mais intencional que preterintencionalmente. O símbolo valoriza o sensual, levando este, o humorismo e a tragicidade à plenitude estética. Justifica-se a insistência de sensualismo na parte latente de narrativas machadianas precisamente por esse constituir um campo fértil para a exploração do tragicômico.

Segundo Bergson, “O riso deve ter uma significação social”.⁸ Para muitos pensadores, sociólogos e psicólogos como Jankelevitch e Paulhain, o riso possui uma função corretiva dos atos sociais e humanos. No entanto o humorismo em Machado de Assis não apresenta com nitidez essa missão pragmática; pelo contrário, parece mais lúdico. Não traz objetivo moralista, não conduz a vontade de edificar, mas de destruir, lançando-se indiretamente maldição contra o Autor ou o suposto Autor do universo.

A essência da filosofia ficcional de Machado é o ódio entranhado à existência, a negação da vida pelo que de imperfeito e infeliz esta encerra, fazendo os homens egoístas, ferozes, animalizados, sofredores, e o mundo áspero, adverso, pesado, opressor. O comportamento da

5. Cf. ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 1971.

6. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 17.

7. COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, São José, 1966. p. 111.

8. BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1980. p. 14.

ficção machadiana diante da vida é a explosão disfarçada e estética de toda uma rugidora revolta contra ela.⁹

Depois de referir-se à influência recebida pelo romancista, a qual “veio ao encontro de tendências inatas”, Afrânio Coutinho fundamenta, em capítulo intitulado “A Veia Humorística”, a opinião que expendemos: “Em Machado o humorismo é aliado ao pessimismo, à amargura, ao ódio do gênero humano, à irritação que lhe causava o espetáculo da vida”.¹⁰

Buscamos acima de tudo, na presente análise, o intrínseco literário, propondo-nos seguir os ditames da Crítica Estética, preconizada no Brasil principalmente por Afrânio Coutinho. Assim, interessamo-nos aqui pelo que nos parece intencional e não pelo inconsciente nem pelo biográfico do autor. Adotamos, pois, os métodos da interpretação literária, ajudando-nos com a Retórica, a Semântica, a Estilística e a Etimologia.

Muitas vezes Brás Cubas parece dirigir sua ironia e seu *humour* contra si mesmo (“Foi-se o embrião, naquele ponto em que se não distingue Laplace de uma tartaruga”) (OC, p. 600), no entanto é contra Deus e/ou contra a Natureza que em verdade os dirige. Zombando dessas entidades, Machado de Assis, em toda a sua obra da maturidade, utiliza-se de personagens que representam as pessoas do mundo, e estas, por sua vez, são produtos da Vida, isto é, de uma dessas entidades. Entre essas pessoas está o leitor, de quem zomba tanto Brás Cubas, desde a ameaça de dar-lhe piparote até chamá-lo de obtuso.

Recordemos esta terrível crítica desferida a Deus, referindo-se Brás Cubas às mortificações que uma formiga e uma mosca se impõem uma à outra, e sendo afastados os dois insetos pela personagem: “Pobre mosca! pobre formiga! E Deus viu que isto era bom, como se diz na Escritura”. (OC, p. 605) Também seria dirigida ao Absoluto esta velada e ferina mofa de inconformado: “Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir também não deixa olhos para chorar...” (OC, p. 581)¹¹ Brás Cubas, em sua galhofa e em sua irreverência, ora entende que Marcela o amou “durante quinze meses e onze contos de réis” (OC, p. 534); ora vê nela “um rosto cortado de saudades e bexigas...” (OC, p. 557); ora concebe “a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro” (OC, p. 554); ora se pergunta “o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião...” (OC, p. 518); ora supõe nas pessoas o mal que o minava: “e aí vos ficais eternamente hipocondríacos.” (OC, p. 637) Brás

9. LINHARES FILHO, op. cit., nota 3, p. 50. (Transcrevemos esse parágrafo do referido ensaio).

10. COUTINHO, op. cit., nota 7, p. 61.

11. Sobre essa nos pronunciamos antes, com detença. Cf. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 43.

Cubas é capaz de construir metáforas irônicas como “flor da moita”, aplicada à claudicante Eugênia, e metáforas desprezivas como “Escrófula da vida”, dirigida a Quincas Borba. E chega a transmitir ao leitor o desdém de um Vilaça depois deste seduzir uma Eusébia: “ — Não chores, meu bem; não queiras que o dia amanheça com duas auro-ras.” (OC, p. 529)

Observemos estas assertivas de Northrop Frye:

A conclusão de que uma obra de arte literária contém uma variedade ou uma série de sentidos parece inevitável. [...]

O princípio do sentido múltiplo, ou “polissemio”, como Dante o chama, não é mais uma teoria, ainda menos uma superstição desacreditada, mas um fato estabelecido.¹²

O método irônico de dizer uma coisa e significar outra coisa muito diferente incorporou-se na doutrina de Mallarmé, de evitar a afirmação direta.¹³

Por essas palavras, verificamos que mais um teorista se coloca ao lado de Umberto Eco, Eduardo Portella e outros na defesa da possibilidade de abordagem da obra literária em vários sentidos. Quanto ao caso de Machado de Assis, adotamos aspectos inéditos de leitura, que julgamos serem sugeridos predominantemente pela consciência estética do ficcionista. Quanto ao método irônico de Mallarmé, do qual nos fala Frye, acreditamos que Machado usaria, em muitos passos, procedimentos semelhantes ao do poeta simbolista, ligando o irônico ao símbolo sensual. Este enforma e veladamente valoriza o aspecto humorístico.

No nosso ensaio *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro* comentamos as insinuações de Machado de Assis acerca dos seus processos e o desafio ao leitor, examinamos casos de anomalias sugeridas como os de Eugênia e Marcela, analisamos símbolos marítimos, o do dinheiro e o dos calçados na ficção do escritor, e apresentamos várias teorias não extrínsecas, mas estéticas, em que se baseia a nossa análise da latência sensual consciente nas mais importantes produções machadianas e em alguns escritos de Eça de Queirós. Transcrevemos do referido estudo e do ensaio “Linguagem e filosofia de Machado de Assis” alguns trechos pela relevância que possuem para a compreensão das *Memórias Póstumas* e pela ligação íntima com o presente tra-

12. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1957. p. 76.

13. *Ibidem*, p. 66.

balho. Reproduzimos trechos sobre o significado do nome Virgília, sobre o cap. "Genealogia", sobre o Humanitismo e a invenção do emplasto. Os símbolos humorístico-sensuais que neste estudo investigamos são dos mais importantes do livro: a solda, a política, a ponta do nariz e o chapéu. Por meio deles confirmamos a subjacência machadiana da maneira como a concebemos, e penetramos mais a essência da problemática estética das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* segundo a nossa proposição de leitura.

Procuramos abranger, mediante relações de sentido e de processos, todo esse livro machadiano em sua essência, enfatizando o humorístico e os aspectos simbólicos indicados.

Formulamos o nosso respeito aos analistas e críticos que estudavam o autor antes que sobre ele escrevêssemos, bem como ao decoro, já que o nosso assunto se relaciona com o sensual. Nosso intuito é apenas valorizar esteticamente o escritor.

1.2 — Transcrições de estudos anteriores

A narrativa *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, acumula, de acordo com os ângulos por que pode ser encarada, uma metáfora e uma metonímia. Embora o *pseudonarrador* afirme não ser "um autor defunto, mas um defunto autor" (OC, p. 511), com isso apenas enfatiza a sua morte espiritual, porque Brás Cubas é em verdade um vivo morto, contando sua história de morte simbólica. As ocorrências do livro são metaforicamente póstumas, porque se prendem a essa morte simbólica de Brás Cubas, à sua morte moral. Quanto à metonímia, a análise do que chamamos latência sensual consciente do autor revela que a Dor humana, motivo da temática do romance, é, por contigüidade ou por força do detalhe artístico, representada por uma dor específica, a do conflito sexual. Sob a aparência de restringir o universo da obra, que deve ser vista em sua globalidade de potencial estético, a descoberta de tal subjacência —, que se encontra num enredo contíguo ou em elementos paralelos ao enredo patente, estabelecendo-se com este, que tem vigor simbólico, uma interação —, antes amplia pela ambigüidade o valor estético dessa obra.

Assim como Brás Cubas tem, no seu trágico livro, uma "Genealogia" —, conforme o título e o assunto do cap. III das *Memórias Póstumas*, na qual ele seria o rei, de acordo com a etimologia do seu nome ("do grego, Brás ou Blás, derivado de Basílio, real, digno de rei, semelhante a rei"¹⁴), porque regeneraria, com a conduta viril, o nome da família de tanoeiros (moralmente indignos segundo a latência intencional do contexto), e, apesar do exemplo de dignidade que deu,

14. FREITAS, Mário. *Dicionário de nomes próprios*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1965. p. 19 e 21.

a seu modo, morreu moralmente por causa do conflito —, assim também, metonimicamente, a família humana, isto é, a humanidade, cuja genealogia é a da própria história do mundo, encontra a Dor como resposta da vida. Subiacentemente e mercê da metonímia antes explicada, essa Dor em maiúscula representa-se pela dor em minúscula do conflito sensual. [...] 15

Quincas Borba constitui-se, igualmente, uma metonímia, por ser, no enredo subjacente-intencional, o conflito de Rubião idêntico ao de Brás Cubas: assim, aí também o conflito sensual se toma para representar a Dor universal, que é o conjunto de todas as modalidades dos padecimentos do mundo. Pela lei da conservação da massa, de Lavoisier, invocada indiretamente por *Quincas Borba* com o exemplo das bolhas, para explicar a Rubião o Humanitismo, há uma só substância, e, portanto, uma só Dor. De acordo com a visão de *Quincas Borba*, *Humanitas* é “a substância criadora e absoluta”, todas as coisas participariam dela, só que a Dor, que está nas coisas, é eliminada pelo raciocínio anormal, doentio de *Quincas Borba*, para ser realçada por Machado de Assis na fala de Brás Cubas. Contra o otimismo de Leibniz o pessimismo de Schopenhauer.

Sabemos que Rubião e Brás Cubas não seguiram, aquele por não a entender, este por desprezá-la, a filosofia do Humanitismo de *Quincas Borba*, novo Pangloss pelo otimismo leibniziano e homossexual sugerido, com a sua teoria do benefício, que não era solidariedade humana, nem cristianismo, nem austeridade epicurista, mas uma indignidade masoquista disfarçada em conformação com o sofrimento, como suscita Machado com a latência consciente.

Comprovando a prostituição de *Quincas Borba*, além de suas teorias de aceitação mórbida e passiva da dor, podemos aludir a contextos como os dos capítulos “Um salto”, “Um encontro” e “O travesseiro”, das *Memórias Póstumas*. [...] 16

Num ou noutro desses capítulos, encontram-se expressões ambíguas, a depor, pelo contexto, contra a virilidade do “filósofo” semideamente, como as seguintes: “uma flor”; “com vistoso pajem atrás”; “escarranchando-se diante de mim”; “escrófula da vida”; “com muitos ademanos de ternura”. 17

A doutrina de *Humanitas* criou-se para maior realce da mensagem romanesca, maior efeito das idéias negativistas e niilistas do escritor e constitui-se uma objeção ao pensamento de Brás Cubas. Partindo de verificações idênticas, a filosofia de Brás Cubas e a de *Quincas Borba* diversificam-se uma da outra nas conclusões e aplicações. Sente-se que ambas as doutrinas se baseiam no mesmo raciocínio de imperfeição

15. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 31; 33.

16. Ibidem, p. 33-34.

17. Ibidem, p. 34.

e impassível massacre, encontrados na Natureza, mas, tratando-se de solucionar o problema, enquanto Brás Cubas se refugia no desdém, o filósofo de Humanitas, garantindo que “retifica o espírito humano” (OC, p. 597), chega é a favorecer o vício, insinuar a prostituição e, dizendo que “suprime a dor, assegura a felicidade e enche de imensa glória o nosso país” (ibidem), o que faz é tentar iludir e consolar pela sugestão de aceitação anormal e doentia do sofrimento, consoante se deduz do proceder mais que desprezível de Quincas Borba, o qual se vislumbra por entre a linguagem de crueza velada de Machado. 18

Para ensinar a importância da etimologia e/ou da semântica dos nomes próprios, Machado, logo no cap. III — “Genealogia”, das *Memórias*, faz com que o pai de Brás Cubas explique falsamente a origem do sobrenome “Cubas”, que, aliás, pela fonologia sugestiva de nome chulo, pela passividade do objeto, que designa o substantivo comum de que tal sobrenome provém, e pelas relações com elementos do contexto do capítulo, mostra intenção de revelar caricaturescamente a indignidade dos membros dessa família. 19

Curiosa por demais é a forma de que se serve Machado para explicar a escolha do nome Virgília como denominação de um dos personagens principais das *Memórias Póstumas*. Do verso virgiliano — *Arma virunque cano*, escrito “muitas vezes, ao acaso”, por Brás Cubas, chega êste a grafar acidentalmente a palavra *vir* e o próprio nome do poeta, “Virgílio”. Lê-se nas *Memórias Póstumas*: “Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel. . .

— Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília.” (OC, p. 160)

Deduz-se que, sendo a significação etimológica de Virgílio — homem vigilante (de *vir-vigilis* com síncope), Virgília quer dizer por analogia mulher vigilante ou vigilância. Representa, pois, Virgília uma espécie de *superego*, que não se liga ao inconsciente, como na psicanálise, mas ao consciente. Não é somente mulher, mas está no íntimo de Brás Cubas e simboliza o apêgo exagerado, inquieto, vigilante, que o solteirão da Gamboa muitas vezes demonstra ter à integridade viril. Atende-se para a idéia de combate psíquico, expressa nos vocábulos *arma cano*, combate que, no homem da idéia fixa, era uma eterna vigília, pois, em vista do desenlace do noivado de Brás Cubas com a futura mulher do Lobo Neves, diz aquele, referindo-se a ela: “não lhe estava agora preso por nenhum outro vínculo, além de uma fantasia passageira, alguma obediência e muita fatuidade. E isto basta a explicar a vigília”. (OC, p. 559) Mas graças às relações com Virgília, ou seja,

18. LINHARES FILHO. op. cit., nota 3, p. 53.

19. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 37-38.

à atividade da consciência em tentar repelir qualquer sentimento que lhe parecesse indigno, é que Brás Cubas às vezes encontra satisfação e tranqüilidade, expressas no símbolo de D. Plácida, a alcoviteira, e por isso elogia a outra, assim: "Virgília era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfrornado em cambraia e bruxelas." (OC, p. 573) Ou então: "Virgília era o presente; eu queria refugiar-me nêlo para escapar às opressões do passado". (Ibidem)²⁰

As nossas idéias sobre o emplasto não contradizem a opinião de Eugênio Gomes.²¹ de que o autor das *Memórias Póstumas*, na concepção do emplasto, ter-se-ia inspirado em Camilo Castelo Branco: essa descoberta não invalida a latência sensual consciente que indicamos em relação àquele invento. Como demonstramos em nosso trabalho "Linguagem e Filosofia de Machado de Assis", Brás Cubas é um homem preocupado, no enredo subjacente, com sua própria virilidade. Ora, insurgindo-se ele contra a conformação físico-moral da Obra Criada ou da Natureza (e nisto como um representante da filosofia negativista, de niilismo absoluto de Machado), no enredo implícito não quer aceitar —, o que denota, pelo absurdo da rejeição, um estado de conflito e insegurança da masculinidade —, que o indivíduo do sexo masculino, pelo menos ele, Brás Cubas, possua partes parassexuais semelhantes às da mulher. Assim, compreende-se por que a afamada idéia fixa do comborço de Lobo Neves, a da invenção do emplasto, era, segundo ele, "a que faz os varões fortes e os doudos". (OC, p. 514) A expressão "varões fortes" significa, no enredo explícito, os homens pertinazes ou audaciosos; mas, no implícito, os vigilantemente másculos.

Seria o emplasto, como afirma o narrador, um "anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade". (OC, p. 513) Insinuando, no enredo patente, para hipocondria (origem do adjetivo que aparece no texto) o sentido de sofrimento moral ou Dor pela condição humana, no sotoposto utiliza o sentido próprio daquela palavra, isto é, "estado mental caracterizado por depressão e preocupação mórbida com o funcionamento dos órgãos". Lendo-se com um sentido ou com outro a palavra em estima, vemos que existe na concepção do emplasto um deliberado *humour*, um riso trágico por ser anódino para um mal psíquico um medicamento de uso externo desse tipo. Há, talvez, em tudo isso, o propósito de mostrar que inútil é tudo o que se fizer pretendendo corrigir a Natureza. Mas temos consciência do efetivo significado do emplasto: "medicamento que amolece com o calor e adere ao corpo; (fig.) remendo, conserto mal feito". Bem se vê que o *pseudonarrador* das *Memórias Póstumas* sugere que o emplasto seria um frustrado remendo anal, com que corrigiria a Natureza... Sabe-

20. LINHARES FILHO, op. cit., nota 3, p. 49.

21. GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1958. p. 123.

mos que ele, ao cuidar do seu invento, adoece de pneumonia e morre (quer dizer, torna-se um vivo-morto):

Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a idéia fixa dos doudos e dos fortes. (OC, p. 516)

Insinua-se, burlescamente, que tenham sido ventosidades o golpe de ar que fez Brás Cubas adoecer de morte. Acrescenta o *pseudonarrador*: “[...] e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou”. (OC, p. 116) A afirmação metonímica (invenção em vez de golpe de ar: a causa pelo efeito) da parte patente disfarça a confirmação da subjacente malícia.

Atentemos, ainda, na sugestão do passo em que o *pseudonarrador* se dirige aos leitores, após supor que Cromwell, “com a mesma mão que trancara o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas”: “Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo”. (OC, p. 515) Suscita-se, latentemente, que o puritanismo não seria em relação à moralização do parlamento, conforme se entende ao nível do enredo manifesto, mas em referência ao próprio sentimento caricato, que tem Brás Cubas, de exagerada preocupação moral com a virilidade: o emplasto, efeito de tal preocupação, beneficiaria os ingleses em nome de um “puritanismo”.²²

2 — ANÁLISE DE SÍMBOLOS ESSENCIAIS

2.1 — A solda e a política

A humorística e frustrada invenção do emplasto assemelha-se, remendo que este seria, à solda da opinião pública (cap. CXIII), talvez mais precária pelo seu objetivo latente que o outro e, por isso mesmo, não menos humorística. Refere-se a solda, no nível patente da narração, à reputação do Lobo Neves como homem que fosse respeitado pela mulher. No entanto, no plano latente, a solda relaciona-se ao bom juízo que o público deva fazer do comportamento moral do Lobo Neves, já que o *pseudonarrador* sugere possuir essa personagem tendências para o homossexualismo passivo, o que comprovaremos adiante. As idéias sobre a solda da opinião, conquanto se dirijam primordialmente ao caso do Lobo Neves, exprimem a própria concepção de Brás Cubas em face do conflito que neste apontamos e são por ele estendidas a todos os homens.

22. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 153 a 155.

O respeito humano de Brás Cubas várias vezes se revela. Já nas palavras com que, dirigindo-se ao leitor, abre o seu livro, define "as duas colunas máximas da opinião", os "graves" e os "frívolos", e escreve: "Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião". (OC, p. 511) No cap. CXII — "A opinião", em que opina sobre o Lobo Neves, por três vezes invoca sugestivamente a condescendência da crítica ("perdão", "boa vontade" e "indulgência") para com os julgamentos que formula a respeito do marido de Virgília. No cap. CXIX — "Parênteses", volta Brás Cubas a preocupar-se com a opinião: "Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros". (OC, p. 615) A propósito de dúvidas a que tanto se expõe o Lobo Neves, no citado cap. CXII afirma Brás Cubas que "esse dia devia ser o dos lances dúbios" (OC, p. 610) e supõe "que uma sombra de dúvida retrospectiva cobrisse a nudez da realidade". (Ibidem) Note-se ainda que no capítulo posterior ao que se intitula "A solda", Brás Cubas se preocupa com a opinião pública em face de suposto escândalo, mas neste adotando uma atitude sexualmente normal, porque está em diálogo de despedida com Virgília: "Olhe que estão olhando para nós". (OC, p. 611) No *Dom Casmurro*, Bentinho, com as viagens para a Europa, depois de separar-se de Capitu, simulava encontrar-se com ela "e enganar a opinião". (OC, p. 937)

A última frase do capítulo "A opinião", depois que Brás Cubas sugere a dúvida do julgamento público, nos aspectos patente e latente da narrativa, sobre a reputação do Lobo Neves, é a seguinte: "e estava fechado o livro da vida, sem nenhuma página de sangue". Se o "livro da vida" do Lobo Neves se fecharia sem sangue, enquanto "a opinião se ocupasse um pouco com outras aventuras" (OC, p. 610), podia haver um motivo de ação sanguinolenta a evitar-se. Longe estariam Lobo Neves e Brás Cubas de, com os seus temperamentos calmos, chegar às vias de fato pela disputa de Virgília. Diante desse argumento não se explica muito, do ponto de vista do enredo manifesto, a última frase do cap. CXII. A frase tem força de *humour* e de malícia sugestiva. O Lobo Neves precisaria pelo menos da "sombra de dúvida" que lhe soldasse a reputação ou "cobrisse a nudez da realidade" de algum desmando moral dele, eis o que propõe a leitura do latente.

Examinemos os símbolos humorísticos. O livro da vida que se devia fechar sem sangue representa as partes parassexuais do Lobo Neves. Tais partes humanas semelham as curvaturas e a concavidade de um livro aberto, as mesmas que se simbolizam pelo algarismo 3 dos números (13 e 31) assinaladores das datas de nomeação do Lobo Neves para presidente da província. Veja-se que, a respeito da desistência da personagem, quando da primeira nomeação, sob o pretexto de superstição, escreve Brás Cubas uma frase, que pode ser de metonímia sugestiva (a parte parassexual em vez da pessoa), ligada à polissemia

do substantivo “fundo” —, “substância” e “buraco fundo” —, esta acepção suscitando a parte parassexual: “o fundo supersticioso existia”. (OC, p. 592) E escreve ainda: “Mas eu preferia a pura ingenuidade de Dona Plácida, quando confessava não poder ver um sapato voltado para o ar”. (Ibidem) Ora, “um sapato voltado para o ar”, tendo-se em vista o significado latente de calçados na obra machadiana, equivale à situação daquele 3 do número 13, em que o primeiro algarismo, de aspecto visual fálico, representaria, por uma espécie de metonímia, a figura de Brás Cubas, que, como secretário nomeado, acompanharia a Lobo Neves. É evidente que a posição do secretário na representação dos algarismos do 13 está deslocada, pois deveria colocar-se atrás das curvaturas e da concavidade do 3, número que lembra as “profundas molas da vida” do capítulo CX, frase que aí significa patentemente “impulsos, movimentos”, mas sugere a idéia de nádegas. O secretário desprezaria o presidente e talvez se voltasse para o amor de Virgília. Eis as razões latentes e caricatas pelas quais o impressionável Lobo Neves desistiu da presidência, aceitando a nomeação do dia 31 (cap. CX). Veja-se que nesta composição numérica os algarismos se posicionam de modo contrário ao da composição do número 13.

Quando da nomeação do dia 31, o Lobo Neves já não leva Brás Cubas como secretário, levaria outro, que se representasse pelo algarismo 1. Assim, no plano manifesto do romance, se evitaria a censura do público pelo namoro entre Virgília e Brás Cubas, mas subjacentemente se afastaria a censura às supostas relações anormais entre Lobo Neves e Brás Cubas, este como elemento ativo: outro secretário, distante da intimidade da casa do presidente nomeado, podia suprimir a maledicência, como suocere a narrativa.

Lê-se no cap. CXII:

Pareceu-me então (e peço perdão à crítica, se êste meu juízo fôr temerário!) pareceu-me que êle tinha medo — não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. (OC, p. 610)

Esse código deve ser entendido latentemente como o das regras morais, que serve mais, no caso, de parâmetro para a opinião que o das leis jurídico-sociais.

Usando Brás Cubas a expressão “livro dos sete selos” (OC, p. 592) como metáfora referente a uma resposta taxativa de Dona Plácida sobre a superstição do sapato, lembra o livro da vida sem sangue e fechado, embora precariamente, com a solda da opinião. Cabe aqui mostrar a intenção machadiana de latência sensual na outra superstição de Dona Plácida em face do contexto: “apontar uma estrêla com o dedo; aí sabia perfeitamente que era caso de criar uma verruga”. (Ibidem) O

dedo simbolizaria o falo; a estrela e a verruga, a parte parassexual das pessoas. A leve semelhança visual de tal parte com a estrela e a verruga ajuda-se, pelo aspecto enrugado, com o apelo fonológico do nome que representa o último símbolo (verruga, ruga).

Examinemos trecho do cap. CXIII — “A solda”, para constatar como o *humour*, a ironia e a tragicidade se fabricam numa subjacência sensual, a que se chega desvendando o simbólico:

De um ou de outro modo, é uma boa solda a opinião, e tanto na ordem doméstica, como na política. Alguns metafísicos biliosos têm chegado ao extremo de a darem como simples produto da gente chõcha ou medíocre; mas é evidente que, ainda quando um conceito tão extremado não trouxesse em si mesmo a resposta, bastava considerar os efeitos salutareos da opinião, para concluir que ela é a obra superfina da flor dos homens, a saber, do maior número. (OC, p. 610-611)

A “flor dos homens”, pelo contexto, significa latentemente o orifício parassexual que se deve soldar pela opinião. Em Brás Cubas é a “flor da hipocondria” que humoristicamente “recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, — o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas”. (OC, p. 548) A expressão “o amor da nomeada”, referente ao emplasto, liga-se ao respeito pela opinião, portanto à solda. Em Quincas Borba, a “flor dos homens” seria a “Escrófula da vida”, (OC, p. 573) expressão com que Brás Cubas o designa metafórica e metonimicamente, pois, ao mesmo tempo, com ela sugere tomar, em vez da pessoa, o orifício parassexual, que, pelo uso anormal, se teria transformado em tumor, e com este compara de modo implícito o “filósofo”. A expressão “maior número” no enredo patente faz-se explicação (“a saber”), com o sentido de “maioria”, da expressão “flor dos homens”. Ora, existe uma impropriedade de sentido na parte patente da narrativa aí: a maioria não seria explicação da “flor dos homens”, enquanto se entenda esta como a elite, a nata dos homens. Esta é, pelo contrário, o menor número. Esse comportamento de Machado de Assis dá maior consistência ao aspecto paradigmático. Nesta parte, o “maior número” torna-se explicação perfeita da “flor dos homens”, porque aquele será o zero, número que simboliza não já os quadris, como o número 3, mas o supracitado orifício. Segundo afirma o autor, “Brás Cubas viajou à roda da vida”, enquanto “Xavier de Maistre à roda do quarto”. Haveria nessas frases, em face do contexto, sugestão maliciosa, não obstante o desacordo entre a regência verbal delas e a das frases latentes: viajou para a roda da vida; viajou para a roda do quarto (quadril). Torna-

se esta proposição uma como injúria gratuita e artística a Xavier de Maistre, pois se deve entender subjacentemente que o viajar para a roda equivale ao deslocamento do espírito, por causa de doentia preocupação, para a roda parassexual. As citações recentes, que trazem a palavra "roda", confirmam que o zero seria o maior número: Brás Cubas, o frustrado imaginador do emplasto, por sua grande e caricata preocupação com a virilidade, preocupar-se-ia com o número que simboliza a circunferência parassexual. Por isso, verificamos que a "flor dos homens" é para ele o maior número. Afinal, para nós, num plano abaixo da infinitude de Deus, o zero, que representa o nada, é tão grande quanto o tudo, é "infinito" como o tudo. Assim, por extensão, o zero, entre os algarismos representantes dos números, é, filosoficamente, maior que os demais.

No capítulo CXXVI — "Desconsolação", em relação à "primeira entrada da febre amarela"²³ que vitimou Nhã-loló, lê-se:

Quincas Borba, porém, explicou-me que epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos: fêz-me notar que, por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito

pêso: a sobrevivência do maior número. (OC, p. 619)

Vemos que a expressão "maior número" traz aqui o mesmo sentido latente e humorístico que se emprega no capítulo CXIII. A febre amorosa (amarela por causa da possível cor amarela do esperma) teria morto simbolicamente a Eulália. As "epidemias" do desejo amoroso são decerto "úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos", os anormais como o próprio Quincas Borba, porque ficariam postergados, enquanto, em princípio, a espécie se multiplicava. A "vantagem de muito pêso" é que, depois da epidemia, havia de restar o zero parassexual, isto é, o "maior número" dos anormais. A expressão "de muito pêso" seria uma alusão latente ao volume dos quadris.

Voltemos ao texto de "A solda". A expressão "obra superfina", em face do contexto risível do cap. CXIII, só pode aumentar a caricatura da concepção da solda no aspecto subjacente, tornando-se altamente irônica a mesma expressão por causa da potencialidade polisêmica de suas palavras: é como se a opinião se compusesse precariamente de excremento diarréico, que se colasse à região anal, tapando-a.

A "ordem doméstica" que, anteriormente, no mesmo capítulo, se denomina "instituições domésticas", simboliza a consciência ou a

23. O mesmo sentido subjacente teria essa doença no *Dom Casmurro* (cap. LVI), à qual nos referimos em citado ensaio. Cf. *ibidem*, p. 65.

intimidade das partes parassexuais. A "política" representa o relacionamento sexual, quase sempre anormal, na obra machadiana, porque a política se dedica ao público, como, numa perspectiva burlesca, a prostituição. Daí chamar-se Damião (do latim, o popular, o homem do povo) o fundador da família Cubas, de tanoeiros, da qual comentamos o símbolo ao reportar-nos ao cap. "Genealogia". Chamava-se também Damião aquela personagem de "O caso da vara", efeminado sobre quem falamos no livro *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*.²⁴ A propósito de política, examine-se ainda o conto "Teoria do Medalhão", em que se sugere a atitude asquerosa de um pai tentar seduzir sexualmente o filho (aquele como elemento passivo) e ensinar-lhe a "política" do homossexualismo. Veja-se o estudo desse conto no apêndice a este ensaio.

Tudo indica que o Lobo Neves, pelo próprio símbolo da política em que se integra, pelos símbolos dos capítulos "13", "31", "A opinião", "A solda" e outros, é homossexual passivo ou possui tendências para esse defeito. O sobrenome "Neves", feminino e designativo de um fenômeno suave, bem se ajusta à designação de personagem efeminada conforme o costume machadiano. Também esta passagem é comprometedora: "Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera". (cap. XLIII, p. 179) Embora o substantivo "águia" seja epiceno, apresenta, de qualquer maneira, forma feminina, e é com essa ave que se compara o Neves, enquanto se compara Brás Cubas com o pavão. Cumpre notar ainda que a posição de poder, comando e liderança como a do Lobo Neves é, quase sempre, destinada ironicamente por Machado à galeria das personagens efeminadas.

Que dizer de Brás Cubas? Apesar de eleger-se deputado e de ambicionar o cargo de ministro de Estado, mostra o contexto que não tem atitudes de homossexual passivo. Se bem que a Moral e a Ciência Psicológica mostrem que também é efeminado o homossexual ativo, há um consenso popular que atribui superioridade ao homossexual ativo em relação ao passivo, encarando-se o ato daquele até como forma de desfeitear o outro. Esse consenso, aproveitá-lo-iam os desígnios humorísticos e desdenhosos de Machado de Assis para sugerir que uma personagem como Brás Cubas, ciosa de sua virilidade como no-lo mostra o aspecto subjacente da narrativa, possa apresentar tendências ou práticas de homossexualismo ativo.

Vejamos alguns exemplos de sugestões e símbolos disso: o fazer do moleque Prudêncio o "cavalo de todos os dias", o "esconder os chapéus das visitas", o "puxar pelo rabicho das cabeleiras" das visi-

24. Ibidem, p. 139 a 141.

tas, três atos do "menino diabo", que foi Brás Cubas (cap. XI). Ao analisar o capítulo "A ponta do nariz", demonstraremos que o chapéu simboliza partes sexuais passivas, receptoras, com base no raciocínio da hipálage. Esconder chapéus é ato que pode ser entendido como colocar-se alguém por cima dessas partes masculinas ou femininas, o que quase sempre se constitui um gesto próprio do copulador ativo. Observemos outros exemplos. Brás Cubas secretariaria o Lobo Neves; elege-se deputado, mas na câmara escreve que fica "recostado na minha cadeira", o que é uma atitude simbólica de pessoa sexualmente ativa em vista de a cadeira, pela potencialidade polissêmica, representar quadris. Como deputado, defende a diminuição do tamanho da barretina (símbolo de quadris) dos soldados, entre outros motivos porque "abatia a cabeça dos cidadãos", devendo entender-se latentemente que tal cabeça (simbolicamente o falo) não seja, como o é no enredo patente, a dos soldados, mas a dos civis: assim defenderia um sentimento de homossexualismo ativo. O cap. "De como não fui ministro d'Estado" compõe-se inteiramente de reticências, assemelhando-se ao cap. "O velho diálogo de Adão e Eva", que se constrói, quase em sua totalidade, da mesma notação gráfica. Vê-se que causas secretas explicam o malogro político de Brás Cubas, as quais se relacionam com o sexo, como no outro capítulo, em que o *pseudonarrador* imagina uma relação sexual sob o símbolo metafórico da lenda paradisíaca. No cap. "Que explica o anterior", referente ao das reticências, lê-se: "E notem que o Quincas Borba, por induções filosóficas que fêz, achou que a minha ambição não era a paixão verdadeira do poder, mas um capricho, um desejo de folgar". Essa opinião valorizada por originar-se de alguém sugerido como homossexual passivo, portanto de alguém que fala com conhecimento de causa, revela caricaturescamente, mas talvez com certa verdade, a diferença entre as duas causas, a do homossexualismo passivo e a do homossexualismo ativo.

Temos uma confirmação do primeiro caso na fala de José Dias, em diálogo com Bentinho: "se vontade de servir é poder de mandar". (OC, p. 865)²⁵ Ninguém melhor do que o autor da teoria do benefício exerceu esse ditame.

Acrescenta Brás Cubas, interpretando o supracitado juízo de Quincas Borba: "Na opinião dêle, êste sentimento, não sendo mais profundo que o outro, amofina muito mais, porque orça pelo amor que as mulheres têm às rendas e toucados". (OC, p. 625) Amofina muito mais em face das perdas orgânicas do copulador ativo: o estado do amofinado compara-se à fraqueza das mulheres; os quadris do ho-

25. Acerca do caráter de José Dias, sugerido como efeminado, falamos no trabalho que vimos citando. Cf. *ibidem*, p. 67-68 e 134 a 137.

mossexual passivo são, como todo “chapéu” para a cabeça do falo, comparáveis a rendas e toucados —, eis a explicação desse último passo, pois, assim como rendas, toucados e qualquer chapéu são complementos da pessoa, tais quadris o são, embora de modo anormal, do falo.

A confirmação da opinião de Quincas Borba encontra-se em linhas adiante, no mesmo capítulo, quando Brás Cubas descreve o conforto de sua chácara, que seria a “folga” oposta ao “poder” segundo o “filósofo” e, não obstante, ambiciona a folga maior “daquela outra cadeira” (que simbolizaria as nádegas de outrem), folga de que Brás Cubas desfrutaria, se chegasse à conquista política de ministro de Estado:

Tudo tinha a aparência de uma conspiração das cousas contra o homem: e, conquanto eu estivesse na *minha* sala, olhando para a *minha* chácara, sentado na *minha* cadeira, ouvindo os *meus* pássaros, ao pé dos *meus* livros, alumiado pelo *meu* sol, não chegava a curar-me das saudades daquela outra cadeira, que não era minha. (OC, p. 626)

O cap. CLVII — “Fase brilhante” conta a entrada de Brás Cubas para uma Ordem Terceira, no tempo em que se reconcilia com o Cotrim e a solidão lhe pesava. Essa Ordem constitui-se, a nosso ver, um símbolo burlesco de prática sexual de que Brás Cubas participaria como homossexual ativo (e também como heterossexual?). Não se trataria de tribadismo. Muito menos, diante do propósito humorístico do livro, se trataria de uma sociedade filantrópica séria. O plano latente da narrativa envolveria essa Ordem Terceira numa ironia. Esta se intensifica com a declaração de Brás Cubas de que aquela fase em que pertenceu à referida instituição “foi a fase mais brilhante” de sua vida. Veja-se a perspectiva trágica: a infância liberal ou libertina, as decepções amorosas com Eugênia, Marcela e Nhã-loló bem como o agravamento da solidão formam um conjunto de circunstâncias adversas que levaram Brás Cubas ao extremo dessa Ordem, que simbolizaria uma terceira opção, sendo a primeira a relação sexual normal e a segunda, o onanismo.

Lê-se:

[...] calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada. Talvez a economia social pudesse ganhar alguma coisa, se eu mostrasse como todo e qualquer prêmio estranho vale pouco ao lado do prêmio subjetivo e imediato; mas seria romper o silêncio que jurei guardar neste ponto. (OC, p. 635)

Vejam-se as explicações sobre o símbolo da economia e o da doação do dinheiro no nosso trabalho *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*. Os pobres e enfermos seriam homossexuais passivos (também mulheres?) que receberiam o “benefício” e a “cura” do sêmen do irmão terceiro Brás Cubas. As “recompensas” deste não eram “prêmio estranho”, mas “subjetivo e imediato”: eis, por meio de dados semânticos, a sugestão de que o prazer sexual de Brás Cubas era próprio de partícipe ativo, portanto proveniente do sujeito (“subjetivo”) e não de fonte estranha. O modo da recepção da recompensa do *pseudonarrador* é “reflexo” como ele mesmo afirma e, de acordo com os seus padrões morais, não o rebaixava:

[...] é recompensa de algum valor; e não me digam que é negativa, por só recebê-la o obsequiado. Não; eu recebia-a de um modo reflexo, e ainda assim grande, tão grande, que me dava excelente idéia de mim mesmo. (OC, p. 636)

Esses se constituem alguns exemplos reveladores do significado das atitudes política e filantrópica de Brás Cubas segundo a compreensão de *humour* e latência sensual consciente de Machado.

Voltemos de novo ao texto transcrito do cap. “A solda”. Os “metafísicos biliosos” a que se refere o *pseudonarrador* representariam os pederastas que assumem a sua anormalidade. O autor recorreria à sugestão fônica da desmontagem da palavra (meta-físicos) como ocorre latentemente em sua obra, com outros nomes como Botafogo (desmontado em bota-fogo): seriam aqueles que, numa espécie de metonímia, se conheceriam por seu convite (meta o físico ou bota fogo). O adjetivo “biliosos” com o significado de irascíveis, coléricos traz um apelo adequado por ligar-se à digestão dos alimentos que passam pelo lugar que não desejam soldar com a opinião pública. Observemos a propriedade subjacente e o valor humorístico da expressão “gente chôcha e medíocre”. Os pederastas considerariam a solda “como simples produto” dessa gente, isto é, daqueles que teriam quadris chochos e/ou deveriam respeito à opinião, exercendo, assim, mediocrementemente, a pederastia.

Lê-se: “mas é evidente que, ainda quando um conceito tão extremado não trouxesse em si mesmo a resposta” etc. A resposta seria a revelação da baixa moral de tais metafísicos. Apontar-se-iam como “salutares” os “efeitos da opinião”, porque favoreceriam os pederastas mascarados e, quanto aos indivíduos preocupados com a sua própria virilidade como Brás Cubas, aqueles efeitos constituiriam para estes indivíduos maior tranquilidade psicológica. O texto traz em ambos os casos um desenvolvimento tragicômico. E potencializa a

ironia, enquanto pode sugerir que a opinião favorável ao político é, contrariamente, aquela que o tem por depravado moral, ou melhor, homossexual passivo.

Com o fito de preservar a boa fama do filho é que parece haver o pai de Brás Cubas afirmado para este: “— Todo o homem público deve ser casado”. (cap. XXVIII) E verifiquemos que no mesmo capítulo já o pai de Brás Cubas expende um conceito sobre a opinião, conceito que se assemelha a crenças expostas pelo filho nos capítulos “A opinião” e “A solda”, e que confirma a idéia fixa da invenção do emplasto. Aliás, no período seguinte ao daquele em que se transmite o conceito do pai de Brás Cubas, este fala do recolhimento da “flor da hipocondria” em favor da “flor [...] da nomeada”, o emplasto. O pai adverte o filho com estas palavras que lembram a “Teoria do Medalhão” e que, integrando-se no contexto, se tornam ambíguas, cheias de latência:

Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios. . . (OC, p. 548)

A conclusão é que no plano paradigmático, isto é, subjacente, a solda da opinião, com a sua precariedade e o seu humorismo trágico, assemelha-se ao emplasto. 26

2.2. — A ponta do nariz e o chapéu

O capítulo “A ponta do nariz” nas *Memórias Póstumas* oferece muitos símbolos curiosos, de um refinado *humour*, e traz certo ilogismo funcional no plano do enredo manifesto, o que dá mais consistência ao enredo subjacente. Pensamos até que capítulos como esse e “Uma reflexão imoral” dificilmente poderão ser interpretados fora da compreensão da latência sensual consciente do autor.

Nos dois capítulos imediatamente anteriores ao cap. XLIX, já se encontram referências à ponta do nariz. O sintagma composto das três últimas palavras da oração anterior vai ligar-se a pontos essenciais do romance: a política e a opinião.

No cap. XLVII — “O recluso”, Brás Cubas convida a sua “Pena de maus costumes” a entrar em sua casa, estirar-se na rede, e escreve:

26. Outros pronunciamentos a respeito do símbolo da política na obra de Machado de Assis faremos em outra oportunidade, notadamente quando estudarmos, especificamente, o romance *Esau e Jacó*, com o republicano Paulo e o monarquista Pedro.

"Vem; se te cheirar a algum aroma de toucador, não cuides que o mandei derramar para meu regalo; é um vestígio da N. ou da Z. ou da U". (OC, p. 562) Como veremos melhor, o *pseudonarrador* faz equivaler a pena política e literária ("Escrevia política e fazia literatura") ao nariz, e apresenta ambos como símbolos do falo. Por meio de metonímia com sabor de prosopopéia, Brás Cubas faz aquele convite de intimidade à pena, pede-lhe que ate "uma gravata ao estilo", vista neste um "colete menos sórdido", e atribui à mesma pena o sentido olfativo do nariz:

Mas, se além do aroma, quiseses outra cousa, fica-te com o desejo, porque eu não guardei retratos, nem cartas, nem memórias; a mesma comoção esvaiu-se, e só me ficaram as letras iniciais. (Ibidem)

Observemos que Brás Cubas, avaliando-se como político no cap. XLVII e como literato no cap. XLVIII, o faz "a olhar para a ponta do nariz".

O contexto do cap. XLVII sugere a figura do recluso como a de um onanista. A solidão, o repouso na rede e com o aroma deixado pelas "letras maiúsculas", a avaliação da ponta do nariz, tudo isso se coordena com declarações como "a mor parte do tempo passei-a comigo mesmo. Vivia; deixava-me ir ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo". Os dois últimos adjetivos e os dois últimos substantivos bem configuram os dois momentos do masturbador, cuja anomalia possui no romance outros símbolos como o trapézio (cap. XVII) e o movimento de rotação (cap. CL).

