

OS JESUÍTAS E SUAS ATIVIDADES LINGÜÍSTICAS NO BRASIL

José Rogério Fontenele Bessa*

RESUMO

Trabalho em que se discorre sobre as atividades lingüísticas dos Jesuítas no Brasil, no período que se inicia em 1550 e termina em 1621. É de natureza documental e se apóia em fontes de evidente valor histórico e lingüístico, entre as quais se salientam as obras codificadoras da realidade lingüística indígena — a gramática de José de Anchieta e a de Luiz Figueira — e as narrativas epistolares compendiadas no volume das *Cartas Avulsas*, editadas no Rio de Janeiro, em 1931, por iniciativa da Academia Brasileira de Letras. Estas *Cartas...* importante manancial de subsídios para o estudo e a descrição da Língua Portuguesa no Brasil no século XVI, revelam, em geral, as múltiplas ações missionárias e, em particular, dois tipos de atividades lingüísticas no processo catequético: a “interpretação” na forma de “tradução paralela”, ainda “não-simultânea”, e a “tradução” propriamente dita; atestam, além disso, contrariamente à “tese da artificialidade”, a “naturalidade” da denominada “língua geral”. Em suma, consideram-se as seguintes questões: a) os Jesuítas e as estratégias do processo catequético; b) os diferentes tipos de “atividades lingüísticas” identificadas no referido processo; c) algumas diferenças entre os produtos da sistematização gramatical; e d) a controvérsia da “artificialidade” ou “naturalidade” da língua ou das línguas codificadas.

ABSTRACT

This work deals with the Jesuits' linguistic activities in Brazil, in the period which starts in 1550 and finishes in 1621. It is of fundamental importance and relies upon evident basis of historical and linguistic values among them

we can emphasize the works which present the codification on the Indian linguistic reality — the Grammar by José de Anchieta and that by Luiz Figueira — and the epistolary narratives collected in the volume of *Cartas Avulsas*, issued in Rio de Janeiro, in 1931, had its introductory step in the Brazilian Academy of Letters. These *Cartas...*, important sources of subsidy to the study and description of the Portuguese language in Brazil in the sixteenth century, reveal, in general, the multiple missionary actions, and, in particular, two kinds of linguistic activities in the cathetic process: the “interpretation” in the form of “parallel translation”, not “simultaneous translation” yet, and the very translation as it is known; they testify, besides that, in opposition to “thesis of artificiality”, the “naturality” of the so called “língua oral”. In short, it is considered the following questions: a) the Jesuits and the strategies of the cathetic process; b) the different kinds of “linguistic activities” identified in the referred process; c) some differences between the two products of grammatical systematization; and d) the controversy of “artificiality” or “naturality” of the language or of the languages codified.

PALAVRAS-CHAVE: Lingüística. Gramática. História do Brasil. Tupi-Guarani. Língua geral. Dialeto.

1. Considerações preliminares

Idéia muito feliz e muito acertada teve o dialetólogo e lexicógrafo José Alves Fernandes, quando, ao aceitar o convite que lhe fez a Professora Maria Dulce Sousa Castelo, Coordenadora Geral das Casas de Cultura Estrangeira, no sentido de fazer parte da Comissão Organizadora do Seminário em comemoração ao Quingentésimo Aniversário de Descobrimto da América, houve por bem propor aos que em torno de si congregou, para levar a cabo a tarefa de que

* Doutor em Letras Vernáculas (Língua Portuguesa). Professor aposentado da UFC.

foi incumbido, o tema da "Influência do Descobrimento na ordem dos conhecimentos lingüísticos e literários". Ideia feliz e acertada, repetimos, porque, embora já implícita em tratados e manuais da Literatura Brasileira e da Lingüística, sobretudo, em obras catalogadas e classificadas como pertencentes ao "Português do e/ou no Brasil", não foi antes, ao que saibamos, abordada diretamente.

"Influência", a palavra inicial do tema, é muito apropriada, muito mais apropriada que, por exemplo, "conseqüência" e, a optar por esta, teríamos que empregá-la no plural, porque o "Descobrimento da América" e, em particular, o "do Brasil" desencadeou uma série de importantíssimos acontecimentos. Vieram, primeiramente, espanhóis e portugueses e as conquististas destes despertaram outros povos. Cá estiveram holandeses e franceses em missões que não tiveram sucesso. Isto foi uma "conseqüência", não uma "influência". Claro é, no entanto, que holandeses e franceses também concorreram para a ordem de nossos conhecimentos lingüísticos e literários. Entre os reforços aos Franceses no Rio, em 1557, veio o grande cronista, discípulo de Calvino, Jean de Léry, autor de *Viagem à terra do Brasil*, obra valiosíssima em que se descrevem espécimes da fauna e flora brasileiras, o índio, seus hábitos e aspectos de sua cultura material e espiritual. Esta obra contém o precioso "Colóquio de entrada ou chegada ao Brasil, entre a gente do país chamada Tupinambá e Tupiniquim, em linguagem brasílica e francesa", cujo texto foi restaurado, traduzido e anotado por Plínio Ayrosa que releva o valor deste documento nos seguintes termos:

O Colóquio que ora tentamos restaurar, traduzir e anotar, é um dos mais valiosos documentos quinhentistas para o estudo do tupi-guarani brasílico. De fato, em nenhum outro cronista dos anos afastados em que se iniciava a colonização regular do Brasil, encontraremos elementos tão abundantes e tão curiosos sobre a chamada língua-geral que, por mais de um século foi, em verdade, o laço mais eficiente e mais sólido a ligar catequistas e catecúmenos, colonizadores e naturais da terra, cabos de tropa e mamelucos.¹

A obra de Léry é, pois, conseqüência do Descobrimento, mas obra que concorre poderosamente, sobretudo, para a ordem de nossos conhecimentos lingüísticos. Também "conseqüência" do Descobrimento é a vinda dos Jesuítas para os futuros países da América. Da atuação dos Jesuítas no Brasil se deriva toda a sorte ou ordem de conhecimentos lingüísticos e literários gerados a partir de uma realidade nova e inteiramente distinta da européia,

realidade cultural nova e inusitada na ótica dos conquistadores, tanto material quanto espiritualmente. São o "novo" e o "inusitado" determinando a necessidade imperiosa do "registro" da descoberta realidade por meio de cartas, relações, gramáticas, autos e diálogos, todas estas formas de registro da realidade "nova" e "inusitada" compreendidas numa rubrica denominável como "literatura missionária".

Nesta literatura assim denominada, divisar-se-iam duas fontes de conhecimentos: uma de interesse "literário" *stricto sensu* e outra "não-literária", também em sentido escrito, mas ambas propiciadoras do desenvolvimento de uma atividade de caráter exegético em benefício de vários domínios do saber, entre estes os da Antropologia, Etnografia, Etnologia, Geografia e História, além de outros.

Não obstante esta distinção que se pode fazer no grande âmbito da "literatura missionária", todas as atividades de registro são de natureza lingüística. O afastamento ou distanciamento da perspectiva histórica de sua "escrituração" ou "elaboração escrita" é que verdadeiramente faculta um ajuizamento de valor, ou seja, a apreensão ou percepção de seu valor puramente "literário" ou "lingüístico" em sentido estrito. Para nos fazermos melhor compreender, nada melhor que estas palavras de Jesus Bello Galvão:

O propósito de expressão artística excluiria, por exemplo, a Carta de Pero Vaz de Caminha, ou escritos de outros cujo fim maior era informar ou pedir à Corte fatos e coisas, decisões e providências relativas ao feito, em diálogo tipicamente comercial, na transação de dados, ordens, serviços e pedidos de favores...

No entanto, (nessa eterna interfeccção autor-leitor) nada e ninguém pode impedir que leitura ulterior lhe atribua e descubra intimidades artísticas, não intencionadas pelos autores. Certas vezes por matizes estilísticos do contexto extra-lingüístico que força o instrumento de expressão a se adequar à fixação de outra realidade expressível — a nova. Encorpando-a.

Isto pode acontecer também em decorrência da perspectiva histórica. A acronicidade da língua-escrita, por documental, assegura e faculta, à distância, a interpretação e juízo, pelos de depois, pelos de hoje como nós. Mas no momento em que a Carta foi escrita e lida não era, *in se et per se*, obra de arte; arte literária, pois, ainda não.²

Por conseguinte, ideia mais feliz que esta da "Influência do Descobrimento na ordem dos conhecimentos lingüísticos

¹ AYROSA, Plínio. Nota prévia ao Capítulo XX. In: LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. integral e notas de Sérgio Milliet segundo a edição de Paul Gaffarel com o Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. 2. ed.. São Paulo, Martins (s.d.) p. 247.

² GALVÃO, Jesus Bello. Marco iniciante e realidade da Literatura do Brasil. *Linguagem*; Publicação oficial do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1 (1):9-26, 1978, p. 11-2.

e literários” não poderia haver de acordo com a nossa visão. E uma reflexão em torno deste grande acontecimento histórico que é o “Descobrimto da América” impele qualquer profissional da área das Letras a raciocinar lingüísticamente, ou seja, a pensar no positivo saldo lingüístico e literário e a dar asas à imaginação. Um lingüista logo se lembrará de que 1992 não é apenas o ano do “Quingentésimo Aniversário do Descobrimto da América”, mas ainda o do “Quingentésimo Aniversário de Publicação” da *Gramática castellana*, de Antonio de Nebrija, a primeira gramática surgida no âmbito das chamadas “línguas vulgares”.

Tema, portanto, muito palpitante. Por isso mesmo, torna-se necessário contermos a imaginação e restringirmos à fatia lingüística do tema deste seminário, fatia que houvemos por bem assim denominar: “Os jesuítas e suas atividades lingüísticas no Brasil”. Ainda assim, pareceram-nos necessárias outras delimitações, porque, em menos de um mês, não era possível empreender a leitura de toda a literatura referente ao tema para o rastreamento de todas as atividades lingüísticas desenvolvidas, no Brasil, pelos Jesuítas desde a sua chegada em 1549 até a sua expulsão de nosso País em 1759. Assim, circunscreveremos a abordagem do assunto ao período que se inicia em 1550, data que assinala o primeiro registro epistolar jesuítico e termina em 1621 com a publicação, em Lisboa, da Gramática do Pe. Luiz Figueira. Não nos tendo sido possível o acesso a toda a literatura missionária produzida no período por nós delimitado, restringimos a pesquisa e a reflexão a umas poucas fontes, que são, no entanto, sem nenhuma dúvida, da maior relevância.

Da maior relevância lingüística, mas não só lingüística como convém esclarecer, são as *Cartas avulsas*, publicação de iniciativa da Academia Brasileira de Letras, editadas no Rio de Janeiro, em 1931, com “Introdução” e “Notas” de Afrânio Peixoto. Lendo algumas destas cartas, convencemo-nos de que a escola não nos ensinou a verdadeira História do Brasil em seus primórdios. Tem inteira razão Afrânio Peixoto ao afirmar:

Nessas cartas, que são documentos, vê-se de fato o Brasil amanhecer. Quando ellas acabam, neste volume, apenas com durarem perto de vinte annos, já vai alto o sol. Não se come mais carne humana; cada um tem sua mulher, a sua família, aprende-se a ler e escrever; aprendem-se officios. As palhoças são agora casas de taipa ou de pedra. Estuda-se latim, música, lógica e, até a “Eneida” de Vergilio, um irmão lente lê e commenta em

classe. Fortalezas, estradas, engenhos. Ha certeza já, sem os Franceses, que vingará o Brasil Português³

As *Cartas*, além de revelarem fatos e conhecimentos de múltipla ordem, são antes de tudo importantes para o alicerçamento ou reforço do conhecimento referente à Língua Portuguesa do século XVI, bem como para o vislumbramento das atividades lingüísticas desenvolvidas, em quase vinte anos, pelos Jesuítas. Elas nos dão conta das múltiplas atividades jesuíticas, tais como a construção de casas e de igrejas, a fundação de colégios e seminários, das cerimônias religiosas, da seleção, entre descendentes de portugueses e entre índios, de membros para a Companhia de Jesus, da admissão de noviços, da vinda de Irmãos de Portugal para o Brasil, da ordenação sacerdotal no Brasil de Irmãos vindos do reino e de Irmãos aqui formados, de perigosas andanças nas selvas. Dão conta, em suma, da origem e da formação da sociedade brasileira. Delas diz Afrânio Peixoto na “Introdução”:

Nenhum dos livros “coloniaes”, nem mesmo os livros de Nóbrega, de Anchieta, de Cardim, trata tão bem “do Brasil” (...) como este das “Cartas Avulsas. Para dar impressão sincera que delle recebi, direi que é livro como um “film”, fita rude no principio — as coisas mais difíceis no começo, do Padre Navarro — mas, demoradamente, e por fim, se aperfeiçoando, subindo, mudando, amanhecendo, apparecendo o sol, tudo já illuminado de certeza, o Brasil! Não é uma chronica ou informaçõ, retrato, vista parada, “estatica”, como as outras, os outros livros; são cartas, informações, documentos, que vêm de pontos diversos, de Pernambuco, dos Ilhéos, de São Vicente, da Bahia, do Espírito-Santo, de Porto Seguro, de Piratininga, de vinte e tantos missionários, em quasi vinte annos, e criam uma successão de factos e acontecimentos, como uma fita que passa aos nossos olhos e ao nosso coração, o Brasil infante.⁴

Ao ler estas “*Cartas...*”, tivemos a mesma impressão, mas a nossa atenção esteve voltada, sobretudo, para as questões de ordem lingüística, questões ainda não devidamente esclarecidas e uma, mais que todas, intrigante e controversa, qual seja a da verdadeira natureza da língua que

³ PEIXOTO, Afrânio. Introdução. In: ACADEMIA Brasileira (de Letras) *Cartas avulsas*. Rio de Janeiro, Officina Industrial Graphica, 1931, p. 13. À “Introdução”, seguem-se duas outras inestimáveis colaborações de Afrânio Peixoto: a “Synopse da História do Brasil e da Missão dos Padres Jesuítas, de 1549 a 1568”, p. 21-38, e a “Missão Jesuítica ao Brasil”, p. 39-47, ambas acompanhadas de notas de rodapé, riquíssimas e bastante esclarecedoras. A “Introdução” e estas duas colaborações muito nos orientam no que concerne, seja à leitura das próprias *Cartas*, seja à localização de provas documentais referentes aos tipos de atividades lingüísticas dos Jesuítas no Brasil. Trabalhos, portanto, louváveis sob muitos aspectos, sem a ajuda dos quais não nos haveria sido possível desenvolver o tema que nos propusemos abordar.

⁴ Id. *ibid.*, p. 18.

foi o veículo de comunicação entre os Jesuítas e os Índios, questão de que trataremos mais adiante à luz das "Cartas..." e de outros documentos e supostamente autorizadas fontes de consulta. As "Cartas..." serviram-nos, principalmente, para inferências quanto aos tipos de atividades lingüísticas dos Jesuítas no Brasil. Graças a elas, a outras fontes bibliográficas e a um conhecimento prévio de e em torno de duas das mais importantes obras da literatura lingüística missionária, conseguimos arquetetar o desenvolvimento do tema desta Conferência, que requer uma breve recapitulação histórica de alguns pontos do processo oficial de colonização do Brasil em um espaço de tempo, que é o acima delimitado. Começaremos por esta recapitulação, aí enfatizando algumas informações sobre "Os Jesuítas e as estratégias do processo catequético", para, em seguida, considerarmos, os diferentes tipos de "atividades lingüísticas" identificadas neste processo. Apreciaremos depois os "produtos da sistematização gramatical", ou seja, as duas "artes de gramática", marcos iniciais da Lingüística no Brasil, para, em último plano, enfocarmos a questão "intrigante e controversa", isto é, a da "naturalidade ou artificialidade da língua ou das línguas codificadas pelos Padres José de Anchieta e Luiz Figueira.

2. Os Jesuítas e as estratégias do processo catequético

Chegaram eles ao Brasil em 1549, mais precisamente, em 29 de março daquele ano. Vieram com o 1º Governador Geral Thomé de Sousa e a 1ª Missão dos Jesuítas era composta dos Padres Manoel da Nóbrega, Juan de Azpilcueta-Navarro, Leonardo Nunes, Antônio Pires e Irmãos Diogo Jacome e Vicente Rodrigues. José de Anchieta, o Apóstolo do Brasil, cuja ordenação sacerdotal só ocorrerá em 1565, época em que já havia escrito a sua famosa "arte de gramática", chega ao Brasil em 1553, fazendo parte da 3ª Missão Jesuítica que veio com o 2º Governador Geral D. Duarte da Costa. Esta missão se compunha dos Padres Luís da Grã, um dos maiores peritos na "língua brasilica", cuja aprendizagem foi por ele tornada obrigatória no Colégio da Bahia em 1660; Braz Lourenço; e dos Irmãos João Gonçalves, Antonio Blasquez e Gregorio Serrão.⁵

De 1549 a 1568, vieram ao todo, oito missões, compostas sempre por Padres e Irmãos, que eram os que aspiravam à ordenação sacerdotal. Quase todos eles chegaram a se ordenar e vinham não apenas de Portugal, mas de outras

partes também, o que significa que não eram todos portugueses. Juan ou João de Azpilcueta-Navarro e Antônio Blasquez, como já os próprios sobrenomes denunciam, eram espanhóis; José de Anchieta, canarino, o Padre João Dito, belga. Todos, no entanto, pensavam do mesmo modo, inacianamente. E como bons inacianos a tudo estavam dispostos, inclusive ao martírio. De modo que as privações e provações eram nada em face do que lhes pudesse acontecer a qualquer momento. Ao martírio muitos almejavam. Vicente Rodrigues, em "Carta da Bahia de Todos os Santos de 17 de março de 1552", não esconde este desejo:

Finalmente, Amados em Cristo, vinde nos ajudar que somos poucos e a terra grande, os demonios muitos, a caridade mui pouca. Vinde mui cheios della e nella trareis toda a livraria do collegio; mais acaba esta que todos os meios humanos. Praza ao Senhor que nella arçamos de maneira que mereçamos derramar quanto sangue temos, em retorno de quanto Nosso Senhor Jesus Christo derramou por nós, e cumpridos assi nossos desejos nos ajuntemos com elle na glória. (C. Av. XI, p. 114)⁶

Ainda o mesmo Vicente Rodrigues, em outra "Carta", esta da "Cidade de S. Salvador aos 17 de setembro de 1552", conclama os Irmãos na Fé a colaborarem em sua tarefa missionária nos seguintes termos:

Muitas vezes penso, Irmãos, que estes Gentios esperam que seja o nosso sangue o fundamento desta nova igreja, e por isso vinde, trazei-o para que Christo Nosso Senhor se digne de aceita-lo. (C. Av. XV, p. 136).

Os Jesuítas que vieram para o Brasil eram assim homens predispostos, disciplinados, solidamente edificados no plano espiritual e também preparados para enfrentar as dificuldades do plano temporal. Não havia aqui mão-de-obra especializada para nada e eles tiveram que aprender e ensinar as especialidades. As necessidades e as circunstâncias do Novo Mundo tornaram-nos "homens dos sete instrumentos". Em "Carta... da Capitania de Pernambuco, aos Irmãos da Companhia, de 2 de agosto de 1551", o Padre Antônio Pires afirma, neste particular, com certo chiste religioso:

⁵ Para a comprovação destas e de outras informações referentes às Missões dos Jesuítas, v. PEIXOTO, Afrânio. *Synopse da História do Brasil e da Missão dos Padres Jesuítas, de 1549 a 1568*.

⁶ Os trechos abonatórios extraídos das *Cartas Avulsas* serão, como o acima, sempre referenciados no corpo do próprio trabalho, objetivando com esta medida separar as referências aos mencionados trechos das referências, que fazemos em seção especial, a excertos de outras fontes, teóricas e não-teóricas. Deste modo, estabelecemos para este trabalho dois tipos de referências: a) *internas*, que são as que se localizam no texto; e b) *externas*, que são as que se concentram nesta seção especial de "6. Notas". Nas referências internas, repetimos o sistema de referência, inteligente e prático, empregado por Afrânio Peixoto, que convencionou a abreviação "C. Av." para "Cartas Avulsas", à qual fez seguir o número da "carta" em algarismos romanos e a estes, o número da página em algarismos arábicos, antecedidos da abreviatura "p."

Nesta terra, pela falta que há de officiaes, a necessidade nos faz aprender todos os officios; porque de mim vos digo que pelos officios que nesta terra tenho aprendido poderia já viver. (C. Av. V, p. 84)

E assim construíram casas, erigiram igrejas e colégios, praticaram a agricultura na formação de hortas para o próprio sustento e dos meninos que se instruíam e se educavam em seus colégios. Ensinarão os índios a fazerem suas roças, para tirá-los da ociosidade e do canibalismo. Ensinarão as mulheres a tecerem, para que todos se vestissem e assim se extinguísse o espetáculo da nudez.

Através da catequese, os Jesuítas objetivavam a formação integral do homem e é claro que, para atingirem este "desideratum", não podiam prescindir da introdução da educação formal. Por isso, fundaram colégios por onde passaram e onde estiveram. O primeiro colégio por eles fundado foi o da "Casa de São Paulo", em Piratininga, em 1556; no mesmo ano, fundaram o da Bahia; e, em 1567, o do Rio de Janeiro. Na consecução do objetivo de formar integralmente o homem, "catequese", "educação" e "instrução" não se dissociavam. Neste particular, sirvam-nos de apoio ao nosso pensamento estas palavras de Francisco Assis Martins Fernandes, um pouco extensas, mas necessárias, porque descrevem as "estratégias do processo catequético":

Os jesuítas souberam aliar o trabalho apostólico da catequese ao da educação e da instrução. E para isso empregaram sua metodologia pedagógica, com fundamentos científicos fixados pela Ratio Studiorum.

Sua pedagogia, estruturada de maneira harmoniosa, fazia convergir toda a vida escolar do colégio — administração, currículo, método e entretenimentos — para um fim único: a educação integral do homem. Os dezessete

colégios e dez seminários fundados no Brasil fizeram dos missionários inacianos os precursores do ensino na Terra de Santa Cruz.

Partindo do pressuposto de que os índios não possuíam uma bagagem cultural para assimilar totalmente a cultura européia e cristã, considerada "superior", os padres da Companhia de Jesus optaram pelo método da acomodação, que não destruía, mas respeitava e conservava tudo o que havia de positivo nos costumes indígenas.

Para o bom êxito da "empresa", lançaram mãos da língua, como valioso e importantíssimo meio de comunicação. Entregaram-se ao aprendizado do idioma tupi-guarani, denominado de "língua-geral".⁷

O método da "acomodação", que teria supostamente atrasado o processo de expansão da "lusofonia", foi posto em prática até 1759, quando os Jesuítas são, então, expulsos do Brasil, e desbaratadas todas as bibliotecas por eles criadas, o que foi um dos maiores crimes cometidos pela Administração Portuguesa contra a cultura nacional.⁸ Há que notar, no entanto, que, ao adotarem o referido método, os Jesuítas agiram em consonância com o poder temporal. Esta foi a impressão que nos ficou da (Informação) dos *Primeiros aldeamentos na Baía*, trabalho escrito por José de Anchieta em 1584.

Este trabalho revela que a preocupação maior do rei de Portugal não era, até então, a imposição da língua e cultura portuguesas, senão a expansão da Fé com a cristianização dos índios. Vinculada a esta preocupação, que se manifesta nas próprias determinações do Rei de Portugal, algumas das quais reproduzidas no trabalho de Anchieta, estava uma especificamente lingüística, a da aprendizagem da língua indígena, pois que, nesta, a catequese era mais exequível. Como diz o próprio Padre José de Anchieta neste trabalho:

⁷ FERNANDES, Francisco Assis Martins. *A comunicação na pedagogia dos Jesuítas na era colonial*. São Paulo, Edições Loyola, 1980, p. 116. A afirmação final do trecho acima reproduzido merece ser vista com certa reserva, porque: a) não é de todo certo que a "língua geral" contivesse, na base, traços das línguas "tupi" e "guarani" nem, muito menos, que a "língua geral" fosse o "tupi-guarani"; b) a impressão que temos é a de que a referida língua era "geral" apenas no Brasil e não, em toda a América do Sul; c) "tupi" e "guarani" eram denominações de duas línguas aparentadas e, portanto, pertencentes a um mesmo tronco lingüístico: a primeira é "língua morta", mas a segunda subsiste e "até hoje", como se lê no *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, "é língua dominante na República do Paraguai". A comunicação entre falantes das duas línguas era, ao que tudo indica, possível, conforme o que se acha descrito na C. Av. XVI, p. 138. Em todo caso, há, entre os especialistas no assunto, quem adote indistintamente, ora a denominação de "tupi", ora a de "tupi-guarani". V. a nota 17 adiante.

⁸ Sobre o assunto, leia-se, em: MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979. 234 p. (Biblioteca Universitária de literatura brasileira: Série A; v. 6), o capítulo que se intitula "As bibliotecas dos jesuítas", p. 3-9. Aí nos revela o A. como se formaram essas bibliotecas, mas também o piorou-se, como os seus valiosos e riquíssimos acervos foram destruídos com a expulsão dos Jesuítas. A este verdadeiro "crime" Rubens Borba de Moraes se refere nos seguintes termos:

As bibliotecas sofreram um golpe terrível com a expulsão da Companhia de Jesus. Todos os seus bens foram confiscados, inclusive as bibliotecas. Livros retirados dos colégios ficavam amontoados em lugares impróprios, durante anos, enquanto se procedia ao inventário dos bens dos inacianos. Se uma outra obra foi incorporada aos bispados, algumas remetidas para Lisboa, a quase totalidade foi dilapidada, roubada ou vendida como papel velho a boticários para embular unguentos. O clima úmido e os insetos deram cabo ao restante. (p. 6)

foram também os ditos Padres aprendendo a língua do gentio para que sua conversão tivesse melhor efeito.⁹

Neste particular, portanto, os colonizadores, durante o século XVI, ainda não imbuídos de qualquer ambição material ou pondo em segundo plano a ideologia expansionista, "subjacente", como diz Celso Cunha, "à doutrina da língua companheira do império, enunciada por Antonio de Nebrija em 1492",¹⁰ mas repletos de sentimentos puramente cristãos, houveram-se muito bem e adotaram medidas sábias. Totalmente contrária é, como lemos em *Língua, nação, alienação*, de Celso Cunha, a "claramente expressa na criação dos Diretórios pelo Marquês de Pombal, golpe de morte dado na "língua geral" em nosso país".¹¹

Mas no século XVI, uma medida como a da "Lei de 3 de maio de 1757, aplicada ao Pará e ao Maranhão e estendida em 17 de agosto de 1758 a todo o Brasil", da qual se acha reproduzido um trecho na citada obra de Celso Cunha,¹² era impraticável. A Língua Portuguesa, no princípio da colonização, era um obstáculo à catequese. Os índios a achavam muito difícil e, desse modo, os missionários, como hoje diríamos, fizeram "opção preferencial" pela "língua brasileira", o que não significa que em seu ensino não se tenham empenhado. Antônio de Sá, ainda irmão, escrevendo do Espírito Santo a 13 de junho de 1559, diz:

Eu ensino agora cá a doutrina christan e as orações em nosso romance, como sempre fizemos, depois que nos mandaram dizer que era necessário concertarem-se alguns vocabulos que estavam na doutrina. Si lá tiverem alguma maneira de ensinarem na língua brasileira, mandem-nol-a, por que de outra maneira difficulosamente se lhes metterá na cabeça, ainda que lhes vozeem cada hora e cada momento. Elles me dizem que nosso romance é muito trabalhoso de tomar, mas nem por isso lhes deixo de ensinar todos os dias, e acodem-me todos quantos ha na aldeia, porque os levo por minha simples maneira e algumas vezes fallo em língua brasileira com elles o que sei e contentam-se muito. (C. Av. XXVIII, p. 211).

A atuação dos Jesuítas não se circunscreveu a pontos da costa brasileira que vão de Pernambuco ao Espírito Santo. Estendeu-se a outros depois, acompanhando sempre as missões de força destinadas, ora a etnocídios e glotocídios indígenas, ora a expulsão de invasores do território. O início da colonização do Ceará se verifica em 1603 com toda a truculência do açoriano Pero Coelho de Souza, que motivou a vinda dos Jesuítas Francisco Pinto, o primeiro mártir cearense e Luiz Figueira, autor da segunda "arte de gramática". É também da autoria deste a célebre "Relação do Maranhão", que data de 1608, mais precisamente "26 de março de 1608" como se lê no próprio texto. Apesar disto, há quem considere suspeita a datação atestada na própria "Relação...".

Este problema, no entanto, não tem interesse no momento. De resto, não pode sobrepor-se aqui à múltipla importância e ao valor intrínseco do texto, que é, como o afirmou o historiador José Aurélio Saraiva Câmara, "o mais antigo documento da História do Ceará".¹³ Publicada pela primeira vez em 1903 na *Revista do Instituto do Ceará*, por iniciativa do Barão de Studart, reeditada em São Paulo (1911) por Rafael Galanti em sua *História do Brasil*, depois em Lisboa (1940) pelo Padre Serafim Leite em sua obra intitulada: *Luiz Figueira: a sua vida heróica e a sua obra literária* e, finalmente, em Fortaleza (1967) na obra *Três documentos do Ceará colonial*, a "Relação do Maranhão" desperta interesse não apenas por sua antiguidade, mas também por seu múltiplo valor intrínseco: histórico, antropológico, etnográfico e geográfico. A esta múltipla importância do documento se reportou Th. Pompeu Sobrinho nos seguintes termos:

Sem dúvida, o documento bem merece o qualificativo de precioso e oferece interesse incontestável aos historiógrafos cearenses, senão mesmo aos do País, não somente pelo seu pioneirismo e antiguidade como pela grande cópia de informações que proporciona a respeito da nossa alvorada histórica. Também proporciona curiosas notícias ao antropólogo, interessado no estudo das humanas origens cearenses. As suas informações de caráter etnográfico e até mesmo racial devem ser apreciadas com muita atenção. Embora não

⁹ ANCHIETA, Joseph de. *Primeiros aldeamentos na Bala*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional/S.D. do M.E.S., 1946, p. 4.

¹⁰ CUNHA, Celso. *Língua, nação, alienação*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 85.

¹¹ Id. *ibid.*, p. 85-6.

¹² Id. *ibid.*, p. 92.