Uma reflexão do recluso assemelha-se à do chapeleiro do cap. XLIX e refere-se à superioridade política de Brás Cubas em relação ao Lobo Neves:

Quando me lembrava do Lôbo Neves, que era já deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo por que não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lôbo Neves, — eu, que valia mais, muito mais do que êle, — e dizia isto a olhar para a ponta do nariz... (Ibidem)

O capítulo XLVIII — "Um primo de Virgília" refere-se à emulação literária entre Brás Cubas e Luís Dutra, a qual não deixa de ser política como a do capítulo anterior. O simbolismo caricaturesco das palavras e dos gestos sugere que o primo de Virgília pretende, como elemento passivo, seduzir sexualmente a Brás Cubas: "Apenas publi-

cava alguma cousa, corria à minha casa, e entrava a girar em volta de mim, à espreita de um juízo, de uma palavra, de um gesto, que lhe aprovasse a recente produção". (Ibidem) Brás Cubas, como confessa, achava os versos de Luís Dutra superiores aos seus, no entanto não os elogiava e mudava de assunto, enquanto o outro lhe respondia "a princípio com animação, depois mais frouxo, torcia a rédea da conversa para o seu assunto dêle, abria um livro", etc. Os símbolos dessa derradeira passagem confirmam o nosso juízo sobre Luís Dutra, sobretudo a frouxidão deste e a abertura do livro. Por fim confessa Brás Cubas: "Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isto a olhar para a ponta do nariz..." (Ibidem)

Entenda-se que os versos de Brás Cubas significam manifestações sexuais ativas; os de Luís Dutra, habilidades sexuais passivas como os atos políticos do Lobo Neves. E embora achando elogiáveis as produções do Dutra em seu gênero, Brás Cubas preferia entregar-se, como se insinua, à auto-avaliação, ao onanismo imaginativo, desprezando o outro, negando-lhe uma opinião favorável.

A expressão "olhar para a ponta do nariz" não está nos dicionários, não pertence ao padrão da língua nem com o significado manifesto que o autor lhe atribui, que é fazer alguém alto juízo de si mesmo. E Brás Cubas tem certeza de que se trata de uma expressão estranha: "Ouço daqui uma objeção do leitor: — Como pode ser assim, diz êle, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?" (OC, p. 563) Essa objeção confirma que a referida expressão representa o onanismo, pois que este, além de ser um ato anormal, ocorre fora da visão dos outros, é secreto, um vício solitário.

A primeira frase do cap. XLIX tem este insólito e humorístico teor: "Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida..." Nessa metáfora está o intuito do autor aproximar o símbolo do nariz ao da cabeça, ambos significando o falo. Este, por uma catacrese, possui cabeça, e a consciência atua no cérebro, que também se chama cabeça, palavra homônima da outra. Com a primeira frase do capítulo, o autor já prepara o leitor para a latência sensual da hipálage subentendida e relativa a chapeleiros e chapéu (palavras simbólicas essas cognatas que surgirão em linhas adiante), pois, dizendo as pessoas que se metem os chapéus nas cabeças, na verdade são as cabeças que penetram nos chapéus.

O ponto que constitui o núcleo do *humour* do cap. XLIX é a meditação do destino do nariz. Substitui o *pseudonarrador* a explicação de Pangloss, de que "o nariz foi criado para uso dos óculos" pela "única, verdadeira e definitiva explicação" que saberemos. Entendemos que a explicação do leibniziano Pangloss que, segundo Quincas Borba, "não era tão tolo como o supôs Voltaire" (cap. CXVII

e CLIV), afina, pelos seus símbolos, com os sentimentos do filósofo semidemente, porque olhos e, conseqüentemente, óculos, representam partes sexuais ou parassexuais passivas na obra machadiana por causa da leve semelhança do olho com essas partes.

Vamos à explicação de Brás Cubas. Argumenta ele com o comportamento do faquir. Toma este como símbolo do masturbador. O faquir é o que se abstém de satisfazer a fome, portanto compara-se ao que não copula. Nele se projeta a imagem do recluso de dois capítulos atrás. Ambos olham para a ponta do nariz.

Examinemos o texto:

Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando êle finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas extremas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se; eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. (Ibidem)

Sob o pretexto de atribuir ao faquir um sentimento místico, o *pseudo-narrador* ironicamente simboliza, com os gestos do mesmo faquir e com o embevecimento deste, a prática do onanismo, culminado pelo supremo prazer. Note-se que é estranha, dentro da compreensão do enredo manifesto, a declaração de que a faculdade de obter-se a sublimação descrita "não pertence ao faquir somente: é universal".

Ademais, o entendimento de que o "olhar para a ponta do nariz" era, figurada, mas patentemente, fazer alguém alto juízo de si mesmo nos dois capítulos anteriores muda no cap. XLIX para uma compreensão de misticismo. Esses argumentos fortalecem o aspecto latente da narrativa. Enquanto varia o entendimento da expressão no plano evidente, no subjacente permanece o mesmo que indicamos para este plano. O desvio que o texto faz do objetivo fisiológico do nariz indicia logo que este se toma como símbolo importante dos desígnios humorísticos de sensualidade. Encontra-se no seguinte trecho a explicação, defendida patente e latentemente por Brás Cubas, sobre a finalidade do nariz:

Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos: extinguiu-se com as primeiras tribos. (Ibidem)

“Ver a luz celeste” representaria o êxtase sexual, o orgasmo. A “subordinação do universo a um nariz sòmente” retrata bem o egocentrismo, o narcisismo individualista do onanismo. Contemplar cada homem o seu próprio nariz “constitui o equilíbrio das sociedades” em vista da compreensão imoral, sugerida de modo humorístico, de que, com a compensação do onanismo, se evitam a violência sexual e a invasão da propriedade sexual dos cidadãos. O último período do trecho citado refere-se ao homossexualismo: sem a conjunção carnal normal, o gênero humano extinguir-se-ia. A sinédoque com sabor de prosopopéia na idéia dos narizes se contemplarem uns aos outros não teria, a nosso ver, outra explicação, constituindo-se, assim, o trecho em análise uma das mais admiráveis e humorísticas construções da latência sensual consciente de Machado de Assis.

O cálculo do tempo para a extinção do gênero humano é coerente: este “não chegaria a durar dois séculos”. Essa estimativa um tanto indefinida pressupõe que até pouco mais de um século alguns homens têm vivido, espaço de tempo esse suficiente para que o gênero humano se extinguísse, se os homens primitivos comessem a só contemplar os narizes uns dos outros, isto é, evitando a procriação.

Esboça-se, com a objeção do leitor, a qual já citamos, uma prolepse, que se desenvolve com argumentos ligados a chapeleiros e chapéus. Lê-se: “Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro”. (Ibidem) Num texto em que se fala da ponta do nariz e em que os homens são representados por seus narizes, simbolizadores dos falos, chamar o leitor de obtuso é conceber, latente e humoristicamente, que ele possua um falo rombo, ao lado de conceber o leitor, patentemente, como estúpido.

Sendo o chapéu, em geral, na obra machadiana da segunda fase, apresentado como símbolo das partes genitais femininas e parassexuais de homens e mulheres, por ser o chapéu penetrado pela cabeça, que simboliza a glândula, os chapeleiros representam elementos sexuais ativos por se entender que os chapeleiros fornecem chapéus às pessoas, fazem com que estas possuam chapéu, tornando funcionais, pela relação sexual ou parassexual, as partes receptoras sexuais ou parassexuais das pessoas. Assim, a sugestão grosseira, caricaturesca do *pseudonarrador* é que o leitor nunca atingiu o cérebro (a glândula) de um chapeleiro, penetrando tal cérebro pelas partes parassexuais do chapeleiro. Seria mais coerente a interpretação do passo referente ao leitor “nunca entraste no cérebro de um chapeleiro” do modo como acabamos de fazê-la do que considerando hipálage tal frase, porque, neste caso, se rebaixariam à condição de possíveis homossexuais passivos o leitor e o próprio Brás Cubas, que sugere haver ele próprio entrado no cé-

rebros de algum chapeleiro: com a hipálage se anulária a posição de superioridade de Brás Cubas na qualidade de humorista e homossexual ativo.

Conta-se o exemplo de um chapeleiro que compara a loja do rival com a sua e constata o progresso do outro em relação ao seu, pois verifica aquele que os chapéus que vende são "menos buscados, ainda que de igual preço". As vidraças que abrigam os chapéus, que se ostentam pendurados, às quais se refere Brás Cubas no capítulo XLIX, revelam em sua transparência a imaginação caricaturesca do *pseudo-narrador*. O fato de os chapéus se ostentarem é concebido pela imaginação de Brás Cubas sem rigorosa coerência com a realidade palpável, como acontece com o enredo latente de quase toda a obra machadiana a partir de 1881. Simbolizando os chapéus as partes parassexuais, são "vendidos" aos próprios donos dessas partes na ocasião em que tais partes parassexuais funcionam como chapéus da cabeça (simbolicamente a glândula) do chapeleiro. A incoerência caricatural é acionada a partir da incoerência lingüística da hipálage: "Meter o chapéu na cabeça". Assim, o vendedor chapeleiro é, rigorosamente, comprador através do sêmen, simbolizado pelo dinheiro. Com efeito a moeda, o dinheiro ou congêneres semânticos como o preço, conforme demonstramos à larga no trabalho *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*, representam o sêmen na obra de Machado. Por isso, a referência a preço deve ser entendida aí como símbolo do que indicamos, e a palavra "loja" como a potencialidade genital masculina e/ou a capacidade de sedução masculina.

As várias portas da loja que se abrem segundo o texto são concebidas caricaturescamente pela imaginação de Brás Cubas como índices do progresso do chapeleiro rival, ou seja, da capacidade deste seduzir homossexualmente os fregueses, homossexuais passivos. Buscar chapéus é, simbolicamente, sentir a funcionalidade homossexual das partes parassexuais junto à loja de um chapeleiro, eis o que o texto sugere.

Prossegue o texto narrando a contrariedade do chapeleiro, respondendo em definitivo a objeção do leitor e posteriormente concluindo as reflexões do capítulo:

Mortifica-se naturalmente; mas vai andando, 'concentrado, com os olhos para baixo ou para a frente, a indagar as causas da prosperidade do outro e do seu próprio atraso, quando êle chapeleiro é muito melhor chapeleiro do que o outro chapeleiro. . . Nesse instante é que os olhos se fixam na ponta do nariz.

A conclusão, portanto, é que há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação; equilíbrio. (Ibidem)

Já aludimos à semelhança entre a reflexão de Brás Cubas no cap. XLVII, quando o *pseudonarrador* se refere ao Lobo Neves, e a comparação do chapeleiro. Lá, Brás Cubas reflete, fixando os olhos na ponta do nariz, como acontece aqui com o chapeleiro. Ambos se auto-contemplam. Como se sugere, esse ato confunde-se com a masturbação, um ato compensatório diante de situações frustrantes. Veja-se a conclusão, que repete idéias do meio do capítulo. As duas forças capitais (e o adjetivo está preciso por seu valor etimológico ligar-se ao sentido latente) são o amor normal, de que provém a procriação, e o recurso onanista, individualista e anormal ao "nariz", que ironicamente traria o equilíbrio social.

2.2.1 — *Confirmações do símbolo do nariz*

Um ligeiro levantamento do aparecimento da palavra nariz em sete capítulos das *Memórias Póstumas*, fora os três aqui explorados, e no conto "O Segrêdo do Bonzo", de *Papéis Avulsos* (1882) ratifica a representação que indicamos para aquele órgão. Apontemos os capítulos: IV, XVIII, XXVI, XXIX, XCVII, CXV, CXVII. Nas passagens "e não esteja daí a torcer-me o nariz" (OC, p. 514) dirigida ao leitor e "Meu pai torceu o nariz" (OC, p. 548), o *pseudonarrador* sugere, pelo contexto narrativo irônico, caricato, sensual, que o nariz seja o falo dele próprio, Brás Cubas, que pudesse receber do pensamento do leitor e do pai, respectivamente, o reproche, a contorção, e não o nariz do leitor e o do pai que se torcessem a Brás Cubas, mudando-se a perspectiva da expressão "torcer o nariz a", que, no entanto, permaneceria com o sentido acumulado de "mostrar-se desagradoado com", da língua padrão e do aspecto manifesto do texto. Nos demais casos dos capítulos referidos, o símbolo fálico do nariz aparece com nitidez ora maior, ora menor.

Na "Visão do corredor", lê-se:

— Um anjo! murmurei olhando para o tecto do corredor. E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquêlê olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. (OC, p. 536)

A situação da passagem suscita-nos que Brás Cubas se entregue aí ao onanismo.

O pensamento de Quincas Borba de que "descender do peito ou dos rins de Humanitas, isto é, ser *um forte*, não era o mesmo que descender dos cabelos ou da ponta do nariz" (OC, p. 613), pelo próprio uso desta última expressão em face do que sobre ela já comentamos, vemos que se impregna de malícia. Quando o *pseudonarrador* se refere ao "nariz pálido e sonolento da sociedade..." (OC, p. 601) depois de insinuantemente achar que certa palavra "sugeriu-lhe [ao leitor] três ou quatro reflexões", e quando escreve que no almoço do cap. CXV, com "requinte de temperos", "ternura de carnes", "rebuscado de formas", "Comia-se com a bôca, com os olhos, com o nariz" (OC, p. 611), esta palavra se empregaria com dualidade de sentido num dos quais estaria deliberadamente a malícia.

No capítulo intitulado "O autor hesita", no qual Brás Cubas sugere o valor latente do nome Virgília como vigilância conforme ficou explicado, declara que "traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo". Constatase que o nariz e o triângulo junto às palavras *Arma virunque cano*, *vir* e "Virgília" têm um importante e curioso significado. Confirma-se que o nariz é o símbolo do falo; e o triângulo, da parte externa dos órgãos genitais femininos. Esboça-se ali, naqueles rabiscos de Brás Cubas, toda a problemática da sexualidade humana com as duas peças principais representadas pelos dois sexos e os tormentos da batalha psíquica, que tal sexualidade pode acarretar. Para Brás Cubas a batalha, pela própria necessidade de travá-la, necessidade que ele se teria imposto, e por muitas decepções, em vez de se tornar uma epopéia virgiliana, tornou-se uma tragédia. Mas atentemos bem na curiosidade das representações: acumula-se no triângulo feminino o "V" de *vir*, de Virgília, de vigilância. Posto ao contrário, lembra o "A" de arma e o esfíngico da pirâmide. Ao falar sobre a conflitante idéia fixa do emplasto, Brás Cubas compara em dúvida a fixidez dessa idéia, dentre outras coisas, à das pirâmides do Egito. E esfíngicas são as próprias *Memórias Póstumas*.

Reparemos, ainda, no símbolo do nariz empregado em "O Segredo do Bonzo", conto que traz o subtítulo: "Capítulo Inédito de Fernão Mendes Pinto". Isso justifica o tom inverossímil da narrativa, que se valoriza com o *humour* e o simbólico. Na "doença que consistia em fazer inchar os narizes" vemos a representação caricata da ereção.²⁷ Diogo Meireles propôs-se substituí-los por narizes metafísicos. Já conhecemos a funcionalidade de latência sensual da desmontagem da palavra "metafísicos" sob o apelo fonológico e não etimológico

27. A propósito desse símbolo, veja-se o da anasarca do Torres Nogueira, personagem do conto "José Matias", de Eça de Queirós, conto por nós analisado. Cf. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 162-163.

gico. Isso e a maneira de Diogo Meireles (Demônio de Meio Reles?)²⁸ agir com outras personagens do conto são elementos que o sugerem como pessoa indigna, anormal, a eliminar a inchação dos falos, masturbando-os. A substituição seria imaginária, metafísica (reassumir, do esta palavra o seu sentido próprio dentro da nova perspectiva). A substituição se daria por se trocar enganadora e risivelmente o estado do falo ereto pelo da satisfação repousante. Vamos ao texto e observemos a palavra cópia (abundância) com o sentido de reprodução, retrato, imitação (do órgão sexual feminino) num recurso do autor à potencialidade polissêmica, confirmando-se o intuito subjacente de Machado no conto em análise:

A assembléia aclamou a Diogo Meireles; e os doentes começaram de buscá-lo, em tanta cópia, que êle não tinha mãos a medir. Diogo Meireles desnarigava-os com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e aplicava-o ao lugar vazio. (OC, v.2, p. 328)

Verifiquemos ainda a ambigüidade da palavra "atrás" em dois passos do conto, querendo-se designar com um dos sentidos o lugar (permita-nos dizê-lo o leitor) do traseiro da personagem,²⁹ que o teria usado antes em ato sexual anormal:

Diogo Meireles, que desde algum tempo praticava a medicina, segundo ficou dito atrás, estudou a moléstia e reconheceu que não havia perigo em desnarigar os doentes [...]. (OC, v.2, p. 327)

Foi então que alguns filósofos, ali presentes, um tanto envergonhados do saber de Diogo Meireles, não quiseram ficar-lhe atrás e declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção [...]. (OC, v.2, p. 328)

2.2.2 — *Confirmações do símbolo do chapéu*

Com maior ou menor vigor, conforme a relação com o contexto, encontramos-lo, em ligeiro levantamento, presente a nove capítulos das

28. Tanto a designação popular do Diabo como a etimologia de Diogo ("do latim, o que suplanta, o que vence") ajusta-se à latência sensual das atitudes do efeminado satânica e humoristicamente triunfador, que é Diogo Meireles.

29. Veja-se caso semelhante, por nós explorado, em relação à palavra "trás", pronunciada pelo Vilaça no cap. XII — "Um episódio de 1814". Cf. LINHARES FILHO, op. cit., nota 4, p. 55.

Memórias Póstumas, tirante o cap. "A ponta do nariz", a saber: XI, I.IX, LXXVII, LXXXVIII, CIV, C XVI, CXXVII, CXXXVII, CXLII. Além disso, achar-se-ia a palavra "chapéu" com a insinuação indicada, dentre outros textos, na crônica de 4 de julho de 1883, publicada em *Balas de Estalo* e no conto "Capítulo dos Chapéus", das *Histórias sem Data*.

Destaquemos algumas passagens. Falando sobre o traje desprezível de Quincas Borba, escreve Brás Cubas: "As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia: o chapéu era contemporâneo do de Gessler". (OC, p. 571) As roupas suscitam a servidão desordeira, anárquica do autor da caricata teoria do benefício, de quem tinha o "orgulho da servilidade". E havendo Gessler obrigado os súcos a saudar o chapéu ducal arvorado por uma vara na praça pública³⁰, existiria naquela alusão ao bailio do imperador germânico Alberto I, em face do contexto, uma sugestão de que as partes parassexuais do Quincas Borba fossem cortejadas por muitos. Quando Quincas Borba, tirando um livro de Pascal da estante, fala com Brás Cubas, deve entender-se que o "chapéu", a que se refere o *pseudonarrador*, representa as partes parassexuais da primeira personagem, ligadas ao falo da outra ao menos na imaginação de uma das duas ou de ambas nesta frase: "E, chapéu na cabeça, bengala sobraçada, apontava o lugar com o dedo". (OC, p. 628)

Sobre a formalidade, a propósito do enterro de Nhã-loló, afirma o *pseudonarrador*: "A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão". (OC, p. 620) Explica-se latentemente esse pensamento metonímico pelo fato de a estima passar comprometida com a glândula de alguém, e a indiferença encontrar-se em disponibilidade.

Acerca das barretinas (espécies de chapéus militares) já falamos. Adicionemos algo ao já comentado. A semelhança do que ocorre no cap. "A ponta do nariz", no qual o uso anormal do que se representa por esse órgão poderia extinguir o gênero humano, no cap. CXXXVII se teme que o tamanho das barretinas venha "a arriscar a saúde e a vida, e conseqüentemente o futuro da família". (OC, p. 624) Esse exagero é caricato e insinuante de malícia. A exploração do sensual pela motivação fonológica está em achar Brás Cubas que o "cidadão [...] tinha direito a que se lhe diminuísse o ônus". Atente-se ainda para o sentido de ação sexual grosseira ligada à palavra "corte" na leitura subjacente do seguinte trecho: "O tamanho das nossas barretinas estava pedindo um corte profundo, não só por serem deselegantes, mas também por serem anti-higiênicas". (Ibidem)

30. Cf. PETIT LAROUSSE. Paris, Librairie Larousse, 1962. p. 1729.

Tratando-se de um texto pleno de *humour*, o da referida crônica de *Balas de Estalo*, na qual Machado de Assis apresenta um diálogo "para uso dos que freqüentam *bonds*", em vista da data da crônica, contemporânea da chamada segunda fase ficcional do escritor e devido ainda à coordenação de certas palavras, embora mais raras, de possíveis sugestões sensuais, achamos que nesta passagem a palavra "chapéus" representa o que, em outros textos, com ela temos mostrado, tanto mais que aqui, como no cap. "A ponta do nariz", os chapéus se encontram ligados a esse órgão, aqui referenciado sob a palavra "ventas":

Art. III — Da leitura dos jornais

Cada vez que um passageiro abrir a fôlha que estiver lendo, terá o cuidado de não roçar as ventas dos vizinhos, nem levar-lhes os chapéus. Também não é bonito encostá-los no passageiro da frente. (OC, v.3, p. 415)

O conto "Capítulo dos chapéus" traz no enredo patente um realismo derivado da observação de desavença conjugal na sociedade pequeno-burguesa. Conta-se uma desarmonia por causa do chapéu do advogado Conrado Seabra, entendendo a mulher Mariana e o pai desta que um homem da posição social do marido e genro respectivamente devia usar um chapéu alto, mais elegante. São decerto ridículos a implicância da mulher pelo motivo banal da formalidade e o filosofar de Seabra sobre o uso do chapéu, um objeto que passa a comandar indiretamente as pessoas. Depois de Mariana angustiar-se muito e ter ido contar à amiga Sofia a desavença, e depois de apaziguar-se com a situação e com a rotina de sua casa, voltando do ruge-ruge da rua com o qual não se compatibilizava o seu espírito, surge a surpresa: o marido, submisso, troca de chapéu, chega a casa com outro, e Mariana já prefere o antigo...

Analisemos em resumo o aspecto subjacente, que intensifica o risível do conto. O sobrenome Seabra, desmontado em "se abra" indicia o advogado Conrado (etimologia: do germânico, conselheiro prudente) como pessoa que defendesse, protegesse (porque advogado) em seu chapéu baixo (isto é, partes parassexuais que ficassem por baixo em ato sexual anormal) alguém. Pelo contexto do conto e da obra machadiana, o chapéu como símbolo daquelas partes surge na ocasião em que os "fregueses" o recebem do chapeleiro, elemento sexual ativo. É como se aquelas partes começassem a ser chapéu a partir da relação sexual. E como que levariam elas a marca da maneira ou posição que tiveram no ato. Daí haver chapéus baixos e altos na concepção latente.

Assim como em *Dom Casmurro* Bentinho afirma que “as chinelas são ainda uma parte da pessoa” (OC, p. 868), sabendo-se que calçados em geral na obra machadiana podem simbolizar as partes sexuais passivas ou parassexuais, lê-se no conto em exame esta declaração de Conrado: “O princípio metafísico é este: — o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab-eterno*”. (OC, v.2, p. 403) Essa concepção refere-se caricaturescamente, em sua latência, à necessidade sexual dos homens desde os nossos primórdios. E acrescenta Conrado adiante: “Quem sabe? pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu...” (Ibidem) A última reflexão explica-se: é o homem que preenche o vazio do chapéu, é o elemento sexual ativo que penetra na parte receptora. Veja-se a sugestão do nome “metafísico” desmontado sotopostamente como verbo (“meter”) e substantivo (“físico”). Outras insinuações de latência sensual encontram-se particularmente nestes passos:

Acontecera-lhe, [ao pai de Mariana] porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos. (Ibidem)

Mariana achou-lho, [o chapéu do marido] na verdade, torpe, ordinário, vulgar, nada sério. (Ibidem)

No primeiro trecho, a metonímia (digamos, prosoponéica) e insinuante da privança do Seabra com uma espécie de pederastas aristocratas coordena-se com processos que há nestas passagens:

Recostou-se; Sofia veio ter com ela. Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma coisa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja. Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, — ou, mais corretamente, as aventuras. [...] (OC, v.2, p. 406)

Mariana ouvia aturdida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas...

— Não juro, ouviu? replicava a outra, mas é o que se diz.

Mariana fitou o chapéu denunciado. (OC, v.2, p. 404-405)

Esses trechos comprometedores dos “chapéus” confirmam suspeitas sobre Sofia, por quem os “chapéus” se interessavam mais, e que seria um tipo semelhante a Eugênia e Marcela, das *Memórias Póstumas*: mulher caricaturescamente masculinizada ou hermafrodita ao menos na psique ou homem disfarçado em mulher. Em abono dessas suspeitas, vejamos o caráter de Sofia:

O chapéu aumentava-lhe o ar senhoril, [...] dominava desde logo [...] tinha consciência da superioridade [...] tinha o dom de fascinar, virtude de Bonaparte [...] (OC, v.2, p. 405)

Honesta, mas namoradeira; o têrmo é cru, e não há tempo de compor outro mais brando. Namorava a torto e a direito, por uma necessidade natural, um costume de solteira. Era o trôco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: — um níquel a um, outro a outro [...] (OC, v.2, p. 404-405)

Mariana respirou. A rola estava livre do gavião. (OC, v.2, p. 410)

O caráter masculinizado de Sofia está bem insinuado nessas citações. A expressão “o têrmo é cru” além de significar “o vocábulo é grosseiro”, pode sugerir, através da homônima de “termo”, que o fim, o limite a que chega a namoradeira é o órgão designado pelo termo chulo, que seria lembrado pela motivação fonológica do adjetivo. O verbo “compor”, significando “produzir, inventar”, significaria latente “pôr em ordem, ajeitar”. O fato da personagem ser solteira favorece a suspeita. O níquel ou troco miúdo pode ser símbolo de esperma ao menos imaginário conforme demonstrações nossas sobre o significado do dinheiro em geral, no livro *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*. A superioridade, a comparação com Bonaparte e a metáfora do gavião confirmam nesse juízo.

O que estamos fazendo com o “chapéu” supriria, embora sem sapiência, mas com curiosidade, o estudo que para ele o próprio Conrado reclama dos sábios neste trecho insinuante do sensual, a partir do símbolo fálico da palavra “Minhocas”:

Os sábios têm estudado tudo desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? desde Laplace e a *Mecânica Celeste* até Darwin e o seu curioso livro das *Minhocas*, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados. Ninguém advertiu que há uma metafísica do chapéu. (OC, v.2, p. 403)

Embora Conrado havendo afirmado sobre o chapéu que "ninguém o pode trocar sem mutilação" (ibidem), chega a casa com o chapéu trocado, "o que a mulher lhe tinha pedido de manhã" (OC, v.2, p. 410), suscitando-se humoristicamente com isso que o marido mudasse na rua a posição da relação sexual anormal, sem deixar de ser elemento sexual passivo. O chapéu que era baixo teria ficado alto de acordo com a posição dos participantes do ato.

Se Mariana aceitava o marido apesar de tudo, e até mesmo já o queria com o antigo "chapéu baixo" e privava com uma possível mulher anormal (Sofia), infunde-nos suspeitas sobre a sua real identidade sexual no enredo subjacente. Sua versatilidade sexual não estaria insinuada nestas palavras: "era, de ordinário, uma criatura passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda, capaz de usar com a mesma divina indiferença tanto um diadema régio como uma touca"? (OC, v.2, p. 402) Mas o que aviva mais as referidas suspeitas, fazendo-nos desconfiar que o autor no-la quisesse suscitar como alguém da estofa da amiga, verifica-se nesta passagem:

De uma das vezes que foi à janela, viu passar um rapaz a cavalo. Não era inglês, mas lembrou-lhe a outra, que o marido levou para a roça, desconfiado de um inglês, e sentiu crescer-lhe o ódio contra a raça masculina, — com exceção, talvez, dos rapazes a cavalo. Na verdade, aquêlê era afetado demais; esticava a perna no estribo com evidente vaidade das botas, dobrava a mão na cintura, com um ar de figurino, Mariana notou-lhe esses dous defeitos; mas achou que o chapéu resgatava-os; não que fôsse um chapéu alto; era baixo, mas próprio do aparelho equestre. (OC, v.2, p. 405)

O ódio contra a raça masculina não é nada feminino. A simpatia ao rapaz de modos efeminados, vaidoso das botas, que podem simbolizar partes parassexuais, e de "chapéu baixo", em face do contexto de malícia, torna-se comprometedora. Ademais, como vimos, enquanto o autor compara a amiga ao gavião, compara Mariana à rola, que, não obstante o motivo da passividade da personagem no enredo patente, compatível com o modo de ser da ave, pode, no enredo latente, ser sinédoque em que se tome, em vez da pessoa, o seu órgão sexual, ao menos atrofiado ou de existência apenas psíquica, representado pela palavra chula.

A propósito de chapéu, não podemos deixar de relacionar o raciocínio da hipálage —, que o explica como símbolo sexual ligado à cabeça (no caso a glândula) —, com o que ocorre com a palmatória do mestre de Brás Cubas, Ludgero Barata, sugerido ainda como efemi-

nado. Importante a etimologia de "Ludgero" vinculada ao sobrenome: "do germânico, guerreiro célebre". Guerreiro por usar a arma da palmatória, símbolo de suas próprias nádegas de "ossudo e calvo". Com elas, simbolizadas na palmatória, realizava, lembrando o relacionamento do chapéu com a cabeça, o "compelle intrare" das lições que "incutiu no cérebro" (símbolo da glândula) de Brás Cubas. Note-se, porém, que a ligação homossexual entre Ludgero e Brás Cubas devia acontecer apenas na mente do travesso menino e refletir-se depois na do *pseudonarrador*, isto é, só na mente do Brás Cubas adulto. A barata, que se prende ao nome de Ludgero, constitui-se o símbolo caricato da passividade ativa da personagem, pois tal inseto, mesmo o macho, se relaciona sexualmente por suas partes traseiras. Atentemos também para o fato de denominar-se a vulva com a gíria "barata". E é o menino Quincas Borba —, sugerido já como homossexual, e que faria mais tarde a apologia da luta como "a grande função do gênero humano" (OC, p. 613) —, quem zombava do velho lutador da palmatória, do "guerreiro célebre", colocando barata morta "na algibeira das calças, — umas largas calças de enfiar —" de Ludgero, "ou na gaveta da mesa, ou ao pé do tinteiro". (OC, p. 530) Lê-se:

Ó palmatória, terror dos meus dias pueris, tu que foste o *compelle intrare* com que um velho mestre, ossudo e calvo, me incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia, a sintaxe, e o mais que êle sabia, benta palmatória, tão praguejada dos modernos, quem me dera ter ficado sob o teu jugo, com a minha alma imberbe, as minhas ignorâncias, e o meu espadim, aquele espadim de 1814, tão superior à espada de Napoleão! (Ibidem)

Esse último conceito é repetição do que se acha no capítulo anterior àquele em que esse trecho se insere e que, na sua simbolização humorística, sendo o espadim a representação do falo, encerra uma profunda e individual verdade: "Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão". (OC, p. 527)

Vejamos também o significado implícito de luta na palavra "espadim", significado que se coordena com o que afirmamos acerca da frase *Arma virunque cano* (cap. XXVI). Observemos, ainda, nos símbolos do último trecho citado em destaque e de todo o cap. XIII, outros aspectos representativos do homossexualismo ativo do Brás Cubas menino, capítulo em que se refletem facetas, nos planos patente e latente, do "Conto de Escola".

Examinemos novo trecho do cap. "Um salto":

Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e compostura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras; com a diferença que tu, se me metias mêdo, nunca me meteste zanga. Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco, capote, lenço na mão, calva à mostra, barba rapada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial, e chamar-nos depois à lição. (OC, p. 530)

A passagem que acabamos de ler confirma, no seu *humour*, na sua ironia, na sua tragédia e no seu simbolismo, o intuito do *pseudonarrador* sugerir a anomalia sexual de Ludgero. Atente-se no verbo "meter" apropriado ao gesto sexual, aqui, anormal, de um "Barata"; nas "chinelas de couro branco", possíveis símbolos dos quadris; no "lenço", indicador de higiene íntima, e nos verbos "bufar, grunhir, absorver" como insinuidores de baixeza, animalidade, anomalia em face do contexto da obra.

3 — CONCLUSÃO

Chegando ao término desta análise, compreendemos as razões de Brás Cubas haver escrito o tão trágico capítulo "Das negativas", com o qual encerra as *Memórias Póstumas*. A suprema negativa "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (OC, p. 637) reflete a racionalização de uma personagem que conheceu intensamente a amargura, e que riu dolorosamente da vida por causa do constante espetáculo de morte que essa vida lhe foi.

A suprema negativa, ligada ao bloqueio genético, constitui o grande eco das adversidades e sofrimentos sexuais velados da personagem, os quais representam no livro todos os padecimentos do mundo.

Concluímos que a latência sensual consciente sublinha e redimensiona a ironia e o *humour* do escritor.

Comprova-se a grande experiência psicológica de Machado de Assis, humorista e trágico, que como poucos soube compreender a condição humana, interpretar a Dor existencial, manipular com tamanho arrojo e destreza o simbólico; enfim, manifestar-se com tanta grandeza e verdade artísticas quer no espaço da fala quer no do silêncio.

BIBLIOGRAFIA

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro, Globo, s.d.
2. ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.
3. BARRETTO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Agir, 1947.
4. BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
5. COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro, São José, 1959.
6. ————. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, São José, 1966.
7. ————. *Crítica & críticos*. Rio de Janeiro, Simões, 1969.
8. ————. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
9. ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
10. GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1958.
11. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d.
12. FREITAS, Mário. *Dicionário de nomes próprios*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1965.
13. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1957.
14. LINHARES FILHO. Linguagem e filosofia de Machado de Assis. In: *O caboré*. Fortaleza, 2 (2): 48-56, jun. 1967.
15. ————. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
16. ————. *Eça de Queirós contista*. Fortaleza, UFC, 1971. (Ensaio mimeografado).
17. MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1958.
18. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.
19. PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974.
20. SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do mundo*. Trad. A. F. Rocha. Rio de Janeiro, Simões, 1958.
21. SILVA, Gastão Pereira da. *Para compreender Freud*. Rio de Janeiro, Renascença, 1932.

5 — APÊNDICE

5.1 — O humour e o latente na "Teoria do Medalhão"

O conto "Teoria do Medalhão" constitui-se uma das mais *abertas* e simbólicas produções de Machado de Assis. O risível encontra-se já mesmo na parte manifesta dessa narrativa pelos conselhos maquiavélicos dados pelo pai ao filho, conselhos que propõem um anseio e uma luta contínuos pela conquista de uma situação social elevada, mas sem mérito real, devendo o filho lançar mão de muitos meios, vários deles escusos, para alcançar essa posição, impressionando-se beneficentemente a opinião dos participantes da sociedade em favor daquele que deveria tornar-se medalhão. O fingimento, a frivolidade e o afã em subir socialmente destacam-se como propostas que por si sós inserem no conto o ridículo. Antes de tudo, devemos perceber uma crítica psicossocial nesse conto, crítica que pode, como outros aspectos da obra machadiana, produzir efeitos moralizantes, embora estes, conforme assinalamos em outro lugar, não estejam nos desígnios do autor, que, com a sua arte de verdade humana, reflete um espírito de ludismo, destruição de valores morais e revolta contra a vida, o Absoluto e/ou a Natureza.

A latência sensual consciente não só corrobora, mas aprofunda o *humour* da narrativa. As sugestões desta não são apenas de, através do homossexualismo ativo, o filho chegar a ser um medalhão, mas de chegar a ser um medalhão do próprio homossexualismo ativo. Suscita-se este como finalidade, não apenas como meio. A política que o pai prega é a do homossexualismo ativo e não do passivo, havendo nisso uma exceção, pois mostramos que o costume da ficção machadiana é tomar a política como símbolo do segundo tipo de homossexualismo.

A subjacência em análise ocorre no conto mediante três aspectos: pelo clima; pelas idéias filosofantes ligadas a uma semântica sugestiva, comprometedora do caráter das personagens; pelas insinuações de atos que se esboçam no curso do diálogo-narrativa, como se alguns ângulos da teoria que se ensina se fizessem acompanhar de demonstrações práticas.

Verifiquemos o clima. A falta de sono no adiantado da hora e o ambiente de solidão ("— Saiu o último conviva do nosso modesto jantar") (OC, p. 288) aliados à reserva ("Fecha aquela porta; vou dizer-te coisas importantes") (ibidem) preparam o leitor para um contexto sugestivo de malícia. Depois desse exame da atmosfera do conto, agravada com a omissão de qualquer referência à figura da mãe (viva ou falecida) numa festa importante como a da maioria de um filho, o que mais chama a atenção é o pensamento: "e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra". (Ibidem)

As duas gerações estão representadas patente e latentemente pelo filho e pelo pai. No plano patente do conto, os suspiros figuram os sonhos do pai, a preparar as esperanças futuras do filho. No plano subjacente, os suspiros são os desejos e esforços do filho; as esperanças, os sentimentos do pai. O verbo "amassar", por adaptar-se, propriamente, no plano sintagmático, a ação concreta, mas aparecer ligado a significado abstrato e ainda por causa do gosto naturalista que sugere, no contexto de forte ambigüidade, destoa numa frase que se pretendesse concebida sem malícia. Somos induzido a distinguir um plano paradigmático, que se reforça com o contexto do conto e em que o "amassar" traduz ação sexual bem adaptada a "suspiros", vocábulo que deve ser entendido como ofegos de prazer, ficando a palavra "esperanças" com o sentido, mais pragmático e chão, de esperas.

Depois do pensamento analisado, o que mais interessa é o desfecho do conto, a partir de quando o pai recomenda ao filho o uso da chalaça e não da ironia. Esta se define como "êsse movimento ao canto da bôca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência". (OC, p. 294) Aprova-se a outra forma humorística:

Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça, amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. Usa a chalaça. (Ibidem)

A ironia, reprovada pelo pai e definida como "movimento ao canto da bôca", é sugerida como a prática do felácio, que o filho não deveria consentir que com ele alguém praticasse. Apropria-se a ironia como símbolo dessa prática, porque, querendo-se dizer com a ironia o contrário do que se diz, o felácio pode ser, contraditoriamente, um ato que envolve uma atividade de homossexual passivo. Daí se considerar a ironia algo da "feição própria dos cépticos" e ligar-se à decadência: o pederasta passivo completo, sem dúvida nenhuma, sem nenhuma reação ativa, não deveria usar a "ironia". Os adjetivos empregados para designar a chalaça sugerem as partes parassexuais, pois a estas se adaptam. Tais partes, que seriam a causa do ato que se tornaria uma chalaça, isto é, "gracejo de mau gosto ou insolente; caçoada, troça, zombaria", designam-se metonimicamente por chalaça. Por hipálage é que o quadril "se mete pela cara dos outros". O estalar como uma palmada, o fazer pular o sangue nas veias e o arrebentar de riso os suspensórios constituem-se expressões assaz sugestivas do ato sexual anômalo, pois é na nádega que mais propriamente se usa a palmada, com a ereção o sangue pula nas veias e, sendo a palavra "suspensórios" sinônima de alças, que podem designar também parte da região intes-

tinal (a parte terminal do cólon), vê-se que o “arrebentar de riso os suspensórios” simboliza humoristicamente uma grosseira explosão do prazer finalizador do ato anômalo.

Atravessa todo o conto uma sutil sugestão de referência ao fenômeno da ereção, como se o pai quisesse excitar o filho:

[...] o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum. (OC, p. 288) [...] e acabo, como vês, sem outra consolação e relevo moral além das esperanças que deposito em ti. (OC, p. 289) [...] de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no regime do aprumo e do compasso (ibidem) [...] contanto que ponham em relevo a tua pessoa. (OC, p. 293) Estás definitivamente maior. (OC, p. 295)

A segunda passagem acima citada compromete moralmente o pai de modo mais claro, o pai que aconselha este ditame ao filho: “Antes das leis, reformemos os costumes!” (OC, p. 292) Suscita-se que essa reforma dos costumes sancionaria o que se coloca contra a natureza. O último passo citado em destaque, escrito após a frase “Entras nos teus vinte e dois anos” (ibidem) sugere, por especial metonímia, a preparação definitiva do rapaz para um ato sexual, preparação ocorrida por causa da excitação da conversa daquela noite, podendo-se ler latentemente a palavra “anos” da frase supracitada com o sentido da homófona correspondente e a expressão “vinte e dois” como uma espécie de hipérbole valorizadora da homófona. Com o convite do pai ao filho “Vamos dormir, que é tarde”, seguido do conselho “Rumina bem o que te disse, meu filho” (ibidem) parece, diante do contexto, que se pretende que o filho ponha em prática, na cama, com o pai, ao menos em termos de um repasse de imaginação homossexual, o que este acabou de explicar. O verbo “rumina”, condizente com o naturalismo subjacente, como as palavras “faro” e “farejar”, que se encontram no texto, salienta, como tais palavras, o animalesco, a baixeza moral. O verbo “entrar”, que cerca de outras quatro vezes se repete no texto, sublinha, em face da sistemática simbólica, a intenção de latência sensual, como nestas passagens: “e felizes os que chegam a entrar na terra prometida!” (OC, p. 293); “há grande conveniência de entrar por elas [as livrarias] de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras”. (OC, p. 291) Sabendo-se que em Machado o livro simboliza partes parassexuais como já temos explicado, diante do contexto do conto entrar desse modo pelas livrarias seria, talvez, por especial critério metonímico, penetrar nessas partes parassexuais ou estariam as livrarias sendo sugeridas como espécies de prostíbulo não por uma

correspondência a uma realidade social (as livrarias não se prestam à corrupção), mas por força de uma ampliação do sentido latente do signo "livro", correspondente em Machado a partes parassexuais. Ou a idéia de coleção destas, representada pelas "livrarias", signo que traz a idéia de lugar onde se vendem livros, sugere a concepção de espécies de prostíbulo. As palavras "aprumo" e "compasso" da antepenúltima passagem citada em destaque significam, subjacente e respectivamente, a ereção e o movimento da cópula. Ou o compasso representaria a própria pulsação da ereção.

O relacionar a atitude do medalhão com o corpo e não com o espírito constitui um índice da latência sensual da teoria que o pai expõe ao filho. Lê-se:

O sábio que disse: "a gravidade é um mistério do corpo", definiu a compostura do medalhão. Não confundas essa gravidade com aquela outra que embora resida no aspecto é um puro reflexo ou emanção do espírito; essa é do corpo, tão-somente do corpo, um sinal da natureza ou um jeito da vida. (OC, p. 289-290)

Embora a frivolidade do medalhão possa fazer relacionar-se a gravidade com exterioridades, detalhes do trecho citado sugerem malícia. E a gravidade, que é uma qualidade espiritual, mais adiante designada como "circunspeção" de que o silêncio "é a forma mais acentuada" (OC, p. 290), aparece no medalhão da narrativa não como uma qualidade fingida pelo corpo do incompetente e frívolo bem sucedido, mas como "um mistério do corpo" "um sinal da natureza ou um jeito da vida". Essas expressões sugerem ainda a ereção, sendo para nós estranho o emprego delas. No plano latente, a gravidade seria a de quem se mostrasse freqüentemente com o falo grávido, ponderoso, pesado, cheio pelo intumescimento da ereção.