¹³ Veja-se o "Prefácio" da obra *Três documentos do Ceará colonial*. Fortaleza, Departamento de Imprensa Oficial, 1967. Os três "documentos" compreendidos nesta obra são: a "Relação do Maranhão", do Padre Luiz Figueira, com "Introdução, notas e comentários" de Th. Pompeu Sobrinho; a "Relação do Ceará", de Martim Soares Moreno, com "Introdução, notas e comentários" de Raimundo Girão; e o "Diário de Matias Beck", com "Introdução, notas e comentários" de José Aurélio Saraiva Câmara. As outras informações bibliográficas se acham na nota seguinte.

extenso é ainda um repertório de notas geográficas da zona costeira do Ceará e sublitorânea, da barra do rio Curu ao altiplano da Ibiapaba.¹⁴

Infelizmente, o sábio mestre Th. Pompeu sobrinho não soube vislumbrar na variada e multifacetada importância do texto o valor lingüístico. Soube-o, no entanto, e o fez muito bem, Florival Seraine em trabalho originalmente publicado na *Revista do Instituto do Ceará* e posteriormente incluído em *Temas de linguagem e de folclore*.¹⁵ Neste trabalho, Seraine comenta os aspectos sintáticos, ortográficos, morfológicos, estilísticos e lexicais da "Relação..." comparando-os e identificando-os com aspectos análogos vivos e correntes no "falar cearense atual", muitos dos quais documentados na "literatura regionalista cearense". Para justificar esta abordagem do texto, salienta que o Padre Luiz Figueira não teve preocupações literárias, mas que muitos dos aspectos lingüísticos presentes na "Relação..." atestam-se em obras de autores dos séculos XVI e anteriores. Por conseguinte, aspectos lingüísticos da Língua Portuguesa antiga reocorrem no texto, conservando-se arcaizantemente no "falar cearense atual".

Todos os documentos até aqui mencionados são, aliás, importantes para um estudo da modalidade brasileira da Língua Portuguesa. Igualmente o são na perspectiva de dois dos tipos de "atividades lingüísticas" desenvolvidas pelos Jesuítas no Brasil: a "interpretação", na forma de "tradução paralela", ainda "não-simultânea" e a "tradução" propriamente dita. No que diz respeito a estas duas atividades lingüísticas, as *Cartas avulsas* são, no entanto, mais reveladoras, fornecem mais evidências que os outros documentos por nós estudados. Nestas cartas, fundamentamos nossas apreciações em torno das "atividades lingüísticas dos Jesuítas no Brasil".

3. Atividades lingüísticas do processo catequético

As *Cartas avulsas* evidenciam que as atividades lingüísticas que acompanharam e tornaram exequível o processo catequético levado a efeito pelos Jesuítas no Brasil durante o século XVI em quase nada diferem da metodologia posta em prática pelos modernos lingüístas missionários. A diferença entre as atividades desenvolvidas pelos Jesuítas e as dos lingüístas missionários modernos, entre estes os do Summer Institute of Linguistics, por exemplo, é apenas tecnológica. Uns e outros apelaram e apelam para "intérpre-

tes" e "tradutores", tendo em vista a "codificação". Os produtos da moderna tecnologia têm favorecido e facilitado a pesquisa de campo empreendida pelos lingüísticos missionários de hoje. Os Jesuítas não dispuseram de "gravadores" para o registro das línguas por eles codificadas nem de "alfabetos fonéticos" para a transcrição precisa, rigorosa e uniforme das línguas com as quais se puseram em contato. Antes de considerarmos as "atividades lingüísticas" propriamente ditas, convém apreciar o "processo de aprendizagem da 'língua geral'", porque, desta maneira, tornaremos possível uma melhor compreensão das "atividades lingüísticas" dos Jesuítas no Brasil.

3.1. O processo de aprendizagem da "língua geral"

Entre os padres das mais diferentes missões jesuíticas mandadas ao Brasil, houve uns que se notabilizaram pelo elevado grau de "proficiência" na "língua brasilica" e/ou "língua da terra", expressão denominativa também empregada com certa freqüência nas *Cartas Avulsas*. A última expressão, que é, por exemplo, adotada pelo Padre Juan de Azpilcueta-Navarro em trecho epistolar que adiante reproduziremos com outra finalidade, corresponde à denominação moderna de "língua nativa". Em torno desta língua gravitam algumas questões, duas das quais são de suma importância para o crescimento de nossos conhecimentos no âmbito de uma "Lingüística indígena brasileira".

Uma destas questões, que de todas é a mais grave e, por isso mesmo, demanda urgente estudo, diz respeito a saber se a denominada "língua brasilica" e/ou "língua da terra" teria mesmo existido ou não passa de uma elaboração ou "invenção" dos Jesuítas. Trata-se, portanto, de precisar a natureza desta língua ou, para melhor dizer, de lhe inferir a "naturalidade" ou a "artificialidade". Esta questão, enfrentá-la-emos aqui mais adiante em conexão com outra, que se refere à sua "essência" e/ou "constituição" tipológica. Tratar-se-ia de inferir-lhe a "gênese" ou o "fundamento" ou ainda a "fonte", mas assim abordar ou encarar esta questão não nos parece bem. Todavia, nestes termos, como veremos, tem sido ela abordada.

Para muitos, "língua brasilica" ou "língua geral" eram denominações de uma espécie de "língua franca" que tinha como base o "tupi" e foi disciplinizada pelos Jesuítas. Esta foi, por exemplo, a posição firmada pelo grande lingüista brasileiro J. Mattoso Câmara Jr.¹⁶ A base era presumivelmente,

¹⁴ POMPEU SOBRINHO, Th. "Introdução" à "Relação do Maranhão", do Padre Luiz Figueira. In: INSTITUTO do Ceará. *Três documentos do Ceará colonial*. Edição sob o patrocínio da Secretaria de Administração do Ceará. Fortaleza, Departamento de Imprensa Oficial, 1967, p. 10.

¹⁵ SERAINE, Florival. A "Relação do Maranhão" do Padre Luiz Figueira e o falar cearense atual. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, 84: 21-55, 1970; também em: —. *Temas de linguagem e de folclore*. Fortaleza, Stylus Comunicações, 1987, p. 33-67.

¹⁶ Cs. CÂMARA JR., J. Mattoso. *Introdução às línguas indígenas brasileiras*. 3 ed. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico; Brasília, INL, 1977; cap. 6: "Os estudos lingüísticos no passado. A Tupinologia", p. 99-112 e, em especial, a p. 111. Adota aí o lingüista uma posição discursiva e dele diverge, por exemplo, o mestre Sílvio Elia no tocante à consideração da "língua geral" como "língua franca". Esta e outras implicações teóricas da posição firmada por Câmara Jr. são analisadas na seção 4 deste trabalho.

portanto, o "tupi" ou, provavelmente, conforme ponto de vista esposado por Antônio Houaiss em certo trecho de um de seus mais recentes trabalhos, o "tupi-guarani".¹⁷ Apesar disso, inclina-se mais a admitir que esta "base" ou "fonte" era mesmo o "tupi", por ele considerado "troncal" e a que, obviamente, se atrelavam várias línguas afins. A língua com esta base ou desta fonte proveniente não foi, contudo, "única", mas provavelmente, como presumimos a partir das considerações de Antônio Houaiss, apenas a "primeira língua geral", sobre a qual, pressuposição nossa, teria incidido a ação codificadora de José de Anchieta.

Resultante, seja de um processo natural, seja de uma ação codificadora artificial (de uma "invenção"), esta língua, de fato, existiu e favoreceu, ao longo da segunda metade do século XVI, não só a intercomunicação entre diferentes nações indígenas que falavam línguas afins, i. é, pertencentes ao mesmo tronco lingüístico, de fato, o "tupi", mas também as atividades catequéticas dos padres e irmãos da Companhia de Jesus. O que é de admirar, no entanto, é o fato de alguns desses padres terem podido aprender esta língua em tão curto espaço de tempo, sem contarem com nenhuma "codificação preceptiva". E o mais surpreendente é que o Padre Juan de Azpilcueta-Navarro, aqui chegado em 1549, já era capaz, um ano depois, de ensinar na "língua brasílica" e, inclusive, traduzir para esta língua orações e trechos da Bíblia. Ele mesmo nos diz em "Carta... da Índia do Brasil" 28 de Março de 1550:

Agora está se acabando uma igreja perto d'elles, onde hei de lhes dizer missa e ensinal-os na lingua d'elles, para a qual traduzi a criação do mundo e a encarnação e os demais artigos da Fé e mandamentos da Lei e ainda outras orações, especialmente o Padre Nosso, as quaes orações de continuo lhes ensino em sua língua e na nossa, principalmente aos meninos que tão bem exhorto e rezal-as pelos enfermos, e com effeito por esse meio vão melhorando. (C. Av. I, p. 50)

Este fato, aliás, depõe contra a "tese da artificialidade". Torna-se, pois, imperioso aqui considerar como se desenvolveu este processo de aprendizagem, não o rápido e extraordinário processo de "proficientização" de Navarro, mas o processo normal.

Em primeiro lugar, a aprendizagem da "língua geral" não pode ter sido obra de um "contato lingüístico direto" dos missionários com falantes das línguas indígenas, nem mesmo no caso de Azpilcueta-Navarro. As *Cartas Avulsas* apresentam evidências esparsas e entrecortadas do modo como se desenvolveu a aquisição da "língua geral". Estas evidências indicam que os padres e irmãos da Companhia apelaram para os remanescentes da "Expedição de Cabral". Estes foram os que primeiro a adquiriram e por meio deles os padres e irmãos tiveram facilitada a aprendizagem desta e de outras "línguas gerais", paralelamente já co-existent com a que é referida nas "*Cartas...*" ou posteriormente emergentes.

A existência de mais de uma "língua geral" é tese fácil de admitir-se, sendo suficiente, no particular, considerarem-se as prováveis migrações indígenas ou o afastamento das tribos de pontos ocupados pelos portugueses e tribos indígenas já aldeadas, provocando deslocamentos para o "interior" ou para outros pontos da costa brasileira e gerando assim o "contato lingüístico" destas tribos com outras que falavam línguas não-afins. Daí o provável surgimento de outras "línguas gerais", não só "indígenas" propriamente ditas, mas também "não-indígenas". Como nós declara Antônio Houaiss:

É de crer que o fenômeno de emergência de uma "língua geral" tenha ocorrido em mais de um ponto do território brasileiro. (...) Mas há referências a línguas gerais de base africana em vários pontos do país, línguas essas que por forte presunção eram as dos quilombos, que desde o século XVI se multiplicaram no território, quilombos que, quando não intercomunicantes, não teriam por que ter a mesma língua geral de base africana. Na Bahia, em Salvador em particular, o nagô chegou a ser a língua comum dos escravos, ou, pelo menos, de muitos escravos.¹⁸

17 Cf. HOUAISS, Antônio. *O português no Brasil*; pequena enciclopédia da cultura brasileira. Rio de Janeiro, Unibrade — Centro de Cultura, 1985, p. 37. Mais adiante, porém, o autor afirma: "Vimos que o 'tupi' ou 'tupi-guarani' foi a fonte dessa língua geral." (p. 52).

Não obstante isso, *O português no Brasil*, a começar pelo título, é obra repleta de propriedades. De especial interesse no que se refere ao tema "Os Jesuítas e suas atividades lingüísticas no Brasil", o cap. 5, que trata da questão do "Estatuto indígena". O A. aí ressalta a natureza dos primeiros contatos lingüísticos, exequíveis graças à atuação dos chamados "línguas", em geral, "aventureiros ou desterrados" portugueses, aqui deixados após o Descobrimento, salientando, no entanto, que a intercomunicação, na época, também se deve aos "línguas" existentes entre os "aloglotos" indígenas.

O opúsculo deixa bem claro que a chamada "lusofonia" é tardia no processo de colonização, pois só começa, praticamente, a consolidar-se do final do século XVIII em diante. Nos três primeiros séculos, não se atesta o predomínio lusofônico, tendo a Língua Portuguesa, na expressão apropriada do A., "caráter de insularidade nos centros urbanos emergentes" (p. 49). Neste período, os colonizadores não conseguiram efetivar a "lusofonia" em virtude da compreensão de sua impraticabilidade na ação catequética.

Daí a atividade lingüística da fixação e codificação gramatical da "língua geral", bem como a de outras, entre elas, a da "língua cariri", que era a "língua geral" do Nordeste. Mas, a par das "línguas gerais" indígenas, houve, segundo o A., as de bases lingüísticas africanas, entre as quais ressalta o "nagô", que teria sido a língua comum dos escravos (cf. p. 38).

É assim compreensível que, nos três séculos iniciais da colonização, a "lusofonia" não tenha podido implantar-se. Por estas razões, o título de *O português no Brasil* se mostra muito apropriado, porque, até certo ponto da história do processo de colonização, não se pode verdadeiramente falar em "Português do Brasil".

18 Id. *ibid.*, p. 37-8.

Mas voltemos à questão da aprendizagem da “língua geral”. Não há dúvida, no particular, de que os padres jesuítas adquiriram os primeiros conhecimentos com os remanescentes da “Expedição de Cabral” e com os descendentes destes. Em função da ação catequética, para a qual havia poucos, os padres atraíram para a Companhia estes descendentes, tendo-os assim perto de si com dupla finalidade: 1º — a aprendizagem da língua e a consolidação dos conhecimentos lingüísticos já adquiridos através de uma convivência diária na igreja, no colégio e no contato direto com os índios nas aldeias; e 2º — a formação de padres. Os membros da Companhia exultavam de alegria quando encontravam um destes remanescentes ou descendentes e referências, seja a estes encontros, seja ao ingresso de descendentes na Companhia, não faltam nas *Cartas*. Os que dominavam a “língua indígena” eram alvo de referências e registros especiais, tal como o fez o Padre Ambrósio Pires em “Carta... da Bahia do Salvador de 15 de junho de 1555:

Outro dos nossos há aqui chamado Pero de Goes, jovem nobre e conhece bem a língua dos índios por ter vindo pequeno com o pae.
(C. Av. XVII, p. 143)

Estes remanescentes da “Expedição de Cabral” e seus descendentes desempenharam assim importantes papéis no processo catequético. Foram, como veremos em seguida “preceptores” (da doutrina), “informantes”, “intérpretes” e “tradutores”. Com a ajuda deles, os padres da Companhia de Jesus, uns com mais facilidade, outros com extrema dificuldade, adquiriram a “língua geral” e tornaram-se também “preceptores”, “intérpretes” e “tradutores”. Graças à sua sólida formação humanística e, sobretudo, a uma “competência plurilingüística”, alguns se tornaram “codificadores”.

3.2. As atividades lingüísticas propriamente ditas

Várias foram, como acabamos de ver, as “atividades lingüísticas” desenvolvidas no processo catequético. Houve quem desempenhasse as funções de “intérprete”, de “tradutor” e de “codificador”. Restringir-nos-emos aqui à consideração destes três tipos de “atividades”, pois que somente estas podem, na verdade, ser tidas e havidas como “lingüísticas” em sentido estrito. As demais, presentes no restante da “literatura missionária”, deixá-las-emos de lado em virtude de suas implicações “literárias” em sentido também “estrito”. Os “autos” e “diálogos”, de José de Anchieta, por exemplo, têm valor múltiplo. Além do valor “histórico” e do

“literário” em sentido estrito, alguns deles são “bi-” ou “trilingües” e condensam valores que são de interesse também para estudos de ordem “lingüística” e “sociológica”. A peça de José de Anchieta, denominada *Na festa de São Lourenço*, foi escrita em três línguas: português, castelhano e tupi, e, segundo Francisco Assis Martins Fernandes, que a analisou com certa profundidade, “apresenta-se em grande parte em língua tupi”, constituindo, segundo ele, “o mais longo documento em idioma tupi da costa até agora conhecido e efetivamente praticado em fins do século XVI”. Acrescenta ele ainda que “a peça constitui, por si mesma, para a lingüística americana, um documento de grande preciosidade, de grande valia”.¹⁹

Embora sejamos da mesma opinião, não procederemos aqui à abordagem de nenhuma dessas peças.