O "regímen debilitante" (ibidem) a que o pai se refere, simboliza o ato sexual ou mais propriamente homossexual e compreende as seguintes formas de representação específica: a leitura de compêndios de retórica, audição de certos discursos, o voltarete, o dominó, o *whist*. Todos esses expedientes recomendam-se pelo pai, talvez porque presuponham a companhia de outrem. No caso dos compêndios de retórica, tal companhia acontece por transmitirem a mensagem de outrem, que representaria o parceiro na conjunção carnal. Desaprovam-se a natação, a equitação e a ginástica, que talvez simbolizem a masturbação por se praticarem, quase sempre, pelos indivíduos desacompanhados. O bilhar é bastante recomendado pelo pai ao filho como prática a que deva recorrer um "medalhão completo", porque, embora seja um "exercício corporal", "há coisas em que a observação desmente

a teoria" (ibidem), e "as estatísticas mostram que três quartas partes dos habituados do taco partilham as opiniões do mesmo taco". (OC, p. 291) Na camada manifesta da narrativa, sugere-se que o bilhar uniria muitas opiniões em torno de um determinado tipo de jogada, do que resultaria a concordância dos companheiros com o modo de ser do medalhão, que sobre eles exerceria influência. Na camada paradigmática do conto, o partilhar das opiniões do mesmo taco significaria a concordância dos companheiros ("três quartas partes dos habituados do taco") com o modo de o homossexualismo ser praticado pelo medalhão, elemento ativo, a que aqueles se adaptariam como elementos passivos. Em ambas as camadas a palavra "taco" se emprega metonimicamente e, diante do contexto, o instrumento que ela designa torna-se um símbolo fálico, como a técnica do bilhar —, com o taco roçando os dedos da mão esquerda do jogador e impulsionado contra as bolas, que lembram quadris —, sugere relacionamento sexual. A frase "— Mas se eu não tiver à mão um amigo apto e disposto a ir comigo?" (Ibidem) com o seu tom indefinido e ambíguo, suscita a malícia da personagem que figura como filho no diálogo do conto, pois que tal personagem parece, a essa altura do diálogo, superar na medida justa, isto é, um pouco, a "inópia mental" que o pai vislumbra no interlocutor momentos antes, aliás considerada louvável pelo mesmo pai na personalidade de um medalhão, mas numa circunstância que implica, como tudo no conto, latência sensual e *humour*.

Observemos as duas publicidades apontadas como expedientes para formar o conceito do medalhão: "a de todos os dias" (lembrando o nome) e a da "reprodução das feições de um homem amado ou benemérito" (através do retrato exposto, por exemplo, "em qualquer casa pública" pelos amigos). Quanto ao segundo tipo de publicidade, leiamos o seguinte trecho:

os que houverem lido o teu recente discurso (suponhamos) na sessão inaugural da União dos Cabeleireiros, reconhecerão na compostura das feições o autor dessa obra grave, em que a "alavanca do progresso" e "o suor do trabalho" vencem as "fauces hiantes" da miséria. (OC, p. 293)

O respeito que Machado de Assis infunde nas personagens à opinião pública foi por nós suficientemente comentado, ao analisarmos as *Memórias Póstumas*. Esse respeito relaciona-se à política e à publicidade, e tudo envolve subjacência sensual. Sugere-se uma caricaturesca publicidade das qualidades do homossexual ativo, que seria aplaudido e escolhido como favorito pelos homossexuais passivos. Veja-se o lugar indicado como exemplo de ambiente onde se fazer a publicidade do medalhão: a União dos Cabeleireiros. Sabemos que ainda hoje tal

ambiente tende a ser escuso, podendo grassar aí a pederastia passiva, e isso corrobora as idéias que defendemos como sotopostas e caricatas. As expressões "alavanca do progresso" e "o suor do trabalho" apresentam, risível e respectivamente, um símbolo fálico e um símbolo do esforço do elemento agente em ato sexual, ao passo que a passagem "vencem as 'fauces hiantes' da miséria" traduz uma humorística compreensão de luta ou agressão no ato sexual (veja-se a citação latina do texto *Si vis pacem para bellum*) contra as partes parassexuais, ferozes e miseráveis em face do desmedido desejo anormal e supinamente indigno dos homossexuais passivos.

As irmandades e comissões equivalem a grotescas organizações como a União dos Cabeleireiros no plano subjacente: "elas virão ter contigo, com o seu ar pesado e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas". (Ibidem) Os homossexuais passivos estão bem representados como substantivos, e o medalhão, favorito daqueles, bem simbolizado como adjetivo. O "ar pesado e cru" chama a atenção, em vista do contexto malicioso, para as partes parassexuais, que podem ser pesadas, que emitem ventosidades ou ar, e podem ser designadas pela palavra chula lembrada, numa aproximação fonológica, pelo segundo adjetivo da expressão. Os adjetivos substantivados com que se designa o medalhão apresentam maliciosos, risíveis e sugestivos predicados do homossexual ativo, eleito pelos passivos, e as metáforas usadas para substantivos e adjetivos simbolizadores dos indivíduos suscitam, em seu poder sensorial, a penetração de uns nos outros:

o odorífero das flôres, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e succulento dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário. (Ibidem)

Note-se que o entusiasmo caricato do pai na exposição da sua teoria deforma num sofisma uma verdade lingüística: o verbo é que é considerado a alma do idioma ou mesmo o substantivo por sua essência e não o adjetivo. Mas a intenção sensual da teoria no plano latente sugere que o ente, que se representa pelo adjetivo, seja considerado como o que, lançado junto ao que se representa pelo substantivo, o complementemente, fique dentro dele como a alma, pois o pai preconiza: "entra pelos espíritos como um jorro súbito de sol". (OC, p. 292) Isso equi-

vale a dizer-se, dado o jogo de equivalência semântica do texto: entra pelas pessoas como um jacto luminoso, repentino, que se unisse ao seu íntimo. O jôrro súbito sugere a ejaculação e, porque o sêmen é naturalmente criador, embora a sua potencialidade de fecundação no ato homossexual resulte inútil, escreve-se "de sol", por ser este criador.

Prega a teoria em análise o espírito prático, a atualidade com o científico mas sempre com a superficialidade e o fingimento dos astutos interesseiros. Assim, afirma o teorista que "o rasgo peculiar do medalhão seja uma certa atitude de deus Término". (ibidem) E as leis e fórmulas seriam empregadas pelo filho, transformado em medalhão, "com um tal ou qual comedimento, como a costureira — esperta e afreguesada, —, que segundo um poeta clássico, // *Quanto mais pano tem, mais poupa o corte, / Menos monte alardeia de retalhos*". (ibidem) No plano paradigmático, o rasgo da penúltima citação equivale ao corte da última (não significa "arroubo, ímpeto") pela mesma compreensão de agressão ou violência no ato sexual já referida neste trabalho. Na verdade, a maior quantidade do pano das vestimentas, a isolar o elemento ativo do passivo no relacionamento sexual, mais poupa o rasgo do contato anômalo. Trata-se, apenas, no plano latente, de mais um recurso imaginário de sensualidade humorística. Quanto ao deus Término, sabe-se que é o deus das fronteiras. Protegia os limites dos campos e representa-se sob forma de pedra quadrangular. Explica-se que o medalhão tome certa atitude desse deus em face das partes parassexuais caricaturescamente protegidas por ele se constituírem limite do corpo humano. No enredo manifesto, a alusão ao deus Término leva-nos ao entendimento de que o medalhão deve figurar como limite, sendo a última palavra para as normas, as questões.

A explicação a respeito do corte faz-nos pensar na possibilidade de malícia da expressão "corte de um colête", sobretudo quando verificamos que se encontra junto a outros símbolos machadianos já estudados por nós (chapéu, botas) e por nós mostrados como índices de sensualidade: "as tuas simpatias ou antipatias acêrca do corte de um colête, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas". (OC, p. 290)

Examinemos a simbólica ligada ao estilo a ser usado pelo medalhão. Parte-se latentemente da exploração do significado de estilo como instrumento material que originou o sentido de maneira de escrever ou expressar algo. Ocorre tal exploração por causa do aspecto fálico desse instrumento. Recomenda-se a serenidade, a contenção estilísticas. O vocabulário "há de ser naturalmente simples, túbio, apoucado, sem notas vermelhas, sem côres de clarim..." (OC, p. 291) Ao lado da agressão já mencionada, prega-se a cautela não só aí, mas em outros pontos da teoria, pois no ato sexual podem-se alternar as duas atitudes. Ao lado da frase *Si vis pacem para bellum* ("Se queres a paz, prepara

a guerra”), sugere-se este “excelente fecho de artigo político”: *Caveant consules* (ibidem) (“Acautelam-se os cônsules”). Também o medalhão devia, conforme vimos, empregar as leis e fórmulas “com um tal ou qual comedimento” como a costureira que “poupa o corte”.

Observemos o exemplo de “figuras expressivas” com que o medalhão podia “adornar o estilo”, e penetremos a sugestão sensual que transmitem em face do contexto do conto: a hidra de Lerna, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides e as asas de Ícaro. A hidra de Lerna, serpente de sete cabeças, simbolizaria o falo que, em sua capacidade de modificar-se renovando-se numa como multiplicação através de ereção que se repete a intervalos, se compara com as múltiplas cabeças que lembram a glândula. A interpretação da referência à cabeça de Medusa assemelha-se à do mito anterior, pois, segundo se sabe, Minerva transformou os cabelos de Medusa em serpentes. O tonel das Danaides simboliza o trabalho inútil, porque Júpiter, em vista das Danaides haverem degolado os maridos na noite de núpcias, as condenou a despejar eternamente água num tonel sem fundo. É também trabalho inútil, porquanto infecundo e indigno, o derramar o esperma no tonel de partes parassexuais. Acerca das asas de Ícaro, que voou tão alto que o Sol derreteu a cera delas, caindo o deus no mar, podemos afirmar que sugerem a ereção do falo com o prazer e a conseqüente queda após o orgasmo. O calor do Sol retrata a ardência sexual; e a cera, a derreter-se, a fragilidade física e a efemeridade do movimento da ereção.

Relacionemos a idéia da queda de Ícaro com a seguinte passagem:

Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. Percebeste?

— Percebi. (OC, p. 293)

O cair de um carro constituiria um símbolo caricaturesco, diante do contexto, de fracasso no ato sexual ou de término desse ato. Os quatro ventos, no plano subjacente, não significariam as várias partes dos pontos cardeais, mas os vários homossexuais passivos, tomando-se, metonímica e burlescamente, a homônima “ventos” (com sentido de ventosidades) pelas pessoas, porque tais ventosidades chamam a atenção para as partes parassexuais. Recordemos a expressão “ar pesado e cru” já focalizada, que se referiria latentemente a ventosidades de comissões, irmandades. Finalmente, entendemos que o emprego indefinido, sem objeto direto, do verbo “perceber” do último trecho destacado, ocorrendo perto da alusão a “ventos”, carrega-se de grande ambigüidade, sugerindo sutilmente que o pai ventasse na ocasião, es-

clarecendo-se mais, com muito humorismo, o sentido subjacente da expressão "quatro ventos".

Um ponto curioso da teoria do medalhão é preconizar a vulgaridade, a falta de originalidade e de imaginação. Isso afina com a figura grotesca do medalhão mesmo no plano do enredo patente. Na parte subiacente, condiz com a prática em princípio corriqueira, monótona do homossexualismo, e procura afastar, particularmente, o cananismo, tido como engenhoso, imaginativo. Demonstramos essas idéias com três passagens. Numa primeira, lê-se: "Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela mas não te aconselho esse artifício: seria desnaturar-lhe as graças vetustas". (OC, p. 294) Noutra passagem, lê-se: "Em todo caso, não transcendas nunca os limites de uma invejável vulgaridade. / — Farei o que puder. Nenhuma imaginação? / — Nenhuma; antes fazes correr o beato de que um tal dom é ínfimo". (Ibidem) Mais adiante, encontra-se: "Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc, etc." (Ibidem)

Este um dos trechos que mais suscitam as escabrosas intenções de homossexualismo passivo do pai em relação ao filho:

— Entretanto, assim como é de boa economia guardar um pão para a velhice, assim também é de boa prática social acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço da nossa ambição. É isto o que te aconselho hoje, dia da tua maioridade. (OC, p. 289)

A última oração não deixa dúvida, no plano patente, de que o que se afirma pouco antes se refere a providências a serem tomadas pelo filho em relação ao seu futuro. Nesse caso, os que venham a falhar (morrer ou fracassar financeiramente) são os responsáveis pelos que têm sob sua tutela. No entanto o contexto ambíguo da narrativa pode transmitir ao leitor a consciência de que há nesse trecho uma potencialidade sugestiva, estribada sobretudo nas formas indefinidas, que parecem industriosamente escolhidas: "guardar", "acautelar" e "outros". De tal forma que o pai insinuasse ao filho tomar providências também em relação ao futuro dele próprio, pai, mas em termos de prática homossexual. Nesse caso, o homossexualismo ativo do filho começaria pelo relacionamento anômalo com o próprio pai, que guardou "um pão para a velhice". Atente-se para o símbolo fálico e de gastronomia sensual. A falha dos outros, nessa hipótese, seria a morte, o abandono ou o fracasso sexual de homossexuais ativos, que mantivessem contatos indignos com a personagem. Esta teria no filho alguém que praticasse para com ela a "arte difícil de pensar o pensado"

(OC, p. 291), isto é, curar de novo o reativado desejo mórbido já curado por outros. Estamos com isso desvendando o sentido latente com que a certa altura do conto se emprega o verbo "pensar", explorado a nosso ver em sua potencialidade polissêmica pelo autor. Não parece que o pai, na camada subjacente, se refira à providência do filho em relação à velhice deste. Se isso acontece, dever-se-á entender que o pai aconselha ao filho desfrutar de modo ativo o prazer sexual na velhice, e o "ofício" a "acautelar" seria qualquer prática substitutiva do relacionamento homossexual, a masturbação, por exemplo, sugestivamente reprovada em outro lugar do conto; ou, noutra mais segura hipótese, o "ofício" seria o aliciamento de determinada pessoa passiva, que representaria para o filho o guardado "pão para a velhice", enquanto "os outros falhem", por não quererem submeter-se a um velho.

Rematemos nossas considerações com o exame desta afirmação do teórico: "Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli". (OC, p. 295) Se a mensagem desse livro é chegar aos resultados não importando os meios, nas regras políticas que se expunham naquela noite os meios seriam, dadas as sugestões, não apenas caricatos e escusos, mas imorais. Por trás de tudo, a habilidade extraordinária do *humour* e da arte de Machado de Assis.

5.2 — O nome Escobar

Aproveitamos a ocasião para apresentar um adendo ao nosso livro *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*. Só depois da sua publicação, relendo a Profecia de Ezequiel, chegamos a uma conclusão sobre o significado do nome da personagem Escobar, significado que se coordena com o da metáfora do mar naquele romance machadiano, e que se insere na compreensão da latência sensual consciente do ficcionista.

Acreditamos que o nome Escobar haja sido escolhido pelo romancista sem fundamento na etimologia ortodoxa, mas em alusão ao rio Cobar, em cujas margens o profeta Ezequiel recebeu a vocação de Deus para pregar (veja-se a introdução a essa profecia 1, 1-4). Dirigindo-se as águas dos rios para o mar e chamando-se Ezequiel o filho de Capitu, sugerir-se-ia que o menino proviesse de Escobar, denunciado este pela expressão "és Cobar". Escobar seria, ou o seu sêmen, por metonímia, um rio que corresse para o mar de Capitu, entendendo-se que a personagem homônima do profeta se originasse de Escobar, como a vida

profética do Ezequiel bíblico se originou às margens do rio Cobar, metonimicamente desse rio. Observe-se a insinuação maliciosa de José Dias, chamando o menino de "Filho do homem", modo como Deus denominava o profeta, recebendo o agregado, por isso, a reprovação de Capitu, que assim se traía, conforme suscita a visão de Bentinho.

IL PELLEGRINO VIRGILIO: UMANITÀ DI UNO SPIRITO

Marco Alajmo

(dove si sostiene il vigore non sempre riconosciuto di un itinerario morale e in parte si consideramo peripezia e catarsi nella Commedia; e dove nel titolo la parola 'umanità' deve intendersi come condizione umana' piuttosto che come 'magnanima disponibilità verso l'altrui condizione')

Quando Virgilio esordisce come personaggio della Commedia, "Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi" (Inf. I, vv. 67-68), Dante gli ha già assegnato esplicitamente almeno parte del ruolo nel quale per due cantiche lo riconosceremo. "Miserere di me, qual che tu sia", ha gridato, sopraffatto dalle terrificanti figure delle fiere anticipazioni di reiterate e inimmaginabili mostruosità infernali); e il miserere ci ha già trasmesso l'essenziale messaggio d'aiuto che è esattamente tutto quello che un uomo impaurito — e un'anima nel peccato — può e sa trasmettere.

Miserere come ovvia richiesta di soccorso, che è richiesta di sostegno e di coraggio, e dunque di guida. Dante personaggio non sa quel che l'aspetta sulla strada della purificazione. Dante poeta sì'. Ma l'uno e l'altro necessitano di aiuto (scrivere la Commedia non sarà impresa meno ardua di un viaggio nell'oltretomba, sottolinea Borges). L'essenza del Virgilio dantesco ci è così subito chiara: sarà la guida, il lume, la sicurezza in mezzo all'incerta — perché sconosciuta — peripezia.

Certa critica ha voluto ridimensionare, con l'evoluzione della trama e l'accavallarsi naturale di eventi e stati d'animo nel poema, la figura di Virgilio, non tanto sacrificandone l'iniziale statura, quanto annacquandone progressivamente il peso morale attraverso la puntuale osservazione di contraddizioni e dubbi ai quali il 'duca' non può sfuggire; tali contraddizioni si verificano in frangenti nei quali certo

Dante — il poeta lo sa bene, il personaggio pare qualche volta ignorarlo — non avrebbe potuto continuare il cammino (né, forse, sopravvivere). E' come un graduale scadimento spirituale in fondo al quale autori anche acuti come Teodolinda Barolini scorgono la conferma di limiti non tanto di Virgilio stesso, poeta o personaggio, quanto dell'impalcatura culturale e morale costituita dalla tradizione classico-pagana. Virgilio scenderebbe, insieme al sentiero dei cerchi infernali, anche la scala della propria ieraticità di saggio e di pio.

La 'gravitas' romana ridimensionata in una generica 'simplicitas' di uomo medio, senza smettere di essere virtù, fin troppo si umanizzerebbe, fino a una criticabilità di peccato veniale. Dante, credo, non dovette sentire per il suo Virgilio una simile severità, se non nel limite di una generica inclinazione ironica di fiorentino e della piena, arrogante (nonostante i propositi di umiltà) coscienza della propria statura artistica.

Nel Limbo Dante è 'sesto tra cotanto senno'; Il personaggio ha ancora qualche dubbio, ma il poeta non esita a paragonarsi a Omero, Ovidio, Orazio, Lucano e allo stesso Virgilio che sorride compiaciuto. La 'bella scola' accoglie l'allievo con 'salutevol cenno'; e ciò è davvero abbastanza nella disillusa indifferenza del Nobile Castello.

Fin qui Virgilio non vacilla; è cosciente, sicuro, modesto. Non dimostra timore (ha già sistemato Caronte ricordandogli con secche parole quanto lontano sia l'Acheronte dal luogo dove "si puote cio' che si vuole"), né abdica dalla propria immagine risoltrice. Lo farà per un momento più tardi, alle mura di Dite: ma Dante poeta certo sapeva che a completa purificazione doveva corrispondere profonda sofferenza (anche l'inferno ha in questo caso il suo lato purgatorio); e l'avvicinarsi a Satana, il calarsi nei più stretti e più perduti circoli della dannazione, avrebbe rappresentato un più brutale incontro con il maligno. Non sorprende, proprio in questa ottica, che i diavoli delle mura di Dite siano inflessibili (la maggior cattiveria si risolve metaforicamente in minor sensibilità di fronte alle ragioni del riscatto morale) e feroci molto più del nocchiero d'Acheronte, che 'fuor degli occhi avea di fiamme rote' ma che alla fine rema senza far domande e si sfoga con i dannati, battendo 'col remo qualunque s' adagia'. I diavoli di Dite sono meno biliosi e più pericolosi. Virgilio si adegua. E' questa la sua grande forza. Dante ha voluto (e si è 'trovato accanto) un saggio, non un guerriero. L'intervento del messo celeste ne legittima l'autorità morale.

Tale autorità non può essere messa in dubbio: Dante stesso non ha inteso, nella scelta del 'duca', creare un mito, ma ha probabilmente ceduto al fascino intellettuale e spirituale di una figura che la stessa tradizione medievale gli aveva già consegnato investita di sacertà. Il Fallani è esplicito quando parla a questo proposito della "cultura del

Medio Evo, avida di trattati da mediare nel senso morale e nella metafora" (pag. 47). Ed elenca, lo stesso autore, le più evidenti fonti della fama non soltanto morale in senso generico, ma propriamente cristiana di Virgilio: Stazio (proprio Stazio) nelle Selve e nella Tebaide considero' Virgilio un tempio; la leggenda mantovana narro' che San Paolo pianse sulla tomba del poeta; Alessandro Severo stimo' Virgilio il Platone dei poeti e Giustiniano imperatore, nelle Istituzioni, si riferi' come poeta per antonomasia ad Omero per i Greci e a Virgilio per i Latini; poi, Innocenzo III papa, nel Secondo Sermone della Festività Natalizia, pose Virgilio nientemeno che tra i testimoni della fede.

L'"altissimo poeta", questa continua luce che illumina, spiritualmente e materialmente, il cammino infernale del penitente comè illumino 'il travaglio culturale del poeta, finisce per assurgere così ad un ruolo che, come nota la Barolini, non era inizialmente suo. Ma Virgilio personaggio, almeno come Dante personaggio, è protagonista di una catarsi spesso ignorata che si realizza attraverso il duplice ruolo di antico poeta e di maestro nell'arte di sopravvivere. L'inferno è terribile ma non può contaminare gli spiriti pronti dei pellegrini; e qui ci dimentichiamo quasi che, dei due, l'uno è corpo vivente e l'altro anima.

L'immaterialità del Virgilio dantesco non è così evidente quando ci si lasci trasportare dalla forza delle 'rime aspre'; nuovo e antico poeta sembrano più di una volta un unico essere in cerca di miglior essenza, e anche l'anima di Virgilio, scendendo verso Cocito, si allontana dal Limbo per farsi meno dannata. Non valgono le ripetute puntualizzazioni di Virgilio stesso sulla nuova guida che attende Dante alle porte del Paradiso Terrestre: quando il duca', diventato 'padre', e 'dolcissimo padre' scomparirà, la situazione ci sembrerà di per se stessa improvvisa e sconvolgente, come se ci aspettassimo una proroga del suo mandato, l'indulgenza per l'arte e per la ragione. Ma Dante poeta è troppo dogmatico e severo per cedere a questo tipo di impulsi, e Virgilio torna tra i suoi vecchi compagni, sapienti e pagani.

Certo seguire fino alle estreme conseguenze l'ipotesi del ruolo, o del senso religioso della figura di Virgilio, può condurre ad esagerazioni e arbitri. Il Marchese puntualizza che il Virgilio 'figura di Cristo' che porta salvezza agli altri con il sacrificio di se stesso (e di più, che cerca anche la propria salvezza, potremo dire) ha significato teologicamente inammissibile e quindi fuorviante, a tener conto della ferrea strutturazione della Commedia.

Ma è altra cosa quella che si voleva sostenere. Dante è bravo a illuderci e a disilluderci, questo sì; l'illusione, come sempre, è a carico esclusivo di chi non la sa riconoscere. Se però dimentichiamo per il breve periodo di una lettura la verità storica di Virgilio poeta, e lo accettiamo invece come personaggio e nient'altro, l'interpretazione catarica della peripezia infernale e purgatoriale (perché proprio di peri-

pezia in senso aristotelico si tratta, finendo Virgilio col ritornare al Limbo e rimanendo dunque escluso dal paradiso possibile) potrebbe riuscire ben calzante.

Dante vive le incertezze e le paure dei peccatori; Virgilio non è sempre certo, non è sempre indomito. Manca al latino la curiosità insanabile che è virtù (o difetto) esclusiva dei viventi; ma questo non fa che chiarire l'imprescindibile differenza tra vivo e morto. Nel resto i camminanti sono spesso uguali, allievo e maestro per un'unica via: uno rispettoso, l'altro severo. Il paganesimo e il cristianesimo si sentono solo a tratti, non risaltano come categorie distintive; la 'pietas' virgiliana è di quelle in odore di redenzione, e la malinconia è davvero funzione dello spirito, esperienza di purezza, quasi cristianità (ricordiamoci del 'pius Aeneas' armato di fermezza e venerazione — Fallani — la cui peregrinazione d'oltretomba in compagnia della Sibilla è solo uno dei momenti dell'opera virgiliana dove il senso religioso è percepibile come fondamento poetico). Il Virgilio personaggio è ben più vicino al Virgilio poeta di quanto Dante lo sia al Dante personaggio. C'è un solo Virgilio, potremmo dire, di fronte a due Danti, perché Virgilio fa parte della Commedia in qualità di se stesso, cioè di letterato; mentre Dante personaggio aspetta una purificazione finale da raggiungersi attraverso l'amore, o l'illuminazione dell'amore — Beatrice beata e ritrovata. Dante personaggio è prima di tutto il Dante peccatore e il Dante innamorato: la terza Cantica è, in questo, esplicita. Così Virgilio finisce per pagare — in un certo senso — la propria identità. Nient'altro. Né Cesare né Augusto lo potranno salvare. Nessun altro che Dante lo potrebbe fare, ma al poeta manca forse il 'coraggio dell'eresia', o un briciolo della stessa 'pietas' virgiliana. Dante assolve e condanna, ma non si azzarda a perdonare.

Continuando il cammino infernale le bolge dei fraudolenti attendono i pellegrini per una nuova prova. 'Taciti, soli, senza compagnia', Dante e Virgilio, come frati minori, calano tra gli ipocriti. Il confine invalicabile (per i diavoli delle Malebranche) della sesta bolgia li salva da un pericolo che Dante ha soggettivizzato ma che neppure Virgilio, silenzioso, si è evidentemente lasciato scappare. Il 'duca' è qui, prima che saggio, uomo d'azione: "S'i fossi di piombato vetro/l'immagine di fuor tua non trarrei/più tosto a me che quella d'entro impetro"... (Inf. XXIII, vv. 25-27) e subito afferra Dante "come la madre che al romore è desta/e vede presso a sé le fiamme accese,/che prende il figlio e fugge e non s'arresta"... I due poeti si salvano dalla diabolica minaccia e la sesta bolgia assume, un po' anacronisticamente, la caratteristica di ricovero sicuro (di rifugio accogliente... di casa). Virgilio, che sarà 'padre', è nientemeno che 'madre' (di qui l'idea implicita della domesticità del rifugio). Passano pochi versi ed è semplicemente uomo (meno anima di prima), ingannato e deluso non

tanto dalla fraudolenza di Malacoda, quanto dalla propria creduloneria. Cammina a capo chino. Tace. Un frate gaudente lo apostrofa ironico. 'E' l'ironia di Dante, tipicamente fiorentina', sembra commentare la Barolini. Io non arriverei a tanto. L'ironia del frate é del frate e basta, nella misura in cui si concede a un personaggio autonomia caratteriale rispetto all'autore. Dante poeta ha in realtà bisogno di una specie di 'deus ex machina' che ancor più umanizzi Virgilio, e inventa così il frate ('gaudente', dannato, poco attendibile giudice o censore), per togliere con la sua battuta non altezza ma distanza al poeta latino.

Il canto XXIII dell'Inferno é davvero il canto dell'umanizzazione di Virgilio. "Appresso il duca a gran passi sen gi',/turbato un poco d'ira nel sembiante;/ond'io dalli 'ncarcati mi parti'/dietro alle poste delle care piante". (vv. 145-148). 'Care piante' é l'approssimarsi dell'affetto che si accosta al rispetto per il 'duca', per l'"altissimo poeta", per la 'scorta', per il 'dottore'. La stessa Barolini nota come la parola 'caro' riferita a Virgilio appaia soltanto due volte nell'Inferno (anche nel canto VIII, v. 97, 'caro duca mio'), insieme ad un quadruplo 'dolce' che si ripeterà invece nel Purgatorio per 12 volte (pag. 245). Un sentimento delicato e sottile si fa strada nella violenza suggestiva delle rime aspre. Virgilio, che ne é lo squisitissimo oggetto, ne esce non umiliato ma rinvigorito, anche se se ne va 'a gran passi' turbato un poco d'ira nel sembiante'. Si calmerà e rassicurerà subito dopo Dante, riacquistando sul 'guasto ponte' della settima bolgia l'originario consueto 'pigilo dolce'.

I due spiriti infine si amano — "mingle in love", dice Bickerstech (pag. 14) — e ne nasce come un nuovo spirito diverso da ciascuno dei due ma parte della natura di entrambi, "the spirit of Dante's Virgil". Di Dante poeta con Virgilio personaggio, cioè; o meglio, del Virgilio personaggio del poeta Dante, 'quel savio gentil che tutto seppe', a condizione, come sempre, che non si esageri nell'identificazione assoluta di due caratteri in realtà non troppo uguali. Dante non vuole un sosia ma un buon modello morale. Tale é il suo Virgilio, eroe a suo modo austero e tragico, autore in vita, infatti, dell'"alta tragedia' ben distinta, nel senso e nella scrittura, dalla ommedia. Aristotele ne ha spiegato implacabilmente, un millennio e mezzo prima, le differenze. (E Dante poeta cristiano non avrebbe potuto comunque comporre una tragedia, l'unica e più alta essendo irrevocabilmente e irripetibilmente già accaduta da millecento anni in Palestina).

Il 'nuovo Virgilio' di Dante ha pur sempre scritto l'Eneide; anzi, proprio per questo assurge a 'duca'. Virgilio personaggio ha la stessa autorità morale di Virgilio poeta, temperata forse da tredici secoli di storia (e di Limbo). Dante lo reinventa, appunto in certo modo lo cristianizza,, probabilmente senza volere. Di qui nasce il Virgilio padre, pietoso e illuminante, cioè buono (e quindi in qualche modo

'spirito eletto'), meritevole di salvezza (e ciononostante dannato) Dante poeta, per esser giusto, inventa la propria terribile ingiustizia.

"Per te poeta fui, per te cristiano", dirà il cristianissimo Stazio nel Purgatorio (Canto XXII, v. 73). E al 'per', che non indica 'favore', nè 'finalità', è logicamente attribuibile il significato di 'mezzo' o 'causa', che ci conferma un Virgilio almeno possibile strumento di fede, portatore di fede seppur pagano. A non voler sfumare ancora di più il criterio di analisi, attribuendo a quei 'per' il dubitabile e ambiguo senso 'locato' del 'moto per luogo', che applicherebbe dimensione fisica, topografica all'opera virgiliana (l'indistinguibile territorio delle lettere, dell'arte...), e di autentica esplorazione ('attraverso', 'lungo') alla sua lettura. Stazio, seguace postumo di Virgilio, è salvo e ammette il primato morale del maestro. L'oscuro Rifeo dell'Eneide, valoroso, giusto e paganissimo, lo troveremo addirittura in Paradiso (Canto XX). Nella Commedia nulla è casuale: l'opera virgiliana contiene dunque davvero il germe del cristianesimo.

Dante avrebbe voluto dunque (come suggerisce il Bickersteth), o almeno potuto, salvare Virgilio. Cio' non è accaduto e dobbiamo allora dedurre — con lo stesso autore (pag. 35-36) — che questo si deve ad una decisione dello stesso Dante, e che, amando lui Virgilio, come continuamente dimostra, ci deve essere stata una ragione molto forte per averlo indotto a porlo nel Limbo e soprattutto a 'ricacciarlo indietro' dal Paradiso Terrestre (cioè a compiere quella che prima ho definito come 'terribile ingiustizia').

La ragione potrebbe essere che Virgilio personaggio è, infine, soltanto un simbolo, e che deve di conseguenza essere interpretato simbolicamente. La parte che Virgilio recita nel poema si adatta perfettamente al significato simbolico dell'intera Divina Commedia (recupero e redenzione umana attraverso l'amore, per cui è Beatrice che manda Virgilio a Dante perché lo conduca purificato fino al Paradiso Terrestre, dove però potrà conseguire la autentica purezza paradisiaca solo attraverso il raggiungimento, appunto, dell'amore idealizzato e santificato. Quindi la redenzione di Dante personaggio si realizzerà solo per mezzo di Beatrice, che rappresenta quell'amore — così come in una parte della vita Dante poeta era stato puro perché innamorato di Beatrice). In questo senso, Virgilio 'deve' essere espulso dal Paradiso, anche a costo di ricondannarlo all'oscurità eterna. Il suo limite è, assolutamente, la ragione.

Lo stesso 'destino' di Francesca da Rimini, che tanto aveva impressionato Dante personaggio perché forse (come insinua crudelmente Borges) aveva ricordato a Dante poeta tutto quello che l'amore per Beatrice, e soprattutto di Beatrice, non aveva mai potuto essere. Malgrado il pellegrino svenga "come corpo morto cade" (Inf. V, v. 142),

Francesca é trascinata via dalla tempesta infernale. Malgrado il pellegrino si disperdi, Virgilio scompare e non tornerà.

Veniamo qui all'episodio che lo stesso Borges ha qualificato come 'una de las escenas más asombrosas que la literatura ha alcanzado'. Dante spiega a Virgilio la propria commozione di fronte all'apparizione magica di Beatrice, quasi irriconoscibile, avvolta in una nuvola di fiori. Ma il 'duca' non c'è più. Se n'è andato in silenzio, in punta di piedi diremmo, con discrezione obbediente. "Ma Virgilio n'avea lasciati acemi/di sé, Virgilio dolcissimo patre,/Virgilio cui per mia salute die'mi" (Purg. XXX, vv. 49-41). E' spaventosa la solitudine in cui Dante é piombato di colpo, mentre l'angoscia del triplo nome del maestro ripetuto — é bene notarlo — fuori forma di invocazione esplicita, inverte quasi i termini 'teologici' dell'episodio, come se la commozione prendesse davvero la mano al poeta e lo unificasse, per una volta totalmente, con il suo personaggio. Beatrice che attende (e con severità rimprovera il pellegrino) é più logica che amorosa; non ha passione (l'ha mai avuta?) ma trabocca di razionalità. Virgilio scomparso, simbolo di ragione e illuminazione (che sono, come abbiamo visto, i suoi limiti 'storici') é improvvisamente l'irraggiungibile miraggio che l'affetto e la nostalgia — una specie di passione — possono soltanto rimpiangere. E' il 'dolcissimo patre' per la prima e unica volta, al culmine di un'ascesa emotiva da cui Dante personaggio é stato senza rimedio sottilmente trasportato. Non é più rispetto, né ammirazione, né fiducia, e neppure intellettuale venerazione. Dante si é davvero affezionato a Virgilio (come sospettavamo, in verità, perché a noi é forse successo lo stesso), e con lui anche Dante poeta. La parola 'dolcissimo' appare solo altre due volte nel poema, sempre nel Paradiso, riferita al latte delle Muse (Canto XXIII, v. 57) e a una canzone (Canto XXVI, v. 67) (cfr. Barolini). Qui sta ad indicare una persona, Virgilio, che é così l'unico personaggio 'dolcissimo' della Commedia.

Il grandissimo poeta si rivela in Dante in questa scena insieme violenta e struggente. Virgilio, davvero, non tornerà più. E' difficile afferrare subito il significato totale di questa separazione (simile alla morte per i vivi che restano), che magistralmente ci é presentata come già avvenuta. Quando capiamo, quando Dante capisce che Virgilio non lo accompagnerà oltre, Virgilio se n'è già andato. Il poeta, scosso, non sopporterebbe forse un altro tipo di distacco, e sceglie l'immediatezza, la rapidità. E' già finito, é già passato. (Come un aereo che vola, diremo oggi; distacco meno crudele del rallentato abbrivio del treno lungo la pensilina, o della centellinata separazione della nave dalla banchina portuale).

Beatrice é lì, puntuale, purissima, inflessibile (e Dante, che é tutt'altro che il 'proprio imperatore e il proprio papa' di desanctisiana

memoria, si fa chiamare per nome, unica volta nella Commedia — credo — come a sottolineare l'eccezionalità della situazione), a suggerire di non piangere, "che pianger ti conven per altra spada". Il Paradiso, che aspetta il pellegrino, sarà cristallino, estatico e solitario. Ma la vera santità, lo sappiano, é sempre molto severa.

BIBLIOGRAFIA

- BAROLINI, T. *Dante's poets*. s.b. Princeton Univ. Press, 1984.
- BICKERSTETH, G. *Dante's Virgil. A poet's poet*. (Conferenza all' Univ. di Glasgow, 7 dicembre 1950).
- BORGES, J. I. *Nueve ensayos dantescos*. Madrid, Espasa, Calpe, 1982.
- CONSOLI, D. *Significato del Virgilio dantesco*. Firenze, Le Monnier, 1967.
- FALLANI, G. *Dante, poeta teologo*. Milano, Marzorati, s.d.
- GETTO, G. *Lecture dantesche*. Firenze, Sansoni, s.d.
- GILSON, E. *Dante the philosopher*, s.n.t.
- LIMENTANI, U. *The mind of Dante*. s.n.t.
- MARCHESE, A. *Guida alla Divina Commedia, Inferno*. Torino, SEI, s.d.
- MARCHESE, A. *Guida alla Divina Commedia, Purgatorio*. Torino, SEI, s.d.
- MONTANARI, F. *Esperienza poetica di Dante*. s.l., s.ed., 1968.
- RALPH, S. *Dante's journey to the center*. Manchester Univ., 1972.
- SINGLETON, C. *Studi su Dante*, s.n.t.

METÁFORA DA VIDA NUM LIVRO DE POESIA *

Maria Lúcia Lepecki

Pedro Lyra, o poeta brasileiro, publicou o seu último livro em Portugal. Chama-se *Musa Lusa*. A fazer-se algum comentário motivado pelo título, dir-se-á que o lugar de publicação foi apropriado. Mas apropriado e necessário seria a edição de *Musa Lusa* em qualquer lugar onde se fale o português. Porque se trata de um belo livro.

Abrindo-o, logo a seguir ao índice vamos encontrar o que Pedro Lyra quis designar como "Folha de Créditos".

Ali se registram aqueles nomes que, no quadro de uma tradição literária tão longa no tempo quanto alargada no espaço, de alguma forma terão marcado o poeta que lemos. Nomes que o conduziram na retomada do tema amoroso — e de outros temas, pelo amor filtrados — e forneceram-lhe "modelos", motivações e disciplinas, para o ato discursivo e o gesto verbal.

Naquela lista de *credores*, encontrará o leitor Omar Khayyam e Léon Blov, Petrarca, Safo e Camões. Encontrará Baudelaire e Garret, Natália Correia e Neide Archanjo. E não faltam Ricardo Reis, Vinícius e Maiakovski. Há mais, ainda.

O rol de *credores* — aqueles que ajudaram Pedro Lyra no seu investimento poético, é também um rol de débitos, já se sabe. Dívidas muitas que o poeta vai pagar, em *Musa Lusa*. Como bom pagador, não se terá esquecido dos juros. Encontramo-nos sob a forma de transformação qualitativas. Por elas, o discurso alheio se dilui e modifica num discurso próprio, e novo, e estimulante.

Muitos tempos, então, e muitos espaços geográficos, e muitos quadrantes culturais. Muitas sensibilidades diferentes, mas variando todas sobre um mesmo fulcro temático. Um amplo intertexto, sem dúvida: sobre ele vai trabalhar a voz poética de Pedro Lyra.

* Publicado no *Diário de Notícias* (Lisboa, 14.5.89).

Nem todas as fontes, motivações, se denunciam, contudo, na "Folha de Créditos". Mais tempos e mais sensibilidades, não referidos, afloram em *Musa Lusa*. Postos de modo discreto — voluntária ocultação — esses intertextos podem escapar ao nosso primeiro ou segundo olhar. Aos poucos, todavia, se nos vão mostrando, à medida que as memórias se avivam e o olhar se torna mais perspicaz. E podemos ver, por exemplo, o eco de um samba com que Martinho da Vila homenageou a grande sambista Clara Nunes. É uma alusão *desviada* e está — muito apropriadamente — no "Soneto para Clara", ali onde se lê "e eu te contacto na tua mais compacta claridade".

Os intertextos denunciados ou não, outros tantos modelos que se vão simultaneamente retomar e negar remetem, em primeira instância, para a temática amorosa.

Em Pedro Lyra, a temática amorosa vale por si e por outra coisa. Algumas vezes chega a ser difícil discernir quando o amor está como nódulo real do discurso e quando ele está posto no lugar de outra *realidade* mais ampla, talvez denominável "problemática da vida e da morte".

Quando ocorre esta interpenetração do próprio e do figurado no dizer, resulta que falar a vida é sempre falar o amor. Sendo a recíproca, em Pedro Lyra, verdadeira, leva-se a hipótese à última conseqüência. E proponha-se: em *Musa Lusa* o amor é metáfora de si mesma, e metáfora construída sobre *outra construção metafórica*. Aquela em que o amor traslada a vida.

No caso de ser assim — o amor como situação que traslada outra, transladando-se finalmente e sobretudo a si mesmo — teremos uma das origens possíveis das múltiplas bivocidades de *Musa Lusa*. Mais um intertexto, agora interno, a juntar-se a todos os que encontramos, arrolados na abertura do livro.

Valendo o amor como metáfora da vida, valendo o amor como metáfora de si mesmo — só se ama quando se traslada? — institui-se um espaço propício à específica reflexão poética de Pedro Lyra. Nesta reflexão, também um duplicar de vozes: não lhe falta a disciplina clássica, não lhe falta o *quid* de barroca (ou romântica) tortura. Se atentarmos nos evidentes sinais da nossa contemporaneidade — postos sobretudo no tratamento da forma do soneto — teremos três vozes, tempos e sensibilidades diferentes a orquestrarem escrita e leitura de *Musa Lusa*.

Com situações dramáticas bebidas na tradição da poesia amorosa — mas não só: consulte-se o rol de créditos — paga Pedro Lyra as suas dívidas.

A satisfação dos créditos vê-se em todas as partes do livro, mas talvez com mais clareza na primeira. Vinte e sete sonetos cujos títulos, e conteúdos, retomam um percurso de tempo *vivido pelo amor*, quase

como se de uma biografia se tratasse. E temos o amor transmutado em qualquer coisa como uma personagem, pois ele é o próprio sujeito das situações dramáticas. Anote-se, de passagem, que nesta perspectiva o amor também é bívoco: é ele mesmo, sem dúvida, mas é também a traslação da figura do poeta.

O primeiro conjunto de poemas de *Musa Lusa* agrega uma proposta, inicial, muito alargada (está em "Soneto do Amor") às propostas outras, mais precisas, e por precisas distribuídas em poemas diferentes. Num primeiro processo de restrição, especialização de *situações dramáticas* privilegia-se o *amor sofrimento*. Tal como o amor ele mesmo, também o *amor sofrimento* tem diferentes faces, variadas vivências. A cada face, e a cada vivência, corresponderá um lugar onde se vive, quer dizer, um soneto específico. Vejam os títulos, alguns deles: "Soneto do amor nascendo", "Soneto do amor se realizando" — e aqui temos três poemas, porque realizar demora mais que nascer... — "Soneto do amor distante, do amor acabado, do amor recuperado, do amor impossível, do amor ideal..."

Em cada uma destas *experiências* vividas pelo amor personagem cuja biografia vamos acompanhando, retoma Pedro Lyra os modelos, credores, a quem deve e paga.

"Transfere-se quem ama a quem ama e o introjeta" e temos a voz de Camões iunto com a de Neide Archanjo. Depois é "Me abriste o paraíso — e não te amo. Te quero em desespero — e não te amo". Foi a voz de Garret. Mais adiante, e já na terceira parte do livro, recupera-se, transformando-a também a fala de Léon Bloy: "Pois assim passa o amor. Mas este ao menos deixa o que o vai levando: o ter vivido, o ter queimado em gozo o próprio amor".

Anotando de passagem que nenhum dos modelos é retomado em pureza — eles misturam-se à voz de Pedro Lyra tal como se misturam uns aos outros — passo à segunda parte de *Musa Lusa*.

Ali se trata da figura da mulher, dentro do mesmo espírito que já encontramos na primeira parte.

Disse *espírito* e teria feito melhor se tivesse dito *disciplina*, pois este é o traço fundamental da escrita de Pedro Lyra: fixar percursos e objetivos, seguir os primeiros e realizar os segundos.

Dentro do espírito, ou da disciplina, estabelecidos, já no primeiro conjunto de poemas, também o segundo conjunto se abre com uma *circunscrição genérica* do objeto do discurso: "Soneto à Mulher". Seguem-se *circunscrições restritas*: as muitas mulheres a quem o poeta deve. E deve, já se sabe, o fato de agora se poder expressar, e problematizar, como sujeito amoroso. Um passo mais, e mais veremos: às muitas mulheres deve o poeta o fato de se poder trasladar na própria figura do amor.

"Biografando" os encontros muitos, sucessivos ou simultâneos, os modos diferentes como a diferentes amores se terá vivido, Pedro Lyra paga a dívida a Vinícius de Moraes: "Que não seja imortal, posto que é chama/mas que seja infinito enquanto dure". Paga também, não o esqueçamos, a Ricardo Reis e, do mesmo passo, de novo a Neide Archanjo e, de novo ainda, a Camões.

Percorrendo as muitas mulheres e as muitas e verdadeiras faces do amor; cantando, já na terceira parte do livro, a *Musa Lusa* em si mesma, Pedro Lyra acaba por fazer um percurso do seu próprio eu. Biografa-se nos encontros e nos desencontros, nos nascimentos e mortes, nas fidelidades e traições. Biografar o amor, registrá-lo: uma fatalidade. Porque, e é eco de Léon Bloy, amar passa, ter amado não passa nunca.

BIBLIOGRAFIA

LYRA, Pedro. *Musa Lusa* Lisboa, Limiar, 1988, 120p.

LUCIDEZ

Marly Vasconcelos

Ela passara o dia anterior organizando o quarto. Remexendo gavetas encontrara, entre bilhetes, cartas, retratos e folhas com anotações, a caixa da aliança. Oca e solitária, porque uma noite a mulher jogara pela janela do carro o elo dourado que a unira durante três anos ao velho amigo de infância. O único amor de sua vida, todos bradavam convictos e, calada, sorria lá dentro, cheia de dó dos pobres palhaços. Para que tentar explicar se os outros jamais compreenderiam que possuía em segredo algo muito raro. Não apenas a vida, mas uma vida que guardava nos recantos a alma inviolável. Não, nunca ele fora o grande amor. Ainda quase adolescente entrara no jogo por pura vaidade e depois que os pais tinham aprovado o namoro, achara melhor prosseguir com o brinquedo. Esquecera que uma coisa puxava a outra e assim o mês esticava em um ano, aquele em muitos, agrilhoando seu dedo direito sem que desse importância ao fato e esboçasse o movimento da verdadeira entrega. É claro que na época gostava um pouco dele, andavam eternamente juntos e o círculo dos amigos resultara da aprovação dos dois. Mas quem disse que uma relação pacífica significa o amor? A solidão enganava e para não ser consumida pelo erro, para não desmoronar após a convivência aniquiladora, não quisera persistir com a hipocrisia e alcançando a liberdade, libertara seu prisioneiro.

Tomando o caminho da varanda, numa bacia de alumínio a mulher atirara todas as cartas e derramando álcool sobre os papéis viera com o fósforo. As labaredas esquentaram as lajes, cresceram. Vigiando o fogo, sofreu o impulso de colocar a mão no dorso do monstro que apagava em segundos seu passado, restos de saudade. Olhava às chamas. Aquele envelope diferente indicava que atravessara a fronteira. A carta longínqua era dele, o homem que conseguira deixar a mais linda lembrança em seu coração. Embora a frase parecesse boba, não ou-

saria procurar outra maneira para falar do sortilégio daqueles lábios e enquanto os papéis queimavam, apalpava com o pensamento o ser que enchera sua existência num espaço muito breve, mas que significara tanto. Recordava os gestos trocados, à tarde. Também a insuportável cintilação das pupilas que devassando sua fortaleza arrancara de zonas tépidas o caos, a sensualidade. Porque quisera seguir o chamamento daquela paixão, porque de repente tombara tonta e embriagada, lutara contra o lirismo, pois aprendera que a maravilhosa umidade ardente poderia causar milhões de insultos, aumentando a quota de angústia e infelicidade. Ainda incendiada pelo abraço, reconheceu que a docura e a violência daquele homem impregnavam sua pele e para não perder a dureza, para não ceder enfraquecida, apertava os dedos grossos com precipitação, prometendo notícias de quando em quando. O amor não merecia crédito, a paixão enrugava. E assustada com a ameaça abafara a fome, o súbito desejo. Cerrara os punhos, clamando pela lucidez.

Parada diante do fogo ela esperava que a carta sagrada ardesse e o calor oprimira seu peito de tal forma que uma lágrima escorregou do olho esquerdo. Nada mais restava. Limpando o rosto com as costas da mão, a mulher abandonara a varanda, voltara ao quarto, aos livros, até o momento em que gritaram: "hora do jantar". O pai e o irmão discutiam animados, a mãe insistia com o croché, os outros assistiam à novela da televisão. Estrangeira, desigual, prosseguiu com a arrumação dos objetos. Perto da meia-noite a fadiga insuflava seu sono, nem precisou utilizar o tranqüilizante. Dormiu bem como não fazia há muito. Ao acordar jogou a pílula branca na pia, escolheu uma roupa qualquer. Ninguém na copa. Colocara no fundo da bolsa o traje de banho e ainda com o gosto do café na garganta bateu um adeus para o jardineiro, beijando com carinho a cabeça da avó. Tão de leve que a velhinha lhe perguntou se um sopro de vento roubara a despedida. Da esquina observou as casas do quarteirão, os muros. Dobrou à direita. A manhã fluía feminina, o sol escaldava impiedoso, porém ela gostava do suor que molhava a testa, da absurda vontade de correr. Largando as roupas no clube, desceu até a praia. Poucas pessoas ocupavam a faixa de areia. Alguns rapazes, uma mocinha, dois meninos com a babá, a mulherzinha simpática e gorda que vendia água de coco na barraquinha espalhafatosa. Os desafiantes da segunda-feira. Tomou a direção das pedras. Na busca de seu deserto afastava-se das testemunhas. Quando constatou que estava realmente só, penetrou na água.

O líquido esbarrava nas suas pernas, dificultava o avanço. Continuou decidida, a frieza varrendo o cérebro. Logo mais nadava, ia afoita. Para não esmorecer, sucumbir à fuga, analisava sua vida. Viver era terrível, massacrante e do núcleo maligno sorvera além do neces-

sário, passara da conta. Não compreendia por que resistira tanto. Talvez para evitar que a publicidade nojenta dos jornais atingisse a avó. Sinceramente não pensava um segundo no resto da família. Eles eram fortes e passado o choque iriam maldizer apenas o escândalo. Sabe que depois que o carteiro entregar a correspondência no dia seguinte sua atitude será esclarecida. Batendo no peito, o pai sentará numa cadeira repetindo que foi traído pela própria filha. Relendo a carta, a mãe procurará curiosa um vestígio, um motivo para explicar tudo, pois não aceitará sua escolha como a mais lúcida. O cansaço nos braços aumentava, as pernas pesavam toneladas, logo afundaria. Percebeu que aguardava o momento com ansiedade, não tinha medo. Só não entendia por que sentia a mesma embriaguez daquela tarde como se de novo fosse abraçada. Bendisse o toque, enquanto rugindo em sua intimidade o mar fechava o círculo à sua volta, fecundando brilhos e náuseas. O abraço vinha do mar, mas o oceano era o homem distante e se não estivesse tão exausta, entorpecida pelo vento, contaria aos peixes que na proximidade da morte acabara encontrando o amor, alcançando a calma, a serenidade.

Desconhecendo o arrependimento que castigava o suicida, a covardia da última hora, foi arrastada, bebeu no misterioso seio, retornou do escuro. E como ultrapassara as graduações do medo, temeu apenas aparentar tristeza ou sofrimento na rigidez do derradeiro sono. Ah, ela não suportaria isso. Pediu aos céus que a carne inteira sorrisse, refletindo a paz que era morrer na água salgada. As vísceras urravam, grunhiam e apesar da dor que golpeava os pulmões, a mulher amava. Matéria e alma, toda, a mulher amava. O nome, o rosto, o corpo do homem. Sugada novamente pelo abismo, abriu os lábios arroxeados. A ânsia da asfixia desmanchava levezas, diafaneidades, deslumbramentos, doía muito o fim. Implorando por socorro, ouviu bandas de música. E a dor era delicada, suave e boa como o precioso dom da lucidez.

DE ENGENHO A ENGENHO

(Notas de leitura do "Retábulo de Santa Joana Carolina",
de Osman Lins)

Nádia Battella Gotlib

"Mas é uma lei minha, agir sempre
como se o impossível não fosse".
(Joana Carolina)

1 — O MISTÉRIO DOS MISTÉRIOS

Ler o conto de Osman Lins é aceitar a desbravação de sentido pelas sugestões que se propõem a partir do próprio título: "Retábulo de Santa Joana Carolina". E que se aliam a outras tantas, em elos de analogia sucessivos, que aproximam e unem objetos diversos, pelo móbil da invenção, desdobrando engenhos.

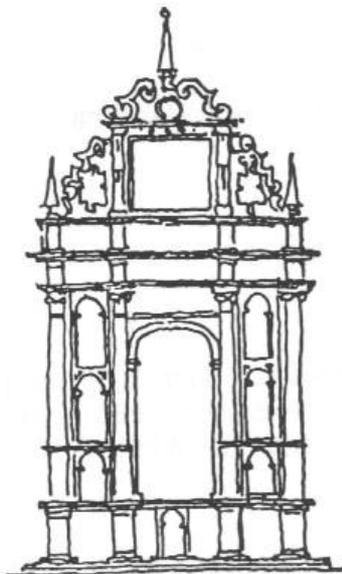
o retábulo, a santa.

"Retábulo: (arquitetura): obra pintada ou entalhada em madeira, mármore ou outro material, geralmente formando o NICHOS para o santo principal, no qual está encostado o altar".¹

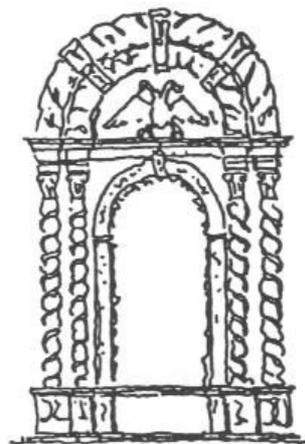
Também pode ser um "painel", pois recobre parte de uma parede. "Em parte, este desvio da rigorosa expressão do termo talvez se justifique pela circunstância de, nos *retábulos* contíguos, um papel ocupar a parte central que se via emoldurado pelo retábulo propriamente dito".²

O retábulo forma o altar-mor, com a "mesa consagrada, onde se celebra o culto".³ Ou compõe, com a mesa, outros altares, que geralmente se espalham pelas laterais das igrejas: painel que se desdobra, representações do sagrado que tendem, se em perspectiva, para o centro, o altar-mor, com o retábulo principal.

Retábulo: espaço da tradição religiosa cultural brasileira, como os retábulos da Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro, de 1620; o da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, de 1700; também de 1700, o da Igreja Nossa Senhora do Carmo, no Recife; e o de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto, de 1800 — reproduzidas em tantas ilustrações.⁴



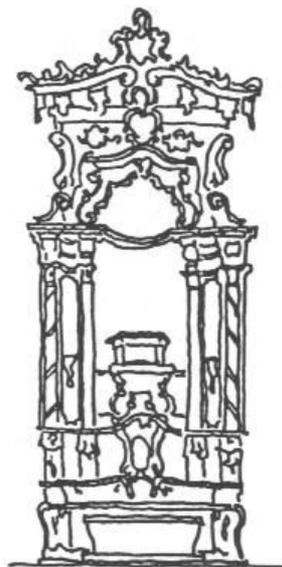
1620-SANTO INÁCIO-RIO DE JANEIRO



1700-N.S. DO ROSÁRIO-EMBU



1700-N.S. DO CARMO-RECIFE



1800-N.S. DO CARMO-OURO PRETO

O "retábulo" remete à tradição cultural religiosa. E à tradição cultural religiosa brasileira que teve seu apogeu no barroco, quando a majestade da forma pomposa, intensamente elaborada, se afirma na arte da ornamentação. E se torce em riqueza de detalhes, em movimentos, voltas, curvas, espirais, relevo, volume, sombras, incrustações e marchetagens.

O *Retábulo*: o conto seria também o espaço sagrado de uma experiência de linguagem neobarroca?

No retábulo, um nicho. Nele, a santa. A Santa Joana Carolina.

Joana: na Bíblia, uma das mulheres santas do Evangelho, casada com Cusa, procurador de Herodes. Depois de curada por Jesus, acompanhou-o no Apostolado. Ela, Maria Madalena, Susana e outras.

Joana assistiu à agonia e morte de Cristo. Levou-lhe perfumes ao túmulo. Não encontrou Jesus no sepulcro. Contou aos Apóstolos a Ressurreição.

"E, tendo voltado do sepulcro, contaram todas estas coisas aos onze, e a todos os outros. E as que se referiam aos Apóstolos estas coisas eram Maria Madalena, e Joana, e Maria (mãe) de Tiago, e as outras que estavam com elas". (Lucas, VIII, 10).

Esta passagem, no Evangelho segundo S. Lucas, antecede imediatamente à "parábola do semeador", onde o Apóstolo explica a linguagem cifrada da "parábola":

"A vós, é concedido conhecer o mistério do reino de Deus, mas aos outros (ele é anunciado) por parábolas; para que vendo, não vejam; e ouvindo, não entendam". (Lucas, VIII, 3).

Joana, sábia, tem acesso ao mistério. E transmite-o aos Apóstolos. Assim será a Joana Carolina do conto. Embora em nenhum dos capítulos o narrador assumia o ponto de vista da Santa, é como se, na condição de Apóstolo ou Fiel que a conheceu, transmitisse o que dela aprendeu. A linguagem torna-se missão. E traz a aura da verdade santa, revelada pela lição de vida de Joana Carolina.

Assim como são 12 os Apóstolos, porque eram 12 as tribos de Israel, são 12 os Mistérios da Igreja, como serão 12 os Mistérios do conto — ou os seus Capítulos.

Mistérios: "As verdades da religião cristã que são impenetráveis para a razão humana e se impõem como artigos de fé".

E também: "Tudo o que a inteligência do homem não pode explicar ou compreender".

Dai, segredo: "Qualidade oculta e desconhecida: ato inexplicável".

Ou ainda: "Festas particulares que a Igreja estabeleceu para louvar os mistérios da Fé".⁵

E que são 12, distribuídos em função dos 3 tipos de mistérios: os gozosos, os dolorosos e os gloriosos.

Os mistérios gozosos, celebrados às 2as. e 5as., compreendem a Encarnação ou Nascimento de Cristo, quando Deus se fez carne em Cristo; a Visitação, quando Maria recebe do anjo Gabriel a notícia da Encarnação do Verbo e também de que sua prima Isabel estava grávida e Maria parte para as montanhas da Judéia, para visitá-la; o Natal, ou nascimento do Menino Jesus; a Purificação, quando a Virgem se apresenta no templo, 40 dias depois do nascimento do Menino Jesus, para satisfazer as prescrições da lei judaica, com água e vinho, levando cordeiro, um pombo ou uma rola; e o Encontro com o Menino Jesus.

Os mistérios dolorosos, celebrados às 3as. e 6as., compreendem: a oração no horto, a prisão e os açoites de Cristo pelos romanos, a coroa de espinhos, os passos e a crucificação.

Os mistérios gloriosos, celebrados aos sábados e domingos, compreendem a Ressurreição, a Ascensão do Senhor, o Pentecostes ou descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, a Assunção e a coroação da Virgem.

São 12 os "mistérios" — capítulos do conto que acompanham a "via-crucis" da Santa: no caso, a Santa Joana Carolina.

O espaço do conto divide-se, pois, em 12 instâncias narrativas: são os mistérios da vida de Santa Joana Carolina, assim como o espaço da Igreja se divide nos 12 mistérios da "via-crucis" do Cristo. E assim como o espaço cósmico divide-se, também, em constelações.

constelações e signos

Cada uma das 12 partes iguais em que se divide o zodíaco compreende uma fração das 12 partes em que se divide o ano de 365 dias. Para cada uma destas partes, há uma *constelação* com respectivo *signo*, disposição celeste ou modo de arranjo dos astros que, por sua vez, determinam as linhas de força das influências nos caracteres. Será este o modo de arranjo de cada mistério-capítulo do conto, regulado pela disposição constelar que gera a conformação dos caracteres das personagens em questão.

São estes os signos, com os meses correspondentes (coloco o mês que engloba maior número de dias em cada signo, embora cada um dos signos, englobe também os últimos dias do mês anterior):

Capricórnio	—	janeiro;
Aquário	—	fevereiro;
Peixes	—	março;
Áries	—	abril;
Touro	—	maio;
Gêmeos	—	junho;
Câncer	—	julho;
Leão	—	agosto;
Virgem	—	setembro;
Balança	—	outubro;
Escorpião	—	novembro;
Sagitário	—	dezembro.

Para cada signo, *um tempo*: que será o tempo da narrativa de cada capítulo ou mistério do conto, embora haja um "eu" narrador que pare acima do tempo da ação contada, ou seja, embora o sujeito da enunciação ultrapasse os limites do tempo do enunciado, na qualidade de ser que recebeu a revelação de Joana, e que por isso imita-lhe o bom senso e a grandiosidade de alma.

Para cada signo, *um símbolo*, sinal que designa o desenho dos astros no espaço. O símbolo, representando o desenho dos astros no espaço, acha-se nomeado pelo próprio nome do signo a que remete, ou então a ele remete de modo menos explícito. São eles: a balança; o escorpião; o bode ou cabra, para Capricórnio; o centauro-homem empunhando a seta, com corpo de cavalo, para Sagitário; o aguadeiro, homem que carrega o pote d'água, para Aquário; os peixes; o carneiro, para Áries; o touro; os gêmeos; o caranguejo, para Câncer; o leão; a virgem.

O símbolo atua funcionalmente na estrutura narrativa do conto, às vezes na parte inicial de cada capítulo, às vezes na segunda parte dele, às vezes em ambas.

Temos, em cada capítulo, dois fragmentos narrativos: um primeiro, que lança o símbolo em mancha gráfica menor, ensaiando formalismos diversos; um segundo, que decodifica o símbolo em história, em práxis, em experiência de vida. Há, pois, um "motivo" na primeira parte, um mito, arquétipo, matéria exemplar, que na segunda parte vira ação, cena, episódio, estória e história.

Há, pois, dois procedimentos narrativos. A primeira parte tem o caráter de *epígrafe*, funciona como uma *inscrição*: pedra fundamental de verdade, tema a ser desenvolvido na segunda parte do capítulo.

Traz a "chave do enigma" a ser desvendado na seqüência posterior, e ainda se apresenta sem ação, trecho estático, aguardando o momento em que há de se dinamizar em ato. É princípio de verdade,

é o mistério revelado a ter sua exegese, é o verbo a ser encarnado em cada segunda parte de capítulo, com o desenvolvimento das cenas em estórias.

Estas duas formas de representação mostram pontos analógicos: a realidade simbólica e sua decifração, esta antecedida pelo sinal gráfico que determina já um primeiro elemento da construção da intriga: determina o ponto de vista que regula a seqüência episódica em questão. Alguns destes sinais equivalem-se aos sinais de representação dos planetas que determinam um modo de arranjo de cada disposição constelar, pois cada signo assim existe em função da disposição dos astros no zodíaco. O sinal \oplus representa a Terra; e no conto, representa o ponto de vista da negra que aparece em três capítulos: no 1.º, no 8.º e no 10.º. Sinal pertinente este, na medida em que, na narrativa, seria o ponto de referência para os fatos a serem narrados, preservando, pois, o correspondente astral, ponto de referência no traçado da destinação dos elementos ou seres espalhados pelo espaço do zodíaco.

Outros sinais equivalem-se, sinais representativos dos planetas e sinais gráficos que introduzem o 2.º fragmento de cada capítulo: além do sinal gráfico da Terra \oplus , para os signos de Balança (1.º capítulo) e do Touro (8.º capítulo), aparece o sinal $\♂$, símbolo de Marte, para o signo de Sagitário (3.º capítulo) e o signo \odot , representando o Sol, para o signo Aquário (5.º capítulo). Outros remontam parcialmente ao símbolo dos planetas: é o caso do sinal $\♃$ para o signo de Peixes, no 6.º capítulo, que lembra o sinal $\♆$, símbolo do planeta Netuno; o sinal $\♌$, para o signo de Leão, no 11.º capítulo, que lembra o símbolo $\♄$, do planeta Saturno; e o sinal $\♃$, para o signo do Capricórnio, no 4.º capítulo, que lembra o símbolo $\♃$, do planeta Júpiter.

A rede de associações, por analogia, estende-se indefinidamente. Haveria, para cada planeta e signo, um *elemento* correspondente, dentre os quatro: terra, água, ar e fogo. Assim, para Balança, seria o ar; para Escorpião, a água; para Sagitário, o fogo; para Capricórnio, o ar. E assim, sucessivamente. No conto, cada capítulo traz um elemento preponderante que, com poucas exceções, coincide com as propostas no esquema acima, e que se completa da seguinte forma: para Aquário, ar; Peixes, água; Áries, fogo; Touro, terra; Gêmeos, ar; Câncer, água; Leão, fogo; Virgem, terra.

Os dois blocos narrativos de cada capítulo diversificam-se também quanto à posição do narrador: no primeiro, existe um "eu" que nomeia a matéria signica; no segundo, existe um "eu" que é o observador e o personagem participante, que reage diante do que descreve e que sempre se desenvolve em torno de um centro: a figura da protagonista Joana Carolina.

O narrador é não só o que vê (presentificando a cena passada), mas é o que sabe o que aconteceu antes e o que vai acontecer no futuro deste passado. A voz, em princípio uma, reparte-se em três vozes, passado, presente, futuro, isto é, tem o dom das três pessoas, que, no presente, domina o passado, pela voz da experiência e da verdade revelada; e, narrando o fato passado, domina o futuro, voz profética que anuncia o que há de vir. O eu narrador é personagem de dentro da ação e de fora dela, mantendo o afastamento que lhe permite divisar os objetos que descreve ao dominar a sua trajetória, tal como o astro que, de acordo com sua disposição, determina ações e caracteres.

Portanto, para cada "mistério", há um signo, um elemento, um símbolo, compondo um sistema que se manifesta numa epígrafe, cena, foco narrativo, espaço, tempo, conflito social, modo de usar a linguagem e tantos outros desdobramentos, que são inesgotáveis.

E que, neste espetáculo sugestivo, projeta-se em dois sentidos: o da contigüidade das 12 pranchas de um possível painel, cuja intriga se distribui desde o nascimento até a morte e santificação de Joana; e o da descontinuidade, do traço vertical que dá autonomia a cada uma das 12 subunidades, com seu sistema próprio de símbolos, em enigma e mistério.

Para explicitar a conjugação de tais peças narrativas, apresento, a seguir, um mapeamento de alguns dos princípios constitutivos de cada "mistério", naturalmente em esquema incompleto, que tende a ser preenchido, sempre, por novos elementos de construção. Passo a detalhar estes elementos constitutivos, com exemplificações do primeiro mistério. Seguem, no final, algumas considerações sobre o conjunto desta construção de conto, que acabarão polarizados em dois pontos: a camada da *verdade bíblica*, sacramental; a da *situação histórica*, sua prova de fé e de coragem.

2 — O PRIMEIRO MISTÉRIO

A parte inicial do 1.º mistério narra os 'princípios' do universo em formação, em ebulição, em criação. O elemento será o *ar*. O *símbolo-suporte*, as constelações: "estrelas cadentes", "bólios cometas", "o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases". Nesta formação, o *signo-suporte* é a Balança: "tudo medido pela invisível balança". E o *caráter-suporte*, o equilíbrio e a firmeza: "balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números".

A linguagem é o 'espelho' deste processo: acumula e enumera a multiplicidade de objetos a saírem do caos ao cosmos, controlados por um período frásico que mantém o fio, e os recolhe, ao final, dominando, pois, a multiplicidade, pelo eixo firme e fixo do equilíbrio

O PAINEL DOS MISTÉRIOS.

		RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA										GRÁFICO DA ANÁLISE	
MISTÉRIOS	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	
EPÍGRAFE (1º JANEIRO)	A CRIAÇÃO	A CASA	A PLACA O TEMPO	OS OLHOS	A ÁGUA (15/2)	A CASA E A MESCA (10/1)	A LÃ	A CASA	A PALAVRA	O MUNDO	A VIDA E A MORTE (10/1)	O SILENCIO (1º 23/12/1978)	
SINAL GRÁFICO (2º PARTE)	⊕ (TERRA)	□	♂	✎	☉ (SOL)	♃	○	⊕ (TERRA)	⊗	1, 2, 3, 4, ⊕	+	∞	
MISTÉRIO	ENCARNACÃO	VISITAÇÃO	PURIFICAÇÃO	ENCONTRO	ORACÃO NO MONTE	PAISÃO E APOITSE	LODOR DE ESPÍRITOS	MESOS E CIRCUNSCRIÇÃO	RESURREIÇÃO	ASCENÇÃO DO SENHOR	PENTECOSTES	ASSUNÇÃO E COCORÇÃO	
JOANA	BOBA	MEIUMA	MOÇA	MÃE	VIÚVA	DESEJADA	DESCAMADA	FILHA	MORTEIRA	CARIOSA	MORTA	SANTA	
	ASCIMENTO	PARA LANCAROS	CUMPRINDENDO	TRIBUNA DOS PAISOS	PERTE ANJO	RELEVE TRONCO	FRZ CAÇOTE	CUIDA DA MÃE	PROTEGE MORTOS	SOLAR PEQUENO	FRZ CONFISSÃO	É ENTERRADA	
SIGNO	BALANÇA	ESCORPIÃO	SAGITÁRIO	CARCÓRNI	ABUÁRIO	PEIXES	ÁRIES	TOURO	GÊMEOS	CÂNCER	LEÃO	VIRGEM	
SÍMBOLO	BALANÇA	ESCORPIÃO (M. LANCAROS)	CENTÁVRO	CABRA	AGUARDEIRO	TEISES	CARNEIRO	TOURO	GÊMEOS	CARANGUEJO	LEÃO	VIRGEM	
TEMPO	OUTUBRO	NOVEMBRO	DEZEMBRO	JANEIRO	FEVEREIRO	MARÇO	ABRIL	MAIO	JUNHO	JULHO	AGOSTO	SETEMBRO	
ESPAÇO	CÉU	CASA, CEMITÉRIO	PARA CUMPRINDENDO	PAR CONTAMINADO	CASA LEITO DE MORTO	EXUMOS E SECA GRAMMA	EMBARCO BUSTINHANS	CELA DO FAZENDA	CASA DE JORNAL	ONTEM ONDE SE CONFESSA	LEITO DE MORTE	ENTERRADO	
ELEMENTO	AR	ÁGUA E TERRA	FOGO	TERRA/AR	AR/ÁGUA	ÁGUA	FOGO/TERRA	TERRA	AR	ÁGUA/TERRA	FOGO	TERRA	
CENA	PARTE	CENTÉVRO	TRUCISSÃO	EPIDEMIA	MORTE	CONQUISTA	VIRGEM	ACIDENTE DE MORTE	FUGA	CONQUISTA	ENTRADA - UNGÃO	CORTEJÓ	
PONTO-DE-VISTA	NEGRA	20 TONELADO DA ZEHANAME	EMBARCADO	FILHO	MÃE TÓTAMA	SEXTOR	FILHA LAURA	NEGRA	AMANTES: ELA, ELE	6 VOZES	MORRE	UM MINGUÃO (UM PIEL)	
O SOCIAL	LOJISTA (LUCRO)	"SERVOS" (LUCRO)	NA MORTE (CAUSA DO)	MISÉRIA (VIGILIA)	GENOCÍDIO E ASSASSINATO	SEVILIA BOO FILHO DO PATRI	ABANDONADO PELAS ANTRÓPIPOS	VIOLENCIA	AMOR PORQUE VIOLENCIA	A CARIDADE SAMA DE MORTE	A REVELAÇÃO	A SAMPICA (C)	
MISTÉRIOS		FOZOSOS				POZOSOS				6 LOZOSOS			
						DO ENGENHO	SERRA GRANDE						
						ENGENHO	QUEIMADAS						

rítmico. Daí a equivalência entre a criação do universo e a criação da palavra, mediante astros e palavras-estrelas em ebulição, soltas, se desdobrando num universo de tantas constelações-significações, mas em "aglomerações ordenadas". A noção precisa e equilibrada da 'técnica', da consciência do criador (do universo: das palavras), surge junto a um tumulto caótico, que tende a escapar deste regramento: a 'espiral' e a 'lógica', o desequilíbrio e o equilíbrio, num mesmo movimento duplo, compondo o procedimento 'barroco' contraditório, deste primeiro fragmento do primeiro fragmento-capítulo-mistério do conto.

A segunda parte do 1.º mistério-capítulo traz o equivalente 'histórico' da Criação: o da Encarnação; Deus, agora, em Cristo. Trata-se da criação de Joana: o seu nascimento, sob o signo de Balança, com traço de caráter predeterminado para o equilíbrio e a firmeza.

Precedendo esta "aglomeração" narrativa da 2.ª parte do 1.º capítulo, aparece o sinal gráfico \oplus , símbolo da Terra, plano em que se verifica Deus feito Verbo, na figura do Cristo — a Santa Joana. O sinal marca também o ponto de vista ou foco narrativo desta parte, centrada na figura da parteira negra, que reaparecerá mais tarde, a relatar a morte de Totônia, de quem também ela cuida. A negra, mulher que trabalha, está presente nos nascimentos e mortes, ciclos da vida na Terra, que ela observa, com superior sabedoria. O sinal sugere ainda interpretações: o círculo representa o globo terrestre, com o traçado do paralelo e meridiano. Joana, a que nasce, ocupa o centro de intersecção deste globo, cercado por outros 4 pontos que gravitam em sua volta: os seus 4 irmãos, Suzana, João, Filomena e Lucina, todos nascidos com auxílio da parteira, a "negra e moça", que carrega todos os filhos de Totônia, "de quem os filhos tombam fácil, igualmente a um fruto sazonado".

A parteira sabe e conta. Sua palavra de 'verdade' preside ao "mistério" da vida e morte, da encarnação, do nascimento de Joana. E traz a experiência do tempo transcorrido após estes nascimentos, pela vida inteira de Joana, e permite, assim, uma onisciência em relação ao futuro da personagem. Por isto, projetada para o passado, usa o recurso da presentificação: "lá estou eu". E vê os irmãos da recém-nascida, "aquelas quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho". Esta, a *cena* deste capítulo, marcadamente estática, a registrar este 1.º mistério, num 'flash' de majestade sacra a lembrar os vitrais de motivos religiosos. Este, o primeiro 'quadro' do painel sagrado da 'via-crucis' de Joana.

Situada neste ponto, em cena, mas também distante dela, anuncia o que há de vir, desfilando o futuro de cada um, em voz de profeta, e denunciando os vícios, em voz de justiça e verdade. Assim procede

em relação a Suzana: “mulher de homem bruto, e mais jovem do que ela, chegará à velhice mordida de ciúmes, vendo em cada mulher, mesmo na mãe, olho de cobiça no marido, um bicho, capaz de agarrar no mato, aos urros, até com padres e imagens de santo, com tudo que lembre mulher ou roupas de mulher, com o demônio se lhe aparecer de saias, mesmo com chifres, e rabo, e pés de cabra”. Aparece o João, “homem de não engolir um desaforo, viverá sem ganho certo, mudando sempre de emprego e de cidade, entortando pernas, braços, dedos, em punhaladas e tiros”.

E Filomena, “mulher de jogador, cultivará todas as formas de avareza, incapaz de oferecer a alguém um copo d’água”.

E Lucina, que “ficará inimiga de Totônia, lhe negará a mão e a palavra”.

Contraopondo-se aos vícios da luxúria, violência, avareza, ingratidão, surge Joana com suas virtudes: “Joana, apenas, Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo: a velha há de morrer aos seus cuidados, em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande”.

A antecipação da cena futura permite introduzir as duas propostas que vão caminhar paralelamente no conto: a virtude de Joana e os vícios dos homens. Neste caso, a honestidade de Joana. A ambição desonesta e exploradora do lojista que a explora em hora de desespero e de tristeza por ocasião da morte da mãe, a Totônia.

O cruzamento de virtudes e vícios permite centrar o drama social entre explorados e exploradores, fio da ‘história’ que perdurará por toda a narrativa, em diversas ‘circunstâncias’ de manifestação da disparidade de classes sociais.

Joana faz a compra: “para enlutar os filhos, Joana Carolina, já viúva, comprará fazenda negra a crédito”. A narradora, de posse da visão ‘justa’, que carrega a ‘balança’ e verifica os pesos e medidas, conta a ‘história’ e dá o ‘veredito’. Pois apresenta o lojista como o que pensa que tem a ‘justiça’, porque tem a balança do comércio a favor do lucro: ao lojista, como se de posse da balança que pesa as nossas virtudes e pecados, lhe escreverá uma carta, lembrando que “a hora da morte é ignorada e que portanto devemos saldar depressa nossas dívidas, para não sofrer as danações do inferno”.

Por isto, o firme propósito da parteira, em ajudar Joana: “Venderei um porco, emprestarei o dinheiro a Joana Carolina, ela pagará ao vendilhão”.

E o seu veredito final, que aparece “citado” pela parteira: “Palavras minhas: “Se você não me trouxer de volta o emprestado, Joana, nem assim há de penar por isto. É mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém”.

Neste primeiro capítulo, predomina a força da personagem feminina, na figura de Totônia, de Joana, da parteira. De Totônia e de Joana, pela fertilidade ("fruto sazonado", "coisas plantadas"), por sua firmeza de caráter (de Joana e da narradora), o que se contrapõe, já, às personagens masculinas: os maridos viajantes ausentes (de Totônia, de Joana), o comerciante frio e desumano.

Este primeiro mistério, ou capítulo, enquanto 'pórtico' do conto, tem um caráter abrangente, uma visão globalizadora, que, no entanto, os outros terão também, de diferentes modos, pois os 'princípios' reguladores da construção de cada capítulo se repetem. Aqui, evidencia-se uma visão globalizadora do jogo dos destinos, regulados por um princípio determinante do 'fio' da história. Daí o tom de fatalidade cósmica, como se tais destinos estivessem traçados por um determinismo irremediável. Daí a linguagem em tom de parábola, a revelar o mistério da Encarnação, com a marca do essencial: enxuta, econômica, poética, sob o signo da abrangência — o que lhe permite se desdobrar em outros possíveis significados, para análogas situações.

A voz da narradora traz também e paralelamente a esta camada "mítica do sagrado", o jogo histórico do conflito social típico de um Brasil agrário, rural e dominado por poderosos senhores, em episódio desenvolvido em torno de uma 'dívida': de um lado, a atitude de cálculo desumano do lojista ambicioso, imune aos sentimentos de luto e da injustiça social; de outro, a vítima, mãe, viúva, miserável, e a sua pertinaz honestidade nobre. Este conflito explicita-se, nos demais capítulos, até o desvendamento maior das outras formas de exploração: o desejo delirante de posse dos senhores de engenho.

Tal como se desenvolve este capítulo, os outros onze terão também um semelhante esquema estrutural. Por essa razão, deixo de apresentar aqui as notas específicas a cada um deles, acreditando que o "painel dos mistérios", em anexo, possa trazer algumas das direções de leitura fundamentais.

3 — DO ENGENHO SERRA GRANDE AO ENGENHO QUEIMADAS

"De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza?"

(Joana Carolina)

O painel sagrado da linguagem se alicerça na densa consciência da elaboração artesanal do projeto: aliás, a construção do conto é o resultado dos detalhes de um 'projeto' bem traçado: as doze zonas de exploração de significados fazem o 'espetáculo' que é a narrativa. Onde o leitor é o 'iniciado': o desbravador dos sentidos possíveis. Leitor e Ator do Espectáculo.

São duas as direções dos sentidos do conto: o sentido *horizontal*, em que se desenvolvem as 'cenas' do painel da 'via-crucis' de Joana Carolina, do nascimento à morte; o sentido *vertical*, que aprofunda significações, em imagens que se equivalem, metaforicamente, e que se completam, enquanto níveis diversos de representação de uma mesma realidade de criação, polarizada pela figura do Criador e da Criatura. Também uma 'vaga' semântica percorre estes dois sentidos, arrastando-os em direção a um outro movimento, do horizontal ao vertical, sucessivamente, em *espiral* aberta, potencialmente rica de relações, a serem infinitamente exploradas.

Este formalismo ressuscita o comportamento barroco do 'ornamento'. E Osman Lins afirma em entrevista: "Toda arte despojada de nossa época, que recusa o ornamento, está a caminho da morte". A linguagem se compraz no estabelecer associações, fortalecendo analogias que se multiplicam, no tecer a urdidura da trama narrativa, das constelações em movimento. A leitura depende do apreender a 'situação' e 'disposição' das peças narrativas desta 'configuração astral' que regula os elementos de composição. A rede de forças constelar e zodiacal distribui os sentidos diversos ao tecer o intrincado das energias sobre cada corpo do conjunto narrativo.

Daí ocorrer a junção do caráter tradicional da linguagem discursiva, com representação contínua e linear do real, que segue cronologicamente os passos da vida de Joana, e o caráter ideográfico da linguagem, de herança mallarmeana, com forte exploração da espacialização gráfica do texto.

Impossível não reconhecer o parentesco deste modo de trabalhar a plasticização da estrutura poética com o modo poético da linguagem de João Cabral de Melo Neto, autor também nascido no nordeste, origem que marca sensivelmente os temas e a construção, em linhas rígidas e nítidas, da sua poesia. Ressalte-se que o trabalho gráfico é cultivado desde fins dos anos 50 pelo grupo concretista, com o qual se observam afinidades, embora não houvesse vínculo voluntário. Haroldo de Campos critica Osman Lins⁷ e sua proposta de se enquadrar na linha joyceana de universalizar conflitos e personagens. Osman Lins responde a esta crítica⁸ confirmando sua ausência de clubes literários e inclusive sua ausência do clube concretista.

Para além das possíveis influências da linguagem ideográfica, paira sobretudo, no conto, o vínculo com a tradição antiga da arte medieval, um dos pólos de inspiração do barroco que, por sua vez, parece vir a inspirar a construção do conto em questão. Pois o medieval se traduz no ambiente religioso deste "retábulo" que traz a Santa Joana Carolina, e no painel que 'conta' as 12 passagens da vida da Santa, análogas à via percorrida por Cristo, do nascimento à ascensão aos céus. E isto, em cenas por vezes de forte apelo visual, que

lembram os vitrais, os entalhes, as pinturas religiosas medievais. E lembram principalmente pela visão aperspectívica, que marcou a arte desta época, e segundo próprio depoimento de Osman Lins, "visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não tivessem fixado um determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal".⁹

Parente do vitral, as cenas do conto apresentam-se nítidas, luminosas e, algumas vezes, estáticas, intensamente estáticas, como se fosse necessária esta 'parada' para que o objeto pudesse ser flagrado pelo 'olho' do observador-narrador.

O tom da linguagem bíblica reforça a relação, pois beira a profecia — no foco narrativo distribuído entre passado, presente e futuro: o narrador coloca-se no presente, em relação a um passado e a um tempo intermediário entre este passado e o seu presente, que é, pois, futuro, em relação ao passado. E beira, pelo tom de verdade, a linguagem da parábola: que fala por sinais a serem decifrados por iniciados.

Deste modo, os "mistérios" desenvolvem-se em sucessivas representações que lembram, ainda, os "mystères", peças teatrais de motivos religiosos e de caráter moral, típicas, também dos tempos medievais. Daí o clima litúrgico, ao som possível e pomposo de um órgão, gerador do 'extasis', empatia ou adoração, que funciona como ponto de convergência do material do conto: adoração diante da bravura da heroína santa e exaltação ao seu poder de resistência ao vício e perseverança no caminho da virtude.

Os objetos nascem, já, mitificados, em sentidos que se ampliam em direção do ilimitado, envolvidos em mistério, em lances extraídos de momentos de vigor epifânico, cumprindo o ritual com elevação e dignidade majestosa. Daí também as atitudes ambíguas do leitor. É o *iniciado* no jogo da decifração dos "mistérios", procurando as 'chaves' da significação em cada segmento e no conjunto deles. É o *contemplador* que, em atitude de êxtase manifesta o prazer do texto, em situação lúdica, motivada pelo teor de riqueza das associações possíveis, nesta revelação epifânica da palavra, da obra, do universo. É o homem que pratica a *razão*, no exercício da decifração, por correlações, no reconhecimento dos valores simbólicos em processo do 'encaixe' matemático das peças, na linha moderna da 'montagem' e do 'fragmento'. É o que, mediante a experiência da personagem, se *comove* diante das virtudes, se *inquieta* diante dos vícios e *questiona* comportamentos e ideologias.

os donos de engenho

A consciência do 'projeto', ao determinar o 'risco do seu bordado', explicita-o. Introduce referências ao próprio projeto e ao modo de encaminhá-lo e de executá-lo. Auto-referencia-se. O universo do conto coincide, em determinada instância do segmento construtivo, com o universo da palavra e da criação ou invenção. É metalinguagem. O assunto é o próprio espetáculo narrativo, que a cada 'mistério', desdobra-se em novas fórmulas inventivas. DE ENGENHO A ENGENHO.