3.2.1. A “interpretação”

Esta atividade lingüística era, como pressupomos, de cunho exclusivamente “oral”. Dela se serviram os Padres da Companhia no processo catequético com dupla finalidade: a abordagem dos índios e a aprendizagem da língua nativa. Foi exercida com muita intensidade e freqüência, sobretudo, no início, ou seja, de 1549 a 1568, como o atestam as *Cartas Avulsas*. Foram os remanescentes da “Expedição de Cabral” e seus descendentes os que, primeiro, desempenharam a função ou o papel de “intérprete”. Eram eles “bilingües” ou, em alguns casos, “trilingües”, vale dizer, falavam normalmente a “Língua Portuguesa” e a “língua brasílica” e/ou “geral” e, excepcionalmente, uma terceira língua indígena do mesmo tronco lingüístico. Nas “*Cartas...*”, são referidos às vezes sob a moderna denominação de “intérpretes”, mas, na maioria das vezes, sob a de “língua”, que ocorre, ora no masculino, ora no feminino. Há ainda evidências de que os intérpretes e/ou “línguas” eram dos dois sexos. Os padres, em suas missões evangélicas, deles se faziam sempre acompanhar e, com o tempo, em vista das necessidades de comunicação, os intérpretes iam sendo admitidos na Companhia nas condições de “Noviço” e “Irmão”.

Saber a “língua brasílica” era, portanto, um dos requisitos ao ingresso na Companhia. Daí a denominação de “irmão língua”. Todavia, aos “irmãos línguas” não competia apenas a função de “intérprete”, mas também a de “preceptor” da doutrina. E nesta condição, portanto, competia-lhes transmitir aos índios em “língua brasílica” a doutrina cristã. Os padres os instruíam, orientavam-nos e os irmãos iam, aos poucos, assim adquirindo a formação teológica necessária à ordenação sacerdotal. Com o passar do tempo, os padres foram adquirindo “autonomia lingüística”, mas, no início,

¹⁹ FERNANDES, Francisco Assis Martins, op. cit., p. 82. Não há dúvida de que a peça *Na festa de São Lourenço*, importante para um acurado e sistemático trabalho de reconstrução lingüística do “tupi”, é “um documento de grande preciosidade”. Além disso, houve-se o A. com muita propriedade, ao afirmar que ela constitui “o mais longo documento em idioma tupi da costa até agora conhecido e efetivamente praticado (o grifo é nosso) em fins do século XVI”. “Efetivamente praticado”, disse-o muito bem, porque deve refletir melhor a realidade oral do “tupi” quinhentista do que o *Catecismo na língua brasílica*, do Padre Antônio de Araújo, que é, como nos assegura o Padre A. Lemos Barbosa, na “Apresentação” desta obra, “o mais extenso texto que se conhece naquela língua” (cf. p. X).

não puderam prescindir dos "línguas". Lemos, por exemplo, em "Carta", do Padre Leonardo Nunes, datada de 20 de junho de 1551: Darei a cada Padre dous Irmãos que andem com elle, e os mais delles boas linguas. (C. Av. III, p. 65)

Como "irmãos linguas" as *Cartas Avulsas* salientam os nomes de Pero Corrêa (C. Av. III, p. 66), Gonçalo de Oliveira, Gaspar Lourenço e Antônio de Souza (C. Av. XXXIX, p. 269). Afrânio Peixoto, em sua *Sinopse...*,²⁰ registra o nome de Domingos Pecorela, tido como "perito na lingua brasílica". Este e Antônio de Souza, a basear-nos nestas referências encomiásticas das "*Cartas...*", eram os de maior proficiência na "língua brasílica".

Com o tempo, houve também, entre os padres, os "línguas" que coexistiram com os "não-línguas", i. é, recém-chegados ou que nunca conseguiram adquirir a língua nativa. Os primeiros não tinham barreiras de comunicação, podiam pregar e confessar na "língua geral", mas os "não-línguas" não podiam prescindir de "línguas", irmãos ou não-irmãos, e. é, leigos para o desempenho de suas atribuições sacerdotais, entre estas, inclusivê, a "confissão". O Padre Antônio Rodrigues era um dos versados em "língua brasílica". Como testemunha o Padre Ruy Pereira, em "Carta", da Bahia, datada em 15 de setembro de 1560, aos padres e irmãos da Companhia da Província de Portugal:

Esta quaresma passada, porque prégara mais a miudo na cidade, residui aqui o padre Antônio Rodrigues, porque por ser lingua confessou os christãos. (C. Av. XXXIX, p. 261)

Entre os "intérpretes", havia-os também do sexo feminino, como se acha evidenciado em "Carta do Padre Antonio Pires de Pernambuco de 5 de junho de 1552:

Depois que lhe digo missa, a tarde ensino-lhes a doutrina e ás vezes lhe prego. O intérprete é uma mulher casada, das mais honradas da terra e das mais ricas, e não vos espanteis, Irmãos, em vos dizer as condições, por que com ser tal parece andar bebada daquelle mosto de que os Apóstolos se embebedaram, pois faz o que muitos homens linguas se não atreveram fazer pela mortificação que nisso sentiam. (...) Com esta mulher confesso algumas Indias christãs, e creio que é melhor confessora que eu, por que é mui virtuosa. (C. Av. XIII, p. 124)

3.2.2. A "tradução"

Entre os padres e irmãos da Companhia, havia uns que revelavam mais facilidade e outros menos, como já disse-

mos, no tocante à aprendizagem e ao domínio da "língua brasílica". De modo que a atividade lingüística da "tradução" era necessária e imperiosa, para suprir os deficits de proficiência lingüística de uns e de outros.

De 1550 a 1568, os Jesuítas comandados pelo Padre Manoel da Nóbrega, tiveram de desdobrar-se em diligências e em estudos intensos da "língua do gentio" em função da "emergência catequética". Os padres e irmãos tinham que cumprir as tarefas em "língua brasílica" e, havendo poucos para este mister, tinham eles, ou menos proficientes, de estudar os textos e neles exercitar-se para a transmissão da doutrina. O Padre Antônio Pires, em carta "da Capitania de Pernambuco, aos Irmãos da Companhia, de 2 de agosto de 1551", confessa-se ele mesmo não muito proficiente, ao dizer:

O padre Nóbrega me tem feito cá pregador, pois que vós, Irmãos meus, tardais tanto. Trouxe as orações e alguns sermões escritos nesta lingua. Espero agora de me exercitar nelles. (C. Av. V, p. 82)

Por conseguinte, somente com muita disciplina, muito esforço e muito estudo, vale dizer, jesuiticamente, é que os que não possuíam muita facilidade na aprendizagem da língua estrangeira conseguiram, conforme este depoimento, adquirir certa proficiência, revelando-se, no particular, de importância preponderante o papel da "tradução".

Entre os chamados "Irmãos" da Companhia de Jesus, havia também "tradutores". Um bom exemplo é o de Vicente Rodrigues, que veio com Nóbrega e os demais componentes da primeira Missão Jesuítica em 1549 e se ordenou depois sacerdote. Vicente Rodrigues, ainda na condição de "Irmão", referindo-se a determinações do Padre Manoel da Nóbrega em carta "da Bahia de Todos os Santos de 17 de Março de 1552", revela:

Deixou-me o Padre, quando se foi, cargo de visitar o hospital e doentes da cidade e presos, e certos dias da semana a roça dos mantimentos dos meninos e em tresladar as orações na lingua da terra, visitando as aldeias, e ensinando aos novamente convertidos. (C. Av. XI, p. 113)

Não foram apenas os padres e irmãos que desempenharam a atividade lingüística da "tradução" ou que possuíam essa habilidade, senão também os remanescentes da "Expedição de Cabral", possivelmente os primeiros tradutores ou que tornaram possíveis as "traduções seguras". O Padre Juan de Azpilcueta-Navarro, que foi, ao que tudo indica, o primeiro tradutor da Companhia, em carta da Cidade de Salvador, em 1551, testemunha:

²⁰ Cf. PEIXOTO, Afrânio. "Sinopse da História do Brasil e da Missão dos Padres Jesuítas, de 1549 a 1568", op. cit. acima nota 3, p. 26.

Nesta capitania achei um homem de boas partes antigo na terra, e tinha dom de escrever a lingua dos Índios, que foi para mim grande consolação, e assim o mais do tempo gastava em dar sermões do Testamento Velho e Novo, e Mandamentos, Pecados mortaes e Artigos da Fé e Obras de Misericordia, etc., para me tornar em a lingua da terra. (C. Av. IV, p. 71)

Aí está revelado, portanto, como o Padre espanhol, dotado que era do mais elevado grau de proficiência na "língua brasilica", adquiriu tantos conhecimentos lingüísticos nativos, a ponto de ser-lhe atribuída por Nóbrega a função de tradutor de orações, mandamentos e passagens bíblicas para a língua indígena. Todavia, esta função não podia prescindir, como parece, da ajuda dos "línguas". Como afirma o Padre Antônio Pires, em sua carta, da Capitania de Pernambuco, aos Irmãos da Companhia, datada de 2 de Agosto de 1551:

Primeiramente sabereis que o padre Nobrega chegou á Bahia de visitar e correr as capitánias, e logo ordenou que o Padre Navarro fosse ao Porto Seguro a trasladar as orações e sermões em lingua da terra com alguns interpretes que para isso havia mui bons, as quaes trasladou mui bem, e é muito para dar graças a Nosso Senhor vel-o pregar muita parte do Velho Testamento e Novo, e outros sermões do Juízo, Inferno, Gloria, etc., em que a todos nós leva vantagem; e nisto temos todos muita falta em carecer da lingua e não saber declarar aos Índios o que queremos, por falta de interpretes que o saibam explicar e dizer como desejamos. (C. Av. V, p. 75-6)

Pelo visto, o Padre Navarro já dominava muito bem a "língua brasilica" em 1551. O Padre Nóbrega revela-se aí, no entanto, dotado, em sua orientação, daquele senso de responsabilidade e daquela honestidade intelectual que se requerem de um bom tradutor. Tinha ele consciência, portanto, de que a boa tradução não podia prescindir do concurso de intérpretes. As traduções empreendidas pelo Padre Navarro eram assim atividades lingüísticas que frutificavam de autênticas pesquisas de campo. O trecho acima atesta também o total desconhecimento do missivista no que tange à "língua brasilica", razão por que não podia bem desincumbir-se de suas atividades missionárias.

Não obstante isso, alguns padres, além de Azpilcueta-Navarro, excediam aos próprios "padres línguas" no conhecimento da "língua brasilica". Eram os que reuniam conhecimento lingüístico suficiente para a docência da língua nativa. Um destes peritos era o Padre Luiz da Grã, do qual, entre outras coisas, diz o Padre Ruy Pereira:

Alem disso, ordenou em casa que houvesse cada dia uma hora de lição da lingua

brasilica, que cá chamamos grego; e elle é o mestre della pola saber entender e explicar suas regras melhor que todos, posto que sejam mui boas linguas. (C. Av. XXXIX, p. 270)

A perícia lingüística do Padre Luiz da Grã na "língua brasilica" era, pelo visto, notória. Conhecedor do conteúdo da *Arte de grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil*, do ainda irmão Joseph de Anchieta, que se ordenaria em 1565 na Bahia, gramática que, durante mais de trinta anos, circulou sob a forma manuscrita e da qual, como presumimos, devia haver alguns exemplares para atender ao ensino nos Colégios dos Jesuítas, o Padre Luiz da Grã era, como parece, depois do autor da gramática, a maior autoridade em "língua brasilica", pois dele diz o Padre João de Mello em "Carta que escreveu... para o Padre Gonçalo Vaz, proposito da Casa de S. Roque da Companhia de Jesus em Lisboa, do Brasil aos 14 de Setembro de 1560:

Com a vinda do Padre Luiz da Grã todos os padres e Irmãos foram mui consolados em o Senhor e assi com seu bom exemplo de vida e affabilidade todos crescem na virtude e devação e assi em os fervores e acesos desejos da salvação das almas e conversão do Gentio. Logo que o Padre aqui chegou, ordenou que em casa se lesse a arte da lingua brasilica que compoz o irmão Joseph; o mesmo Padre é o mestre e está tão exercitado e instruido nella que leva vantagem nas cousas da arte aos mesmos linguas. Desta licção nem reitor, nem pregador, nem uma outra pessoa é isenta. Vai a cousa tão deveras que ha quem diga que dentro de um anno se obriga, desoccupado, falar a lingua: nem eu com ser dos mais inhabeis perco a esperança de sabel-o. (C. Av. XXXVIII, p. 252-3)

A "língua brasilica", na época, já se encontrava, portanto, "disciplinizada", vale dizer, tornara-se já "disciplina" ou "matéria curricular", mas não parece que J. Mattoso Câmara Jr. tenha empregado o termo "disciplinizada" nesta acepção.

3.2.3. A "codificação gramatical"

As atividades lingüísticas dos Jesuítas no Brasil são coroadas com a publicação de duas "artes de gramática": a *Arte de gramática da lingua mais usada na costa do Brasil*, do Padre Joseph de Anchieta, em 1595 e a *Arte de grammatica da lingua brasilica*, do Padre Luiz Figueira, em 1621, ambas editadas, pela primeira vez, em Lisboa. Contam com várias edições. A do Padre Joseph de Anchieta foi reeditada: em 1876 por Julius Platzmann "conforme à *editio princeps*"; em 1933, em "Edição da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro", na qual foram utilizadas as "chapas estereotípicas" oferecidas por Platzmann; e em 1982, em "edição fac-simulada da

Universidade Federal da Bahia". A do Padre Luiz Figueira foi reeditada, segundo Th. Pompeu Sobrinho, em 1687, 1754, 1795, 1852, 1872, 1880 e 1852.²¹ Portanto, a do Padre Joseph de Anchieta teve até agora, ao que parece, apenas quatro edições, enquanto que a de Luiz Figueira, oito edições.

A razão do maior êxito editorial da "arte de gramática" do companheiro do Padre Francisco Pinto não foi, ao que sabemos, até agora por ninguém dada a conhecer. Temos, contudo, a impressão de que o fato se deve à "maior leveza" de texto. A gramática de Joseph de Anchieta, por ser mais carregada e entrecortada de expressões latinas, é de "menor leveza" que a do Padre Luiz Figueira, que nos possibilita leitura mais fluente e melhor compreensão de seu conteúdo.

A descrição da vogal /i/, por exemplo, é, em essência, a mesma nas duas "artes de gramática", mas, na do Padre Luiz Figueira, é mais clara e mais fluente, porém não mais precisa. O Padre Joseph de Anchieta assim a descreve:

I. vogal, que em muitos vocabulos se pronuncia aspero com a garganta, bem se lhe pode escreuer, g. in fine acabandose a dição no mesmo, i. porque compondose com outra dição começada em vogal exprimitur, g. vt. j. Rio, ata^, direito composto diz. jgata^, Rio direito.²²

complementando-lhe, um pouco mais adiante, a descrição nos seguintes termos:

Por isso pera conhecer ser este i. aspero se escreue com hum ponto em baixo & ficará, jota, subscripto, i, porque faz muyto diferente significação do, i. lene, vt. j. agua, com i. aspero, j. ís, ea, id, com i lene, ayopi^, tanger trombeta, ou flauta, ayopi^; picar hua bespa. Ou se ha de deixar ao vso porque alguns muito bõs linguas, o não podem pronunciar: mas ex adiunctis, se entende o que quer dizer.²³

Extraordinária é esta descrição pela precisão e riqueza de detalhes. Dá-nos conta de que, na "língua mais usada na costa do Brasil", havia dois "ii": um "lene" e outro "áspero"; o primeiro era "anterior" e/ou "palatal" e o segundo, "posterior" e/ou "velar". A diferença na realização fonética correspondia a uma diferença de natureza fonêmica, uma vez que a sua não-exata prolação tinha implicações semânticas. Todavia, a realização fonética da distinção fonêmica era difícil para falantes não-nativos.