Neste percurso narrativo, a camada mítica — do plano da criação, em suas tantas instâncias —, coincide com a 'práxis' histórica do trabalho: a luta dura do nordestino pela sobrevivência, na peleja da vida. A narrativa se projeta, então, num outro plano: o da crítica social. E o conto faz-se político. É Osman Lins que afirma, reconhecendo em *Nove Novena* "um certo amadurecimento meu, como escritor, e representa a meu ver um certo amadurecimento como homem político". Referindo-se ao "Retábulo de Santa Joana Carolina", considera este conto, dentre as suas obras, como talvez "a que tem mais preocupações políticas". E conclui: "é a narrativa de um protesto violento contra o modo de como o pobre é tratado no meu país".¹⁰ E ainda esclarece o teor autobiográfico deste conto: Joana seria sua avó materna, de Pernambuco, que luta contra o país e contra o mundo.

A consciência do trabalho cotidiano quase-escravo degrada socialmente a personagem Joana. Mas por outro lado, eleva-a, já que ela consegue manter-se firme na resistência aos caprichos do senhor, fazendeiro poderoso e dono de engenho, responsável pela via-crucis desta Santa, a Joana Carolina. Assim, a personagem aparece enquanto perseverante professora, peregrina, pobre e miserável, mas vitoriosa na sua força de luta contra a violência do proprietário despótico. E emigra. De engenho a engenho. DO ENGENHO SERRA GRANDE AO ENGENHO QUEIMADAS.

Esta caminhada de sofrimento de Joana em penosa via-crucis dá-se, justamente, no meio do conto, entre o 6.º e o 7.º mistérios, centro dos mistérios dolorosos, com prisão, açoites e coroa de espinhos — no plano mítico, que corresponde ao histórico trabalho e longas caminhadas de Joana, a professora viúva, mãe de cinco filhos, que viajava "seis léguas por mês, três de ida e outras três de volta, para receber o ordenado", sem recompensa ou gratidão dos alunos e suportando, corajosa, as investidas do filho do patrão, o diabo encarnado na figura do sedutor perverso, que usa de todos os meios para subjugar-la à sua vontade e ao seu poder de posse.

Nesta artesanaria de exploração dos ritos simbólicos, tal como este do sofrimento de Joana, paira uma aura. O texto conserva a seriedade

do sagrado, distante do tom demolidor paródico da linguagem modernista dos anos 20 que procedeu à profanação do mito, ao riso, à concepção insolúvelmente fragmentária do real. A fé une os fragmentos, para além da circunstancialidade histórica. Quando o narrador lança uma dança dos focos narrativos que se alternam na visão da realidade, trabalha fundamentalmente com o fragmento, em unidades que mantêm sua autonomia de vóo narrativo. Mas sob um eixo de vigoroso valor: o do mito cristão. Usa, pois o fragmento, mas sem dismantelar a unidade totalizadora do mito.

Daí coexistirem, numa mesma trilha, o mito e a história: de um lado, uma causalidade pára-social, o homem inserido numa ordem cósmica e numa escritura religiosa cristã, que explica as causas e dita o dogma, remontando à tradição bíblica e aos "mistérios". De outro, uma ordem ditada pela tenacidade da personagem, que vence o vício e conquista a santidade. Este plano, da realidade histórica, retoma o tema social do romance dos anos 30, que, nos anos 60, encontrou também a impulsão da configuração política motivada pela Revolução de 64.

Nesta síntese entre a história e o mito, verifica-se a apreensão do particular, típico, aliado ao arquétipo: Osman Lins retoma a crise social do Brasil agrário com exploração dos pobres pelos donos de engenho, reconhecendo o conflito, discernindo o vício da posse e a virtude da não submissão, ainda que a duras penas.

Enquanto manipulador do discurso feito de engenho, material lúdico de formalismos inventivos, o autor não escapa do risco da autoridade e do poder da sua linguagem, que tende a favorecer mais o êxtase que o questionamento crítico. Mas escapa do perigo da obnubilação. A linguagem clara, direta, com clímax epifânico, de revelações de verdades e valores, movida a êxtase e de caráter eminentemente contemplativo, não esconde o lado adverso do vício na avidez pelo poder do dinheiro e da posse. Suscita o inconformismo diante da fraqueza e da sujeição possíveis. O *jogo do engenho* faz-se, pois, também no modo de o autor usá-lo sem se tornar um seu agente submisso, estimulando, ao contrário, nesta troca simbólica dos níveis do mito e da história, um eixo dignificante e de empenho transformador: o da *indignação*.

NOTAS

1. *Arte no Brasil*. São Paulo, Abril Cultural, fasc. 24, p. 1026.
2. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. v. XXXV, p. 342a.
3. *Arte no Brasil*, fasc. 2, p. 982.
4. idem, fasc. 25, prancha 14.

5. Caldas Aulete, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, ed. Delta, v. IV, p. 2638a.
6. Osman Lins. Entrevista a Astolfo Araújo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur e Wladyr Nader. *Escrita* n.º 13, p. 3, 1976.
7. *Textura*. São Paulo-USP, p. 16, maio/1974.
8. *Escrita*, p. 6.
9. *Escrita*, p. 6.
10. *Escrita*, p. 6.

* Estas notas de leitura surgiram no início dos anos 80, quando desenvolvia estudos específicos sobre o conto. Posteriormente, tive oportunidade de conhecer estudos importantes sobre a obra de Osman Lins. Para citar alguns, lembro o de Ana Luiza Andrade, *Osman Lins. Crítica e Criação* São Paulo, Hucitec, 1987; e o de Sandra Nitrini, *Poéticas em Confronto, Nove Novena e o Novo Romance*. São Paulo-Hucitec, Brasília-Instituto Nacional do Livro-Fundação Nacional Pró-Memória-MINC, 1987. Insisto, contudo, em publicar estas "notas" acreditando que, pelo seu caráter didático, talvez possam ser úteis a alunos de cursos de Literatura.

TEATRO RADICAL BRASILEIRO

Ricardo Guilherme

O Brasil, além de sua crise sócio-econômica e política, enfrenta uma crise de caráter ético e moral que emperra o processo de redescoberta do País como um espaço potencialmente viável sobretudo pelo testemunho da sua cultura. É inadmissível a tendência em consagrar a crise brasileira como se fosse crônica, irreversível e não circunstancial.

O Teatro Radical Brasileiro se contrapõe a essa desesperança que nos enfraquece enquanto povo, se impõe ante todo esse neocolonialismo cultural que massifica e desestimula nossos impulsos criativos, ao engendrar uma teoria e uma prática que pretendem recuperar a auto-estima do brasileiro e a potencialidade inventiva do Teatro.

A radicalidade, como síntese dos verbos radicar e radicalizar, caracteriza o Teatro Radical Brasileiro. A palavra Radical se refere a dois aspectos: o da radicação, como busca e resgate de raízes culturais, e o do radicalismo, como ruptura e independência, proposta de erradicação e transformação. Radicação e radicalismo no Teatro Radical Brasileiro têm uma vocação semiológica de estudo da linguagem primária do Teatro, e uma vocação antropológica, de estudo da cultura brasileira em suas raízes morenas e transistóricas. Essas vocações constituem a radicalidade.

No sentido semiológico, a pesquisa da radicação teatral reestabelece o Teatro como relação interpessoal, reconhecendo a especificidade de sua sintaxe e seu caráter épico. A criação no Teatro tem a singularidade de não dispensar a presença física do artista na concretização de seu produto final, a obra de arte. O artista em outros domínios, como no cinema, na literatura, na música etc., não se associa estruturalmente à sua obra. No Teatro, porém, se o intérprete não emprestar à dramaturgia a sua voz, o seu corpo, não haverá Teatro, porque Teatro presume a interseção fundamental e imprescindível do artista com a arte e desta com o público, num jogo de invenção e intervenção.

Geralmente, quando se quer colocar o Teatro outra vez impactante, renovado, atualizado em função do desenvolvimento científico-tecnológico nos campos da comunicação e das artes, é experimentada uma teatralidade que redonda na junção do ator a uma série de elementos não-teatrais. Esse entendimento reduz o Teatro a um mero aglutinador de outras fontes de expressão, reafirmando a concepção de que — por estar enfraquecido pela indústria cultural — o Teatro precisaria incorporar algumas conquistas tecnológicas, para, então, ser novamente convincente. Pretendendo fortalecer o Teatro, essa idéia enfraquece o Teatro naquilo que ele tem de mais característico, essencial, apesar de e, por causa mesmo de todos os avanços da ciência e da tecnologia: a relação interpessoal espetáculo/público. Alguns tentam compatibilizar o Teatro com a chamada era eletrônica, pondo o ator em articulação com uma tela ou usando um monitor no palco no qual figuras aparecem em planos, ângulos etc.

O Teatro Radical Brasileiro entende ser possível uma antropofagia dos meios expressivos sem que o Teatro perca a sua integridade semiológica e se propõe a transubstanciar outras linguagens em Teatro. Pode-se, por exemplo, transcodificar em Teatro o corte, o plano cinematográfico, a edição de VT, os movimentos de câmera, o foco. Como o telespectador, também o espectador pode desfrutar a variedade de ângulos, planos e contraplanos de uma cena, independentemente da sua posição na platéia. Basta que ocorram movimentos de atores estabelecendo planos, contraplanos e ângulos diversos dando ao público a impressão de estar testemunhando a ação de variados pontos de vista.

Muitas outras alternativas dessa antropofagia podem ser experimentadas, mas, afora esse viés antropofágico, o Teatro Radical Brasileiro admite a autofagia, quer dizer, o Teatro se expressando através de suas estruturas, revelando suas gramáticas, dessacralizando a interação dos atores em cena e o jogo deles com o público, reinstaurando do palco o seu sentido épico.

Do ponto de vista do radicalismo teatral, uma das proposições do Teatro Radical Brasileiro é a de ruptura com os padrões da "naturalidade televisiva". O Teatro, muitas vezes tentando se ajustar aos interesses da mídia, consagra uma linguagem que não contraria expectativas, não ambiciona perspectivas, numa preocupação em satisfazer horizontalmente o público. Uma dessas tentativas de ajustamento é exatamente fazer o ator interpretar no palco como se estivesse no vídeo. Paira sobre o ator teatral o fantasma da TV, sob a alegativa de que, sem a tutela de seu tônus realista ou naturalista, o espectador — por ser telespectador habitual — refutaria o Teatro. Esse entendimento o Teatro Radical Brasileiro deseja erradicar.

O naturalismo televisivo parte do pressuposto de que existe uma quarta parede no palco separando o ator do público. Os atores, então, representam como se estivessem circunscritos a uma redoma, sem considerar o espectador um co-participante da aventura teatral. O Teatro Radical Brasileiro rompe a quarta parede, assim como a romperam outras vocações teatrais ao longo da história na linha do teatro épico e enseja pesquisas na relação espetáculo/platéia, buscando subsídios no séquito, na arena, no carnaval, nos terreiros etc. Para a fala, por exemplo, outras modalidades de regência, além da gramatical, a radicalidade tenta definir. Há na palavra uma acepção plástica, coreográfica, concretista, que motiva no ator não a possibilidade de recriar a naturalidade de uma determinada época ou de um lugar, mas a possibilidade de desmontar e remontar o texto, na perspectiva de compreendê-lo e, de fazer com que o público o compreenda, a partir de novas percepções.

Teatro não é a reprodução da realidade mas sim uma intervenção na realidade que resulta numa invenção da supra-realidade. Esta supra-realidade (a realidade teatro-cêntrica, a realidade do palco) se alimenta de todos os arsenais do conhecimento humano (a antropologia, a psicologia, a filosofia, a sociologia, etc.) mas não se deixa tutelar. A supra-realidade administra esses conhecimentos, transubstanciando-os em função da teatro-Lógica, em função de seu dialeto e de sua partitura gestual, em função da fabulação, da inventiva do Teatro. Esse teatrocêntrismo estabelece os parâmetros gerais de uma expressão radicalmente teatral que entenda o Teatro como uma espécie de heterônimo da realidade, uma fonte de criação do conhecimento que, além de gerir, deve também e principalmente gerar informações.

O Teatro Radical Brasileiro objetiva impulsionar o surgimento não somente da sua escrita cênica como espetáculo (interpretação, direção etc.) mas também a aparição de uma dramaturgia e a fundação ou reestruturação de escolas de Teatro. A revolução no Teatro exige reformulações radicais nos nossos centros de formação do ator, do diretor, do autor teatral. A universidade, por exemplo, deveria redimensionar seus modelos de atuação e avaliação, porque estudo de Teatro requer dedicação exclusiva, tempo integral, prática intensiva, embasamento teórico, pesquisas participativas, currículos com flexibilidade, abertos à experimentação, à transdisciplinaridade e ao aprofundamento das questões concernentes às artes em geral, à história, à psicologia, à sociologia, à filosofia, à antropologia, etc. A formação teatral não se limita ao estudo das artes cênicas e ao repasse de técnicas e métodos. Assim como o brasileiro precisa reaprender a ser brasileiro, também o ator precisa aprender a ser representativo do seu povo. Ser brasileiro é um desafio e uma conquista que não se vence e não se faz apenas ao nascer e viver no Brasil. É necessário um aprendizado sis-

temático. Do mesmo modo, o homem de Teatro deve dominar teoricamente e por vivência a linguagem popular e a expressão dramática. Portanto, formar uma geração teatral que repense o seu ofício e o seu país demanda — além de talento, aptidão — metodologia específica, ciência, consciência e paixão.

No aspecto antropológico, a radicação é a busca da pan-brasilidade, ou seja, a invenção de um Brasil que não está geográfica, histórica e etnologicamente apenas num determinado Brasil mas em todo o Brasil. Ser pan-brasileiro é tocar a alma brasileira que diz respeito a todos os Brasis, é biografar o Brasil atemporal, simultaneamente passado, presente e futuro, é traçar uma brasilidade-síntese, com transitoriedade, um Brasil dos Brasis. O Teatro Radical Brasileiro objetiva a invenção e a intervenção da, e, na alma brasileira. A idéia é desenvolver uma pan-brasilidade ontológica, que contextualize o Brasileiro, tentando encontrar o Homem no Homem Nacional. Esse pan-Brasil, ontológico e transistórico enseja, não a compilação de todos os Brasis, mas, o estudo das raízes da cultura popular brasileira que tenham resistido ao tempo e à história. Interessa ao Teatro Radical Brasileiro saber que dinâmica os arquétipos, os ritos, os mitos, os heróis sofreram, em que medida eles explodem ainda que inconscientemente na contemporaneidade e de que modo o homem contemporâneo brasileiro confirma, neutraliza, reforça ou transfigura o Homem primário do Brasil, em sua tropicalidade mestiça. O Teatro Radical Brasileiro se dispõe a ser um teatro da transitividade pan-brasileira, um teatro castanho cuja morenidade relacione o conhecimento antropológico ao reconhecimento sociológico da atualidade. Em sua metodologia, estão alguns procedimentos tais como o estabelecer relações entre a história, a antropologia e o hoje, o nós-agora, já que se pretende empreender uma psicossocioanálise antropológica do Brasileiro, considerando a etnografia como a cosmovisão empírica do nosso povo, em seu desejo de compreender e de explicar o mundo.

Identificar nossos protótipos, considerar nossa morenidade cabocla, mulata e cafuza, nossa mestiça trindade euro-afro-ameríndia, confrontar tempos e espaços, personagens reais e ficcionais são objetivos do Teatro Radical Brasileiro, expressados cenicamente, não pelo parâmetro da verossimilhança mas pelo do verossimulante ¹, o ator que — assumindo sua vocação épica — se faz um contador de histórias, um “embaixador”, ou seja, alguém que, inspirado nos embaixadores dos autos populares, representa sua embaixada, um ator brechtianamente folclórico.

O ideal seria aglutinar autores em torno da proposta da radicalidade para que surgissem textos especificamente radicais, epopéias,

¹ Termo empregado por Arthur da Távola, no livro *O Ator*.

rapsódias pan-brasileiras que explicassem o Brasil, abordando a etnografia, a história e a literatura nacionais, de modo a que esses segmentos se inter-relacionassem transistoricamente para constituir um Brasil condensado, radical.

Independentemente do surgimento de uma dramaturgia específica, é possível, do ponto de vista cênico, tratar qualquer texto radicalmente. Como escrita cênica, o Teatro Radical Brasileiro pode permear a leitura ou a interpretação de qualquer obra. Entretanto, a radicalidade contém um apelo irrecusável a uma dramaturgia direcionada e pautada pela interdependência conceitual de radicação e radicalismo.

Em suma: o Teatro Radical Brasileiro é um teatro épico, teatro-cênico, que — transubstanciando conhecimentos e sintetizando conflitos — teatraliza a raiz desses conhecimentos e desses conflitos. É radical porque transubstancia todo o conhecimento em Teatro e teatraliza epicamente a vontade e a contra-vontade determinantes do conflito essencial de cada cena e é brasileiro porque se expressa, temática e formalmente, levando em consideração a pan-brasilidade, a transitoricidade e a morenidade que caracterizam a antropologia cultural do Brasil.

Embora seja produto de uma formulação teórica que como tal não deve prescindir de postulados científicos, o Teatro Radical Brasileiro é, acima de tudo, arte, fruição de idéias, ideais e sentimentos, e se destina não a uma elite previamente preparada mas ao público em geral, ao cidadão comum, capaz de descobrir na simplicidade a inventiva transgressora e o teor revolucionário do Teatro.

As Novas Cidades Portuguesas constituíram a vitoriosa do mesmo tempo — a opressão das mulheres — sob o ângulo da modernidade, com todas as transformações sociais e tecnológicas desse século.

Apesar de a história e a mulher ter um papel preponderante na literatura. Mesmo lutando contra os preconceitos que lhes impunham há noções e escritos que comprovam a sua transcendência no trato com as letras.

A literatura chamada "feminina" tem sido exaltada, sempre como arte pelo mesmo diferencial, ou menor que a literatura produzida por homens. A inexistência do talento na mulher nos grandes realizações do pensamento humano ainda é motivo de assombro e incredulidade com vestígios de condescendência superior, para os homens. Se é impossível negar a existência de talento ou de inteligência superior em um ser humano de sexo feminino, isso é explicado como um fenômeno, um prodígio inexplicável. Como foi possível à natureza produzir um Mozart, que compunha melodias complexas aos quatro anos de idade, é também possível que haja mulheres capazes de desenvolver um trabalho tão bom quanto os homens, nos mais diversos ramos de atividade.

ABORDAGEM SOBRE AS CARTAS PORTUGUESAS / NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

Verônica Fernandes Teixeira de Alcântara

Este texto objetiva fazer uma abordagem das *Cartas Portuguesas/Novas Cartas Portuguesas*, documentos de grande importância para a literatura européia, e que serviram como ponto de partida para a elucidação de fatos escritos no século XVII por uma religiosa de claustro.

O marco desta literatura deve-se, principalmente, ao fato de colocar em discussão a condição da mulher, que ao longo do tempo vem sendo discriminada por preconceitos e tabus, sendo colocada sempre numa condição de inferioridade em relação ao homem. Daí o surgimento de vários movimentos feministas, visando minimizar a opressão que as mulheres vêm sofrendo através de séculos.

As *Novas Cartas Portuguesas* constituem a retomada do mesmo tema — a opressão das mulheres — sob o ângulo da modernidade, com todas as transformações sociais e tecnológicas deste século.

Ao longo da história a mulher teve um papel preponderante na literatura. Mesmo lutando contra os preconceitos que lhes impuseram há notícias e escritos que comprovam a sua tenacidade no trato com as letras.

A literatura chamada "feminina" tem sido encarada, sempre como arte pelo menos diferente, ou menor que a literatura produzida por homens. A inexistência do talento da mulher nas grandes realizações do pensamento humano ainda é motivo de assombro e incredulidade com vestígios de condescendência superior, para os homens. Se é impossível negar a inexistência de talento ou de inteligência superior em um ser humano do sexo feminino, isto é explicado como um fenômeno, um prodígio inexplicável. Como foi possível à natureza produzir um Mozart, que compunha melodias complexas aos quatro anos de idade, é também possível que haja mulheres capazes de desenvolver um trabalho tão bem quanto os homens, nos mais diversos ramos de atividade.

Isto é verdade hoje, como foi verdade quando vieram a público as *Cartas Portuguesas* de Soror Mariana Alcoforado.

Constata-se que em 1669, em Paris, as cartas escritas por uma freira a um oficial francês, cuja temática retratava o amor, constituiu-se um verdadeiro escândalo, haja vista ter partido de uma figura feminina, e, se não bastasse, freira de clausura.

Observe-se que as *Cartas Portuguesas* podem ser entendidas da seguinte forma:

— escritas sob a emoção de um amor intenso, logo desaparecido pelo fato da ausência física do amado, seguindo-se a uma enorme esperança de reencontro e, no final, a certeza do inevitável, a separação definitiva.

Percebe-se que as cartas foram o testemunho do *amor* vivenciado por uma mulher que chega quase a sublimá-lo, fazendo deste sentimento a razão do seu viver. Poucas vezes se tem notícias na literatura de uma mulher que se expõe, se retrata e se mostra com tanta ênfase para, antagonicamente, falar de sentimentos opostos amor — ódio, ora levada por forte emoção, ora elucidando-se pela razão. Os sentimentos se confundem e se misturam através das palavras, o que leva a perceber o turbilhão do seu interior; a amargura e o estado de desespero em que se encontrava.

Numa primeira instância detecta-se no conteúdo das cartas a exaltação do sentimento que aos poucos a sufocava, colocando para fora como forma de libertação. Segue-se a isto, a espiritualização deste sentimento quando começa a sentir a não correspondência do amado, o que acarreta total desilusão ao ver seus brios feridos e uma rejeição inexplicável.

Estas cartas não são só o derramamento apaixonado da amada que se sente abandonada pelo amante. Podemos pensar na situação social de Soror Mariana, sua individualidade reprimida, sua situação de objeto manipulado pelos donos do poder, a absoluta solidão e o desamparo de uma menina que se vê privada de tudo o que conhecia e amava, lançada à prisão de um convento sem compreender a verdadeira dimensão disto tudo.

Mariana se sente objeto descartável, apesar de seu poder de raciocínio. Começa a questionar o que lhe acontece e desperta no amor que dedica a um homem. Mas o homem em si não é importante, o que importa é o sentimento que nasce — “No entanto, do fundo do coração te agradeço o desespero que me causas, e detesto a tranqüilidade em que vivi antes de te conhecer”.¹ A partir daí ela descobre que

1. *Cartas Portuguesas*, edição n.º 40.590/1966, Publicações Europa-América, págs. 49, 51.

está viva e é capaz de refletir sobre suas emoções, seus sentimentos proibidos pela própria cultura.

Soror Mariana descobre que o homem é menos importante que a paixão, o exercício de sua individualidade, quando diz: "... tive então a prova de que lhe quero menos do que à minha paixão".²

Em todo o contexto das cartas evidenciam-se características da índole portuguesa.

A marca do Barroco nas cartas insere-se num jogo dilemático, paradoxal, como era comum na psicologia feminina e se constituía sua própria essência. E se não bastasse a confissão de impulsos: carnisais, espirituais, sexuais e místicos que vão e vêm num misto de eterna confusão mental.

Embora escritas no século XVII, estas cartas são atuais nos dias de hoje. Tão atuais que inspiraram a três outras autoras portuguesas, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, três mulheres modernas e inteligentes, à recriação das cartas originais sempre no sentido de desnudar a alma feminina, com suas contradições, suas paixões, seus sentimentos. Apesar do avanço da humanidade, a mulher continua a viver sob coação tão grande como a que aprisionou Soror Mariana. As manifestações externas mudaram — já não se aprisionam mulheres em conventos — mas as forças subiacentes continuam tão poderosas quanto no século XVII, e talvez mais perigosas porque mais sutis.

As três Marias, autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, nos dizem, nos ensinam, como é difícil, penoso e árduo o exercício da paixão, da vida e da liberdade, na conquista por um lugar na sociedade capitalista, por um trabalho bem remunerado.

Ser mulher é estar destinada a derrota quase inevitável, à morte em vida. Há dois caminhos claros para a mulher deste fim do século: a aceitação passiva de sua situação de reprodutora, de senhora com dono, e, sem individualidade — mais sofisticada e instruída que a mulher do passado, mas tão dominada quanto aquela — ou a luta por um lugar no mercado de trabalho, com salário mal remunerado, e a solidão sentimental e afetiva.

As *Novas Cartas Portuguesas* no poema "Eis-nos"³ mostram bem o que é a segunda opção, o quanto ela nos custa. Os versos finais do poema são uma síntese absolutamente perfeita do sentimento da mulher que se quer ser humano, "apartadas dos outros e tão perto".⁴

Num país em que a influência moura condicionou o surgimento de uma cultura machista, sentimental, angustiada, um pouco derrotista,

2. Idem, ibidem, pág. 83.

3. *Novas Cartas Portuguesas*, 3.ª edição, Moraes Editores, Lisboa, Portugal, 1980, págs. 40, 41.

4. Idem, ibidem, pág. 41.

o grito da mulher expressa ódio, vingança, revolta e a ansiedade, a urgência de mudanças, a transformação não apenas da condição da mulher na sociedade, mas dos valores intrínsecos que formam e informam a sociedade.

O livro *Novas Cartas Portuguesas* é uma revelação, a abertura sincera, honesta, do coração, da mente e da alma feminina do século XX. É tão extraordinariamente revelador e franco que pode chocar, causar repulsa aos preconceituosos. E no entanto, sua leitura é um mergulho encantador nesse universo desconhecido que é a mulher.

Talvez as três Marias portuguesas tenham começado a mostrar, não apenas às mulheres, mas à humanidade, quais são, como são, os valores estéticos, as necessidades e ambições, os sonhos e o erotismo da mulher.

Com a virada do século XX, a mulher continuou a se questionar, a fazer perguntas sobre ela própria, sobre a sua condição, o seu comportamento, enfim, sobre o seu papel como ser histórico. A partir do momento que estas indagações emergiram ela se sentiu mais responsável pelo seu destino e caminha na busca de sua independência, através da luta contínua para ocupar na sociedade que aí está, o seu verdadeiro espaço.

É portanto, para nós mulheres uma lição de vida e reflexão a leitura das cartas, pois nos propiciam a visão real e a possibilidade de se fazer um confronto entre a mulher do século XVII e a do século XX, com toda sua problemática, a qual perdura até hoje.

Para concluir: estes dois livros "femininos" marcam significativamente a literatura portuguesa, dos séculos XVII e XX. Mesmo tendo passado vários anos, a mulher não conseguiu ainda sua verdadeira libertação. Até mesmo nos países mais desenvolvidos os movimentos feministas levantam suas bandeiras na busca de maiores espaços. Embora saiba-se que em cada um desses países os movimentos se diferenciam um pouco nos seus objetivos, tais como:

- mais nacionalista na Alemanha;
- religioso na Suécia e Estados Unidos;
- socialista na França e Rússia.

Eles caminham ao lado da ideologia reinante, perdendo muitas vezes, a sua verdadeira essência. É a mulher que num país machista luta pela sua identidade, por um amor que seja "entrega e dom, troca e reciprocidade", por um lugar; não admite mais a sua função precípua de produtora de filhos, submissa a um senhor e sem a sua força de trabalho devidamente valorizada na sociedade atual.

BIBLIOGRAFIA:

- ALCOFORADO, Soror Mariana. *Cartas Portuguesas*. s.l., Publicações Europa-América, 1974.
- BARRENO, Maria Isabel e outras. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 1981.
- . *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- . *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo, Editora Cultrix, 1976.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- ENCICLOPÉDIA UNIVERSO. s.l., Editora Delta-Editora Três. v. 4.

Damos hoje prosseguimento à nossa Cronologia Vocabular, atingindo a zona de glosários verbetes relacionados em relação ao referencial adotado, a saber: o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, do abalizado lexicógrafo António Garsão da Cunha. Vamos à nove centena:

701. REMISSO: "E quando vira os preiados remissoz e delectados, com dando pena aos culpados, bruyera em eles a misericórdia do Senhor Deus". (Séc. XIV-XV — *Bois de Defleitudo*, p. 119) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
702. REMOINHAR: "... salvo se o vento remoinhar, o que se em poucos lugares faz". (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 106) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
703. REMUNERATIVO: "Importava também que a ben-aventurança lhes fosse dada não só por liberalidade graciosa, senão por justiça remunerativa correspondendo merecimento". (Séc. XVII — Pa. Manuel Bernardes *Os últimos /nt do homem*, p. 58) (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
704. RENASCER: "Recebeu (Jesus Cristo) carne e foy concebido do espirito sancto. Renasceu da virge sancta Maria uerladysse oca". (Séc. XII — *Alonso X. Poeta Sant*, p. 28) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
705. REMASCIMENTO: Ao santo baptismo chamam Chifre como Senhor remascimento. (1578-1583 — Fr. Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5ª ed., Tomo II, p. 122) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
706. RENDEIRA: "E logo disse chorando Meda Truquera de Sylve

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA — VIII —

(Continuação)

José Alves Fernandes

Damos hoje prosseguimento à nossa Cronologia Vocabular, atingindo a soma de oitocentos verbetes retrodatados em relação ao referencial adotado, a saber, o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, do abalizado lexicógrafo Antonio Geraldo da Cunha.

Vamos à nova centena:

701. REMISSO: "E quando viia os prelados *remissos* e deleixados, nom dando pena aos culpados, louvava em êles a misericórdia do Senhor Deus". (Séc. XIV-XV — *Boosco Delleitoso*, p. 319) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
702. REMOINHAR: "... salvo se o vento *remuinhasse*, o que se em poucos lugares faz". (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 106) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
703. REMUNERATIVO: "Importava também que a bem-aventurança lhes fosse dada não só por liberalidade graciosa, senão por justiça *remunerativa*, precedendo merecimentos". (Séc. XVII — Pe. Manuel Bernardes, *Os últimos fins do homem*, p. 58) (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
704. RENASCER: "Recebeu (Jesus Cristo) carne e foy concebudo do spiritu sancto. *Renasceu* da uirge sancta Maria uerdadeyro ome". (Séc. XII — Afonso X, *Fuero Real*, p. 28). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
705. RENASCIMENTO: Ao santo bautismo chamou Christo nosso Senhor *renascimento*. (1578-1583 — Fr. Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5ª ed., Tomo II, p. 322) (Em A. G. Cunha, 1813).
706. RENDEIRA: "E logo disse chamarse Maria Frutuoza da Sylva

- Solteira Mulata livre... filha natural de Eugenia índia ja falecida e de pai incognito que vive de ser Costureira, *rendeira*, e *ingomadeira*". (1763 — *Livro da Visitação do Santo Officio*..., p. 132) (Em A. G. Cunha, 1813).
707. RENDEIRO: "E se *Rendeiro* for nom leue el coomha en que caer. daquel com que a auença fezer maijs leue a El Rey". (1331 — *Cortes Portuguesas*, p. 41) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
708. RENDILHADO: "Os floreados, os *rendilhados*, as variações que a civilização inventa para uso dos espíritos embotados, inaccessíveis já às ingênuas impressões, esses artifícios maravilhosos não os compreendia ela". (1866 — M. Pinheiro Chagas, *Tristezas à beira-mar*, p. 67) (Em A. G. Cunha, 1874).
709. RENUNCIACÃO: "...mandamos que tal *Renunciaçom* que seia nenhuma". (1340 — *Cortes Portuguesas*, p. 114) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
710. REPARADOR: Mestre divino de eternas verdades, e pastor piedosíssimo de erradas ovelhas, bom Jesu, Senhor, e *reparador* de todas minhas perdas. (1578-1583 — Fr. Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5ª ed., p. 230) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
711. REPOLHO: "— Deveras, que a menina das couves, não é mau *repolho* para a panela do amor". (*Séc. XVIII* — A. José da Silva, *Esopaida*..., Parte I, Cena I, p. 127) (Em A. G. Cunha, 1813).
712. REPOLTREAR: "Engordou e *repotreou* (sic) Ysrael, desemprouo D. (sc. Deus) seu fazedor". (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. XXXIII) (Em A. G. Cunha, 1899).
713. REPRESA: "A mayor parte das Espanhas, assy a do levante como a do poente, todas se regam destes ryos e doutos muytos e de fontes e de *represas* e de outras muytas maneiras de regar". (*Séc. XIV* — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol. II, p. 40) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
714. REPRESAR: "Ca sua abastança (sc. das águas) foi tamta, que nom cabendo pellos canos da serventia da çidade... *rrepresarom* no muro —". (*Séc. XV* — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 311) (Em A. G. Cunha, apenas a forma "represado", no *Séc. XV*).
715. REPRESENTANTE: "Desdenha esse artefício o publico arrogante,/Zomba da namorada, honra a *representante*". (1772 — José Basílio da Gama, *A declamação trágica*, v. 91-92) (Em A. G. Cunha, 1813).
716. REPRIMENDA: "O vigário passou-me uma *reprimenda*, e ela, ela que a princípio se espantava, sorriu-se". (1845 — Martins

- Pena, *As desgraças de uma criança*, Comédias de —, p. 545) (Em A. G. Cunha, 1899).
717. REPROVAÇÃO: "... tal dizer como este noso tanto he sem rrazom qui nom ha mester *rreprouacom*". (Séc. XIV-XV — *Livro da Corte Enperial*, p. 298) (Em A. G. Cunha, 1813).
718. REPROVATIVO: "— Poeta; resmoneou o clérigo com *reproativo* esgar". (1872 — Camilo Castelo Branco, *Livro de consolação*, Aguilar, vol. II, p. 197) (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
719. REPUGNANTE: "... quando a santa voontade consiira de toda parte a vida de Cristo, apanha contra todolos vícios virtudes *repugnantes* a eles". (c. 1446 — *Vita Christi*, vol. I, p. 17) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
720. REQUERENTE: "E asi como entre ele, & ho peccador ho sacerdote, he medianeiro, asi ho serem nas cousas justamente pididas entre ho Principe, & os *requerentes*". (1545 — D. Sancho de Noronha, *Tratado moral...*, p. LXXX [114]) (Em A. G. Cunha, 1634).
721. RESILIR: "... terá o capitão a escolha, ou de *resilir* do contrato e exigir do afretador metade do frete ajustado... ou de empreender a viagem sem carga". (1850 — *Código Comercial Brasileiro*, art. 592) (Em A. G. Cunha, 1858).
722. RESPONDÃO: "— ... Não me dirás, Esopo, já que és tão prezado de *respondão*, porque quase sempre em todas as feiras chove?" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Esopaida...*, Parte I, Cena I, p. 123) (Em A. G. Cunha, 1813).
723. RESSACA: "... e fui tam perto della (sc. da ponta) que o mar, que arrebetava na costa, nos tornava com a *ressaca* a dar na mao, e nos lançou fora". (1530-1532 — Pero Lopes de Sousa, *Diário da navegação*, p. 267) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
724. RESTAURAÇÃO: "... que he o que defende a sua e minha *restauração*?" (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. XLI) (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
725. RETALHO: "E lhes seja posto hum seello como aos outros panos de castella Aragon e nauara E os que trouerem os posam vender a *Retalho*". (1455 — Virgínia Rau, *Feiras medievais portuguesas*, p. 193) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
726. RETÂNGULO: "... & porq no triângulo *rectangulo* ABE são iguaes, BC. CD. DE. será o angulo BAC. mayor que o angulo, CAD..." (1615 — Filipe Nunes, *Arte da Pintura*, p. 85) (Em A. G. Cunha, 1813).
727. RETININTE: "Por ella soam no estucado tecto / As dobradiças da ferrada burra / D'onde o negociante tira, e conta, / As *reti-*

- nintes peças que encartuxa". (Séc XVIII — José Basílio da Gama, *O entrudo* (sátira), v. 43-46) (Em A. G. Cunha, 1813).
728. RETITUDE: "E se assi nam foi tua vontade, donde toma origem e fundamento o que he justiça e *rectitud* (sic), faze jaa termo em meus males". (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. XLV [verso] (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
729. RETRATAR: "Quanto mais, que às vezes dizem o mesmo e cuidam eles, ou nós, que dizem o contrário, ou se disseram hoje, amanhã *se retractam*". (Séc. XVII — Pe. Manuel Bernardes, *Exercícios espirituais*, Obras do —, vol. I, p. 314) (Em A. G. Cunha, 1813).
730. RETROGRADAR: "E quando Venus declina / E *retrográda* em seu cargo, / Não se paga o desembarço / No dia s'elle assina, / Mas antes por largo tempo". (Séc. XVI — Gil Vicente, *Auto da feira*, Obras de —, Aguilar, p. 395) (Em A. G. Cunha, 1833).
731. RÉU: 1. "... sabede que dante Joam Lourenço sendo Juiz em ha dita çidade per Gonçalo Nunes seu procurador de hua parte, e Aluoro Enes sarrache *reo* da outra". (1415 — *Descobrimentos Portugueses*, vol. I, p. 234); 2. "... senpre seia (o monge) cõ a cabeça emclinada e os olhos ficados em terra. ffazendosse *reco* e culpado". (Séc. XV — *Regra de S. Bento*, Revista Lusitana, vol. XXI, p. 109-110) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
732. REVALIDAR: "— Pois eu também, para *revalidar* o meu voto, nessa chama de amor serei Fénix da minha fineza, para que das cinzas dos teus estragos renasçam os extremos dos meus ardores". (Séc. XVIII — A. José da Silva, *O labirinto de Creta*, Parte I, Cena II, p. 36) (Em A. G. Cunha, 1813).
733. REVENDA: "E sse alguus comprarem aos ssobre dictos estrangeiros para tornarem a Reuender na dicta feira pagem mea sisa da *Reuenda* ou *Reuendas*". (1455 — Virgínia Rau, *Feiras medievais portuguesas*, p. 193) (Em A. G. Cunha, 1836).
734. REIVINDICAR: "E *revendiquemos* (sic) e restituamos a seu lugar os vocábulos, e façamos costume do que consiste em razão e analogia". (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) *da língua portuguesa*, p. 147) (Em A. G. Cunha, 1813).
735. REVESSAR: "... tanto que se faça polme muyto rala e daras de beber ao paciente e se o *revesar* da lhe outro tanto ate que o Retenha". (Séc. XV — *Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 95) (Em A. G. Cunha, 1813).
736. REVIRADO: "Outra alimaria ha hy que comem e he saluage. tomamna em caça... tem cornos de tres couodos em longo

- reuirados de çima para baixo". (1502 — Valentim Fernandes, *Holiuro de Nycolao Veneto*, p. 95, v) (Em A. G. Cunha, 1836).
737. RIBEIRO: "... E com todas sas orillas e entradas e saidas e montes e fontes e rryos e rybeiros e portos e maar e caça e piscaryas e com totalhas outras cousas que aas dictas yllas pertencem". (1570 — *Descobrimientos Portugueses*, vol. I, p. 127) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
738. RISADA: "Aos quaes dei a *risada* como agora fiz a ti". (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 35) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
739. RISCAR: "E sse for achado que esse tabaliam ou escripuam jurado myngúa ou acreçenta a algum parte que lhe assy foy dante, escrepuendo meynos ou mais ou *riscando* depois que o escreuer... aja pea de falssayro". (1355 — *Descobrimientos Portugueses*, vol. I, p. 104) (A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
740. RISCO: "... moverom os Galegos antre sy *resgos* (sic) e contendas que que eram em grande dampro del rey e outrossy da terra". (*Séc. XIV* — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol. III, p. 103) (Em A. G. Cunha, sob a forma "risquo", *Séc. XV*).
741. RISCO: "... e de hum *risco* dos que som postos em na volta da rroda a outro semelhante, ha hua ora". (*Séc. XV* — *Leal Conselheiro*, p. 441) (Em A. G. Cunha, 1813).
742. RISTE: "E quando a poser (sc. a lança) no peito, que chegue a mão de ssoo-braço o mais que poder, dobrea de tal guysa que faça della *restre* (sic)". (*Séc. XV* — *Ensinança de bem cavalgar toda sela*, p. 490) (Em A. G. Cunha, sob a forma "ristre", *Séc. XVII*).
743. RITMAR: "Nenê também *ritmava* pelos mesmos tons. Não achava fundamentos nas acusações que dirigiam ao imperador!" (1877 — Pardal Mallet, *Hóspede*, p. 77) (Em A. G. Cunha, *Séc. XX*).
744. RIXAR: "E tendo (Moisés) saído outro dia, viu a dois hebreus *rixando*". (1794-1797 — Pe. A. P. de Figueiredo, *Biblia Sagrada*, Êxodo, 2. 13) (Em A. G. Cunha, 1874).
745. ROBALO: "O mesmo fazem algus in fine dictionis compondose com outro, i. vt, 'camuri', *Robalo*, 'ig', Rio, cõposto 'camurii ig', Rio de *robalos*". (1595 — Pe. José de Anchieta, *Arte de gramática...*, p. 6) (Em A. G. Cunha, 1624).
746. ROÇADO: "e porque todos os índios se escusaram com não terem ainda *roçado*, deu-se-lhes para isso tudo o que restava daquele mês e todo o seguinte". (1654 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 120) (Em A. G. Cunha, 1813).
747. RODETE: "Os dentes do *rodete*, que eu vi, erão trinta, e dous;

- e os da volandeira, cento, e doze". (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, p. 32) (Em A. G. Cunha, 1881).
748. ROGATIVA: "E estando nesta *rogativa*, desceu um corisco tão grande, e com tanto ímpeto, que destruiu toda a mesquita e os seus devotos". (1522 — João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo*, Vol. I, p. 69) (Em A. G. Cunha, 1813).
749. RÓDIO: "... entre as quais contaremos Camila, da geração dos volscos, Artemísia, que senhoreou os *ródeos*, tomando-lhes a ilha". (1547-1555 — João de Barros, *Panegírico da infanta D. Maria* — In: *Panegíricos*, p. 211) (Em A. G. Cunha, 1881).
750. ROGATÓRIA: "... que eles sejam os primeiros / (bem que a verdade não digam) / que o bom crédito consigam / para toda a *rogatória!* / Boa história". (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 498) (Em A. G. Cunha, 1813).
751. ROLAR: "... porque o mar nos *rolava* para terra, e nam podíamos surgir". (1530-1532 — Pero Lopes de Sousa, *Diário da Navegação*, p. 98) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
752. ROMBO: "E porem cana ou pao, *rombo* damballas partes, e de peso razoado segundo a grandeza do moço, he boa pera esta manha mais sem perigoo aprender!" (Séc. XV — *Ensinança de bem Cavalgar Toda Sela*, p. 475) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
753. RONCADOR: "Hora, Senhor, disse Nuno Alvarez, vos nom teemdes aqui outro que seja comtra vosso serviço, nem que torve vos seerdes rei, salvo este *rroncador* de Martim Vaasquez". (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 361) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
754. ROQUETE: "... assi trouxessem habito conforme ao que dele se presumisse: como o *roquete*, que significa a inocência dos bispos, a mitra, divisa em duas partes, a ciência dos dous Testamentos". (1547-1555 — João de Barros, *Panegírico da Infanta D. Maria* — In: *Panegíricos*, p. 206) (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
755. ROSEIRAL: "A fantasia rebelde aferrava-se ao vulto, que devaneava e não via o abismo do crime escondido sob os *roseirais* da Ventura". (1866 — M. Pinheiro Chagas, *Tristezas à beira-mar*, p. 93) (Em A. G. Cunha, 1881).
756. ROSICLER: "... e sobre esta perfeição descobrem a espaços, e como a furto, uns nós ao parecer de alabastro, que, com sua alvura, realçam maravilhosamente o *rosicré* natural do jaspe". (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 809) (Em A. G. Cunha, 1813).
757. ROTA: "E, ne hum dos do seu consselho nem outro ne huu nõ sabya que *rota* querya levar". (Séc. XIV — *Crónica Geral de*