Vejamos agora a descrição oferecida por Luiz Figueira:

O i, jota, serve como no latim, ora de vogal, ora de consoante. Costumárão os antigos linguas usar d'este mesmo i, jota como dous pontos, um na cabeça, e outro no pé, e lhe chamavão i grosso: porque a pronunção é como entre u, e i. D'onde nasce que alguns o fazem u, e outros o fazem i: e fórma-se na garganta, coma ig: mas porque na impressão não se pôde meter este i com dous pontos, em lugar d'elle se poz y: o qual todas as vezes que se achar no meio, ou no fim de alguna dição, se pronunciará como grosso no modo sobredito.²⁴

Como podemos observar, a descrição é, em essência, a mesma no que concerne aos aspectos que se compreendem no âmbito de uma Fonética Articulatória. O trecho propicia, de fato, uma leitura mais fluente que o seu correspondente na "arte de gramática" do Padre Joseph de Anchieta. Todavia, oferece certa dificuldade para a interpretação da natureza dos dois "ii". Não apresenta Luiz Figueira, como o fez Joseph de Anchieta, evidências que nos permitam inferir uma diferença de valor funcional e o período final do trecho citado poderá induzir um lingüista moderno, principalmente, se adepto da corrente distribucionalista, a pensar tratarem-se de dois alofones de uma vogal /i/. Mas esta interpretação não corresponderia ao que quis ou pretendeu exprimir o gramático, uma vez que este, um pouco adiante, afirma: "Assi que n' esta lingoa são seis as letras vogais: a, e, i, y, o, u".²⁵ Há, além de dificuldades como a que acabamos de ressaltar, as divergências propriamente ditas, que foram levantadas pelo editor Emilio Allain, que se deu ao trabalho de anotá-las e comentá-las na edição de 1880 da "arte de gramática" do Padre Luiz Figueira.

Estas divergências comportam a forte suspeita de que os autores destas duas "artes de gramática não tiveram a mesma realidade lingüística como objeto de descrição. É claro que realmente não o tiveram, pois que os espaços e os tempos não foram os mesmos, mas não é nesta acepção que nos referimos a este problema, senão naquela oportunamente lembrada por Th. Pompeu Sobrinho:

Supõe Serafim Leite que o Pe. Figueira terminou este trabalho quando era Superior da Aldeia da Escada, em Pernambuco (1619), mas de há muito a êle se dedicava. "A grande

²¹ POMPEU SOBRINHO, Th. op. cit., p. 35.

²² ANCHIETA, Joseph de, Pe. *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. Edição da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1933, p. 6a/v.

²³ Id. *ibid.*, p. 6v.

²⁴ FIGUEIRA, Luiz, Pe. *Arte de grammatica da lingua brasileira*. Nova edição dada à luz e anotada por Emilio Allain. Rio de Janeiro, Typographia e Lithographia a vapor de Lombaerts & C., 1880, p. 11.

²⁵ Id. *ibid.*, p. 12.

escola de Luiz Figueira para o conhecimento da língua brasileira ou tupi-guarani foi a sua viagem à Ibiapaba". Se isto realmente é verdade, como parece justo e certo, o tupi da sua *Arte* devia ter o acento dialectológico do falar dos potiguares e tabajaras. Talvez, daí resultem algumas diferenças que se observam nas duas primeiras gramáticas brasileiras: a de Anchieta (Rio e São Paulo) e Figueira (Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará).²⁶

Na visão de Pompeu Sobrinho, a "arte de gramática" de Luiz Figueira "oferece particular interesse para quem, no Brasil, se interessa pelo falar de antigos incolos nordestinos", acrescentando em referência às divergências o que se segue:

Aliás, não são grandes nem impressionantes tais discordâncias que, como já fizemos notar, proveriam naturalmente das diferenças etnográficas existentes entre os campos de observação daqueles autores: simples alterações dialectológicas.²⁷

Aí está, portanto, um problema digno de investigação e sob muitos aspectos necessária. Desta investigação dependem os progressos a ser feitos nos âmbitos da "Linguística indígena diacrônica" e da "Filologia tupi" ou "Tupinologia". Os estudos a ser empreendidos poderão levar-nos à conclusão de que as "duas artes de gramática" tiveram como objeto de descrição, seja duas "línguas gerais", seja dois "dialetos" e/ou "variantes" de uma mesma "língua geral".

Independentemente da conclusão desses estudos, parece-nos razoável admitir que a "língua", de fato, existiu, tenha-se ela desenvolvido em condições naturais ou artificiais. Em todo caso, admitiremos que os dois missionários não se ocuparam de uma realidade linguística "fantasma".

4. "Naturalidade" e/ou "artificialidade" da(s) língua(s) codificada(s)

No capítulo 6 de sua *Introdução às línguas indígenas brasileiras*, J. Mattoso Câmara Jr. se refere, em particular, à atividade linguística da "codificação gramatical" de um modo um tanto intrigante para quem conheça um pouco da literatura epistolar e dos relatórios produzidos pelos Jesuítas, e, sobretudo, da literatura gramatical. O que afirma, em muitos trechos do capítulo, deixa a impressão de que o linguista brasileiro avalia a atividade linguística da "codificação gramatical" sem muita simpatia por ela e até com certa

má vontade ou, no mínimo, a partir de idéias e ideais preconcebidos à luz de métodos da Linguística moderna. Diz-nos ele, por exemplo:

O objetivo central dos missionários era a comunicação com os nativos para fim de propaganda religiosa. Isso quer dizer que a realidade linguística só valia como meio. Não estudavam TUPI como um linguística moderno o estudaria, como uma coisa que existia e merecia ser objetivamente apreciada e interpretada. Estudavam-no com propósito utilitário. Era preciso conhecer a língua para por meio dela entrar em contato com o indígena e promover a catequese religiosa. Ora, este é justamente o espírito que favorece a criação das chamadas línguas francas. O indivíduo entra em contato com um povo de outra língua e se preocupa em obter um meio-termo linguístico para se comunicar mais estreitamente com ele. Daí a tendência a deixar de lado tudo aquilo que atrapalha muito e não prejudica, por sua falta, essencialmente a comunicação. É o que se chama uma língua franca, isto é, de intercurso prático, em que se suprimem dificuldades, às vezes até insuperáveis para o estrangeiro. Por isso, o TUPI que as primeiras exposições dos europeus nos fornecem, não é exatamente aquele que os indígenas exatamente falavam: é uma sistematização simplificada, feita para se proceder à propaganda religiosa dentro do ambiente indígena.²⁸

Note-se aí, antes de tudo, a expressão da má vontade ou da não-simpatia que os termos "propaganda religiosa" denotam. É indiscutível que o objetivo maior dos missionários jesuítas era a catequese. Não tinham eles como compromisso a descrição da realidade linguística, mas em virtude da dificuldade que a Língua Portuguesa representava para os falantes nativos, a "codificação" se mostrou imperiosa, tendo em vista o bom êxito catequético. E, dos dois pontos de vista, do linguístico e do religioso, prestaram grandes e valiosos serviços. É evidente que a descrição da realidade linguística por eles levada a cabo padece das limitações teóricas e metodológicas da época e, além disso, precisamos ainda compreender que, não sendo eles linguistas profissionais, não poderiam ver o "tupi" como algo a ser objetivamente observado. Acrescentemos ainda que os modernos linguistas missionários agem da mesma forma, ou seja, aprendem a língua indígena com propósito utilitário, ou seja, o de "entrar em contato com o indígena e promover a catequese".

²⁶ POMPEU SOBRINHO, Th. op. cit., p. 35.

²⁷ Id. *ibid.*, p. 35-6.

²⁸ CÂMARA JR., J. Mattoso, op. cit., p. 101.

Ninguém negaria que, não obstante este propósito utilitário, os modernos lingüistas missionários prestam, assim mesmo, uma grande contribuição à ciência. E pouco importa que o "tupi" das "primeiras exposições dos europeus" não corresponda à realidade oral das sincronias dos séculos XVI e XVII, porque, na verdade, nenhuma exposição ou descrição lingüística, por mais bem elaborada que tenha sido, no passado como no presente, pode coincidir exata e homologicamente com a língua falada.

Toda tentativa de "codificação" resultará, inevitavelmente, numa "sistematização simplificada". No caso das descrições gramaticais levantadas a cabo pelos jesuítas, esta "sistematização simplificada" teria sido conduzida, segundo J. Mattoso Câmara Jr., sob a égide de certo "ideal lingüístico" dominante na época. Este "ideal lingüístico" era o da gramática latina, sob cuja influência se teria dado o que o ilustre lingüista denomina "disciplinização da língua TUPI". Tudo isto nos parece natural e perfeitamente admissível, mas, para o lingüista, esta língua, dita "geral", não existia. Teria sido fruto de um esforço de elaboração dos jesuítas, que desta forma, operaram um verdadeiro "milagre", pois que o seu trabalho deu certo e a língua se expandiu, implantando-se em muitos lugares. Outra interpretação não é possível para estas palavras de CÂMARA Jr.:

O curioso é que o missionário obteve certo resultado com isso. É um fato muito interessante e que merece atenção acurada. Ele conseguiu em parte o seu propósito. Fez um trabalho de disciplinização, de interpretação do TUPI, de acordo com certos ideais, certos preconceitos sobre a gramática geral, que era no fundo a gramática latina. Usou a língua, assim disciplinada, na catequese; e o índio, ao mesmo tempo que se aculturava religiosamente, também se ia lingüisticamente adaptando. Destarte, foi se dando nos índios aculturados e nos mestiços a expansão dessa língua TUPI trabalhada pelos jesuítas. É a chamada "língua geral", que chegou a se implantar em certas regiões do Brasil.²⁹

A expressão "língua... trabalhada pelos jesuítas" denuncia o lingüista como adepto da tese de Martius de que a "língua geral" teria sido "obra dos jesuítas". O que mais nos surpreende é ver um lingüista da envergadura de J. Mattoso Câmara Jr. aderir a tão falaciosa tese, quando, antes dele,

contra ela, já se haviam insurgido Batista Caetano e João Ribeiro. Este, por sinal, pronunciou-se sobre a questão nos seguintes termos:

Não nos demoraremos na apreciação da falsa teoria (de Martius) de que a *lingua geral* foi obra dos jesuítas: semelhante hipótese é inadmissível e já foi cabalmente refutada por Batista Caetano.

(...) Os jesuítas, para o serviço da catequese, criaram por derivação, alguns vocábulos (...) e disciplinaram algumas formas gramaticais, e nada mais. O que se pode atribuir aos jesuítas, e não é pouco, é o terem mais ou menos fixado a *lingua geral*, impondo um dialeto estável aos seus sucessores nos trabalhos de catequese.³⁰

Mais recentemente, Silvio Elia, em um dos "Apêndices", o primeiro, à notável obra intitulada *A unidade lingüística do Brasil*, passou em revista e comentou pontos de vista de alguns autores sobre a questão da natureza da "língua geral". O seu trabalho se inicia, precisamente, com a consideração do ponto de vista de João Ribeiro, a que faz, em comentário, certas restrições. Mostra-se aí igualmente contrário à tese de Martius, ao dizer: "obra dos jesuítas, no sentido de criação artificial com elementos retirados às línguas indígenas, é realmente tese inaceitável".³¹ Em seguida, expõe e comenta os pontos de vista de Câmara Jr., para lhe refutar a consideração da "língua geral" como "língua franca". Para ele,

A língua geral, ..., não é um pidgin, nem mesmo uma língua franca, de que o pidgin é espécie. Não surgiu de um contato de emergência para fins práticos de comunicação, do qual a língua do civilizado sai mutilada e simplificada. Ao contrário, surgiu de um esforço de aperfeiçoamento, de codificação, aos hábitos europeus. Propomos, assim, uma distinção: à língua realmente falada pelos indígenas no litoral denominaremos 'falares tupis'; à língua disciplinada pelos jesuítas e usada para fins de catequese, a qual chegou até a ser escrita, o que permitiu ao prof. Mattoso Câmara Jr. falar em "filologia tupi", chamaremos *lingua geral*.³²

²⁹ Id. *ibid.*, p. 102.

³⁰ RIBEIRO, João. Tupi-guarani. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos; 1 - 1820-1920, fontes para a teoria e a história*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978. LVIII + 510 p. (Biblioteca Universitária de literatura brasileira: Série A; 5) p. 345.

³¹ ELIA, Silvio. *A unidade lingüística do Brasil; condicionamentos geoeconômicos*. Rio de Janeiro, Padrão, 1979, p. 175.

³² Id. *ibid.*, p. 183.

O ponto de vista de Sílvio Elia, salvo a distinção que propõe entre *falares tupis*, correspondentes “à língua realmente falada pelos indígenas do litoral”, e *língua geral*, correspondente “à língua disciplinada pelos jesuítas”, não diverge, muito essencialmente, do de J. Mattoso Câmara Jr. Em todo o caso, o pensamento do nosso sábio mestre já representa um grande avanço, porque admite a existência de uma realidade lingüística oral a servir de pano de fundo à *língua geral*, fazendo-nos compreender que esta não representa um “produto artificial”. É claro que não podemos deixar de reconhecer certa margem de artificialidade no que se denomina *língua geral*, porque toda língua escrita, em não sendo uma representação exata e fiel da língua falada, é sempre algo artificial.

Então, a *língua geral*, sob este prisma, seria uma “língua artificial”, como “artificial” é toda a “literatura missionária jesuítica” e mais artificiais ainda seriam os trabalhos de “codificação” de que foi objeto. Mas, em que sentido aquela e esta são “artificiais”? O único estudioso que se insurgiu contra a tese da artificialidade, de modo racional e com total isenção de ânimo, foi o Pe. A. Lemos Barbosa. Com grande conhecimento de causa, pronunciou-se ele, *ex cathedra*, sobre a questão. Muito lucidamente, diz-nos ele, por exemplo:

O que é artificial na literatura missionária é o pensamento ou quiçá a cultura que se põe na língua do índio, não necessariamente a língua em que se expressa aquele pensamento. As palavras, o material sonoro empregado, os conceitos gramaticais expressos, os processos que os exprimem, os prefixos, os sufixos, a ordem das palavras, enfim tudo o que é material estritamente lingüístico (e não apenas cultural) tudo ali é autêntico e legítimo — excetuado algum ou outro neologismo ou erro accidental — e não um artifício lingüístico, como seria, p. ex., um discurso em esperanto ou uma poesia em volapuque.

Para maior clareza, suponhamos que um índio narre a lenda de Sumé em tupi, em português e em esperanto. Nos três casos, o conteúdo etnológico é o mesmo, genuíno e autêntico. O modo (lingüístico) de expressar esse conteúdo é também genuíno nos dois primeiros casos, artificial apenas no caso do esperanto. Por quê? Porque no esperanto, tanto o material sonoro sistematizado quanto o

convencionalismo do sinal semântico não vêm de uma herança social, mas de uma iniciativa de criação consciente e artificial.³³

Os argumentos do Pe. A. Lemos Barbosa nos parecem irrefutáveis. Quem, por exemplo, pode negar que:

(...) apesar do progresso dos métodos lingüísticos, as informações que temos sobre a língua dos antigos tupis e guaranis não foram superadas pelas de nenhuma outra língua indígena atual do país.³⁴

Quanto a ver nas gramáticas elaboradas pelos jesuítas tentativas de “nivelar os dialetos e de subordinar a língua à gramática latina”, diz-nos, sem deixar margem a qualquer refutação:

A primeira asserção é inteiramente inexata, e precisa ser desmentida de uma vez por todas. Tanto Anchieta como o *Vocabulário na Língua Brasileira* e os dicionaristas guaranis registram as variantes locais e chamam para elas a atenção dos leitores. (...)

Já a segunda afirmativa é verdadeira.

Os velhos gramáticos, defrontando-se com idiomas de índole totalmente estranha, não souberam caracterizá-las senão em relação com as línguas e gramáticas clássicas. Não há por que admirar, se as gramáticas portuguesas da época eram moldadas na latina, da qual, aliás, até hoje não se libertaram inteiramente, como ainda não se libertaram da escolástica e de outros defeitos tradicionais.³⁵

O que ele nos diz acerca do que considera “primeira asserção” é inteiramente procedente. O Padre Joseph de Anchieta nada impõe, nada prescreve em sua “arte de gramática”. Adstringe-se, de fato, à descrição das “variantes locais” e à especificação das regras, que não se revestem de caráter “prescritivo”. As duas “artes de gramática” são descritivas e tiveram como base a realidade lingüística oral, cumprindo-nos ressaltar que elas, sob certos aspectos, nos parecem mais modernas que as duas gramáticas portuguesas do século XVI. João de Barros, que amolda a Língua Portuguesa à estrutura da gramática latina, chega a declinar, como em latim, o vocábulo *rosa*. Luiz Figueira, que também adota como referencial teórico a gramática latina, segue este

³³ BARBOSA, A. Lemos, Pe. *Curso de tupi antigo*; gramática, exercícios, textos. Rio, Livraria São José (1956) p. 19-20.

³⁴ Id. *ibid.*, p. 21.

³⁵ Id. *ibid.*, p. 22. Em aditamento a este pensamento, o Pe. A. Lemos Barbosa ressaltava, em nota de rodapé da mesma página, a “obsolescência” da gramática francesa em face da correspondente realidade lingüística oral. Saliente-se, embora nem fosse preciso fazer a ressalva, que a gramática francesa é apenas um exemplo.

arcabouço com o intuito de ressaltar as diferenças estruturais entre a língua latina e a “brasílica”, jamais no de, forçosamente, enquadrá-la naquele referencial, ou seja, no de atribuir à “língua brasílica” particularidades estruturais que não lhe dizem respeito. Refere-se, em *caput*, à “declinação dos nomes por números, e casos”, para negar a existência de “flexões casuais” na “língua brasílica”:

Os nomes n' esta lingua commummente não têm distinção de numeros, singular e plural, nem também de casos; mas a mesma voz serve em ambos os numeros, e em todos os casos, v. g. *Óca*, casa ou casas: Apyába, homem ou homens.³⁶

As duas “artes de gramática” são, portanto, fruto da observação dos fatos e compendiam regras inferidas desta observação. Não são raras as vezes em que os seus autores fazem alusões ao “uso” no tocante a particularidades estruturais do objeto submetido à “codificação”. E quando fazem estas alusões, não se referem ao “uso” da língua por parte dos Membros da Companhia, senão ao “uso” da língua em seu ambiente natural.

Não se incluía entre as regras dos inicianos “inventar” ou “forjar” línguas pelo mundo afora, senão “aprender” a língua dos “naturais da terra”. Esta regra, aliás, se acha assim enunciada no maior monumento da “língua brasílica”:

Suppofito ~q este he o fim, & o norte, que a Companhia quer que feus filhos figaõ deo fe por obrigada a lhes offerer os meyo neceffarios pera alcançarem, & deixando os muitos, que nas mefmas confituições lhes propoem (qual he, *diuersa loca peragrar*, &c. defcorrer, & fazer vida em qualquer parte do mundo, onde fe epera maior ferviço de Deus, & ajuda das almas & outros) o que julga por mais efficaz, & quer que com maior exacção fe execute, he o que poem no §. 13. do cap. 6 da quarta parte onde ordena, *Ad maiorem vnionem eorum, qui in Societate viuut, &c. Singuli addiscant eius regionis linguam, in qua resident*. Que pera maior vniação dos que nella viuem, & maior ajuda dos naturaes da terra, em que residem todos feus filhos, aprendaõ a lingoa della.³⁷

Sem a aprendizagem da língua dos “naturais da terra” não possuiriam eles o “dom das línguas” a manifestar-se na transmissão da palavra divina. Esta aprendizagem se efetiva-

va nas condições naturais da comunicação diária com os índios, sendo que as “artes de gramática” representavam tão-somente os meios para o aperfeiçoamento desta aprendizagem. Isto é o que, por outras palavras, nos diz o Padre Antônio de Araújo no já referido “Prólogo” do *Catecismo na lingua brasílica*:

Pera que esta lingoa fe aprenda, he mui importante a communicação com aquelles, cuja lingoa fe ha de aprender, & efcreuerfe nella, o que pôde ajudar pera fe alcançar, & perfeioar fua fciençia, & juntamente o que com elles fe ha de exercitar, ou pera os reduzir do mao eftado, em que viuem, ou pera os perfeioarem, no que forem achados. (...)

Pera a Companhia deita Prouincia corresponder ao fegundo de dar por efcrito, o que julgou podia ajudar pera efa lingoa fe faber, ja coutribuiu com efte meyo, quando na era de 1595 fez imprimir a arte da lingoa, com a qual feus filhos podessem perfeioar o que com o vfo da communicação com os Infios foffem aprendendo.

Por conseguinte, na parcela da “literatura missionária” aqui examinada, seja na “estritamente lingüística”, seja na não-lingüística, há indícios da existência da “língua brasílica” em condições naturais. Todavia, as evidências mais contundentes de sua “naturalidade” se documentam na parte da literatura epistolar que antecede a que atesta a atividade lingüística da “codificação” e a instituição da “língua brasílica” como disciplina obrigatória. Para melhor dizer, as cartas escritas nos três primeiros anos não fazem referência a qualquer atividade lingüística que possamos ter na conta de “codificação”, de “disciplinização” ou de “sistematização simplificada”. Atestam simplesmente as atividades da “interpretação” e da “tradução”, que implicaram um intenso e efetivo trabalho de campo que, como pressupomos, se desenvolveu inicialmente com a indispensável ajuda dos remanescentes da “Expedição de Cabral”. E não faria o menor sentido alguém agora defender uma tese de que a “língua geral” foi obra destes remanescentes. As cartas escritas nos três primeiros anos da catequese atestam, portanto, a preexistência da “língua geral” ao primeiro produto da “codificação”.

5. Recapitulação e últimas apreciações

O processo da colonização portuguesa do Brasil teve suas falhas. Saliente-se, entre estas, a que é, sem dúvida, a

³⁶ FIGUEIRA, Luiz, Pe. op. cit. acima notas 24 e 25, p. 13.

³⁷ ARAÚJO, Antônio d', Pe. *Catecismo na lingua brasílica*. Reprodução fac-similar da 1. ed. (1616), com apresentação pelo Pe. A. Lemos Barbosa. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1952. XVII + 180 p. (Biblioteca da Língua Tupi, 1). O trecho acima se lê nas páginas não-numeradas do “Prólogo”.

principal, ou seja, a não-implantação de um sistema de ensino formal independente do ligado à catequese. Fato explicável, porque, do início até meados do século XVIII, não fez parte do processo de colonização uma política prioritária destinada à implantação e expansão da "lusofonia". Esta falha retardou o nosso desenvolvimento. Como se sabe, a criação de universidades é fato bastante recente na história de nosso País, o que é deveras lamentável, sobretudo, quando consideramos que alguns países colonizados pelos espanhóis cedo tiveram instituições de ensino superior. Como lembra Silvio Elia, "Lima foi a capital do império colonial espanhol e aí se fundou a primeira Universidade da América do Sul, a de São Marcos (1551)".³⁸

Mas não queiramos ver nesta falha um descaso, senão um acidente de estratégia do processo de colonização do Brasil. Esta falha é circunstancial, porque, como vimos, a colonização do Brasil esteve, do início até meados do século XVIII, visceralmente ligada ao processo da catequese. Descaso não podemos dizer que tenha havido, porque, se, por um lado, como nos diz A. Houaiss, "aqui ficaram ou foram sendo deixados portugueses — aventureiros ou desterrados — aos quais", a bem da verdade, mas fato também circunstancial, "iriam caber funções que prosperam séculos adentro, a dos línguas",³⁹ por outro, cumpre-nos reconhecer que os portugueses para cá mandaram o que de melhor possuíam: os Padres da Companhia de Jesus.

Além disso, há que levar em conta que, para o exercício de altas funções administrativas, os portugueses não enviaram para cá "aventureiros ou desterrados", senão homens altamente preparados. Mencionemos, para exemplificar, o nome de Pêro de Magalhães de Gândavo, copista da Torre do Tombo e Professor de Latim, que, em duas oportunidades, esteve no Brasil e pôde, graças a esta circunstância, demonstrar o seu potencial historiográfico, deixando-nos duas obras de valor e importância singulares: a *História da Província de Santa Cruz* (1576) e o *Tratado da Província do Brasil*, que só veio a ser publicado em 1826, segundo Buescu.⁴⁰

Mas voltando à expressiva frase de Antônio Houaiss, que nos diz que "aqui ficaram ou foram sendo deixados portugueses — aventureiros ou desterrados — aos quais, em breve, iriam caber funções que prosperaram séculos adentro, a dos línguas", havemos de convir em que à circunstancialidade deste fato se deve, sem nenhuma dúvida, a

rápida e surpreendente aprendizagem da "língua geral" por parte de alguns membros da Companhia de Jesus. Estes "aventureiros ou desterrados", que aqui "foram sendo deixados" pelas expedições portuguesas que antecederam à de 1549, entregues à própria sorte, foram os que primeiro aprenderam a língua nativa através do contato direto com um de seus "dialetos" ou "falares", ou seja, com o "dialeto" ou "falar" da localidade onde eram deixados. Este "dialeto" ou "falar" podia ser, portanto, ora o dos Tupinambás, ora o dos Tupiniquins, ora o de que outra nação indígena fosse.

Com a ajuda destes "aventureiros ou desterrados" é que os membros da Companhia de Jesus conseguiram adquirir os conhecimentos iniciais da "língua geral", para, depois, tornarem-se, mediante o estudo e a observação direta da realidade lingüística, suficientemente aptos ao desempenho das atividades da "interpretação", da "tradução" e da "codificação". Há evidências nas *Cartas Avulsas* de que, para a efetuação das primeiras traduções, os Jesuítas não puderam prescindir do concurso dos mais antigos "aventureiros ou desterrados", que eram os remanescentes da "Expedição de Cabral". Alguns destes remanescentes, além de bem falarem esta língua, eram até capazes de nela escrever. Foi a um destes que, para sua "grande consolação", o Padre Juan de Azpilcueta Navarro encontrou, quando cumpria a tarefa, que lhe havia sido atribuída pelo Padre Manoel da Nóbrega, de traduzir orações, mandamentos e passagens bíblicas para a língua indígena. Estes remanescentes, que sabiam representar graficamente a língua indígena, denominavam-se "mestres do abanhéenga".⁴¹

O que era o *abanhéenga*? Esta indagação comporta resposta de natureza hipotética, pois, no fundo, não sabemos o que exatamente foi de um ponto de vista estritamente lingüístico, vale dizer, não temos condições de precisar-lhe a "índole" dialetal. Mas assim mesmo, indagação pertinente, cuja (s) resposta (s) pode (m) encaminhar possíveis discussões futuras em torno da controvertida questão da "naturalidade" e/ou "artificialidade" da "língua geral".

Seguindo o caminho desta controvertida questão, cumpre-nos orientar as "possíveis discussões futuras" mediante o parcelamento desta questão em três "miniquestões", a saber: a primeira será a de saber se a "língua geral", de fato, existiu; a segunda, a de saber se, tendo existido, sob que condições existiu; e a terceira, a de precisar-lhe a "índole" ou "natureza" dialetal.

³⁸ ELIA, Silvio, op. cit., p. 206. Todavia, como muito bem afirma Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 173: *O Brasil colonial não viveu no obscurantismo. Não tivemos, é verdade, universidades como o México e o Peru, mas tivemos tantos livros e livrarias quanto as colônias espanholas.*

³⁹ HOUAISS, Antônio, op. cit., p. 46.

⁴⁰ Cf. BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. "Introdução". In: GÂNDAVO, Pêro de Magalhães de. *Regras que ensinam a maneira de escrever e a Ortografia da Língua Portuguesa*. Com o Diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua. Edição fac-similar da 1. ed. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981. As páginas da "Introdução" não são numeradas.

⁴¹ A expressão "mestres do abanhéenga" é empregada por Afrânio Peixoto na nota 21, p. 74, apêndice à C. Av. IV "do Padre Juan de Azpilcueta-Navarro da Cidade do Salvador do ano de 1551", p. 69-73. O autor, no entanto, não entra em detalhes explicativos, limitando-se a "remissão" à nota 1, p. 54-5, mas esta não oferece as explicações que o leitor há de desejar. Podemos esclarecer que *abanhéenga* é formação composta de *aba* 'homem' e *nhéenga* 'voz'. Sobre o assunto, v. BARBOSA, A. Lemos, Pe. op. cit., p. 35 e 43. Menos literalmente, o termo *abanhéenga* significa 'língua de gente', conforme a tradução de ELIA, Silvio, op. cit., p. 187.

No que diz respeito à primeira, temos a impressão de que ninguém duvidará de que ela, de fato, existiu, não importando sob que condição tenha existido. Todavia, a admissão unânime de sua existência não permite aceitar ou refutar a tese de que a "língua geral" teria sido "obra dos jesuítas". No que tange à segunda, quer-nos parecer que nenhuma dúvida deve pairar sobre a sua existência em condições naturais, pois que estas estão patenteadas por provas documentais. Estas provas demonstram que a "língua geral" não foi "obra dos jesuítas", pois que estes, antes de a codificarem, tiveram, primeiro, de aprendê-la com a intermediação dos "línguas" e dos "mestres do abanhéenga". Isto, fique bem claro, significa que a "língua geral", o *abanhéenga*, preexistiu à "codificação".

A terceira "miniquestão" é a mais complexa, pois que, até o momento pelo menos, não temos condições de afirmar se o *abanhéenga* foi, de fato, uma "língua geral" a compreender

vários "dialetos" e/ou "falares" aparentados, isto é, um conglomerado de "dialetos" e/ou "falares tupis" a permitir a intercomunicação entre falantes de dialetos ou falares específicos, ou simplesmente um "dialeto" ou "falar" de maior amplitude e expressão a compartilhar traços dos demais dialetos.

Só uma coisa nos parece rigorosamente certa: o *abanhéenga*, "língua", "dialeto" ou "falar" era o instrumento lingüístico usado por "falantes nativos", "línguas" e "mestres do abanhéenga" e foi este, com certeza, o instrumento lingüístico adquirido pelos membros da Companhia de Jesus. Adquirido e praticado por "intérpretes" e "tradutores" e transmitido "coficamente", em termos descritivos, pelos autores das duas primeiras "artes de gramática". Quanto a saber se este tem como objeto da descrição a mesma língua ou o mesmo dialeto e/ou falar, é questão que fica para outro tempo.

Fortaleza, 6 de outubro de 1992.

NAVA, LEITOR DE PROUST

Celina Fontenele Garcia*

*"Chez moi les forces de l'écrivain
n'étaient plus à la hauteur des
exigences égoïstes de l'oeuvre".*

Marcel Proust *Le temps retrouvé*

*"Cada um guarda a paisagem
de um ano, um dia, uma hora!
- pedaço de espaço em que
se comprimiu o tempo - de que a
a memória vai construir sua
eternidade".*

Pedro Nava *Baú de ossos*

Estudaremos a obra de Pedro Nava como leitor de Proust sob os seguintes aspectos:

1 - Nas referências feitas a Proust, *À la recherche* e a seus personagens; nas comparações das pessoas/personagens de Nava ("quando descrevo as pessoas, elas se transformam em meus personagens") com as obras de arte - pintura, escultura - processo utilizado também por Proust;

2 - Nas citações, utilizadas como epígrafes dos volumes; frases citadas como epígrafe servindo de traço de união ou de explicação prévia de um novo assunto; e frases no meio do texto para complementar o pensamento ou lançar para o leitor um caminho a seguir, para encontrar a estrutura da obra;

3 - E, finalmente as apropriações no estilo, no vocabulário e nos temas do tempo, da memória, da incomunicabilidade dos seres, da solidão, do esquecimento e da morte. O tema recorrente, como um *leit motiv* é a perda no amor, a distância e o esquecimento final para recomeçar tudo de novo, com mais força, como no *Bolero* de Ravel.