- Espanha de 1334*, vol. III, p. 277) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
758. RUÃO: "... campo verde, u inquire o can/ e no escudo ataes lh'acharan; / ceram' e cint' e calças de roan". (*Séc. XIII-XIV — Cantigas d'Escarnho e Mal Dizer*, p. 98) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
759. RUFAR: "Tem (Lucrecia) muito grande renda e da-lhe El-Rey muito dinheiro e refia-a (sic) de praça. e tra-la publicamente em estado de raynha". (1452 — Lopo d' Almeida, *Cartas de Itália*, p. 25) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
760. RUSGA: "Bordoadas, espadeiradas, *rusgas* é que me regalam; esse é o meu gênio". (1845 — Martins Pena, *O noviço*, Comédias de —, p. 308) (Em A. G. Cunha, 1881).
761. RUSTICIDADE: "E depois dele, M. Agripa, homem mais dado à *rusticidade*, que às delicadezas". (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 109) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
762. SABEU: "A qual (Arábia) em a nossa escriptura he chamada *Sabea*. onde foy a Raynha de Saba". (1502 — Valentim Fernandes, *Marco Paulo*, Da prouincia de Arabia atee onde se estende... , Av-r, l 24-25) (Em A. G. Cunha, 1572).
763. SABINO: "... assi como romaãos fazerom aos tusculanos e aos *sabinos* e aos hernicos, que despois que o vencerom receberomnos por cidadãos de Rroma". (*Séc. XV — Livro dos Ofícios*, p. 783) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
764. SACADA: "... e os moradores das dictas herdades pagaram em ffintas e em *ssacadas* quando eram lançadas pelo Conçelho". (1331 — *Cortes Portuguesas*, p. 61) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
765. SACHAR: "... se lhe algua monda naçer deve ser (a terra) mondada e *sachada* com o almofaçe dos ortelães". (*Séc. XV — Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte*, p. 285) (Em A. G. Cunha, 1813).
766. SACIAR: "E que o dito Mestre de Campo para lhe *saciar* a sua loucura E desejos de Cazar lhe tinha dito por grasa que havia de receber ao dito João de Brito". (1763-1769 — *Livro da Visitação do Santo Ofício*... , p. 127) (Em A. G. Cunha, 1813).
767. SACRA: "... mas aja aquella paçiemçia que os santos ouverom, que nom ssom postos na ladainha, nem na *sacra* que dizem aa missa". (*Séc. XV — Fernão Lopes, Crónica del Rei Dom Jo'ham I*, Parte I, p. 306) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
768. SACRISTA: " — Da Madalena (é por conta da —) sim, sô *sacrista* das dúzias, a quem tu queres seduzir". (1845 — Mar-

- tins Pena, *As desgraças de uma criança*, Comédias de —, p. 555) (Em A. G. Cunha, 1858).
769. SACRO: "... cansados os ossos com o trabalho excessivo, começaram a sentir-se fracos, e doridos por aquela parte que se ajuntam com o osso a que chamamos *sacro*, último do espinhaço". (1672 — Simão de Vasconcelos, *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*, p. 10-11) (Em A. G. Cunha, 1813).
770. SAIMENTO: "E hordenou logo huu mui honrrado *saimento* por allma del Rei dõ Fernando seu irmão". (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 89) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
771. SALINA: "Outrossy Espanha he muy comprida de salles de mar e de *salinhas* (sic) de terra e de sal de penas". (Séc. XIV — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol. II, p. 41) (Em A. G. Cunha, sob a mesma forma, Séc. XV).
772. SALMONETE: "De linguados, e *salmonetes*, e peixe escolar, e lampreas, nom leve nenhua cousa". (Séc. XV — *Ordenações Afonsinas*, Livro I, p. 79) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
773. SALOMÔNICO: "... e lhe mandou que dentro de quinze dias não fizesse sinos *salomônicos*, nem o invocasse". (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Obras do diabinho da mão furada*, Folheto I, p. 234) (Em A. G. Cunha, 1836).
774. SALPICO: "... aqui mesmo há-de ser o teu castigo, para que se banhe o rosto de Alcmena com os *salpicos* de teu sangue". (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Anfitrião*, Parte II, Cena III, p. 171) (Em A. G. Cunha, 1813).
775. SALPRESO: "... tome de grado frangãos asados e carne *salpresa*". (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 275) (Em A. G. Cunha, 1813).
776. SALUTÍFERO: "... pois vees aqui como o señor piadoso te pos *salutifero* emplasto sobellas feridas que com tuas proprias mãos em ty fizeste". (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo II, fl. III) (Em A. G. Cunha, 1572).
777. SALVADOS: "Sendo o dinheiro dado sobre o navio, o privilégio do dador compreende não só os fragmentos náufragos do mesmo navio, mas também o frete adquirido pelas fazendas salvas, deduzidas as despezas de *salvados*". (1850 — *Código Comercial Brasileiro*, Art. 649) (Em A. G. Cunha, 1881).
778. SÂNDALO: "Tomem raizes de tormentila que he a solda vermelha... e pao de lenholoe e *sandalos vermelhos*". (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, p. 279) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
779. SANGRADURA: "... por que lhe parece que deve de correr

- a hum rumo mais que a outro, ha de esperar o termo da *sangrada*, tendo sempre por yntento fazer menos desvariedades de camynho que fpo (sic) possível". (Séc. XVI — Gaspar Moreira, *Livro de Marinharia*, p. 2) (Em A. G. Cunha, 1813).
780. SANGUESSUGA: "... nom se pode sofrer que nom morresse do sangui que del tirarom as *çameçugas*". (Séc. XIV — *Narrativas dos Livros de Linhagens*, p. 116) (Em A. G. Cunha, sob a forma 'sanguessuga', Séc. XVI).
781. SANGUINOLENTO: "Nesta prouincia de Galilea se leuantou hum ysraelita per nome Yachanan, homem reuoltoso e *sanguinolento*". (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo II, fl. XXIV [verso]) (Em A. G. Cunha, 1572).
782. SANTELMO: "Os Catolicos chamam a estas luzes *Santelmo*, ou S. Pedro Gonçalves, que tudo he um, perque o Santo se chamava Pedro Gonçalves Telmo". (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 183) (Em A. G. Cunha, 1813).
783. SANTIFICAÇÃO: 1. "Essa Madre de Deus, de sempre em tempo previsto per conselho de Deus ante determinada, per desvairadas imagens e *santificações* dos profetas per o Spíritu Santo foi primeiramente imaginada e preegada". (Séc. XV — *Vita Christi*, vol. I, p. 43); 2. "Eu penso que mais avondosa beençom de *santificaçom* descendeu em ela dès o ventre de sua madre". (Séc. XV — *Vita Christi*, vol. I, p. 45) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
784. SAPATA: "En aquel mōesteir' á hua *çapata* / que foi da Virgen por que o mundo cata". (Séc. XIII — *Cantigas de Santa Maria*, [61], p. 174) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
785. SAPATEIRO: "... den (= dêem) pola sééda. vj. dineyros. assy tendeyros comha Correyros. como zapateyros. (1269 — Virgínia Rau, *Feiras medievais portuguesas*, p. 179) (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
786. SAPECA: "... mas é (sc. o verbo 'Sapecar') vocábulo muito usado, assim como o subst. derivado '*sapéca*' sova, pisa —". (1887 — Paulino Nogueira, *Vocabulário indígena...*, s.v. SAPECAR) (Em A. G. Cunha, 1899).
787. SAPECAR: "SAPECAR: tostar, queimar mal... . Ainda não vem nos dicc. port., mas é vocábulo muito usado, assim como o subst. derivado '*sapéca*' sova, pisa —". (1887 — Paulino Nogueira, *Vocabulário indígena...*, s.v.) (Em A. G. Cunha, 1899).
788. SAPOPEMA: "... e chegamos ao alto, e descemos huã ladeira, e no meio do rumo está hum pao por nome *Sapupema*". (1677

- *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento* [Treslado do —], p. 132) (Em A. G. Cunha, *Séc. XIX*).
789. SAQUEADOR: “E apartarei dêles a minha face, e violarão o secreto do meu santuário, e entrarão nêles os *saqueadores*, e o profanarão”. (1794-1797 — Pe. A. P. de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Ezequiel, 7,22) (Em A. G. Cunha, 1813).
790. SARAMPO: “. . . porque também as desgraças dos anos se pegam como *sarampo* ao corpo dos escudeiros”. (*Séc. XVIII* — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote* . . ., Parte I, Cena I, p. 28) (Em A. G. Cunha, 1836).
791. SARGAÇO: “. . . e os montes que som quentes, som de estevaes, e de carrascais, e de *sargaços*, e de tojaaes”. (*Séc. XV* — *Livro da Montaria*, p. 95) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
792. SARNOSO: “E vio huu potro *sarnoso* e disse: — Padrinho, este quero eu”. (*Séc. XIV* — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol. II, p. 480-481) (Em A. G. Cunha, 1813).
793. SATISFATÓRIO: “Agora he o teu trabalho fructuoso, o teu choro azepto, o gemido digno de ser ouvido, a door *satisfactoria* e purgativa”. (1468 — *Imitação de Cristo*, p. 44) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
794. SAUDÁVEL: “A sabedoria e benignidade de Deus e a tardança da sua obra *sauidavel* nos faz mais capazes do seu chamamento”. (*Séc. XV* — *Vita Christi*, vol. I, p. 39) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
795. SECRETA: “O Arcebispo aquel dia a gran missa ben cantou; / e quand' entrou na *segreda* (sic) e a gente se calou, /oyron voz de dona, que lhes falou”. (*Séc. XIII* — *Cantigas de Santa Maria*, [12], p. 37) (Em A. G. Cunha, 1844).
796. SEGURANÇA: “. . . mentre que durar a enfermidade ou o embargo aya aquella *segurança* que e (= é) suso dito”. (*Séc. XIII* — Afonso X, *Fuero Real*, p. 59) (Em A. G. Cunha, *Séc. XIV*).
797. SEGURE: “. . . que parecia que tirava o seu pescoço de sô uuas *segures* mui agudas e mui cruees”. (*Séc. XIV-XV* — *Boosco Delleitoso*, p. 215) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
798. SELADO: “. . . aiamos por determinado que se acertarom aa conclusom de sse dar por aquelle preso duas mil dobras e mais tres cauallos *sellados*”. (c. 1470 — Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, p. 186) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
799. SELECTO: “Quer a carpintaria madeiras *selectas* e fortes para esteios, vigas, aspas e rodas”. (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil*, p. 10) (Em A. G. Cunha, 1813).
800. SELEIRO: “Çapateyros (= sapateiros) alfayates e *seleyros* os que forem compridoyros”. (*Séc. XV* — *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, p. 174) (Em A. G. Cunha, 1813).

DIALETOLOGIA E DIACRONIA

José Lemos Monteiro

1. Constitui um truísmo afirmar que as línguas, como fatos culturais, estão em constante evolução, não havendo pois nenhum sentido em se perguntar por que elas mudam, já que a mutabilidade é sua característica essencial.¹

Essa instabilidade natural parece ser um obstáculo à análise ou conhecimento integral das formas lingüísticas, a tal ponto que diversas disciplinas (a etimologia, a filologia etc.) tentam descrever estágios anteriores no sentido de recompor ou explicar elementos que se modificaram no decorrer do tempo, determinando as configurações mais recentes, resultados óbvios dos processos evolutivos.

Mas esta perspectiva, exatamente por ser histórica, acarreta alguns óbices à percepção histêmica da língua, redundando às vezes num mero casuísmo. Talvez por esse fato, Ferdinand de Saussure (1970)² firmou o princípio da sincronia como base para o método de descrição gramatical.

A partir daí, houve naturalmente um radicalismo que colocou em situação desprestigiada qualquer tentativa de explicação dos fatos

-
1. Um desenvolvimento dessa idéia pode ser visto em Eugenio Coseriu (1979:63 s) que, ao discutir a questão, raciocina que as mudanças ocorrem justamente porque as línguas não são entidades feitas e acabadas, mas sistemas abertos que se refazem continuamente pela atividade lingüística. Amado Alonso (1967:22 s) expressa a mesma opinião, ao dizer que mudar é essencial para a própria sobrevivência da língua. A evolução contínua é condição inseparável do funcionamento lingüístico.
 2. Como se sabe, a data da publicação do *Cours de linguistique générale* é 1916. Contudo, para todas as referências bibliográficas, neste nosso trabalho decidimos citar nos parênteses as datas das edições que consultamos.

lingüísticos por meio de dados ou pressupostos de ordem diacrônica.³ A descrição lingüística, afirmava peremptoriamente Saussure (1970: 102), interessam somente os fatos tais como eles se apresentam e são percebidos pela comunidade falante.

Ora, essa atitude radical, se de um lado é correta porque permite apreender a língua em seu funcionamento, por outro pode falsear a verdade histórica, desde que se observe de modo exclusivo o primado da consciência coletiva dos usuários.⁴

O que talvez seja mais sensato é buscar uma integração das duas perspectivas, de tal sorte que a sincronia respeite tanto quanto possível a verdade diacrônica, fornecendo em troca subsídios para a reconstituição da própria evolução lingüística.

De fato, compreende-se facilmente que a diacronia (eixo das sucessividades) é formada por uma multiplicidade de pontos correlacionados aos diversos estágios da língua. Daí, a possibilidade de que uma investigação de natureza sincrônica seja um fator de elucidação de fases anteriores perfeitamente entrelaçadas. A sincronia, sendo resultante de uma cadeia evolutiva, não apenas é capaz de ratificar o que há de historicamente comprovado como também se torna um método de reconstituir formas alteradas ou mesmo desaparecidas.

3. Com efeito, percebeu-se que o enfoque diacrônico muitas vezes parece perturbador para a descrição do sistema em uso numa comunidade. A evolução ocorre de tal modo, que freqüentemente ocasiona um descompasso ou falta de correspondência direta entre dados recentes e formas que se alteraram profundamente ou mesmo deixaram de existir. Para citarmos apenas um exemplo, lembremos com Mattoso Câmara Jr. (1970:4) o caso do verbo *comer*, já por nós comentado em outro trabalho (Monteiro, 1987: 29). Se fôssemos apelar para a etimologia, chegaríamos ao absurdo de dizer que este verbo não possui raiz, pois diacronicamente /com—/ é prefixo. *Comer* proveio de *comedere*, cujos elementos constitutivos eram /com/ + /ed/ + /e/ + /re/. A raiz /ed—/ desapareceu completamente na passagem para o português, em virtude da síncope do /d/ intervocálico e da crase posterior das vogais que se uniram. Por essa razão, hoje em dia a raiz de *comer* é o que anteriormente foi prefixo.
4. Se, conforme o exemplo discutido na nota anterior, a interpretação diacrônica perturba a análise do sistema lingüístico considerado abstratamente num dado momento de sua evolução, também é necessário admitir que uma descrição rigidamente sincrônica entra em choque com a verdade dos fatos. Pensemos nos inúmeros casos de interferência da analogia ou da etimologia popular. Apelando para os testes de verificação da consciência coletiva, com certeza diremos que *ferrolho* é uma palavra cognata de *ferro* ou que o primeiro componente de *contra-dança* é o mesmo que aparece em *contradizer*, *contrapor*, *contrapartida* etc. quando, na realidade, *ferrolho* vem de *verruc(u)lu—* e o elemento *contra* (de *contra-dança*, cujo significado original é “dança rústica”) constitui alteração do inglês *country*.

É este o ângulo da questão que nos propomos discutir neste trabalho, destacando a importância das pesquisas dialetais que, além de necessárias ao conhecimento das variações lingüísticas nos níveis diatópico e diastrático, são da maior utilidade para o esclarecimento de problemas diacrônicos, solucionáveis a partir de vestígios devidamente submetidos a comparações e a outros métodos de interpretação lingüística.

Nosso propósito se restringe, pois, a demonstrar através de exemplos que, levando em conta ou desprezando a regularidade das leis fonéticas vigentes em determinadas condições, é possível reconstituir formas pretéritas pelo cotejo das variações existentes nos falares ou dialetos atuais.

2. Em linhas gerais, a idéia de que as pesquisas dialetais oferecem valiosos subsídios aos estudos diacrônicos se conjuga com o método histórico-comparativo adotado com relativo êxito para a reconstrução de formas em idiomas já extintos. Tal método foi praticado intensamente para o latim vulgar, após a descoberta do parentesco entre as línguas românicas, e até mesmo para o indo-europeu, tronco de que derivam numerosas línguas, entre as quais o grego, o sânscrito, o latim etc.

Apreciemos um exemplo bastante ilustrativo colhido em Tagliavini (1952:174):

Existe em francês o vacábulo *charogne* que significa *carniça*, associado logicamente ao espanhol *carroña* e ao italiano *carogna*. Não há, contudo, nenhum documento que ateste a origem comum dessas palavras no latim vulgar. Ora, como a semelhança fonológica entre *charogne*, *carroña* e *carogna* é mais do que evidente, pode-se tentar reconstituir o étimo mediante a aplicação das leis fonéticas vigentes na transformação do latim em línguas românicas. Como se sabe, o fonema latino /k/ inicial persistiu em espanhol, italiano (e português), palatalizando-se porém em francês, segundo se observa nos seguintes exemplos:

<i>Latim</i>	<i>Espanhol</i>	<i>Italiano</i>	<i>Português</i>	<i>Francês</i>
causa—	cosa	cosa	coisa	chose
capillu—	cabello	capello	cabelo	cheveu
cane—	can	cane	cão	chien
carne—	carne	carne	carne	chair
caballu—	caballo	cavallo	cavalo	cheval

Por outro lado, as palavras que no latim terminam por *—nia* findam em francês por *—gne*, no espanhol por *—ña* e no italiano por

—*gna*, o que corresponde às grafias portuguesas —*nha* ou —*nia*, como em:

<i>Latim</i>	<i>Espanhol</i>	<i>Italiano</i>	<i>Português</i>	<i>Francês</i>
Hispania	España	Spagna	Espanha	Espagne

Tomando estes e outros dados, deduz-se facilmente a forma latina **caronia*:

<i>Latim</i>	<i>Espanhol</i>	<i>Italiano</i>	<i>Provençal</i>	<i>Francês</i>
* <i>caronia</i>	carroña	carogna	caronha	charogne

A palavra latina seria derivada de *caro*, —*nis*, do mesmo jeito de *flamonium* em relação a *flamen*, —*inis*. Para o português, em vez de **caronha*, firmou-se *carniça*, onde praticamente só houve permuta de sufixo. A vinculação semântica seria um fator adicional a comprovar que a forma hipotética realmente existiu.

O método tem tanta consistência que, não raras vezes, certos étimos propostos sem uma análise comparativa tiveram que ser substituídos por formas reconstruídas que atendessem às exigências da regularidade de aplicação das leis fonéticas.

Foi o que ocorreu com o vocábulo latino *anxia*,⁵ cuja existência se pressupôs mediante a comparação dos seguintes dados:

sardo	— <i>ansa</i>
italiano	— <i>ansia</i>
ít. antigo	— <i>ainse</i>
prov. ant.	— <i>aisa</i>
espanhol	— <i>ansia</i>
português	— <i>ânsia</i>
atalão	— <i>ànsia</i>

O método comparativo pôde demonstrar que tais palavras não derivam de *angor*, segundo anteriormente se dizia. E, para dar-lhe maior credibilidade, o latim *anxia* terminou por ser atestado uma vez. Contudo, mesmo que tal não tivesse ocorrido, a reconstrução continuaria a ser um recurso válido e, por vezes, o único possível já que, como observa B. E. Vidos (1973:23), o repertório do latim jamais seria por nós conhecido em sua totalidade através dos registros em textos e glosários.

Veamos outro exemplo ilustrativo:

5. Este exemplo e mais dois que se lhe seguem (**acutiare* e **abantiare*) foram retirados de B. E. Vidos (1973:23-33).

O participio latino *acutus* (de *acuere*), sem dificuldade, deve ter produzido o verbo **acutiare*. Encontra-se documentada desde o século III a forma *acutare*, havendo também o registro de *acutiator*, onde se nota a presença da sílaba *ti*, necessária à explicação dos verbos mencionados abaixo:

italiano	—	<i>aguzzare</i>
francês	—	<i>aiguiser</i>
prov. ant.	—	<i>aguzar</i>
espanhol	—	<i>aguzar</i>
catalão	—	<i>aguar</i>
português	—	<i>aguçar</i>

Um caso igual ao de **acutiare* diz respeito ao étimo de *avançar*, que tem correspondentes no francês *avancer*, italiano *avanzare* e provençal *avansar*. Por causa da sibilante, é imprescindível supor o latim vulgar **abantiare* como antecedente comum, já que o fr. *avant* daria *avanter*, do it. *avanti* derivaria *avantiare* e de *avante* com certeza teríamos *avantar*.

Vê-se, pois, que o método histórico-comparativo constitui um poderoso instrumento para a interpretação da origem, evolução e desaparecimento das palavras. Sua aplicação foi tão vasta que, pela estimativa de Tagliavini (1952:175), nada menos que 10% dos étimos propostos por Meyer-Lübke em seu *Dicionário etimológico das línguas românicas* são formas procedidas de asterisco.

É oportuno insistir em que a eficácia do método muitas vezes foi corroborada pela existência real de formas reconstruídas, que acabaram sendo encontradas em inscrições ou em outras fontes. Ainda lembramos a propósito que o étimo do adjetivo *vadio* esteve, durante algum tempo, marcado por um asterisco, mas depois foi confirmado documentalmente. Pelo método comparativo, foi fácil tirar *vadio* de *vagativu*, bastando para tanto o modelo evolutivo de *sanativu*, que deu *sadio*.

Agora, desde que julgamos fundamentado o trabalho de confrontação de dados, cumpre-nos dimensionar a contribuição das pesquisas dialetais para os estudos diacrônicos, a partir da evidência de que os elementos sincrônicos de uma língua conseguem esclarecer fenômenos pertinentes a estágios anteriores dessa mesma língua.⁶

6. Parafraseamos Renato Mendonça (1936:31), que assim se expressa: "Realmente, a dialetologia oferece ao observador a língua em evolução, a matéria viva, cujo mecanismo ele pode surpreender, cujas alterações pode acompanhar. /.../ E esta língua viva elucidada muitas vezes a compreensão de certos fenômenos da língua, por assim dizer, morta, fixada no idioma literário".

Aliás, a percepção desta evidência não é algo recente. Já em fins do século passado, Graziadio Ascoli, a quem a dialetologia românica deve suas bases científicas, havia reconhecido que a observação direta dos fenômenos lingüísticos, aplicada sobre uma língua viva, é de grande utilidade para a descrição de estágios anteriores da língua, enquanto nem sempre o contrário seja verdadeiro, isto é, o estudo das fases remotas de uma língua não facilita necessariamente a nítida compreensão de seus momentos mais recentes (Tagliavini, 1952:13).

As pesquisas dialetais, surpreendendo nos falares formas que desapareceram da língua padrão, por vezes em regiões totalmente afastadas, esclarecem até mesmo certos equívocos ou interpretações outrora consideradas corretas.

Foi, por exemplo, o que sucedeu com a regra de que as vogais breves /e/ e /o/ do latim vulgar se ditongavam nas línguas românicas,⁷ excetuando-se o português. Esta suposta lei, formulada por Frederico Diez, partiu de comparações como as seguintes:

<i>Latim</i>	<i>Francês</i>	<i>Espanhol</i>	<i>Italiano</i>	<i>Português</i>
pede—	ped	pie	pede	pé
petra—	pierre	piedra	pietra	pedra
celu—	ciel	cielo	cielo	céu

Ora, os estudos dialetais vieram demonstrar que a ditongação não se processou com a amplitude preconizada por Diez. Em todo o domínio gascão e provençal, em grande parte da Itália e península ibérica, o fenômeno não foi observado, o que veio revogar as deduções até então aceitas pela filologia românica.

Assim sendo, com os dados coligidos pela geografia lingüística, a infalibilidade das chamadas leis fonéticas ficou seriamente abalada.⁸ O avanço principal nesse sentido foi o da compreensão de que a mudança fonética não se processa numa única direção, sujeitando-se ao invés a vários fatores que a tornam extremamente relativa. Entre esses

7. A regra aqui está exposta de modo bastante simplificado. Na realidade, em francês não foi qualquer /e/ tônico do latim vulgar que se ditongou. Se, de um lado, *mél*, *fiel* e *celu* passaram no francês a *miel*, *fiel* e *ciel*. de outro, *testa*, *ferru* e *septe* deram respectivamente *tête*, *fer* e *sept*. Por isso, assinala B. E. Vidos (1973:34), o e tônico do latim vulgar passou em francês a *ie* somente em sílaba não travada.

8. Os seguidores da geografia lingüística insistem em que cada palavra tem sua própria história. Por isso, Karl Jaberg (1959:20) considera pura abstração qualquer lei que afirme que um dado fonema latino se mantém inalterado ou se transforma num fonema novo sob certas condições e num determinado lugar.

fatores que restringem a aplicabilidade de uma lei fonética devem ser citados a situação geográfica, o tempo em que a mudança ocorre, as classes sociais etc. Para ilustrar com um fato da diacronia românica, verifiquemos a transformação dos grupos consonânticos latinos /pl/ e /kl/, que deram /s/ no português, /py/ e /ky/ no italiano, /l/ no espanhol,⁹ mas se mantiveram intactos no francês:

Latim	Português	Italiano	Espanhol	Francês
clave—	chave	chiave	llave	clé
pluvia—	chuva	pioggia	lluvia	pluie
plenu—	cheio	pieno	lleno	plein
planu—	chão	piano	llano	plan

Ora, em português, os grupos /pl/ e /kl/ também geraram /pr/ e /kr/, como em *plaga* > *praia* e *clavu* > *cravu*, fenômeno explicável pela relatividade das leis fonéticas, ou seja, muitos termos apresentam uma evolução diferente por terem sido formados num tempo diverso do da vigência de uma dada lei ou então constituem empréstimos de outros falares.

É nesse ponto, repetimos, que os estudos de geografia lingüística assumem uma importância decisiva, desde que conseguem explicar, sem usar o argumento da ação da analogia, as aparentes discordâncias a uma determinada lei fonética.

Mattoso Câmara Jr. (1977:249) nos dá um exemplo elucidativo a respeito da palavra italiana *coscia* (coxa) que só poderia ser *cossa*, uma vez que o —sc— em latim produz —ss— em italiano. A geografia lingüística veio esclarecer que o termo *coscia* é um regionalismo toscano relativamente recente, em que houve influência francesa. A língua literária, ao adotá-lo, desprezou a forma normal *cossa*, que subsiste nos demais falares da península.

Os atlas lingüísticos permitem a demarcação mais ou menos precisa das linhas isoglóssicas, caracterizadas por traços de conservação ou de inovação, em que a ocorrência de vestígios ou indícios muito contribui para o estudo de fatos diacrônicos.

Examinando-se, por exemplo, o domínio lingüístico italiano, notam-se claras diferenças entre os limites meridional e setentrional. Percebe-se aí que o limite meridional foi traçado a partir de uma série de constatações, entre as quais destacamos a sonorização do /k/ em /g/ (*ortiga*, “ortica”), a apócope do /e/ (*sal*, “sale”), a permuta do

9. Pela distribuição geográfica, esta evolução atinge sua maior amplitude no noroeste da península ibérica; no leste se produz com menor intensidade (Baldinger, 1962:36).

/p/ em /v/ (*cavei*, "capelli") e a redução das geminadas (*spala*, "spalla").

É, pois, através das cartas fonéticas ou lexicográficas que se visualizam bem todas as interferências e se traçam os limites de aplicação de uma lei. Fenômenos curiosos podem ser detectados e interpretados por meio de uma simples verificação das zonas em que se encontram registrados. Neste sentido, nota-se que as áreas de conservação são geralmente isoladas por montanhas ou rios, enquanto as de maior inovação são as planícies, de acesso muito mais fácil e rápido. Se nos detivermos um pouco na leitura dos atlas lingüísticos, logo constataremos este fato.

Observemos, para ilustrar, a palatalização do /k/ latino em francês. As cartas do Atlas Lingüístico da França evidenciam que, enquanto o /k/ latino se palatalizou em grande parte do território francês (Cf. os itens lexicais *chandelle*, *chanter*, *champ* e *chambre* ou a série *chausser*, *chauffer*, *chaud* e *chaudière*),¹⁰ nas regiões montanhosas (nos Pirineus, por exemplo) o /k/ se manteve inalterado. Algo semelhante se deu com a transformação do /e/ latino no ditongo /wa/ (Cf. *étoile*, *toile*, *mois*) pois, conforme se percebe na leitura da carta correspondente, algumas zonas do norte da França resistiram à ditongação. Ou ainda com a prótese de uma vogal de apoio, que acabou substituindo o /s/ impuro do latim (Cf. *échelle*, *écuelle*, *écrire* e *école*) que apesar disso, deixou de ocorrer em certas regiões marginais.

Mas os atlas lingüísticos contribuem também para a solução de problemas em que a quebra da regularidade da ação das leis fonéticas se deve a fatores de ordem diastrática. Veja-se, a título de ilustração, o caso da palavra francesa *soif*. Como seria possível que o /t/ latino de *site* se transformasse em /f/?¹¹ Ora, verificando-se a distribuição da ocorrência de *soif* no território gaulês, evidencia-se que o surgimento do /f/, talvez por motivos expressivos, foi uma inovação do centro da França. Há, porém, pontos isolados fora dessa zona demarcada no mapa que reproduzem também o fonema /f/, constituindo-se assim um empréstimo vertical, em decorrência do prestígio desfrutado pelo ambiente sócio-geográfico em que se deu a alteração. Não se trata, pois, de um empréstimo horizontal (diatópico), mas de uma influência da dimensão diastrática, fenômeno mais sociológico do que propriamente dialetal.

10. Para uma leitura mais demorada das cartas a que nos referimos veja-se, entre inúmeros trabalhos publicados, o ensaio de Karl Jaberg (1959) sobre o Atlas Lingüístico da França.

11. Das hipóteses engendradas, a mais provável para Karl Jaberg (1959: 26) é a que postula uma raiz com *-f* final, *f* que desaparece antes do *-s* desinencial (Cf. *noif* — *nois* 'neve'; *clef* — *cles* 'chave'; *boeuf* — *boeus* 'boi'; etc.). Por analogia com *nois* — *noif* e semelhantes se formou *soif* a partir de *sois*.

Por outro lado, não são apenas os problemas de evolução fonética que os atlas lingüísticos conseguem explicar. A ajuda na compreensão de fenômenos morfológicos e semânticos é igualmente imprescindível. Karl Jaberg (1936), analisando algumas cartas do Atlas Lingüístico da França e do Atlas Lingüístico da Itália e da Suíça meridional, tirou conclusões bastante convincentes a respeito da polissemia e da diversificação morfológica. Para dar um só exemplo, na carta FLOREM, a distribuição geográfica, que mostra as zonas de inovação onde o grupo consonantal /fl/ evoluiu, assinala também a variação do gênero e as diferenciações semânticas que funcionam como causa da manutenção ou alteração das formas.

Vemos, então, que a coleta de vocábulos em áreas marginais e o contacto direto com a superposição de estratos dão condições ao investigador de auferir conclusões válidas sobre a história das palavras. Trata-se, em verdade, de um método idêntico ao que utiliza o geólogo que reconstrói a vida passada mediante a observação dos fósseis. Às vezes, com um simples osso se explica todo um longo processo de evolução animal. De modo análogo, um arcaísmo encontrado numa região isolada se torna um precioso instrumento de elucidação de fatos lingüísticos que já deixaram de existir. É como se, retomando peça por peça, se recompusesse o destino de uma dada palavra.

Comentemos a propósito a genealogia dos termos e expressões francesas que significam "abelha". De acordo com as conclusões do Atlas Lingüístico da França,¹² há no território lingüístico galo-românico as seguintes denominações para o inseto:

- a) *a*, *e(s)* — em zonas marginais inteiramente separadas;
- b) *abeille* — ao sul do rio Loire até os Pirineus e o Mediterrâneo, e dos Alpes até o Ródano;
- c) *avette* — no oeste;
- d) *échette* — em pequena faixa territorial do leste;
- e) *mouche* — do centro em direção ao norte;
- f) *essaim* — em pequena faixa do norte.

Todas essas denominações servem como dados das tentativas de substituição das formas originárias do latim *apis*. Este, como parece evidente, é a base dos monossílabos, *a*, *e*, *es* e do diminutivo *essette*. Isto significa que, em todo o território galo-românico, a palavra originária para "abelha" foi o latim *apis*, já que seria pouco provável que, ao tempo da romanização da Gália, tal vocábulo (ainda presente hoje

12. A análise feita por Gilliéron, em *Généalogie des mots qui désignent l'abeille d'après l'Atlas Linguistique de la France*, é apresentada e discutida em B. E. Vidos (1973:43 s).

nas formas *a*, *e* e *es*) haja sido introduzido exclusivamente em longínquas zonas marginais separadas entre si e em nenhum outro lugar.

Conforme assinala Albert Dauzat (1921:IX), a mesma forma encontrada em pontos separados sugere a existência de uma área anterior homogênea, a menos que tivesse havido, nas diversas localidades consideradas, um motivo suficientemente capaz de explicar uma formação autônoma e espontânea.

Por conseguinte, a localização atual das formas *a*, *e* e *es* em zonas inteiramente distantes, no leste, no norte e no oeste da França constitui um indício claro de que *apis* circulou em todo o território gaulês. Esta inferência foi reforçada pela constatação posterior, em textos do francês antigo, dos monossílabos *ef* e *és*, usados em regiões onde hoje se diz *mouche à miel*.

Gilliéron, após ter comprovado que, em toda a França, originariamente existiram formas derivadas de *apis*, tentou esclarecer por que tais formas foram vencidas por outras e, em princípio, se baseou nos efeitos da homonímia.¹³ A substituição por *abeille* resultou de fatores múltiplos, os quais podem ser interpretados mediante a análise de vestígios descobertos pelas pesquisas dialetais.

Cumprе ressaltar que tais estudos não dispensam ou invalidam as especulações diacrônicas realizadas pelo método histórico-comparativo. Antes, pelo contrário, os dois tipos de exploração lingüística podem completar-se. Assim sendo, é lícito admitir que a forma *abeille* não proveio diretamente do latim *apicula*, de que resultaria normalmente **aveille*. A passagem do /p/ latino intervocálico para /b/ foi um fenômeno regular em provençal, mas não em francês, em que o /p/ nas mesmas circunstâncias se transformava em /v/. Logo, a forma *abeille* constitui um empréstimo do provençal.

Em certos casos, porém, as pesquisas dialetais podem invalidar hipóteses geradas pelo método comparativo. Já exemplificamos o fato com a regra da ditongação das vogais breves /e/ e /o/, que teve de ser reformulada em face da manutenção das referidas vogais em diversas áreas geográficas que estiveram sob a dominação romana. Outro exemplo que aqui lembramos é o da palavra francesa *poisson* (peixe), tida por algum tempo como resultante da forma hipotética **piscione*—, uma vez que o latim *piscis* não poderia explicar a terminação *—on* (de *poisson*). Ora, como ainda hoje vige em alguns falares franceses o vo-

13. Aliás, outras análises feitas por Gilliéron e M. Roques (1912) pressupõem a existência da homonímia como o fator responsável para que uma dada forma se altere ou desapareça. Leia-se, neste sentido, a interpretação dada à carta TRAIRES: MULGERE et MOLERE. *Mulgere* desapareceu na maior parte do território gaulês por causa da homonímia fonética: *mulgere* > *moudre*; *molere* > *moudre*.

cábulo *pois*, esta hipótese deixa de ter sentido e se torna bem mais provável que *poisson* derive de *pois*, na própria língua francesa.

Mas já é hora de nos determos um pouco nas possibilidades que a situação atual dos falares brasileiros pode abrir para uma melhor compreensão do português da época em que o Brasil foi colonizado.

Com efeito, a maioria dos estudiosos de nossa dialetologia tem destacado o caráter arcaizante do português brasileiro, principalmente em suas normas incultas ou nos subfalares rústicos. Gladstone Chaves de Melo (1981:91), interpretando o fato, assinala que a nossa língua popular é substancialmente o português arcaico¹⁴ transformado em certos aspectos pela atuação dos índios e dos negros. Tudo decorreu do modelo de colonização imposto pela monarquia portuguesa, cujas conseqüências estão ressaltadas nas seguintes palavras de Celso Cunha (1986:202):

Tendo vivido mais de trezentos anos sem contacto com outros povos, sem imprensa, sem núcleos culturais de importância, com um número exíguo de escolas, a América Lusitana foi alcançando nesse largo período algumas das etapas que levam os povos aos estados lingüísticos paralisantes. Esse imobilismo cultural e, conseqüentemente, idiomático é ainda muito sensível nas regiões interioranas, onde continuam a existir populações marginalizadas dos próprios acontecimentos históricos.

É natural que só o isolamento das cidades e vilarejos, em razão das longas distâncias e do acesso difícil, teria ocasionado que a língua portuguesa se mantivesse aí praticamente com a mesma feição dos séculos em que foi transplantada. Sendo assim, numerosos termos, obsoletos em Portugal, estão em plena vitalidade em localidades do interior ou até do litoral brasileiro. Gladstone Chaves de Melo (1981) enumerou uma série deles: *alifante, Anrique, depois, enveja, malino, rezão, lua, amenhã, quaje, cramor, inzemplo, entonces, sujigar, fruita, ciloura* etc. Mário Marroquim (1945) registrou igualmente afora outros exemplos, o artigo e o pronome *lo* com suas combinações populares *pulo* (alteração do arcaico *polo*), *cadelo, mai lo, mai la* etc. Amadeu Amaral (1981) coletou também vários arcaísmos: *agardecê, correição, cresçudo, escuitá, estâmego, manteúdo, reposta, saluço, sú-pito, contia* etc.

14. Entenda-se porém, que há certo exagero em caracterizar os fenômenos de conservação nos falares brasileiros como vestígios do português arcaico. Conforme raciocina Celso Cunha (1986:207), os vulgarismos descendentes de arcaísmos do século XV são todos formas vivas do português quinhentista e, em grande parte, de épocas posteriores.

Aliás, não podemos deixar de transcrever um trecho de Amadeu Amaral (1981:55) que resume bem todo o objetivo deste nosso trabalho:

Uma vez reconhecido que o fundo do dialeto representa um estado atrasado do português, e que sobre esse fundo se vieram sucessivamente entretecendo os produtos de uma evolução divergente, o seu acurado exame pode auxiliar a explicação de certos fatos ainda mal elucidados da fonologia, da morfologia e da sintaxe histórica da língua. Por exemplo: a pronúncia clara de *e* e *o* átonos finais comprova o fato de que o ensurdecimento dessas vozes só começou em época relativamente próxima, pois, de outro modo não se compreenderia por que o caipira analfabeto pronuncia *lado*, *verdade*, quando os portugueses pronunciam *ladu*, *verdad'*.

É verdade que, em muitos casos, os fenômenos de conservação evidenciados pelas pesquisas dos falares brasileiros se encontram atestados em documentos de toda espécie ou em textos literários. A maioria dos plebeísmos vigentes nos falares rústicos está testemunhada em Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda e em outros escritores. Por isso, torna-se exigente confrontar os dados orais da atualidade com os escritos há tempos passados.

Entre os estudiosos de nossa dialetologia, Florival Seraine (1942: 104 s) foi um dos que operaram neste sentido, cotejando as formas populares atuais com as literárias dos séculos XV em diante. Em Sá de Miranda anotou a freqüência de: *arriba*, *negoceia*, *amostrar*, *tenção*, *malino*, *abasta*, *ajuntar*, *alevantar*, etc. Em Gil Vicente: *rezão*, *fermoso*, *semos*, *bautizado*, *dixe*, *estemos*, *entonces*, *fruita* etc. Em Bernadim Ribeiro: *treição*, *assoprada*, *sustancia* etc. Em Antônio Ferreira: *sembrante*, *trouve*, *fermosura* etc. Em Camões: *despois*, *alimpam*, *alijante*, *Anrique* etc. etc.

Muitos desses vocábulos podem mesmo ser localizados nos primeiros textos escritos em português. Leia-se, a propósito, o seguinte comentário de Florival Seraine (1942:108):

As grafias HUA, UA, ALGUA, que correspondem à pronúncia habitual do cearense, são encontradas nos clássicos, e se remontarmos a obras mais antigas ainda, da era medieval, observaremos que surgiram com os primórdios da literatura portuguesa.

Não obstante, convém salientar que algumas dessas formas persistiram em séculos posteriores ao do descobrimento do Brasil, aparecendo amiúde em documentos dos séculos XVII e XVIII. As datações são importantes como indícios de períodos em que certas mudanças ainda não tinham ocorrido.

Vejam, a título de ilustração, um pequeno apanhado do estudo feito por Florival Seraine (1970) sobre a *Relação do Maranhão*, do Padre Luís Figueira, e o falar cearense atual. O texto analisado é um manuscrito datado de 1608, cujo original foi entregue ao Barão de Studart, historiador cearense, por ordem do Superior Geral da Companhia de Jesus.

Neste documento, há evidências de hábitos lingüísticos que evoluíram em Portugal e se mantiveram inalterados no falar cearense, pelo menos em sua modalidade rústica. Entre os fatos observados, o texto apresenta a conservação do ditongo /uy/, hoje reduzido a /u/ na norma culta (*fruta, fruitazinha, fruto*), a redução do ditongo /ey/ (*chea, aldeia, mea, candea* etc.) e do ditongo crescente /wa/ (*coresma* em vez de *quaresma*), a permuta do /l/ por /r/ em grupos consonânticos (*frecha, prantar*) etc. etc.

O que se observa no falar rústico atual é a comprovação de que as mudanças fonéticas se desenvolvem em estágios que normalmente deixam resíduos. É fácil conceber que o latim *fructu*, antes de transformar-se em *fruto*, passou pela fase intermediária *fruito*. Mesmo que não houvesse nenhum documento desta última forma, a sua conservação na linguagem rústica seria o atestado seguro de sua existência anterior.

Deste modo, abstraindo-se ou não as fontes documentais, é viável admitir inferências baseadas nas investigações dialetais, desde que as interpretações sejam realizadas com a devida cautela.

Com efeito, é possível que a pronúncia atual de um dado vocábulo não expresse um fenômeno de conservação, mas resulte de um "modo fônico"¹⁵ presente ainda na comunidade. Sabemos, por exemplo, que é comum no linguajar rústico a permuta do /l/ por /r/ nos grupos consonânticos. Como então decidir se as formas sujeitas a esta alteração são vestígios de estágios anteriores ou constituem inovação?