Nava ao construir sua obra o faz seguindo um determinado plano, segundo seus depoimentos: quer fazer um livro de memórias em que fiquem registrados todos os documentos familiares dos quais é depositário e ao mesmo tempo contenha sua confissão. Nessa confissão ele emprega, frequentemente, as metáforas do Frankenstein, do caleidoscópio e do *puzzle*, para deixar claro ao leitor que sua obra, baseada em documentos, retratos e genealogias é, ao mesmo tempo, uma obra construída de retalhos da memória, de histórias ouvidas e lidas, de livros lidos e apropriados, guardados no arquivo da memória. E, dentre esses livros lidos e apropriados se encontra *À la recherche du temps perdu*. Nava segue o caminho de Proust quando este declara que um escritor é um tradutor das sensações, logo, da realidade. Ele vai mais longe, por isso que sua obra excede à de Proust na amargura e na revolta, porque

* Professora do Departamento de Literatura da UFC, Doutora em Literatura Comparada pela UFMG.

Nava, como tradutor da realidade pura e simples tem um “olho clínico” de 45 anos de consultório médico e de hospital, para conhecer a miséria humana com mais profundidade. Proust na composição de sua obra, busca a Arte, emite conceitos sobre a obra de arte, o livro, o escritor, o leitor, o tempo, a memória, a memória involuntária, o sofrimento, a velhice, a morte.

No último livro, na parte final, Proust consegue recuperar o tempo e atingir seu objetivo ao compreender a matéria da escrita e sua relação com a obra de arte, enquanto que Nava deixa sua obra inacabada, ao mesmo tempo que paradoxalmente encerra a narrativa com o “Foda-se e agora escute” de *Cirio perfeito*, depois de colocar a última epígrafe desse livro tirada de *La prisonnière*: “car aucun ne veut livrer son âme”. Essa epígrafe mostra o desejo de liberdade interior que todas as pessoas devem possuir, e que por vezes só alcançam através da morte, a morte como libertação, não como fuga ou evasão romântica da realidade.

Nas duas obras encontramos vários pontos em comum, como a preferência pelos mesmos pintores (Botticelli e Giotto, por exemplo), pelos mesmos livros (*As mil e uma noites*, *Athalie*, e *Phèdre*) os mesmos escritores (Villon, Balzac, Flaubert, Anatole France) e a repetição das mesmas palavras (caleidoscópio, tempo, memória, inconsciente, *puzzle*).

A leitura de Proust transforma a obra de Nava num caleidoscópio, num *puzzle*. Como nas *Mil e uma noites* (em toda a obra, principalmente em *Le temps retrouvé*) o narrador é como Sherazade que cria sua história para escapar da morte; é também como a “femme d’Ulisse” que desfaz, à noite, o tecido feito durante o dia para continuar vivendo. Para Proust a obra é composta pela vida real, com seus sonhos, seus sofrimentos, seus “paradis perdus” completada pelas sensações, pela imaginação e pela memória involuntária. *La légende dorée* perpassa os dois textos como um fio condutor. A história de Geneviève de Brabant e o intendente Golo, a inocência perseguida e que finalmente triunfa. Em Nava está presente em *Baú de ossos*, como leitura feita, menino ainda, no Rio; e em Proust, como idealização do nome Guermantes, que, em *Le temps retrouvé* completa definitivamente a obra de desmistificação e de desmitificação já iniciada em *Le côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe*, *La prisonnière* e *La fugitive*, com a mutação, melhor que mudança, sofrida pela sociedade e sua acomodação aos novos hábitos e julgamentos no pós-guerra; a passagem do tempo, o vício (Charlus, Saint-Loup, Morel, Jupien), a velhice, (apenas Odette aparentemente escapa dela, sendo confundida pelo Narrador, como uma mise en abyme, com a filha e com a neta) e a morte. A ascensão social dos “petit bourgeois” a qualquer preço, o quw configura o esnobismo, teme proustiano por excelência: Mme. Verdurin/Princesa de Guermantes, Odette de Crecy/A Dama de Rosa/Swann/ Condessa de Forcheville, e no final, amante do Duque de Guermantes; Charlus é um dos espelhos da sociedade preconceituosa e que leva a hipocrisia e o esnobismo até as últimas consequências (ele pode ser considerado uma das faces do Narrador?); Odette é a imagem da beleza e do prazer confessado e assumido; ela pertence ao “côté de

Méséglise”, como sua filha Gilberte. Está presente em toda obra e só morre quando o narrador morre. É o encantamento que o narrador sente por Swann e depois por ela que aumenta seu amor por Gilberte. É ela que ocupa todo o primeiro volume de *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, que serão símbolos do amor, da juventude da beleza. Em *Chão de ferro* as “jeunes filles” de Nava são símbolos de amores inatingíveis e impossíveis, impossibilidade decretada pela Sociedade Mineira aristocrática como a Sociedade dos Guermantes.

Pedro Nava segue mais ou menos a estrutura de *À la recherche*, mas ao escrever suas memórias ele tem “obrigação” de “contar só a verdade, nada mais que a verdade, se possível toda a verdade”, por isso, nos dois últimos volumes - *Galo das trevas* e *Cirio perfeito* - ele cria seu duplo, fragmenta literariamente sua já tão fragmentada personalidade.

Como em *À la recherche*, Nava, partindo do seu núcleo familiar faz o panorama da sociedade brasileira nos seus mais diversos aspectos, social, político e literário do final do século XIX e do século XX: a história do clã em *Baú de ossos* e *Balão cativo*; a história social de Nava nos Colégios Anglo Mineiro e Pedro II, na 2ª parte de *Balão cativo* e *Chão de ferro*. Em *Baú de ossos* o narrador faz muitas citações e apropriações de *Du Côté de chez Swann* e de *Le temps retrouvé*; *Balão cativo* contém epígrafes de *La fugitive*. Nesse livro, Nava toma consciência de que é um prisioneiro e já nos diz isso no título. Na página 286, depois da chegada ao colégio e de sofrer os trotes e o primeiro castigo declara: “vislumbrei então a grande solução e pela primeira vez pensei em me matar. Era só ficar com a idéia de molho, deixá-la embeber, inchar, tomar conta, que a coragem acaba vindo. (...) Descobrimo assim, que o homem a qualquer hora pode ser senhor e dono do seu destino, fiquei sereno - imediatamente comunicável - já que o próximo é sempre impaticipante”. *Chão de ferro* e *Beiramar* são plenos de “jeunes filles en fleur” e de amores não atingidos, do aprendizado no amor, na literatura, na sociedade, na política e principalmente na Medicina, com sua visão trágica do sofrimento e da morte inevitável. Os dois últimos, na forma e no estilo são mais proustianos embora não contenham tantas citações, epígrafes ou apropriações. As primeiras cem páginas do *Galo das trevas* contém um amargo inventário de sua cidade (Rio), de sua rua, de seu apartamento, de seus objetos e encontra apenas a morte, a decadência, a destruição e a velhice que torna urgente e trágico o encontro da infância perdida. Proust encontrou na última parte de *Le temps retrouvé*, seu objetivo e a justificação de sua vida na convicção de que a obra que iria criar, lutando contra o tempo, a doença e a morte seria eterna; Nava declara acreditar que apenas estava fazendo uma confissão, contando a história de sua família. Não atentou (ou faz parte do jogo), que estava, à maneira de Proust, criando sua obra, sentindo e traduzindo essas sensações: “le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas dans le sens courant à l’inventer, puisqu’il existe en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur.” (T.R., p. 283) Assim, Nava não imitou Proust, ele escreve como Proust que, em *Le temps retrouvé* cita as *Mil e uma noites* e fala várias vezes na “femme d’Ulisse”, narra sua

história, tece sua tapeçaria, contrói seu *puzzle* e seu caleidoscópio - para escapar da morte, pela construção de uma obra de Arte.

O sentido das referências, citações e apropriações feitas por Nava com relação *À la recherche* reside, em primeiro lugar, na identidade do pensamento e na noção de vida, realidade, amor e memória que há entre os dois escritores. É o próprio Proust que declara, através do Narrador, referindo-se não mais ao livro mas aos leitores, que eles seriam:

...car ils ne seraient pas selon moi, mes lecteurs, mais les lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. (T.R.p. 446)

em segundo lugar, Nava tendo uma leitura intensa e extensa de Proust (leu seis vezes a *Recherche* e, cada noite, algumas páginas do livro tirado da estante, ao acaso) interpreta a seu modo e na sua realidade (às vezes com mais realidade e dramaticidade, como a descrição da morte de sua avó Luísa. Nesse sentido Proust emprega toda sua emoção porque se trata de uma pessoa amada e Nava, faz a narração passando para o leitor uma frieza e uma emoção negativa) o pensamento de Proust, do qual está impregnado. Essa leitura deixará um substrato adormecido na memória, (esquecido, como diz Nava) e será um dos componentes de sua "biblioteca", no sentido proustiano de biblioteca: composição dos livros lidos, acompanhados pela memória de fatos, imagens, sensações e impressões suscitadas no momento de sua leitura. Em suma, o sentido das referências à obra de Proust está nesse sentido maior de composição de sua biblioteca; por fim a explicação de Nava de que ao compor suas memórias, procura com sua experiência pessoal "traduzir", "roubando aqui e ali" (pois ele não tem culpa do *petit Marcel* ter escrito antes), dessa forma torna seus os textos de Proust, com isso ampliando sua biblioteca.

2. Referências

A leitura que Nava fez da obra de Proust nos é revelada através das referências feitas em suas memórias. Em 1922, Aníbal Machado fala para os amigos sobre Proust, sua obra e sua morte. Seus livros chegam a Belo Horizonte nesse mesmo ano, e Pedro Nava toma conhecimento dessa obra e a escolhe como livro de cabeceira, como palavra sagrada. Utiliza seu texto nas comparações do ambiente e dos modos de ser de sua família. Proust e Nava possuíam uma consciência aguda da existência de classes sociais da estreita demarcação existente entre elas.

Como em Proust, constatamos a mesma mania de descobrir semelhanças entre as pessoas com figuras da pintura e da escultura, como também, entre as da vida real com as da ficção. Na maioria das vezes, essas personagens, essas

obras da pintura e da escultura estão entre as preferências artísticas e literárias de Proust. Para um memorialista, a preferência por museus e personagens da literatura como ponto de correlação de suas idéias ou de fixação de suas recordações, está no fato em que eles acordam o passado e renovam sempre o presente na revitalização de quadros, figuras, personagens reais e ficcionais: "o tempo tornou-os irreais e esbatidos, matou porção deles - mas não pode prevalecer contra os heróis daquelas páginas - sempre na mesma e cada vez mais vivos". (B.C., p. 142). Nava procura dar a seus personagens reais um estatuto de criatura ficcional e assim eternizá-los no momento descrito. Os retratos, pinturas, quadros, fotografias não podem sofrer alteração nem evolução, é um instante que ficou estratificado no tempo, como a lembrança que temos das pessoas que não podem mais mudar com o passar do tempo. São pessoas sucessivas, fragmentadas, várias, mas uma só como diz Proust na parte final de *Le temps retrouvé* ou Nava fazendo inventário do Rio, cidade mágica da sua infância, que na década de 70 só existia na sua lembrança.

Para Nava, a leitura da obra de Proust é um fim a ser atingido, não como uma simples cópia, mas pela compreensão da grandeza e da profundidade do conhecimento que o homem pode atingir no campo da filosofia, da arte, da psicologia, enfim do homem integral. Essa profundidade e essa grandeza da obra romanesca/memorialista de Proust é atingida nos livros de memorialismo/ficcional de Nava, principalmente nos dois últimos volumes, quando se nota o número menor de referências e citações e a presença maior e mais "subconsciente" de Proust.

1 - Referências feitas a Proust, à sua obra e a seus personagens:

"La Belle Époque... O que teria sido ao justo essa belle époque? Diferente de outras épocas? Melhor? Ao pensar nela, em conjunto, têm-se a impressão de uma farândula de sobrecasacas e cartolas de oito reflexos, de senhores - catfêias na lapela, de senhoras numa nuvem de plumas". [...]" Quando começou essa época? Na hora em que Proust ouviu, na Sorbone, a primeira aula de Bergson, ou quando Guilherme II meteu o pé na bunda de Bismarck? Ou quando Sadi Carnot foi sangrado, em Lyon, por um menino italiano? Depois vieram a degradação de Dreyfus, a luzlunar acendida por Roentgen e que torna os homens translúcidos, gentis homens postos a nú, no incêndio do *Bazar de la Charité* (eles abriam caminho, assomando, a bengaladas, damas em chamas): outro incêndio, o *J'Acuse* de Emile Zola. O século XIX agonizando juntamente, com Félix Faure - nos braços da bela Madame Steinheil. Oh! era dele e não doutro, o sonho de que falava Marcel Proust: *"Et ce songé devenait épais comme la mort chez certains vieillards dans dans les jours qui suivaient celui*

où ils avaient fait l'amour. Pendant ces jours-là on ne pouvait plus rien demander au président de la République, il oubliait tout. Puisse on le laissait se reposer quelques jours, le souvenir des affaires publiques lui revenait fortuit comme celui d'un rêve"* (BO p. 206/207)

*Encontramos em *À la recherche* descrições do ambiente feitas por Proust, dos costumes, das roupas, dos passeios, da Ópera e das festas da aristocracia e da burguesia francesas. Referência e citação tirada de *Le temps retrouvé*, página 378.

Falando a propósito de dois retratos de sua família, Nava descreve assim os dois grupos:

"Meu pai de sobrecasaca e ostentando todos os atributos: anel de grau no furabolos esquerdo, luva de pelica apontando no bolso, livro cingido pela extra, a bengala, a cartola de oito reflexos. Ele, novamente, num dia de piquenique com senhoras de *chapéu bilontra* se dando os braços, as mãos, encostando as cabeças, fazendo guirlanda, numa atitude estudada como a do retrato em que aparecem Proust, a Princesa Brancovan, a de Polignac, a de Caraman-Chimay, Léon Delafosse e Abel Hermant. A mesma falta de natural, os mesmos penteados, as *guimpes*, os *devant-droits*, as cinturas finas, os bustos soberbos, as cadeiras fabulosas * (BO p., 210).

*Encontramos no livro de George Painter, *Marcel Proust*, entre as páginas 172-181 a fotografia de nº 16, o grupo formado pelo Príncipe Polignac, Princesa de Brancovan, Léon de Lafosse, Abel Herman, Princesa Hélène de Chimay e corresponde à descrição feita por Nava. Esse mesmo grupo é encontrado em William Sansom, *Proust*, na página 58.

.... "Lembro bem sua cara proustiana parecida com a de Boni de Castellani. O mesmo ar anímico de boneca de louça e o mesmo bigode feito de poeira de ouro sobre a cara enfática" (BO p. 287).

"... Ora ele passava em frente de nossa casa, num cavalo baio, em trote de alta escola ora era minha tia que ia jogar *croquet* com ele e as irmãs - *pompeusement parée* e em chapéu de veludo de que jorraram os niágaras de uma *pleureuse* branca. Tal e qual as *demoiselles d'Ambresac* que faziam sorrir Albertine. "*Elles vont jouer au golf en robes de soie*". Aquele mini-esporte do *croquet* teve sua voga em Juiz de Fora... [...] Ou ao diabolô** como as Aroeira, a Ester do Pinto de Moura e minha prima Maria Luisa Paleta. Também na rua, em frente de suas casas. Marcel Proust põe na boca do narrador, que, ao seu tempo, o diabolô já era tão desusado que, no futuro e diante de fotografia de

moça que trouxesse um nas mãos, os comentadores de costumes poderiam fazer longas exegeses sobre a natureza daquele instrumento" (BC p. 13).