Esta pergunta mereceu de Amadeu Amaral (1981:57-8) o seguinte comentário:

É natural que, diante de certas formas apontadas como arcaicas (*ermão, somana*), haja dúvida se de fato se trata de arcaísmo, se de mera coincidência. Num e noutro caso, esta última hipótese será talvez a mais aceitável: por exem-

15. Adotamos aqui a expressão usada por Eugenio Coseriu (1979:82) para o entendimento das mudanças fonéticas.

...plo, se o nosso povo pronuncia *cravo*, *frôr*, não se deve ter pressa em ligar essas formas, historicamente, às idênticas que se encontram em velhos documentos da língua; pois que tais formas, antes de mais nada, obedecem a uma lei da fonética local, a permutação do *l* subjuntivo por *r*. Mas, *ermão*, *somana* etc. só se podem explicar como formas recebidas dos colonizadores, pois, além de se encontrarem em escritores antigos, se confirmam por outros fatos análogos da língua, ao passo que mal se acomodam às regras que atuam na alteração dialetal dos vocábulos.

Creemos, porém, que qualquer solução apresentada, principalmente porque os estudos de nossos falares estão numa fase incipiente, tem sempre um caráter provisório. Há muito a se pesquisar e descobrir. Há inúmeros fatos intrigantes cujas interpretações oferecidas podem ser objeto de revisão.

O fenômeno da iotização é um deles. Interpreta Martinz de Aguiar (1937: 294) que a vocalização do fonema palatal /ñ/, ocorrente nos falares populares do Ceará, representa um retrocesso às formas primitivas. Desta maneira, o verbo latino *teneo*, antes de transformar-se em *tenho*, passou por *teio*, e é esta última a pronúncia que subsiste no nordeste brasileiro. Ou seja, a palatalização do /n/ deve ter sido precedida de uma ditongação.

A ser assim, raciocinamos que a passagem da palatal /ɲ/ a /y/ pode ter tido um destino análogo. De *muliere* para *mulher* teria existido a fase intermediária *muyé*, forma bastante disseminada nas normas incultas do Brasil.

Talvez a consulta aos nossos atlas lingüísticos regionais pudesse contribuir para uma compreensão mais clara do fenômeno. Observando, por exemplo, a distribuição do ieísmo na Paraíba com base na carta *orvalho*, verificamos que, de treze realizações fonéticas, sete mantêm o ieísmo. Em Minas Gerais, de quinze variações do mesmo item lexical, o ieísmo foi comprovado em apenas cinco. De um total de 61 pontos marcados no mapa do Estado de Minas Gerais, somente em 10 se constatou o fenômeno, indício evidente de que o ieísmo não constitui traço geral da linguagem popular brasileira, podendo muito bem existir entre nós como um vestígio de pronúncias regionais portuguesas para cá transplantadas ao tempo da colonização. A hipótese encontra apoio na comprovação de que o ieísmo é um fato românico bastante difundido, sendo pois difícil de aceitar a interferência do superestrato, como querem entender alguns de nossos filólogos.

Pretendemos, no entanto, deixar claro que não temos nenhuma segurança quanto a qualquer explicação para o problema e confiamos em que as pesquisas dialetais consigam resolvê-lo definitivamente.

Em se tratando de reconstituição de pronúncias, temos que apelar forçosamente para a análise dos falares populares, uma vez que, como assevera Hart Jr. (1959:261), nossas gramáticas e ortografias de épocas passadas são insuficientes para a reconstrução de estágios anteriores do desenvolvimento da pronúncia portuguesa. Hart Jr. acrescenta que as mais importantes fontes para esse objetivo são os modernos dialetos, não só os de Portugal mas também os do Brasil e de Açores, além das várias formas do crioulo português falado em regiões da Ásia e da África. Adiante (p. 270), o mesmo autor se refere ao quadro atual de nossas investigações, afirmando ser inviável, pelos dados de que dispomos no momento, determinar com precisão a extensão com que o português brasileiro reflete a linguagem dos séculos XVI e XVII. E insiste em que, só através de cuidadosos exames da distribuição geográfica, é possível saber que traços específicos dos falares brasileiros são inovações locais ou reflexos de antigas pronúncias.

Alguma coisa neste sentido já foi feita. Lembremos a propósito os trabalhos de I. S. Révah (1958 e 1959) que tratam da evolução da pronúncia portuguesa e da reconstituição do sistema fonético dos falares portugueses dos séculos XVI e XVII, através de dados fornecidos pela dialetologia brasileira.

As conclusões de Révah se baseiam em certas pronúncias presentes nos falares brasileiros e confrontadas com o testemunho dos gramáticos e ortógrafos da época de nossa colonização. Révah (1959:281) divisa então duas categorias para as suas conclusões: a) os dados brasileiros confirmam a existência, no português padrão dos séculos XVI e XVII, de pronúncias hoje desaparecidas ou restritas aos falares regionais ou populares; b) os dados brasileiros revelam ou confirmam a existência de certas pronúncias nos falares regionais de Portugal, durante os séculos XVI e XVII.

Alinhemos os fatos que nos parecem mais significativos, seguindo a leitura do estudo de Révah:

a) No falar caipira, as vogais postônicas /e/ e /o/ são ainda pronunciadas como fechadas, o que seguramente foi a pronúncia portuguesa do século XVI, como se comprova na gramática de Fernão de Oliveira;¹⁶

16. Note-se, todavia, que G. Hammarstrom (Hart Jr., 1955:408) defende a hipótese de que no século XVI o /e/ final já era pronunciado como /i/. Seu raciocínio se baseia na distribuição geográfica desta pronúncia no Algarve, em localidades situadas em zonas diferentes. Eis o comentário de Hart Jr. (1955:409): Desde que o —e final se pronuncia como /i/ em outras regiões do mundo português, inteiramente distanciadas entre si, por exemplo, em Madeira, nos Açores, em grande parte do Brasil e mesmo em Portugal, pode-se concluir que esta pronúncia foi a de todo o domínio da língua portuguesa.

b) O /e/ pretônico, fechado na pronúncia brasileira, representa a antiga pronúncia portuguesa, ainda viva na primeira metade do século XVIII, segundo se evidencia pelos escritos de Jerônimo Contador de Argote (1725) e Luís Caetano de Lima (1736);

c) As formas *ua*, *argua*, *ninhua* e *lua*, coligidas em várias pesquisas dialetais brasileiras, correspondem a um estágio anterior (século VI) das formas atuais (*uma*, *alguma* e *nenhuma*), que só triunfaram definitivamente nos textos do século XVII;

d) A pronúncia sibilante do /s/ é a que existia no século XVI. Em Portugal, o /s/ chiante¹⁷ foi assinalado pela primeira vez por Luís Antônio Verney;

e) Na maior parte dos falares brasileiros, as vogais são nasaladas antes de M, N e NH. Trata-se da conservação de uma pronúncia regional do português dos séculos XVI e XVII que, segundo Gonçalves Viana, se mantém em Beira Alta e no Algarve.

Révah, após analisar estes e outros fenômenos, rechaça a possibilidade de que sejam devidos à influência do tupi ou de línguas africanas, devendo antes ser interpretados como arcaísmos perfeitamente caracterizados. É normal e sobejamente sabido que as línguas transplantadas manifestam tendências conservadoras bastante acentuadas.

Em outro estudo, Révah (1958) comparou as pronúncias atuais de Portugal e do Brasil com a existente no século XVI, reconstituída não só pelas indicações ortográficas de documentos da época mas principalmente pelos vestígios disseminados ainda hoje nos falares brasileiros.

Entre as diferenças apontadas, destacam-se as seguintes:

a) No início do século XIX, o /e/ seguido de consoante palatal passou em Lisboa a valer por um /â/. A antiga pronúncia persiste no Brasil e mesmo em certas regiões portuguesas;

b) Semelhantemente ao item anterior, o ditongo /ey/, que se conserva como tal em todo o Brasil, desde o século passado se transformou em /ây/ para os portugueses;

c) O /e/ pretônico medial ou postônico final que, a partir do século XVI, se tornou mudo em Portugal representa a modificação mais grave de todas porque atinge a própria estrutura das palavras. A manutenção da pronúncia é um vestígio da época de nossa colonização.

17. É provável, pois, que a pronúncia chiante do /s/ no Rio de Janeiro seja conseqüência da vinda de D. João VI para o Brasil (1808) quando, juntamente com a corte, aqui chegaram milhares de portugueses.

Conclusões como essas já valem por uma boa estimativa do papel que as investigações dialetais têm a desempenhar na diacronia lingüística do português. E, se é verdade que estamos numa fase incipiente em relação ao levantamento e análise dos nossos falares, é de crer que muitas hipóteses ainda possam ser geradas, inclusive revogando opiniões difundidas e aceitas até o momento.

E, por nos encontrarmos nesse estágio, arriscamos emitir aqui algumas dúvidas surgidas da observação de certas pronúncias rústicas, verificadas em regiões brasileiras.

Vejam, por exemplo, o caso das variantes *bautismo* e *botismo*, assim interpretadas por Mário Marroquim (1945:71):

Batismo, entre o povo, tem ainda a forma quinhentista *bautismo*, conservada pela tradição oral desde o descobrimento. Já hoje o ditongo *au* começa a sofrer a influência da regra geral da transformação fonética, passando a *ó*; ouve-se *bòtismo* ao lado de *bautismo*.

Em primeiro lugar, já vimos que a aplicabilidade de uma dada lei fonética é condicionada por um período de tempo, findo o qual ela pode deixar de ocorrer. Não temos provas de que o ditongo /aw/ ainda esteja evoluindo regularmente para /o/. Além disso, quem nos assegura que a variante *botismo* é pronúncia recente e específica do interior brasileiro? Não seria viável admitir que as duas formas populares tenham sido ambas trazidas por portugueses de regiões distintas?

Outro caso é o de *pantasma*, termo de ampla circulação no nordeste brasileiro, estando registrado nos dicionários populares de Florival Seraine e de Raimundo Girão.

Lemos em Florival Seraine (1958:189):

Pantasma. s. m. — Personagem de aspecto fantasmal que aparece no Bumba-meu-boi. Corrução de *fantasma*, por influência da antiga grafia *phantasma*.

Raimundo Girão (1967:182), por sua vez, dá os seguintes sinônimos para o termo: *fantasma*, *assombração*, *espantalho*, *alma do outro mundo*, *avantesma*.

De qualquer maneira, com o significado que tiver, trata-se de uma forma variante de *fantasma*. Custa-nos, porém, admitir que a presença do /p/ inicial se deva à influência da antiga grafia *phantasma*. Estaríamos mais inclinado a aceitar a ação da analogia (de *espantalho*, *espantar* etc.) porque julgamos pouco provável que um povo analfabeto adultere uma pronúncia por causa de um modelo de escrita. Perguntamos também se a grafia com *ph* não poderia ter representado um

fonema labial aspirado, em transição para /f/ ou para /p/. A ser válida esta hipótese, as pesquisas dialetais estariam apenas confirmando uma alteração fonética havida em época não difícil de precisar. Acresce que o fenômeno não é específico dos falares brasileiros. O termo *pantasma* existe nas classes incultas da República Dominicana e em certas regiões espanholas, sendo observável inclusive nos textos literários de Quevedo e Lope de Vega, conforme testemunho de Pedro Enriquez Ureña (Seraine, 1985:52).

Inúmeros outros casos nos suscitam dúvidas. Mas, desde que acatemos a premissa do conservadorismo das línguas transplantadas, temos que trabalhar os dados dialetais como se eles fossem, e realmente o são, manutenção de formas antigas que sofreram modificações. Se encontramos no falar cearense a palavra *vendelhão*, antes de considerar um fenômeno de hipercorreção, devemos admitir a possibilidade de ter sido esta a forma antecedente de *vendilhão*, até porque deriva normalmente de *vender*. E não é custoso comprovar tal hipótese mediante a ajuda adicional de documentos escritos ainda no século passado.¹⁸ Se, por outro lado, o matuto nordestino costuma dizer *cuma* em vez de *como*, a alteração não deve ser tida por inovação. Antes, representa a forma para cá trazida.¹⁹ E, nessa linha de raciocínio, chegamos mesmo a supor que o /o/ da palavra *amor* haja tido o timbre aberto no português da época pós-renascentista. A não ser desse jeito, não conseguimos explicar a pronúncia da expressão *prumode* (de "por amor de"), bastante viva nas modalidades rústicas do português brasileiro. Talvez, quem sabe, por um intuito de especialização ou diferenciação semântica, ou por necessidade expressiva, a vogal tônica do vocábulo *amor* tenha sido aberta na expressão *por amor de*.²⁰

E o exemplário não terminaria. Paremos, pois, na certeza de que grande parte dos fenômenos diacrônicos do português, nem sequer explorados, aguardam pesquisas dialetais direcionadas principalmente para as áreas de maior conservação.

18. Diga-se a propósito que *vendelhão* aparece em anúncios de negros fugidos e em notícias de caráter local publicadas nos jornais cearenses do século passado, de acordo com a coleta feita por Florival Seraine (1949).
19. Martinz de Aguiar (1937:306) vê em *cuma* um caso de conservação do português antigo (*se eu fosse como a ti*), explicável por meio de um cruzamento com *igual a: como tu + igual a ti = como a ti*. Assim, em *cuma*, a vogal final seria a preposição *a* aglutinada.
20. Uma hipótese talvez mais consistente, por não apresentar esse problema de mudança de timbre da vogal, seria a de relacionar *prumode* com a expressão *por modo de*. Pensamos assim a partir da leitura da seguinte passagem de João de Barros (1540:359): "Apócopa quer dizer cortamento do fim, que é o contrái/ro de estoutra que acreçenta, como quando dizemos fidálgo por filho de álgo, a mó de falar por a módo de fálar (grifo nosso).

3. Vimos, no decorrer desta exposição, que a investigação dos dialetos e falares funciona como um método de extrema relevância para os estudos diacrônicos, uma vez que permite a reconstrução de estágios anteriores das formas lingüísticas. Por isso, embora seja lícito contrastar as perspectivas sincrônica e diacrônica na descrição dos fenômenos lingüísticos, não há inconveniente em aceitar os dados verificados num momento preciso como base para inferências em relação a estágios anteriores.

Entendemos que os aparentes choques entre quaisquer métodos não impedem um esforço de integração, necessário a uma percepção global da linguagem. Se o método histórico-comparativo dá condições de que formas desaparecidas sejam restauradas pela observância da regularidade das leis fonéticas, só por esse fato ele não deve ser desprezado. As interpretações baseadas na geografia lingüística podem naturalmente corrigir certos equívocos e delinear a verdadeira história de cada palavra, mas em última análise não dispensam um trabalho prévio de comparação.

Em se tratando de evolução fonética, há realmente especulações de toda ordem, variáveis de acordo com a multiplicidade de teorias lingüísticas. A aceitação pacífica de um modelo interpretativo representaria estagnação, o que seria prejudicial no estágio atual de nossos conhecimentos. Há muito que refletir e discutir, antes de se chegar a uma síntese essencializante dos resultados obtidos por caminhos distintos.

Mas, seja como for, os estudos de natureza diacrônica não podem mais prescindir das investigações dialetais que levem em conta os critérios diatônico, diastrático e diafásico. Tais análises, conjugadas ou não aos dados históricos fornecidos por fontes documentais, clarificam questões antes sequer levantadas e ressuscitam a língua em suas fases remotas, modelando o passado com os traços do presente. Em suma, uma compreensão diassistêmica que nos revela a língua em todas as suas manifestações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Martinz de. Fonética do português do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 51 (51):271 — 307, 1937.
- ALONSO, Amado. *Estudios lingüísticos; temas hispanoamericanos*. 3. ed. Madrid, Gredos. 1967. 315 p.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira; gramática, vocabulário*. 4. ed. São Paulo, HUCITEC; Brasília, INL. 1981. 195 p.
- ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de & MENEZES, Cleusa Palmeira Bezerra de. *Atlas lingüístico da Paraíba: cartas léxicas e foné-*

- ticas. Brasília, UFPB/CNPq, Coordenação Editorial, 1984. v. 1. 182 p.
- BALDINGER, Kurt. *La formación de los dominios lingüísticos en la península ibérica*. Madrid, Gredos, 1962. 398 p.
- BARROS, João de. *Gramática da língua portuguesa*. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viçiosa vergonha. Lisboa, Faculdade de Letras, 1971, 482 p.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1970. 114 p.
- . *Princípios de lingüística geral*. 5. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Padrão, 1977. 333 p.
- CUNHA, Celso. Conservação e inovação no português do Brasil. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, (5): 199 — 230, 1986.
- COSERIU, Eugenio. *Sincronia, diacronia e história; o problema da mudança lingüística*. Rio de Janeiro, Presença; São Paulo, USP, 1979. 238 p.
- DAUZAT, Albert. *Essais de géographie linguistique; noms d'animaux*. Paris, Edouard Champion, 1921. 136 p.
- GILLIERON, Jules & ROQUES, Mário. *Etudes de géographie linguistique; d'après l'Atlas linguistique de la France*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1912. 155 p.
- GIRÃO, Raimundo. *Vocabulário popular cearense*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967. 238 p.
- HART JR., Thomas R. Notes on sixteenth-century portuguese pronunciation. *Word*. France, 11 (3): 404-15, 1955.
- . *The overseas dialects as sources for the history of portuguese pronunciation*. Separata das Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Lisboa, 1 : 261-72, 1959.
- JABERG, Karl. *Aspects géographiques du langage (avec 19 cartes)*. Paris, Librairie E. Droz, 1936. 108 p.
- . *Geografía lingüística; ensayo de interpretación del "Atlas lingüístico de Francia"*. Trad. de A. Llorente y M. Alvar. Universidad de Granada. 1959. 99 p.
- MARROQUIM, Mário. *A língua do nordeste*. 2. ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945. 245 p.
- MELO, Gladstone Chaves de. *A língua do Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro, Padrão, 1981. 209 p.
- MENDONÇA, Renato. *O português do Brasil (origens, evolução, tendências)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1936. 344 p.
- MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*. 2. ed. Fortaleza, EDUFC, 1987. 220 p.
- REVAH, I. S. L'évolution de la prononciation au Portugal et au Brésil du XVIe siècle à nos jours. *Anais do Primeiro Congresso Bra-*

- sileiro de Língua Falada no teatro*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional/MEC : 387-402, 1958.
- . *Comment et jusqu'à quel point les parlers brésiliens permettent-ils de reconstituer le système phonétique des parlers portugais des XVIe — XVIIe siècles*. Separata das Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Lisboa, 1 : 273-91, 1959.
- RIBEIRO, José et alii. *Esboço de um atlas lingüístico de Minas Gerais*. /Brasília/, MEC, 1977. 244 p.
- ROSSI, N. *Atlas prévio dos falares baianos; introdução, questionário comentado, elenco das respostas transcritas*. /Brasília/, INL; Salvador, Universidade da Bahia, 1964. 125 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1970. 279 p.
- SERAINÉ, Florival. *Estudos cearenses (Temas de linguagem)*. Ceará, s/Ed, 1942. 150 p.
- . Aspectos históricos da língua nacional no Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 63 (63) : 49-74, 1949.
- . *Dicionário de termos populares (registrados no Ceará)*. Rio de Janeiro, Org. Simões, 1958. 276 p.
- . A *Relação do Maranhão* do Padre Luís Figueira e o falar cearense atual. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 84 (84): 21-55, 1970.
- . *Linguagem e cultura; estudos e ensaios*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1985. 221 p.
- SILVA, Rosa Virgínia Mattos. *Sobre a mudança lingüística; uma revisão histórica*. Separata do *Boletim de Filologia*. Centro de Lingüística da Universidade de Lisboa, 26 : 83-99, s.d.
- TAGLIAVINI, Carlo. *Le origini delle lingue neolatine*. 2. ed. rielaborata. Bologna, R. Patròn, 1952. 582 p.
- VIDOS, B. E. *Manual de lingüística románica*. Traducción de la edición italiana por Francisco de B. Moll. Madrid, Aguilar, 1973. 416 p.

LES PERSONAGES FEMININS DANS L'OEUVRE THEATRALE D'OSWALD DE ANDRADE

Vera Lúcia Figueiredo Costa Rocha

Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe qui sait sous
quel fardeau la pauvre ame succombe.

Victor Hugo

INTRODUCTION

L'Oeuvre théâtrale d'Oswald de Andrade a joué un rôle d'avant garde par rapport à ce qui se faisait au Brésil, et il a subi les influences du théâtre européen, ceux de Brecht et de Maiakowski. Sa structure théâtrale est audacieuse et montre plusieurs aspects: social, rénovateur, démystificateur et contestataire. Il dévore le monde comme un insatiable et cherche à trouver un chemin libertaire et une connaissance générale de la culture nationale et universelle. Cette prise de position s'applique surtout à ses trois pièces: *O HOMEM e o CAVALO* (publiée en 1934) *A MORTA e o REI DA VELA* (publiées en 1937). Il y a une distance entre le dramaturge Oswald des années 30 et celui qui a écrit en 1916, avec Guilherme de Almeida, *LEUR AME* et *MON-COEUR BALANCE*, en créant des situations amoureuses et en écrivant en français.

On sait que bien des livres et mémoires ont été écrits en traitant plusieurs aspects de l'oeuvre théâtrale d'Oswald de Andrade, mais rien n'a été fait en égard à l'importance des personnages féminins dans son univers théâtral. Tout au long de ce travail, nous essayerons d'étudier quelques personnages de ces cinq pièces.

A l'époque où les pièces ont été écrites, la femme occupait une place subordonnée dans la société, tait au niveau intellectuel profes-

sionnel que social. Elle représentait l'être passif, tandis que l'homme était le maître qui dictait les règles, en la manipulant à vivre selon ses valeurs. Quel ne fut pas notre étonnement de trouver dans ses deux premières pièces une femme tout-à fait différente! Enfin, dans les trois dernières pièces, la femme est le reflet d'une société dont le processus est celui de la déchéance et de la désagrégation. L'auteur choisit surtout les plus opprimées, les plus étouffées pour les introduire dans son monde théâtral.

Son oeuvre semble être à l'image de la femme: limpide en apparence, mystérieuse dès que l'on tente d'en toucher le fond.

DEVELOPPEMENT

MON COEUR BALANCE est la première pièce d'Oswald de Andrade écrite avec Guilherme de Almeida en 1916. Un jeune garçon Gustave tombe amoureux de *Marcelle*. La scène se déroule dans un hôtel sur une plage élégante du Brésil où ils sont en vacances. Agée de dix sept ans, elle est blonde, Gustave, blagueur fieffé est jeune ingénieur. Lucien plus âgé que Gustave est allemand et nous est présente comme quelqu'un de plus mur, lui conseillant la prudence, en disant qu'il est encore un enfant avec une âme sensible, alors que Mademoiselle Doria (*Marcelle*) est trop "flirting girl".

Au cours d'une conversation entre ces trois personnages, *Marcelle* fait allusion à l'adjectif "flirting", en ajoutant, que ce dernier aimera une "flirting girl". Elle ne comprend pas, ce que cela veut dire et Gustave rétorque: "nous sommes devenus tous incompréhensibles... de vraies femmes". L'incompréhension, le flou, seraient comme une caractéristique féminine. En attribuant aux femmes ce défaut, on peut se questionner: seraient-ce les femmes qui sont incompréhensibles ou les hommes qui ne développent pas leur capacité à les comprendre? Parce que si nous analysons mieux le problème, il y a une logique dans l'incompréhension. Ce qui en principe semble complexe devient clair et transparent avec un petit peu de réflexion. D'ailleurs, on ne peut pas croire qu'il y ait des femmes incompréhensibles, il y a des hommes qui ne cherchent pas à les entendre. On peut être d'un point de vue différent si on considère que tantôt l'homme comme la femme, sont des êtres humains qui ont leurs limites, et en fonction de la situation dans laquelle ils se trouvent, ce défaut peut ressortir ou pas.

Madame DUNLOP, exilée belge avant la guerre est aussi hébergée dans le même hôtel, elle donne des fêtes au bénéfice des pauvres belges. Le docteur MENDES, également un des hôtes, la considère comme une étrange créature, un cas pathologique. Spécialiste de maladies nerveuses, il voudrait bien l'étudier. Oswald de Andrade et

Guilherme de Almeida pourraient faire une analyse du caractère de ce personnage, mais le but de cette pièce est de raconter une histoire d'amour, stéréotypée, des jeunes gens de la haute Société par une jeune fille.

Gustave, sans doute par dépit parce que Marcelle a invité Lucien à aller avec elle au bain, rapporte: "bravo Marcelle, voilà bien une profonde vérité: vous ne savez rien". On fera une remarque sur la jalousie de Gustave, sentiment qui révèle son insécurité par rapport à l'amour qu'il était capable de réveiller en Marcelle. En outre, la jalousie apporte plus d'amour propre que d'amour. Quand nous sommes jaloux, nous attaquons les autres, c'est une façon de se protéger, parce qu'il est plus facile d'attaquer quelqu'un que de se critiquer soi-même. D'après le propos de Gustave, on a l'impression que la jeune fille est sans réaction. On apprend par le docteur MENDES lui-même, qu'il est un vieil ami de la famille et ce, depuis le vivant de Monsieur DORIA. Le papa de Marcelles n'aimait pas la vie agitée des grandes villes et il n'allait à RIO que pour visiter sa fille qui étudiait au Sacré Coeur de la Tijuca. Marcelle continuera-t-elle ses études? Ou arrêtera-t-elle d'étudier; comme dit Gustave, elle ne sera qu'une ignorante! Nous n'avons là aucun renseignement.

Peu après Lucien dit à Gustave "Tu rêves, tu ne vis plus". Si on considère que le rêve et l'amour ne peuvent que vivre ensemble, la position de Gustave face à l'amour, sa rêverie seraient bien acceptables. Toutefois, si on pense que lorsqu'il songe, il s'éloigne de la réalité, en se créant des illusions, ça devient néfaste. On illustre ceci avec l'image idéale qu'il avait de Marcelle. Il y a un passage qui nous fournit de nouvelles raisons de l'affirmer: "Gustave se jette sur une chaise et y reste longtemps silencieux et pensif". Le silence, la pensée lui permettaient de concevoir un monde magique où certainement Marcelle et lui vivaient une passion incommensurable. Et quel malheur quand Gustave apprend la vérité! Peut être que s'il n'avait pas trop songé, il aurait moins souffert. Il a mis Marcelle sur un piédestal et quand il a compris l'imperfection de son idole, ce fut pour lui une déception déchirante. Marcelle avait trompé Gustave en lui avouant qu'elle l'aimait. On a l'impression qu'il était pour la jeune fille, seulement une distraction, un plaisir, une compagnie avec qui elle se promenait, s'amusait et passait le temps.

Désirée par un autre homme, Marcelle intéresse aussi Lucien, et Gustave pense que c'est pour cela qu'il lui conseillait de s'éloigner d'elle.

— Marcelle: Il ne se tuera pas

— Lucien: Vous le croyez

— Marcelle: J'en suis sûre. Il n'en aura pas le courage.

La souffrance est liée à l'amour, mais les peines ne durent pas longtemps, ne sont pas dévorantes. Gustave aime Marcelle, mais il ne mourra pas de chagrin. Ce sera plutôt dans sa vie une expérience supplémentaire. Marcelle le considère certainement comme un lâche! Néanmoins, nous constatons que son amour propre, et surtout son attachement à la vie se sont manifestés plus intensément.

Quand ils rencontrent Marcelle, Lucien lui demande: lequel préfères-tu? Et Marcelle leur répond: "Mon coeur... balance". Deux jours plus tard elle part sans explication. La conduite de Marcelle fait preuve d'une certaine indécision face à l'amour. D'un côté cette hésitation est propre à son âge, car elle n'est qu'une adolescente, de l'autre côté sa coquetterie montre que même en étant trop jeune, elle sait déjà séduire les hommes. Il y a un autre angle sous lequel il faut envisager la question: Marcelle a choisi de partir en les quittant, peut-être parce qu'elle résiste à l'amour. Cette résistance peut avoir comme cause, une peur de se compromettre ou de souffrir par l'amour. A ce moment là Lucien et Gustave deviennent amis à cause de la douleur d'avoir perdu un être bien aimé. Après tout, Gustave en conclut que son amour lui a aussi donné de la joie. Il a éprouvé dans sa passion, l'ambiguïté de toute émotion.

Gustave: ... "on souffre, c'est vrai, mais on garde aussi les ravissements qu'on a eu".

Lucien: "Je sais, mon vieux, je sais que tu as eu de petites compensations".

Ils philosophent et arrivent à la conclusion que le coeur de toutes les femmes balancera toujours. En disant cela, Gustave et Lucien se placent comme bouc émissaire, et vont plus loin quand ils généralisent l'hésitation comme une caractéristique féminine. On estime que cette attitude se manifeste aussi chez les hommes. Elle dépend plutôt des circonstances vécues par les individus, que de la différence de sexe.

En *Leur Ame* écrit à la même époque que *Mon coeur balance*, les auteurs parlent d'une histoire d'amour entre une femme et deux hommes riches. *Natalia*, une belle dame mariée à George, tous deux habitent Hygienopolis, un arrondissement bourgeois de São Paulo, avec leur deux filles: *Charlotte* et *Emma*. Natalia reçoit un paravent de son mari, et "avec un mouvement de chatte, elle se blottit contre sa poitrine et lui demande d'autres cadeaux". George dit "... un corsage un kimono... voilà ce que les femmes ont de plus intime, de plus à elles, c'est toute leur âme. Natalia sourit et admet "c'est bien ça". De toute façon Natalia est présentée comme une femme superficielle, très attachée aux biens matériels.

En choisissant pour titre *Leur Ame*, on se rend compte que les écrivains voudraient focaliser tout l'intérêt sur les femmes, car on s'aperçoit au cours de la pièce, que les âmes appartiennent au deuxième

sexe. En outre, l'oeuvre manifeste une tendance à valoriser le côté spirituel au détriment du matériel.

Par la suite, on apprend que Natalia a un amant dont le nom est Gaston. On remarquera aussi la présence d'un troisième homme, avec qui elle avait fait une très jolie promenade, mais paradoxalement avoue que c'est son mari le seul qu'elle aime vraiment — comportement ambivalent, dans la mesure où elle ne lui consacre pas toutes ses pensées.

Après un coup de fil à Gaston "Elle s'éloigne du bureau et plonge dans un fauteuil, s'abandonne nonchalamment à une longue rêverie"; preuve du mécontentement de Natalia devant la vie qu'elle mène. Le rêve signifie le fait d'échapper aux obligations, aux habitudes de la vie quotidienne, en créant des illusions d'une autre réalité, qui dépasserait la sienne, car il semble que pour Natalia ce qui importe c'est l'inconnue — l'objet d'une future conquête.

Sept ans plus tard, à la maison de campagne de George, Gaston est là. Ils sont unis par le sentiment d'avoir perdu Natalia, laquelle est partie avec le troisième personnage et sa fille cadette. D'Emma à Charlotte, Natalia paraît préférer celle qui ressemble le plus à George. Donnera-t-elle par sa décision une preuve d'amour à son mari ou alors un manque d'amour à elle-même? Natalia n'est pas une masochiste, après avoir fait l'amour avec Gaston, elle s'est levée et s'est regardée avec grâce dans le miroir. Il y a un certain contentement de soi et un sentiment de supériorité qui se suffit à lui-même, sans s'inquiéter outre mesure de l'approbation et du jugement d'autrui. Pour atténuer cette image calculatrice, l'auteur présente un passage où elle embrasse sa petite Charlotte en disant: ta maman qui t'adore et qui renoncerait à tout pour toi", et c'est finalement avec Charlotte qu'elle quitte son foyer.

Tout au long d'un rendez-vous amoureux entre Natalia et Gaston, celle-ci se regarde quatre fois dans le miroir. Cette fréquente présence de la glace, n'explique-t-elle pas un comportement narcissique, un plaisir de s'occuper de soi? *Le Miroir* peut aussi bien refléter l'autre Natalia: séduisante, charmante, femme incapable d'aimer vraiment, parce qu'elle ne s'oublie jamais; face à une Natalia maternelle, qui aime à la folie sa fille Charlotte et qui est touchée par les mots de Gaston, en s'exprimant dans une sincère exaltation "tiens quand tu me regardes comme ça, je perds la tête". La seconde Natalia n'a pas un besoin primordial de miroir. Il ne faut pas oublier sa sincérité, sa franchise envers Gaston"... alors veux-tu que je te trompe, que je te dise des mensonges? Tu m'insultes parce que je suis sincère".

De cette femme ambiguë, insatisfaite, vaniteuse, mais à la fois, maternelle et sincère, émane un charme particulier. Elle exerce sur les hommes de son entourage une domination irrésistible et ça lui apporte un peu de bonheur: "J'irai contente, oui mon Gaston, très

contente, parce que maintenant je te sais à moi, rien qu'à moi et pour la vie". Le sentiment d'assurance de Natalia sur la passion de Gaston se manifeste, parce qu'elle dégage de l'amour et en est pleinement consciente. Sa personnalité est plus forte que celle de Gaston, qui laisse l'impression d'un être dominé, d'autant que c'est toute sa sensibilité qui ressort, alors que Natalia est plus rationnelle, et ne donne pas libre cours à ses émotions. Au demeurant, la virilité semble totalement acquise par la femme, pendant que l'homme reste bouleversé par sa passion. Dans leur présentation des hommes, les auteurs laissent présumer le caractère passionnel de ceux-ci. Ils sont capables d'éprouver des sentiments très forts et d'aimer à des niveaux dissemblables.

A quel point l'amour que portent George et Gaston, Gustavo et Lucien à Natalia et Marcelle ne sont pas comme l'histoire d'un lièvre, que nous pourchassons toute une journée et une fois découvert ne nous intéresse plus, on passe à autre chose! Si leur amour fut réciproque, auraient-ils un si grand intérêt pour elles? Peut-être l'indifférence et le mépris sont leurs grandes attractions! La parole de George va renforcer cette idée: "... une femme n'est entièrement à nous que lorsqu'elle commence à nous ennuyer..."

A propos du comportement de Natalia, nous ressentons son insatisfaction dans le changement de partenaire. Suivant sans beaucoup réfléchir, les penchants de sa nature, elle abandonne son mari et son amant pour un troisième homme. Son attitude est le reflet de bien des bourgeoises qui mourraient d'ennui au cours de la vie qu'elles menaient. Une vie où la plupart du temps était consacrée à la coquetterie et aux soins de la toilette. Oswald et Guilherme voudraient-ils créer une deuxième Bovary?

Compte tenu des gens avec lesquels on vit, avec lesquels nous avons des rapports, nous sommes perçus de façons différentes. L'opinion et l'image que les autres se font de nous, varient considérablement d'après l'intérêt qu'ils nous portent. A cause de cela, si nous pesons le pour et le contre, on arrivera à la conclusion que Natalia se dédouble en plusieurs personnes, et sa valeur est exactement *cette multiplicité*.

L'oeuvre d'Oswald a subi une évolution remarquable: il n'y aura pas de discrimination sexuelle dans la pièce "*O rei da vela*". L'être humain est le produit d'une société qui est animée par l'inégalité et l'injustice, où l'apparence est plus important que la réalité. Dans les deux premières pièces, la femme est la source du malheur, l'homme souffre dans ses affections. Se croire aimer et puis être trahi, avoir été aimé et s'apercevoir qu'on ne l'est plus, tandis qu'on aime encore, ce sont là des douleurs que les poètes de tous les temps ont exprimées, y compris Oswald. Dans cette pièce, c'est la société qui corrompt

l'individu, une société oppressive dans laquelle les riches exploitent les pauvres et où on peut tout obtenir à prix d'argent.

Au premier acte l'on sait que *O Rei da Vela* traite d'une aristocratie décadente, représentée par Heloísa) qui s'allie à une bourgeoisie ascendante (représentée par Abelardo). Le principal personnage féminin *Heloísa de Lesbos*, en dépit de son nom veut dire lesbienne, dans l'ensemble de la pièce, elle est vue avec les hommes échangeant sa sensualité par le confort, le luxe. Le mariage entre eux n'est qu'une entreprise commerciale: "Enfim... aqui estou... negociada como uma mercadoria valiosa... Não nego o meu ser mal educado nos pensionatos milionários da Suíça, salões atapetados de São Paulo... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras... não pode suportar por mais de dois anos a ronda da miséria... (silêncio) É a admiração que você provocou em mim, com o seu ar calculado e frio e a sua espantosa vitória no meio da derrocada geral".

A aucun moment de la pièce, Heloísa ne fait semblant d'aimer Abelardo et vice-versa. Les deux sont conscients du manque d'amour dans leur mariage qui sera l'union du blason avec la richesse, laquelle est construite à partir de la souffrance d'autrui, notamment les pauvres.

Les deux personnages ont des noms d'amoureux célèbres du Moyen Age. Abelardo: théologue français du XII^{ème} siècle et Heloísa, nièce d'un moine, femme *intelligente et cultivée* qui savait les langues latine et grecque, la littérature classique, à une époque où la femme était extrêmement *obéissante et soumise*. La relation entre Abelardo et Heloísa du XX^{ème} siècle est une parodie de ceux du XII^{ème} siècle.

Dans le premier acte il y a un passage où le caractère aventurier d'Abelardo par rapport aux femmes qui dépendent de son argent, affleure. Cela se passe quand il demande à *Aída*, sa secrétaire, de sténographier une lettre, dans laquelle il dit qu'il sera pendu à ses longues nattes blondes. A cause de l'indifférence de la jolie femme qui est fidèle à son fiancé, Abelardo la menace en disant qu'à partir de ce jour là, il ne lui sera guère accessible pour les questions d'argent.

Pendant le deuxième acte, qui se déroule sur une île tropicale, Abelardo essaie de conquérir toutes les femmes y compris sa belle mère *D. Cesarina*. La mère de la fiancée se montre attirée vers son beau-fils qui termine en avouant qu'elle l'allumait encore, une façon pour Abelardo de la comparer à un volcan, et en outre à Oswald de faire des plaisanteries.

Sa future belle-mère fait une remarque à propos des relations trop intimes entre Heloísa et l'américain. Abelardo rapporte qu'un homme émancipé ne doit pas être jaloux. En vérité, il veut faire plaisir à l'américain, car il dépend de bon gré de l'étranger. Comme Heloísa

ne pense qu'à l'argent, elle veut lui plaire aussi parce que son fiancé et elle sont dépendants de Mister Jones.

D. Poloca, la tante d'Heloísa, porte le nom qui est une allusion aux prostituées étrangères qui habitaient un quartier bohème de São Paulo, dans les années 30 — les polacas. L'origine de son nom est en totale opposition avec sa personnalité. Défenseur de la famille traditionnelle et opposante aux relations faciles et équivoques de la société moderne, elle ne peut pas accepter un arriviste, un nouveau riche comme Abelardo. Il lui demande si pendant toute sa vie, elle n'a jamais aimé un homme du peuple, la réponse de D. Poloca est affirmative, mais la vieille dame ajoute — un amour secret. Elle garde une attitude réservée puisque pour D. Poloca et les femmes aristocrates de son temps, l'apparence est plus importante que le sentiment.

Joana connue par le surnom de "João dos Divãs" est la soeur d'Heloísa qui gaspille son temps en se rongant les ongles. Elle aussi fait la cour à Mister Jones et à des amis contredisant une supposé homosexualité.

A la fin de cet acte, la tante consent à avoir une soirée au clair de la lune avec Abelardo. D'après lui, aucune affection n'est sérieuse.

Au troisième acte Abelardo est en faillite et il conseille à Heloísa de chercher un autre homme riche, parce qu'en réalité ils allaient se marier pour qu'Heloísa puisse appartenir à l'américain qui aurait le droit de cuissage. Heloísa a proposé à Abelardo de construire une vie ensemble. Cette solution romantique est cependant refusée par Abelardo, qui la juge non réaliste. Pendant quelques instants seulement, on va la prendre pour une femme romantique. Maintenant, l'ex-fiancé ne peut pas jouer l'opération impérialiste. Le jeu ne se limite pas à une femme mais il s'étend à la société, au système capitaliste d'une manière générale. *O Rei da Vela* montre le monde détérioré des relations bourgeoises, soit d'un point de vue des affaires commerciales, soit des relations amoureuses. La pièce se finit au moment de l'enterrement d'Abelardo I, et le mariage d'Heloísa avec Abelardo II, qui au début avait été partenaire d'Abelardo I et qui va devenir son pire adversaire, responsable de son échec. On assiste à la fois à la marche nuptiale signalant la noce, qui n'est qu'un "good business" pour l'américain, et à la marche funèbre signifiant la mort d'Abelardo I.

Neanmoins, le changement de mari ne signifie point qu'Heloísa ne soit pas une marchandise. Elle continue à être le prototype d'une société, dans laquelle l'individu est considéré comme un objet.

En racontant la pièce *O homem e o cavalo* Oswald décrit différents contextes de l'Histoire et adopte une vision panoramique. L'histoire se déroule d'une façon fragmentée, loin d'un discours linéaire, et, nous est présentée morcelée, pour qu'on puisse rassembler des idées et construire l'intrigue. On ne peut pas classer les personnages en héros

et en picaresque, parce qu'elle n'est pas elle-même, une pièce traditionnelle. Les personnages ont existé à une autre époque et il faut que le lecteur connaisse l'Histoire de l'Humanité toute entière, pour qu'elle puisse lui donner suite logique. Tout cela s'écoule dans divers contextes: politique, social, mythologique et culturel.

L'Histoire commence avec quatre vierges au ciel qui se nomment *Etelvina*, *Malvina*, *Querubina* et *Balduína*. Les noms rythmés rappellent la litanie et comme Oswald aime bien se livrer à des associations d'idées leurs noms signifient aussi "garce", dont la traduction française serait prostituées. Grâce à ces personnages, nous avons des indices qui conduisent vers des chemins opposés et contrastés, en créant plus de significations à partir des noms: la divinité unie à la prostitution.

La vie au ciel est montrée comme ennuyeuse et une des pucelles se plaint d'avoir gardé sa virginité. Elle ajoute que les hommes qui habitent le ciel n'ont pas de virilité. Il y a aussi une satire de la religion puisque Oswald va jusqu'à comparer la vie sur terre et la vie au ciel. On pourra constater ce même sentiment de l'ennui dans la pièce *A Morta*, acte troisième — pays de l'anesthésie. Cet ennui s'est toujours exprimé par une femme, soit par *Etelvina* (O homem e o cavalo) soit par la *femme du ministre*, ce qui nous mène à penser, selon Oswald, le sexe féminin est plus insatisfait que le masculin. D'où vient cette insatisfaction? On peut imaginer qu'elle est due d'un au fait que la femme recherche toute la perfection, but difficile à atteindre, et d'un autre côté son profond désir d'être aimée qui se manifeste d'une façon plus émotive, si bien qu'elle ne se sent jamais accomplie. On suppose aussi que l'insatisfaction tien au caractère monotone de sa vie et à l'absence d'objectifs professionnels, à une époque où la femme n'était pas émancipée.

A un moment donné *Malvina* exprime la tendance de la femme à ne rien faire "Deus nos livre". "Mulher não deve trabalhar" (page 134). Le poète soldat, également personnage, lui réplique en invoquant l'image de *Joana d'Arc*, *as Amazonas* et *D. Pulquéria*, une brésilienne qui d'après Oswald a nourri les sergents de la guerre du Paraguay. Ces femmes là constituent un exemple de bravoure, de courage et d'action.

Tout à coup la barque de São Pedro se transforme en dancing et est administrée par *Cléopatra* qui devient propriétaire d'un bordel. Les personnages bibliques sont parodiés et Jésus Christ a une épouse *Mme Jésus* qui démystifie l'union entre le christianisme et le socialisme: "El fué el primer ministro Socialiste que hubo en el mundo". L'auteur renforce sa satire de la Religion Catholique.

Verônica: revela a face de Jesus Christ, toutefois, sans miracle, mais aidée par une machine — résultat de l'intelligence créatrice de l'homme — elle est maintenant un photographe professionnel.

Madalena est l'opposée de Verônica, elle n'a pas fait de progrès et reste dans sa même condition de prostituée.

Elle récite un poème qui traite de la situation pénible de ces femmes en général.

Minha rua
Minha rua em Magdala
Cheia de meretrizes
Roídas de doença
Inundadas de perfume
Mortas de fome
Ninguém vive na minha rua
Por querer
Nem eu
Nem as outras infelizes
Os fariseus freqüentam
A minha rua
Estreita
Cheirando incenso e esperma
Os homens da lei passam por ela
Eles sabem que o trabalho honrado
Não rende
A mulher e a filha do pobre
Só arranjam alguma nota
Na minha rua
Por isso a minha rua está cheia
Por isso choro de noite
Na minha rua
Quando me lembro de mim.

Dans ce poème, on trouve une forte teneur contestataire en associant la prostitution à la société capitaliste. Madalena et ses copines sont victimes des injustices d'une société inégale, où la femme est considérée comme un objet dont la seule chance de survie est la vente de son corps.

Il faudrait créer des emplois décents pour qu'on puisse, à partir de cela, essayer d'enrayer la prostitution.

"Eles sabem que o trabalho honrado/Não rende
A mulher e a filha do pobre
Só arranjam alguma nota
Na minha rua"

Dans le cas de Madalena qui pratique la basse prostitution, la femme est opprimée sexuellement, économiquement et à la fois est exposée au danger d'attraper une maladie contagieuse, c'est ce qui arrive souvent:

"Cheia de meretrizes

Róidas de doença".

Dans les vers suivants on prend conscience que Madalena et les autres prostituées ne peuvent pas changer leur destin. La prostitution serait un métier exercé par les femmes, afin de ne pas mourir de faim.

"Mortas de fome

Ninguém vive na minha rua

Por querer

Nem eu

Nem as outras infelizes".

"Nem as outras infelizes" ce vers là a le don d'émouvoir lecteur et spectateur en leur réveillant le sentiment de pitié, qui naît au moment où ils se rendent compte des souffrances de ces malheureuses femmes. Si ces mots ne les touchent pas, au moins ils transmettent le message de l'existence des prostituées: sa situation opprimée et humiliante, tout ça par manque d'humanité et de solidarité d'autrui. Les hommes "sérieux" les rejettent et les exploitent et ces pauvres femmes doivent les accepter pour sauvegarder "l'honnête femme qui est revêtue d'une dignité morale supérieure à la sienne.

Finalement on y trouve un ton de mélancolie et de remords "... choro de noite na minha rua quando me lembro de mim".

En tenant compte de la phrase dite par S. Pedro "O que nasceu da mulher pode ser por acaso ser puro e perfeito? (page 186) on doit s'interroger sur la nature des impuretés et imperfections que peut provoquer la femme. Comme tout être humain naît de la femme, celle-ci serait responsable de tous les méfaits de la société. En réalité, la femme aurait un rôle beaucoup plus important dans la société qu'on ne veut le laisser croire. Présentée de cette façon, elle ne peut être que néfaste, d'autant qu'elle nous est montrée comme une pécheresse. Dès le début de l'humanité, la femme est responsable d'avoir donné la pomme à Adam, selon la Bible Jésus Christ a voulu effacer cela, en pardonnant à une prostituée en disant: "qui n'a jamais commis un péché jette la première pierre".

Dans l'acte désigné "A verdade na boca das crianças" le rôle de la femme est analysé comme celui d'une hypocrite. L'homme, lui-même, est aussi un fourbe car les deux appartiennent à une société où

il y a lutte des classes et où les valeurs se mesurent à partir de l'argent. La monogamie n'existait que pour servir à la préservation d'héritage. La femme n'était bonne qu'à procréer et à garantir les héritiers. La corruption, l'infidélité dissimulée transformaient la vie de couple, y compris bien sûr de la famille en vrai enfer. Il manquait de l'amour entre les peuples, pendant que l'ambition débordait.

La pièce *A Morta* fait de l'oeuvre littéraire son propre thème est décrète la faillite du "classique" en choisissant "le neuf", Elle constitue un acte réfléchi sur la littérature elle-même. C'est une contestation du langage sur le langage, du théâtre sur le théâtre, du poème à travers la destruction de l'art poétique. Son thème principal est la recherche de l'inspiration poétique pour produire l'oeuvre parfaite. Par la suite, le poète découvre l'inutilité du chemin parcouru et il y a le soudain courage de tout détruire.

Comme dans *O Homem e o cavalo*, Oswald se sert d'un grand nombre de personnages qui appartiennent aux contextes et époques différents, cela oblige le lecteur à réaliser un deuxième montage de la pièce pour la mieux comprendre. Elle est divisée en trois actes: *le pays de l'individu, le pays de la grammaire, le pays de l'anesthésie*, en parodiant la Divine Comédie: le Ciel, l'Enfer et le Purgatoire. Pendant que Dante cherche une muse pure, le poète de cette pièce poursuit d'une façon obsédante *Beatriz*, une femme souillée, prostituée et qui apparaît nue. *A outra de Beatriz* son alter ego, délinée aussi comme la "censure", habille une mante de chasteté noire. La chasteté est associée au noir, dans un refus de la couleur blanche qui conventionnellement signifie la pureté et la virginité. Cela reflète la préoccupation d'Oswald de nier les conventions.

Beatriz se plaint de sa condition de muse corrompue et non productrice et se demande tragiquement: "Por que nasci? digam? Me expliquem? Não queria nascer. Sou um pobre sexo amputado de seu tronco econômico... (Chora) Nunca pensei que a vida fosse resistência. Ou me mato ou me iso na parede de um bordel."

Au delà de la préoccupation politique "As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas" Oswald fait une fixation sexuelle vitale et exprime une inquiétude permanente. D'après la censure, symbolisée par *A outra de Beatriz*, "no amor só existe o que há de pior no homem... E o sexo? O inimigo interior! "en revanche, *Beatriz* pense que "o amor é quero porque quero... Não há argumento que demova o amor... A raiz de tudo é o sexual".*

La présence de la *Dama das Camélias*, personnage d'Alexandre Dumas Fils, dénote une certaine critique au romantisme dépassé.

A senhora ministra se flatte d'avoir été la femme légitime d'un ministre pendant que *A dama das Camélias* se prostituait. Une fois de plus Oswald brise les conventions, en disant par la voix d'un per-

sonnage, qu'après la mort, "pécheresse" et "pures" se rencontrent dans la même situation de putréfaction.

Il y a un passage entre *A dama das Camélias* et *A Senhora ministra* dans lequel cette dernière doute que le poète aille chercher Béatriz au ciel.

A senhora ministra: O poeta não virá até aqui atrás da morta.

A dama das Camélias: Virá. Eu que fui mulher da vida, sei que ele virá.

De part son mode de vie, ses relations ses contacts, A dama das Camélias connaît certainement beaucoup plus la réalité concrète du monde de tous les jours, que la femme du ministre. Une vie de prostituée permet à la fois des contacts affectifs avec les hommes plus étendus et un développement d'une connaissance psychologique plus approfondie par rapport à l'ignorance de la femme du ministre. Oswald parle de la femme du ministre, celle-ci n'étant que l'épouse du ministre lui-même. Elle n'a donc pas d'autonomie, d'individualité, elle n'existe réellement que par rapport à son mari.

A travers les propos d'un homme qui apparaît se disputant avec son fils, il nous est donné de savoir que son épouse est infidèle. La famille est morte parce que cet homme a provoqué un "suicide collectif". La cause de cet affreux acte peut avoir été l'infidélité de sa femme, laquelle serait coupable du malheur de toute la famille, mais nous n'en avons pas la preuve.

A criança (pela vigia) Esse sujeito, além de me ter suicidado, não quer me dar doce.

O pai: Cala a boca!

A criança: Depois diz que é pai

O pai: O amante de tua mãe te dava doces

Au cours de la pièce le poète cherche sa muse, c'est à dire l'inspiration poétique. Face à la mort, à la léthargie et à l'inertie, il se révolte "Incendiarei os teus cabelos noturnos. A tua boca aquosa! A aurora de teus seios. "La mort de *Beatriz* est par la même occasion une *mort poétique*.

CONCLUSION

Oswald n'a jamais peint un personnage féminin, dont les attributs ont été non seulement la beauté physique mais aussi la consécration, le sentiment maternel, l'honnêteté et la douceur. On ne peut pas penser qu'il ait agi par mépris pour la femme, car en réalité, *il voulait briser les conventions*.

Dans les deux premières pièces *Mon Coeur Balance* et *Leur Ame*, les hommes pardonnent le comportement de Marcelle et Natalia, chose inhabituelle pour l'époque.

Dans *O Rei da Vela*, *Heloísa* fait figure de marchandise, simple conséquence de la structure économique et sociale. Il n'y avait pas de moralité dans les relations bourgeoises, mère et tante n'ont point hésité à se laisser courtiser par Abelardo, et à l'occasion de lui montrer une certaine attirance.

O Homem e o Cavalo évoque, entre autres éléments, la vie des prostituées ou des personnes qui entretiennent de nombreuses relations avec elles. La vision qu'il a de ce genre de femmes est propre à l'auteur qui entend rompre avec les contraintes morales et sociales, ce qui l'amène à exclure comme personnages les femmes "vertueuses". Puis il apparaît au ciel "quatre vierges" et tout au long de l'acte, la référence sexuelle sera prédominante, comme pour accentuer l'effet de scandale et de contestation en un milieu de sainteté — le ciel.

Parmi les personnages bibliques Oswald a choisi *Madalena*, une putain qui fut pardonnée par Jésus Christ. L'auteur va continuer à façonner son oeuvre révolutionnaire en donnant à Jésus Christ une femme — *Mme Jésus*, provocation évidente pour la Religion Catholique. A cet instant, il désire inviter lecteur et spectateur à réfléchir sur leurs valeurs démodées, leur moralité face à une réalité pleine de préjugés, en proposant une transformation de ces valeurs.

A Morta concentre en la femme l'inspiration poétique. Connaissant son métier d'écrivain, on perçoit l'importance que Oswald donne au deuxième sexe.

Au moment où il attribue à *Dama das Camélias*, personnage d'*A Morta* une connaissance approfondie de l'âme masculine, en vérité l'auteur la considère plus sensible à l'amour que la *femme du ministre*, également personnage, tenue irréprochable par la société.

Son attachement pour les femmes "pécheresses" révèle sa tendance à les défendre et à détruire la fausse moralité d'une société traditionnelle. Au lieu des héroïnes chastes, caractéristiques du Romantisme, il choisit une prostituée pour muse — l'inspiration poétique. Une option bien significative pour celui qui veut contester les valeurs qui sont en vigueur, et à la fois en proposer d'autres.

Quand le poète apprend que sa muse est morte, il se révolte. Serait-ce à partir de cette mort poétique que naît l'oeuvre parfaite? Peut-on penser que l'être humain doit tuer les préjugés se rapportant à la femme vis à vis de la société pour qui les femmes puissent renaitre à la vie?

Assurément Oswald grâce à son oeuvre théâtrale a réussi à nous transmettre son message.

BIBLIOGRAPHIE

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1985.
- Chamie, Mario. "A vela do pan-sexualismo" in *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Difusão Européia do Livro, 1967.
- Correia, José Celso Martinez. "O Rei da Vela: Manifesto do Oficina" in *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Difusão Européia do Livro, 1967.
- Lombroso, Gina. *L'âme de la femme*, Paris, Payot, 1964.
- Magaldi, Sábato. "Teatro: Marco Zero" in *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Difusão Européia do Livro, 1967.
- Peixoto, Fernando. "Uma dramaturgia lúcida e radical in *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade", Rio de Janeiro, Difusão Européia do Livro, 1967.
- Pereira, Armando. *Prostituição, uma visão global*, Rio de Janeiro, Pallas S.A., 1981.
- Ribeiro, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Um teatro por fazer (A Síntese da Vanguarda em Oswald de Andrade)* Tese U.F.R.J./U.F.J.F. 2.º semestre de 1979.
- Sullerot, Evelyne. *La vie des femmes*, Paris, Editions Gonthier, 1965.
- Tournier, Paul. *La mission de la femme*, Paris, Neufchatel, 1979.

* O GRANDE MENTECAPTO: ELEMENTOS PICARESCOS E SUA SUPERAÇÃO

Maria Eunice Arruda

Analisando *O Grande Mentecapto*, encontramos vários elementos coincidentes com o gênero picaresco. Na própria organização ou apresentação dos capítulos, o livro já imita os primeiros romances: os capítulos que o compõem são introduzidos pelos resumos dos fatos acontecidos ao longo de cada aventura da personagem.

A razão da narrativa se dar em terceira pessoa e não em primeira — o que era comum na picaresca clássica — justifica-se no fato da história tratar da vida e morte da personagem principal. Por outro lado, o uso da terceira pessoa poderia ser perfeitamente explicada na demência de Viramundo que é uma personagem totalmente incapaz de compreender o que se passa dentro de si e ao seu redor. Sua realidade é a imediata, sem passado em que possa ser explicada e sem planos futuros que lhe possibilitem reconhecer uma unidade em sua vida. Por esse motivo, Viramundo é também um ser interiormente fragmentado que vai fragmentar, desrealizando, a própria realidade histórico-social. Note-se que nas passagens relativas à encenação da Inconfidência Mineira, bem como naquelas de seu programa político, ele cria um clima de “desequilíbrio lógico” ao deformar a ordem histórica e social já estabelecidas.

Se o homem só se explica dentro da História e a própria História dentro do encadeamento dos fatos que a compõem; e se, paradoxalmente, é esta mesma verdade histórica que cercea o homem, submetendo-o e impondo-se a ele, então, Viramundo, enquanto ser anormal, fragmentário e descompromissado, é a-histórico. Exemplo máximo encontramos em sua interpretação de Tiradentes: entrando em cena, Viramundo destrói a falsa força gritando: “Ninguém mais será enforcado!” Note-se que ele não diz “Tiradentes não será enforcado!”, e sim “ninguém mais”. “Restaure-se a verdade histórica!”, continua

gritando. Queria dizer que aquele feito foi uma infâmia, uma traição sem nome, e como tal deveria ser representado para melhor ser riscado do nosso presente. Então, coerente em sua alucinação, ele proclama um "glória aos inconfidentes". Conclui bem, pois se hoje eles são gloriosos, assim deveriam ser representados; e não traídos e enforcados, não com aquele cenário de fracasso que merecia ser destruído. (Ninguém o entendeu. Salvo o cego Elias, que não vendo o cenário de aparências desfazer-se sob as bordoadas de Viramundo, aplaudiu com entusiasmo a cena real que as palavras do amigo traduziam).

No episódio desta peça teatral sobre a Inconfidência, percebemos uma crítica à História, que está incorporada à sátira social. Para Viramundo, a glória de Tiradentes pertence ao mundo de hoje, a um povo livre da monarquia colonialista; liberdade conquistada (com o fracasso de ontem), pelo ideal dos inconfidentes. Reviver o enforcamento — deslocamento do tempo histórico — é glorificar um fracasso.

Viramundo é um ser descompromissado com todos os valores da sociedade; é um ser autônomo, que só uma vez desconfiou nebulosamente, ser "uma criação alucinada de alguém ainda mais louco a divertir-se com sua loucura". (p. 160) Mas nem por isso deixaria de ter existência real, já que seu criador — o narrador implícito — reconhece nele "sua verdadeira natureza", "sua melhor razão de existir"; aquele que um dia haveria de rebelar-se dentro de si próprio. Numa maravilhosa passagem da página 188, feita à maneira das "tirades" teatrais e de monólogo interior, o autor implícito, transformado em personagem, revela seu caráter picaresco ao identificar-se com Viramundo, criação e projeção de seu desejo anárquico. Assim, *O Grande Mentecapto* aproxima-se ainda mais do gênero picaresco. É que descobrimos em sua narração uma primeira pessoa disfarçada em terceira, o que faz com que esta narrativa passe a assumir o caráter confessional. Mas, à diferença do pícaro clássico, o autor confessa, não suas aventuras vividas, mas as que espera viver um dia quando nele surgir o Viramundo "enfim liberto, poderoso na sua fragilidade, terrível na pureza de sua loucura" (p. 188) O narrador transgride, então, a norma clássica da picaresca, ao fazer a confissão do que um dia vai acontecer e não do que já havia acontecido, como dita a regra... e a lógica. Uma transgressão, que afinal não é mais que uma atualização, pois não deixa de identificar-se outra vez com o gênero, uma vez que faz seu relato assumir este caráter confessional.

O Grande Mentecapto é um livro que provoca risos. E, segundo Bakhtin, como se sabe, o riso pertence à própria crise, aos processos propriamente ditos de mudanças; mudança de poderes e verdades, mudança da ordem social. "No ato do riso carnavalesco combinam-se morte e renascimento, a negação (ridicularização) e a afirmação (jú-

bilo). Até a paródia sacra foi permitida na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso”.

No atual contexto sociocultural brasileiro, um sem-número de analfabetos e miseráveis sobrevive sob o jugo de uma política inadequada que desde sempre lhes impôs uma cultura de valores importados. Para este povo que sempre viveu uma história de submissão desde seus primeiros dias, nada mais lógico do que o surgimento e a solidificação de uma sociedade carnavalesca. E numa sociedade constituída de alienados, a loucura é o único meio de se resgatar a verdade. É nesse país do carnaval que nasce Viramundo. Movimentando-se na grandiosa praça pública brasileira ele atua entre palhaços e mascarados. Em meio a essa gente que finge a normalidade do dia-a-dia comum, Viramundo vive a orgia de seu mundo invertido que desmascara para renovar o sentido da vida. Mas durante toda a ação a personagem permanece como que inconsciente das transformações que provoca externamente e das que acontecem em seu interior. Apenas tem uma vaga sensação, nunca totalmente compreendida, de que algo está errado, de que as coisas não têm sentido. Sua ingenuidade infantil, sua quase-loucura, não deixa aflorar no consciente a razão de ser de sua tristeza, da solidão, do abandono de que se vê cada vez mais possuído. Adequa-se, então, às personagens alienadas e narcisistas analisadas por Arnold HAUSER:

“Todas ellas tienen en común que obran al márgen de la realidad, que viven al márgen de la vida y que, encarceladas en los límites de su yo, viven una existencia ficticia y están como aisladas del ser real. Su yo está conformado de tal suerte, que les ahorra todo contacto directo con la realidad y contiene o cree contener un sustitutivo para todo lo que se da en la realidad”. *

Fundamentando ainda a loucura de Viramundo na análise de Hauser, compreendemos o processo de alienação e narcisismo vivido por nossa personagem no decorrer e no desenlace final de sua correspondência amorosa com Marília Ladisbão: “El narcisista sustituye la realidad por una ficción en cuyo centro está él mismo y se mueve en este mundo ficticio sin preocuparse por la verdad ni verse asaltado por dudas, porque no quiere ni puede examinar la certidumbre de los caminos que recorre. El narcisismo significa así, en el último término, una crisis del sentido de la realidad y la pérdida del objeto del amor arrastra consigo la pérdida de toda realidad exterior.”*

Quanto a Viramundo, o conhecimento e aceitação da verdade de que as cartas de sua amada não passavam de uma farsa dos estudantes de Ouro Preto, o levaram a uma crise cada vez mais profunda de desengano e de solidão. Ora, solidão e desengano são os primeiros sintomas do pícaro clássico. Sintomas esses que degeneravam sempre numa degradação progressiva dentro de uma sociedade profundamente

demarcada e ideologicamente maniqueísta. Mas na nossa sociedade brasileira, mais caracterizada pelas "mésalliances" carnavalescas, não há sequer lugar para projetos de ascensão social como indicadora de caminhos. Aqui impera a loucura que é o estado das coisas. Enquanto louca, não poderá tão pouco existir na nossa personagem esse processo de integração social que se constata no pícaro clássico ao se degradar para identificar-se com a sociedade. Em Viramundo não há degradação e sim uma constante e inabalável pureza de espírito e de ações. Conseqüentemente não haverá aprendizagens nem tomadas de consciência. O louco é um eterno inconsciente, um ser sensorial que atua sempre gratuitamente a ponto de se transformar num ultra-herói de causas absurdas. E as causas consideradas absurdas pela lógica realista não parecem tão estranhas ao romanesco. Assim, tal como D. Quixote, Viramundo tem muitos pontos coincidentes com o herói romanesco. No tema romanesco, por exemplo, a mutilação e a morte são o preço da sabedoria e do poder. Viramundo, massacrado e morto, havia possuído sabedoria e poder através da verdade evangélica de que se considerava detentor.

O conflito é o tema da estória romanesca e é fundamentado numa série de aventuras maravilhosas. Aqui temos o conflito Viramundo x Sociedade; mas na nossa história o maravilhoso cede lugar ao realismo, através das interferências do autor. Ilustramos nossa afirmação com o episódio do cavalo tordilho. É que após o inverossímil "obrigado, Viramundo", pronunciado pelo cavalo, o autor intervém para rechaçar a possibilidade de interpretação do fato pelo realismo mágico. Explica-se pela lógica contundente da metáfora: já vira na vida muitas cavalgaduras "bem-falantes". (p. 139)/Recupera, assim, a coerência interna da narrativa, que, sendo realista, não tem nada de mágica ou fantástica. O "caráter" picaresco do cavalo — que a imaginação de Viramundo transforma em personagem humanizado — encontra seu similar no caráter do próprio narrador.

Analisando D. Quixote, Hauser fala de como a loucura pode ser heróica e de como o heroísmo pode parecer loucura. Assim é Viramundo: um louco que tal qual D. Quixote transformou-se em símbolo do heroísmo e da pureza de coração. Principalmente nisso eles se distinguem do pícaro clássico. Mas encontram-se todos na mais lídima aspiração humana que é a liberdade: ainda que seja a alucinada liberdade de proteger donzelas já não mais desamparadas; nem que seja a humilde aspiração ao desejo de "ir e vir" livremente.

Numa retomada esquemática geral da universalidade desta obra, podemos dizer que ela se desenrola ou se equilibra numa atmosfera existencialista cristã. Esta constatação nos parece inegável. O que lemos n'*O Grande Mentecapto* é uma grandiosa paródia modernizada do cristianismo. O livro que tem como tema a inocência evangélica,

inicia-se com uma citação de Mateus: "Todo aquele que se fizer pequeno como este menino, este será o maior no reino dos Céus. Mt. 28,4" (p. 7) Seu desenrolar está permeado de citações bíblicas, às vezes coerentes, às vezes intencionalmente impróprias para as situações. Em suas aventuras e desventuras, a personagem vive atualizações desastrosas das principais passagens evangélicas. O autor usa imagens do Evangelho para anunciar os fracassos de sua personagem como: "Antes de bater o pé das sandálias e deixar a cidade..." (p. 76) Alusão direta aos ensinamentos de Jesus aos seus discípulos de como agir quando não fossem bem recebidos numa cidade ou ali, não tivessem sucesso.

Até o Antigo Testamento se encontra aqui representado na personalização dos profetas do Aleijadinho. As personagens de pedra dos profetas aqui se animam e se humanizam na imaginação alucinada de Viramundo que os interpela, parodiando suas ações, falando com eles — ou fazendo eco às suas falas — reinventando-os enquanto personagens vivas e já não seres históricos. O narrador de *O Grande Mente-capto* fundamenta nosso ponto de vista ao colocar os profetas no epílogo de seu livro, onde conta do destino das personagens que participaram das aventuras do protagonista.

Também não acreditamos ser forçoso ver uma aproximação das ladainhas em que se invocam os diversos nomes de Nossa Senhora, com os apelidos da personagem, tal é a semelhança gráfica e rítmica em que são dispostos no texto (caráter judaico — picaresco).

Finalizando, temos a paródia da Paixão e Morte de Jesus, em todas as suas principais seqüências: a agonia, o abandono dos discípulos, os soldados, a aceitação do martírio em lugar dos verdadeiros culpados, a morte pela lança aos trinta e três anos de idade e o madeiro (árvore na qual Viramundo é amarrado). Tudo está lá, mesmo a desolação dos amigos com o corpo morto nos braços. E complementando o que chamamos de intencionalidade do autor, o encerramento do livro na linguagem litúrgica: "Deo Gratias".

Mas tudo isso é simbólico. O que ali vemos concretamente, é uma personagem louca invertendo a ordem do mundo, como tantos já o fizeram. Após obter esse "monde à l'envers", desequilibrando-o, desconotizando-lhe o sentido da ordem político-social, o herói tem que, por força, sofrer as conseqüências do caos que provoca.

Para D. Quixote, como para outros tantos que o imitaram, a única saída foi a morte; morte por desengano ou por aceitação de uma realidade insuportável; morte intencionalmente suicida como algumas personagens de autores como Unamuno, Camus ou Gide. Mas Viramundo, que não saiu de seu estado de semi-inconsciência, de sonambulismo, ele não conheceu esse desejo de morte no final de sua exis-

tência. Ela se concretizará pela ação decisiva de seu "criador", ou seja, o narrador, esta personagem lúcida, contaminada pela corrupção da "ordem iníqua". Burlesco, falso, desiludido. o único pícaro desta história é seu narrador implícito, representante típico do enorme universo picaresco que nos apresenta.

Concluindo, queremos ainda afirmar que *O Grande Mentecapto* classifica-se entre os romances para-neo-picarescos e tem como personagens principais um narrador pícaro e Viramundo, seu Cristo carnalizado.

O CANTO DO PASSARINHO CARRANCUDO

Poemas: Horácio Dídimo

Músicas: Elvira Drumond

A ASA

A a-sa é a ver- da- de o Tem- po e
cin- za e cin- za e cin- za su- a ve- e o a- mor
su- a ve- e o a- mor

DISCUSSÃO

First system of musical notation for the song "Discussão". It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are "O vi o li no diz que em". The piano part features a 2-measure rest in the first measure.

Second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "o vi o. lão diz que não É a po-". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The vocal line has the lyrics "e. To faz es po e. To faz faz faz". The piano accompaniment includes a section marked "rit." and "2. rit.". There is a "rit. 2. vez no G" annotation above the vocal line.

Fourth system of musical notation. The vocal line has the lyrics "Do Ri Mi Fa". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Se-la-si com su-as pa-la-vras

O vi-o-lão diz que sim

o vi-o-lão diz que não

não de

A GALINHA E O GRÃO

De grão em grão a ga-

The first system of musical notation consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are "De grão em grão a ga-".

li, não em Tro-ia su-a di-e Ta-

The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are "li, não em Tro-ia su-a di-e Ta-".

De grão em grão

The third system continues the melody and accompaniment. The lyrics are "De grão em grão".

in-vo-lun-ta-ri-s-men-te

The fourth system concludes the piece. The lyrics are "in-vo-lun-ta-ri-s-men-te".

a gra- ti- nha pre- pa- ra-
 nos sa- ra- fei- ção
 De

A PALAVRA CHAVE

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of three staves each. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "A pa-la-vra cha-ve ja não fa-ça nem a bre". The second system continues with the lyrics: "a pa-la-vra: mu-ndo de cer". The third system has the lyrics: "a pa-la-vra: ver-de e a ma-re: ce". The fourth system concludes with the lyrics: "a pa-la-vra: a-ve-vo-a no-pa-pel". The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some dynamics like *p* and *pp* indicated. The score ends with three measures of piano accompaniment marked "STR".

A TARTARUGA QUE NÃO SABIA DIZER ADEUS

po de ser que tu do cres- ca e fo-

res- ca e re- ju- ve- nes- ca po- de

na 2ª vez

ser que no meu can- to no meu

so- no no meu so- nho eu não me es- que- ra po- de

pouco rit.

pouco rit.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pouco rit.'. The lyrics are: 'po de ser que tu do cres- ca e fo-', 'res- ca e re- ju- ve- nes- ca po- de', 'na 2ª vez', 'ser que no meu can- to no meu', 'so- no no meu so- nho eu não me es- que- ra po- de'. The piano accompaniment features chords and melodic lines in the right and left hands.

ser que no meu carão no meu ser no meu se não pe-lo ser que não mees que sa não mees

que- ca não mees que- ca não mees

que- ca po-de ser que não mees que- ca

não mees que- ca

AS MARAVILHAS DA NATUREZA

The musical score is written in a single system with two staves (treble and bass clefs) and includes lyrics in Portuguese. The lyrics are: "E num se pã-xi-êr que me na na lá go- a Ti-cha u-ma rai-va a- co na rre e-lhe mas pã-zi na re- Te em Tin- do mas, es- se na rre- Te em Tin- do". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *rall.* The piece concludes with the text "E num se pã-".

zi no pie no ra in ca in qd a Ti nha u ma nu - va a - ce sa nos

o - av nos o - hes

pau - sis pas - sa - va nos te can - tan - do na

su - a co - ce - ra - de - no - das fav - ro - das

DE REPENTE AS FOLHAS VERDES...

The musical score is written in 7/8 time and consists of two systems of vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line includes the following lyrics:

Se o
 sel-fo-se-rem tran-ca de no-guar da-reu-ca de-
 bu-ão de se-te-cha-tes de-ns-da-me-ser-ri-ri-a de-
 bu-ão de se-te-cha-tes de-ns-da-me-ser-ri-ri-a

The score concludes with a double bar line and the word "FINE" written vertically at the bottom right.

O AFINADOR DE PALAVRAS

Que ro pas sar um dia a terra sul que ro pas sar um dia a terra sul po-
lini do ve lho pa-la ras ca. Te que-rem bri-therm bri-therm bri-therm
bri-therm bri-therm como sol bri-therm como sol
bri-therm como sol bri-therm como sol

f *f* (*bem cantado*) *crise*

The musical score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of music. The lyrics are written below the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "Que ro pas sar um dia a terra sul que ro pas sar um dia a terra sul po- lini do ve lho pa-la ras ca. Te que-rem bri-therm bri-therm bri-therm bri-therm bri-therm como sol bri-therm como sol". There are also some performance instructions like *f*, *f* (*bem cantado*), and *crise*.

O ANÃOZINHO

1^a vez tan to vez que u-rra es: Tre- in a

2^a 2^a

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are '1ª vez tan to vez que u-rra es: Tre- in a'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part includes dynamic markings '2^a' and '2^a'.

cul bi- lhu no céu

pp.

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line continues with the lyrics 'cul bi- lhu no céu'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'pp.' is present.

pe lá pa ma ro vez tan to vez tan to vez

2^a pp. rall.

Detailed description: This system contains the final three measures of the piece. The vocal line repeats the lyrics 'pe lá pa ma ro vez tan to vez tan to vez'. The piano accompaniment includes dynamic markings '2^a pp.' and 'rall.'.

O DRAGÃO

Ó deus que no mar do mundo a nau do dragão pôs e a nau do mundo a nau do dragão

The first system of musical notation for the song "O DRAGÃO". It consists of three staves: a vocal line in G-clef with a treble clef, a piano accompaniment line in G-clef, and a bass line in F-clef. The lyrics are "Ó deus que no mar do mundo a nau do dragão pôs e a nau do mundo a nau do dragão".

in se de fôra do mundo que do céu a que se criou no mundo a nau do dragão

The second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in G-clef with a treble clef, a piano accompaniment line in G-clef, and a bass line in F-clef. The lyrics are "in se de fôra do mundo que do céu a que se criou no mundo a nau do dragão".

la e não se quem sabe

The third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in G-clef with a treble clef, a piano accompaniment line in G-clef, and a bass line in F-clef. The lyrics are "la la e não se quem sabe".

que se parlo do le a ai de quem era que se parlo de

The fourth system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in G-clef with a treble clef, a piano accompaniment line in G-clef, and a bass line in F-clef. The lyrics are "que se parlo do le a ai de quem era que se parlo de".

LABIRINTO

De cae-ri chi-ri-cha e cae-ri ma-ri-cha ma-ri-cha de-ri-cha

que-ri-cha ma-ri-cha de-ri-cha que-ri-cha ma-ri-cha de-ri-cha

1. am-ri-cha de-ri-cha ma-ri-cha de-ri-cha que-ri-cha ma-ri-cha de-ri-cha

ma-ri-cha de-ri-cha que-ri-cha ma-ri-cha de-ri-cha

O MOMENTO

The musical score for "O MOMENTO" is presented in a system of eight staves. The first staff is the vocal line, with lyrics written below it. The second and third staves form a piano accompaniment. The lyrics are: "O momento em que nos encontramos de novo, o momento em que nos encontramos de novo, o momento em que nos encontramos de novo." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "O momento em que nos encontramos de novo, o momento em que nos encontramos de novo, o momento em que nos encontramos de novo." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "O momento em que nos encontramos de novo, o momento em que nos encontramos de novo, o momento em que nos encontramos de novo." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on a system of staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are in Spanish: "me aceso que mea Es de ce. no" and "al canto que de me". The music is in a minor key and 3/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is handwritten and includes dynamic markings such as *mf* and *pp*.

O PASSARINHO CARRANCUDO

É pou na vez um por ca ri chi cu su cu do que não se dá não se há não se

brun na ve que passa de u- nu cu do tres quatro em so se

na ve e não pa ra u não pa ra e não pa ra u de can Tar So eu fã de u- nu

ri- nge su tes se can Tar eu pi o que não é a que não é a na ve que se eu fã de u- nu

... que se besa con Tere... que me no le da que me no le da que se besa con Tere...

rill *rill* *rall.* *ppp*

D.C. no f

O PASSARO

The musical score consists of seven systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line of each system.

System 1: *E... no... e... con... de... de... de... de... de...*

System 2: *si... e... o... ma... em... de... zen... di...*

System 3: *em... sai... de... ar... ce... cia... ve... ina?... per... eu...*

System 4: *vin... To... mar... sa... Is... ja... can... To...*

mar sa tis fa cõe To. mar sa tis fa cõe per eu

um To. mar sa tis fa cõe To.

mar sa tis fa cõe To. mar sa tis fa cõe per eu

um To. mar sa tis fa cõe

The musical score consists of five systems. Each system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: 'mar sa tis fa cõe To. mar sa tis fa cõe per eu', 'um To. mar sa tis fa cõe To.', 'mar sa tis fa cõe To. mar sa tis fa cõe per eu', and 'um To. mar sa tis fa cõe'. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

O REI NÃO-FRANCISCO

La - va - e - rei

de - ra - te - can - do - so - em - si - so

o - su - tos - to - La - va - e - rei - de - ra - te

qui - nha - de -u - seu - em - ca - sa - tu - de - que - tu - nha

no 2º vez no 6º

The musical score is written on five systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The music is in a 2/4 time signature and features a simple, rhythmic melody with a steady piano accompaniment.

La sae rei de sae sae que brando sae sae
 da sae sae sae da sae sae sae sae sae sae
 la sae rei de sae sae la sae sae
 la sae rei la sae sae sae sae sae sae sae sae

pp
rall.
allarg.
pp

O RELÓGIO

The musical score for "O Relógio" is presented in four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The first system includes the lyrics "O - ra gran - va - pu - si - ri - ro o Tem - po det - por - ta". The second system includes "de - ren - do de sa - ga - ri - nho no". The third system includes "con - te do mes - tra - der re - vi - a pu - dec ca - mi - nho re -". The fourth system includes "des - ce - brin - dec a - mer" and "des - ce - brin - do o a - mer". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

O - ra gran - va - pu - si - ri - ro o Tem - po det - por - ta

de - ren - do de sa - ga - ri - nho no

con - te do mes - tra - der re - vi - a pu - dec ca - mi - nho re -

des - ce - brin - dec a - mer des - ce - brin - do o a - mer

O SOL EXISTE

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves. The lyrics are in Portuguese. The score includes first and second endings for the vocal line and first and second endings for the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

o: in da que se já noi. Te o sol, e- xis- Te a- xis- Te per-
ei- ma de pou e pe- dre de mi venie Tem res- to- des oie
co- bras e la gar- Tos o, sol e- xis- Te a-
in da que in quem es es guar- toe a pa- quema luz a- luz o

sol e. xir. Te o sol o sol

OS GIGANTES

os gi-gan tes vão pre-can-tar

(A₁) bem militar

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment starting with a dynamic marking of *(A₁) bem militar*. The bottom staff is a bass line.

por os gigantes que querem destruir a terra. Lá se vão e bi-berão xi-rcas

expressivo

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line includes the lyrics and a dynamic marking of *expressivo*. The piano accompaniment and bass line continue.

na mão não guarda o por do dia e den-te por den-te os gi-gan tes

The third system concludes the musical score with three staves. The vocal line features first and second endings, marked with *1^o* and *2^o*. The piano accompaniment and bass line continue.

QUEM VEM LÁ?!...

Quem vem lá? quem vem lá? - por-que- não per- tei- ro o

um pouco lento e expressivo *pouco rall*

This system contains the first two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo/mood markings are 'um pouco lento e expressivo' and 'pouco rall'.

ra- ti quero- eu e ga- to e o sa- pa- to o ca- ra-

pouco rall *mais rall*

This system contains the second two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo/mood markings are 'pouco rall' and 'mais rall'.

sol- que per- su- a con- cha e ris- co não se-

This system contains the third two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom two staves are the piano accompaniment.

bi- a mais o que fa- zer o

This system contains the final two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom two staves are the piano accompaniment.

li-gre de ben-ga-lão le-ão de pe-ru-ca e o tar-ta-ru-ga que e-ra um pos-so-ri-nho dis-far-ça-do e-ra um pos-so-ri-nho dis-far-ça-do e-ra um pos-so-ri-nho dis-far-ça-do quem vem lá? quem vem lá?

rit.

pizz.

rall.

lento

1. *a asa*
a asa é azul
verde é a verdade
o tempo é cinza é cinza é cinza
suave é o amor
2. *a discussão*
o violino diz que sim
o violão diz que não
e o poeta faz dó
ré mi fá
sol lá si
com as suas palavrinhas
3. *a galinha e o grão*
de grão em grão
a galinha controla
sua dieta

de grão em grão
(involuntariamente)
a galinha prepara
nossa refeição
4. *a palavra chave*
a palavra chave
já não fecha
nem abre

a palavra amor
muda de cor

a palavra verde
amadurece

a palavra ave
voa no papel
5. *a tartaruga que não sabia dizer adeus*
pode ser que tudo cresça
e floresça
e rejuvenesça
pode ser que no meu canto
no meu sono no meu sonho
eu não me esqueça

6. *as maravilhas da natureza*

era um sapãozinho
que morava na lagoa
tinha uma raiva acesa nos olhos
mas passava a noite cantando
na sua cadeira de rodas

7. *de repente as folhas verdes e as árvores tranqüilas*

se o sol fosse meu
trancado no guarda-roupa
debaixo de sete chaves
de nada me serviria

8. *o afinador de palavras*

quero passar um dia bem azul
polindo velhas palavras
até que elas brilhem como o sol

9. *o anãozinho*

tanto fez
tanto fez
que uma estrela azul brilhou no céu
pela primeira vez

10. *o bicho feio*

diz que era um bicho feio
que todos os dias
vinha toco-toco
com seu passinho miúdo
assombrar a gente

tinha os olhos de cabra-cega-donde-vem
e as pernas pra-que-te-quiero

diz que era um bicho até bonzinho

11. *o dragão*

o dragão era mansinho
brincava na calçada
passeava com as crianças
usava até um laço de fita na cabeça

quando chovia ele gostava de cantar:
tra-la-li
tra-la-lá
tra-la-li
tra-la-lá

e ai de quem chegasse perto dele

12. *o labirinto*

dona carochinha
era uma velhinha
muito enfezadinha
que contava estórias engraçadas
que entravam pela perna de um pato
e saíam pela perna de um pinto

mas el rei mandou dizer
que acabou-se o que era doce
aí ela calou-se

13. *o momento*

o nosso momento é verde
como os olhos do luar
tem uma rosa vermelha
como os olhos do luar

o tempo sopra na praia
como as cantigas do mar
o nosso momento é verde
como as cantigas do mar

14. *o passarinho carrancudo*

era uma vez um passarinho carrancudo
que não sabia
não sabia
não sabia navegar

passava uma
duas três
quatro cinco
seis semanas
e não parava não parava não parava
de cantar

15. *o pássaro*

é você o contador de histórias
que ganha o mundo
dizendo cousas do arco-da-velha?

pois eu vim tomar uma satisfação

16. *o rei não-francisco*

lá vai o rei
de rabeção
deixou em casa
o seu tostão

lá vai o rei
de rabequinha
deixou em casa
tudo o que tinha

lá vai o rei
de violão
quebrando as cordas
do coração
chorando as penas
do gavião

17. *o relógio*

ora quem viu, passarinho
o tempo despertador
correndo devagarinho
no canto do mostrador
reviajando o caminho
redescobrimdo o amor?

18. *o sol existe*

ainda que seja noite
o sol existe
por cima de pau e pedra
nuvens e tempestades
cobras e lagartos
o sol existe

ainda que tranquem o nosso quarto
e apaguem a luz
o sol existe

19. *os gigantes*

os gigantes vão perdendo as forças
quando não conseguem prender nossa atenção

lá se vão eles
anõezinhos enormes
mendigando olho por olho
dente por dente

20. *quem vem lá? quem vem lá? — perguntou o porteiro*

o rato que roeu o gato
e o sapato

o caracol que por sua concha e risco
não sabia mais o que fazer

o tigre de bengala
o leão de peruca
e a tartaruga que era um passarinho
disfarçado

REVISTA DE LETRAS

Volume 14 N.º 1/2 jan./dez./1989

SUMÁRIO

ARTIGOS

DISCURSO DE INAUGURAÇÃO DO MESTRADO EM LETRAS	
Angela Gutiérrez	1 — 7
A POESIA DE MACHADO DE ASSIS	
Antônio Pessoa Pereira	9 — 20
UM ESBOÇO DE ANÁLISE SOCIOLÓGICA DE "A FILHA DO CAPITÃO", DE A. S. PÚCHKIN	
Aurora F. Bernardini	21 — 31
CONTOS	
Celina Fontenele Garcia	33 — 37
FALSAJ AMIKOJ	
César Barros Leal	39 — 43
POEMAS	
Dina Aquino Avesque	45 — 48
ELITELORE VERSUS FOLCLORE, OU DE COMO A CULTURA DOMINANTE TENDE A DEVORAR A CULTURA SUBALTERNA.	
Eduardo Diatahy B. de Menezes	49 — 68
RELÍQUIAS DA CASA	
Eneida Maria de Souza	69 — 76
FERNANDO, REI DA NOSSA BAVIERA: UM JOGO NO LIMITE DO SILÊNCIO	
Lélia Parreira Duarte	77 — 82
IRONIA, HUMOUR E LATÊNCIA NAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS	
Linhares Filho	83 — 128



Composto e Impresso
na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal, 2600
Fortaleza-Ceará-Brasil