*O Narrador, na segunda visita à Balbec, encontra a família d' Ambresac na praia, vestidas com trages de salão e faz a comparação com a maneira livre de Albertina se vestir para a praia sem o esnobismo dessa família, em particular. A citação está em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ², página 278.

** *Le temps retrouvé*, página 115. Nessa citação Proust fala da guerra e diz: "où certains jeunes s'engagèrent simplement par esprit d'imitation sportif, comme une année tout le monde joue au diabolô". Em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ², Proust diz que: "il s'appelle d'ailleurs un "diabolô" et est tellement tombé en désuétude que devant le portrait d'une jeune fille en tenant un, les commentateurs de l'avenir pourront disserter comme devant telle figure alegorique de l'Arena, sur ce qu'elle a dans la main".

Na página 37, existe uma alusão feita à iconografia proustiana quando Nava descreve o retrato da família do Paleta na fazenda Creosotagem:

"As moças e senhoras figuram de chapéus pousados de leve - como os do retrato da Princesa de Radziwill ou o da Montegnard ou o da Caraman - Chimay nas fotografias proustianas". * (BC, p. 37)

*Conferir George Painter, p. 171 a 181. Na obra citada, não encontramos fotografias do grupo assinalado, mas em *A técnica do romance em Marcel Proust* de Alvaro Lins, Civilização Brasileira, s/d, encontramos entre as páginas 78 e 79 algumas fotos que se assemelham às pessoas citadas por Nava.

"Certains souvenirs sont comme des amis communs, ils savent faire des réconciliations"*.
"Eu não tinha ainda lido essa frase de *Le Côté de Guermantes* mas o sentimento já estava em mim..." (B.C., p. 46)

* *Le côté de Guermantes*, página 232, o Narrador ao referir-se ao encontro com Legrandin em Paris, e relembra os acontecimentos ligados aos antidreyusards e logicamente ao antisemitismo despertado à época transcrita pelo Narrador e às injustiças sofridas por seus pais. Ele completa: "jeté au milieu des champs semés de boutons d'or où s'entassaient des ruines féodales le petit pont de bois nous unissent, Legrandin et moi, comme les deux bords de la Vivonne". Na edição da Globo, esta citação se encontra na página 138: "Não foi de muito mau humor contra Legrandin que o deixei. Certas lembranças são como amigos comuns, sabem fazer reconciliações: lançada em meio dos campos semeados de botões de ouro onde se amontoavam as ruínas feudais, a pequena ponte de madeira nos unia, a Legrandin e a mim, como as duas margens do Vivonne".

“...E a divina Jandira - antecipação, no tempo, das páginas que estava imprimindo Proust. Oriane e Marie-Gilbert foram copiadas dessa Jandira dos olhos verdes - que aprenderiam a varar o futuro” (BC p. 103).

* Oriane, a Duquesa de Guermantes e Marie-Gilbert, a Princesa de Guermantes tinham olhos azuis, personificados por Nava na Jandira, um dos seus amores jamais atingidos. Encontramos a descrição das duas primas na Ópera de Paris, na edição da Globo, página 123. Na edição da Flammarion, entre as páginas 123 e 126 o Narrador as descreve assim: “*La toilette de ces femmes me semblait comme une matérialisation neigeuse ou diaprée, de leur activité intérieure [...] l’oiseau du Paradis me semblait inséparable de l’une, comme le paon de Junon, je ne pensai pas qu’aucune femme pût usurper le corsage pailleté de l’autre plus que l’égide étincelante et frangée de Minerve. [...] car se sentais heureusement mon être dissous au milieu d’eux, quand, au moment où en vertu des lois de la réfraction, vint sans doute se prendre dans le courant impassible des deux yeux bleus, la forme confuse du protozoaire dépourvu d’existence individuelle que j’étais, je vis une clarté les illuminer: la Duchesse, de déesse devenue femme et me semblait tout d’un coup mille fois plus belle, leva vers moi la main gantée de blanc qu’elle tenait appuyée sur le bord de la loge, l’agita en signe d’amitié, mes regards se sentirent croisés per l’incandescence involontaire et les deux feux des yeux de la Princesse laquelle les avait fait entrer à son issu en conflagration rien qu’en les bougeant pour chercher à voir à qui sa cousine venait de dire bon jour, et celle-ci qui m’avait reconnu, fit pleuvoir sur moi l’averse étincelante de son sourire*”. Na edição da Globo, lemos na página 75, a frase que descreve os olhos de M^{me}. Guermantes: “...a luz azulada de seus olhos”...

“... O De Capol bigodadas de ouro, queixo rapado, o Westerling, guias do mesmo metal e barbicha à la royale. Em ambos, olhos de água-marinha. O primeiro, sempre de calça de flanela branca, paletó azul escuro e, se saía, *canotier*. Quando folheio a iconografia proustiana, sempre o reconheço nos retratos de Swann-Charles Haas, sobretudo o deste, moço, braços cruzados, pupilas sonhando”* (BC p. 130).

*George Painter, na obra já citada, mostra entre as páginas 172 e 181 várias fotografias de Proust, de sua família e de seus amigos. Na de nº 10 uma das personagens fotografadas é Charles Haas, alias, transformado por Proust em sua personagem. Ele é encontrado, junto com outras pessoas reais em *Le côté de Guermantes* e *Sodome e Gomorrhe*.

“Na plataforma, a figura do meu tio Heitor Modesto (...) trabalhando na Câmara e em jornal, conhecia todo mundo, sabia tratar com gregos e troianos. Estava simultaneamente em vários pontos - verda-

deiro azougue, com a mesma ubiqüidade que Proust poria no seu Marquês de Saint-Loup”*(BC p. 186)[...] “O Delpêche, que nós chamávamos o Deopeche, era seco, esbelto, musculoso e tinha a rapidez de movimentos que, quando li Proust - me fizeram sincretizá-lo a Saint-Loup”* (CF p. 26).

* Falando de Saint-Loup, Proust o descreve assim em *Le temps retrouvé*, página 191: “*De sorte que je pensais, si je ne le reconnus pas formellement - je ne dirait pas même à la tournure, ni à la sveltesse, ni à l’allure, ni à la vitesse de Saint-Loup - mais à l’espèce d’ubiquité qui lui était spéciale. Le militaire capable d’occuper en si peu de temps tant de positions différants dans l’espace avait disparu sans m’avoir aperçu dans une rue de traverse...*” Faz também alusão à ubiqüidade de Saint-Loup, em *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*², na página 105: “...et dont la minceur n’évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il marchait vite. Ses yeux, de l’un desquels tombait à tout moment un monocle était de la couleur de la mer. Chacun le regarda curieusement passer, on savait que ce jeune Marquis de Saint-Loup-en-Bray était célèbre par son élégance.”

“Confirmando da primeira parte de *Albertine Disparue* (“... ou ne peut faire d’aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées* de Pascal dans une réclame pour un savon”*) que logo se repete na segunda (“comme il peut y avoir de la beauté aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses...”**) - mostrando que se a obra de arte depende de seu intrínseco e imutável, subordina-se muito mais ao extrínseco que é a contribuição do observador.” (BC p. 203).

* Citações tiradas de *La fugitive*, páginas 189 e **279.

Nava declara ser impossível interpretar a sociedade francesa sem olhos de Saint-Simon, Balzac, Zola, Flaubert, Daudet e Proust. (BC p. 254)

“Adão, Eva, a serpente, a árvore, o fruto vieram depois para a inauguração da história pornográfica. [...] Eles desceram pelas idades com sua sinuosa espada de fogo (saberão eles? que brandem um simbolo!) querendo expurgar a própria Bíblia, o obscuro Homero, o torpe Virgílio, o escabroso Dante, osacanáo Camões, o safardana do Cervantes, o licencioso Rousseau, o inconveniente Balzac e recentemente toda a fauna representada por France, Maupassant, Gide, Dreiser, Proust, Apollinaire, Joyce, Lawrence, Cocteau, Hemingway, Radiguet. [...] Proust também não solta uma palavra porca naquela aflição solitária, naquele isolamento, naquele alumbramento do narrador menino - que tudo resolve com sua descoberta. Quem não percebe? “... avec les *hesitations* du voyageur qui

*entreprind une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi même une route inconnue et que croyais mortelle, jusqu'au moment où une trace naturelle comme celle d'un colimaçon s'ajoutait aux feuilles du cassis sauvage que se penchait jusqu'à moi**. A agonia do menino-e-moço vem obscura por páginas e páginas (como nas hesitações e turbilhão de notas de uma sonata que subitamente fosforece com o achado da frase musical) e de repente se aclara ao relâmpago, ao rastro de fogo da lesma passando e soltando risco natural de prata sobre a folhagem que entrava pela janela. Ora pois! usando a palavra, o sinônimo, sugerindo com o antônimo (...) como Eça ou como Proust nos textos citados - é sempre o sexo” (BC p.300/301).

“De tudo isto o garção deslumbrado concluiu que, se não podia abusar, claro que podia reincidir... Só não abusar e simplesmente usar. E a penitência era uma canja... E foi só meses mais tarde que ele viu que, em vez de implodir, explodia, e viu o rastro de lesma de que falaria um dia o petit Marcel.”** (CP p. 182).

“ - Estou me sentido tão bem e tão feliz - disse o Egon - que se não fosse homem feito tocava uma punheta pra deixar meu rastro nessas folhas...
- Como Proust adolescente num galho que lhe entrava pela janela...
- Como Proust adolescente... isso mesmo” ***. (CP p. 566).

* Citação* e referências **, ***, retiradas de *Du côté de Swann* entre as páginas 265 e 269. Proust faz a descrição reticente e obscura por páginas e páginas, como diz Nava.

Nava faz alusão a Proust quando descreve o tio Ennes de Sousa e seus retratos tirados na Suíça em 1870, no Rio em 1880, vários de 1890, 1899 em Copenhagen, Freiberg e Paris.

“Nesta ele finge dirigir automóvel igual aos que aparecem na vista da Avenue du Bois, publicada por André Maurois, no seu *Le Monde de Marcel Proust*.” (CF p. 173)

“... Ela tinha vindo até sua esquina, tinha. E lá de cima ria docemente, toda de branco, travestida da tarde que caía. Duas vezes ela não pudera, da terceira não queria. Da quarta tinha de ser. Ai! de mim! Não seria e a Cecília de impossibilidade em impossibilidade desfar-se-ia do meu desejo e ficaria, eterna, e oportunidade sempre perdida - espécie de Mademoiselle de Stermaria* ou da jamais possuída *femme de chambre* de Mme Putbus...”** (CF p. 279/280)

* Mlle. de Stermaria aparece, na narrativa, no primeiro *sejour* do Narrador a Balbec, em *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*², páginas 54-56- 60-61: “*Helas, d'aucune de ces personnes le mépris ne m'était aussi pénible que celui de M. de Stermaria. [...] et d'autant plus clairement que je savais son nom - comme ces thèmes expressifs inventés par des musiciens de génie et qui peignent splendidement le scintillement de la flamme, le bruissement du fleuve, et la paix de la campagne, pour des auditeurs qui en parcourant préalablement le livre, ont aiguillé leur imagination dans la bonne voie. La "race" en ajoutant aux charmes de Mlle. de Stermaria l'idée de leur cause les rendait plus intèlegible, plus complet*”. [...] “*j'allais franchir en quelques instants les distances sociales infinies - au moins à Balbec - qui me séparaient de Mlle. de Stermaria. [...] Ensemble nous aurions parcouru cette ile empreinte pour moi de tant de charme parce qu'elle avait enfermé la vie habituelle de Mlle. de Stermaria et qu'elle reposait dans la mémoire de ses yeux. Car il me semblait que je ne l'aurais vraiment possédée que quand j'aurais traversé ces lieux qui l'enveloppaient de tant de souvenirs. [...] Mais je dus détourner mes regards de Mlle de Stermaria...*” Em *Le côté de Guermantes*² nas páginas 92-94-132-136- 145 o Narrador tem um jantar marcado por Saint-Loup com Mlle. de Stermaria, mas com a chegada de Albertine ele não pode comparecer. E percorre essas páginas com sua angústia e seu desejo não realizado. Em *Sodome et Gomorrhe* (edição da Globo), página 412, encontramos outro jantar “*ratée*” em Rivebelle.

** “*La femme de chambre de M^{me}. de Putbus*” : *La fugitive*, p. 311: “*je lus dans un registre des étrangers attendus à l'hôtel: "Baronne Putbus et suite". Aussitôt le sentiment de toutes les heures de plaisirs charnel que notre départ allait faire me manquer, élevo ce désir qui existait chez moi à l'état chronique...*” Em *Sodome e Gomorrhe*¹, na página 166: “*Il y a une petit demoiselle de ... je crois d'Orgeville [...] "Oh! quand reviendra-tu?" - Je ne sais pas, si tu ne tiens absolument à des duchesses (le titre de duchesse étant pour l'aristocratie le seul qui désigne un rang particulièrement brillant, comme on dirait dans le peuple, des princesses), dans un autre genre, il y a la première femme de chambre de M^{me}. Putbus*”. Na página 198, o Narrador diz: “*... et la femme de chambre de la Baronne Putbus, c'était dans ces deux personnes que, faisant bloc, s'étaient résumés les desirs que m'inspiraient chaque jour tant de beautés de deux classes, d'une part les vulgaires et magnifiques, les majestueuses femmes de chambre de grande maison enflée d'orgueil et qui disent "nous" en parlant des duchesses, d'autre part ces jeunes filles dont il me suffisait parfois, même sans les avoir vues passer en voiture ou à pied, d'avoir lu son nom dans un compte rendu de bal pour que j'en devinsse amoureux et qu'ayant consciemment cherché dans l'annuaire des châteaux où elles passaient l'été [...] mais j'avait beau fondre toute la matière charnelle la plus exquise pour composer, selon l'idéal que m'en avait tracé Saint-Loup, la jeune fille légère et la femme de cambre de M^{me}. Putbus, il manquait à mes deux beautés possédables ce que j'ignorait tant que je ne les aurais pas vues, le caractère individuel*”. Em *Le temps retrouvé*

página 396, Proust descreve a *femme de chambre* assim: "L'image d'une femme que j'y avait désirée; image souvent d'autant plus arbitraire que parfois je ne j'avais jamais vu cette femme [...] la femme de chambre de M^{me}. Putbus, Mlle d'Orgeville".

"Eu transbordava de adolescência naquelas tardes e alguma coisa ia impregnando meu corpo e minha inteligência de um veneno que, como os entorpecentes, os alcohoes, os oetheres, deformava o mundo e substuía sua realidade por um artificialismo luxuoso feito o que eu descobriria posteriormente, em *Les plaisirs et les jours*, onde Proust se deixa fecundar por Edgar Alan Poe para fazer nascer a *Sonate au Clair de Lune* e a estética tortuosa de Baldassare Silvande, Visconde de Sylvania na tarde suntuosa."* (CF p. 292).

* "La Mort de Baldassare Silvande", espécie de conto de Proust, páginas 17 a 43.

"Foi ainda nesse porão dos Machado que ouvi, ainda, mais tarde e do próprio Anibal, a notícia da morte de Proust. Proust? Quem, Proust? Ele explicou. (BM, p. 47).

"Durante muito tempo coloquei *Os Sertões* como meu livro de cabeceira. Fiz com ele o que os protestantes fazem com a *Bíblia*, o que faço hoje com Proust. Depois de reler, que eu me lembre, Euclides umas vinte vezes e a *Recherche* seis - toda noite, umas páginas ao acaso do livro apanhado na estante."

"Já descrevi a livraria na minha "Evocação da Rua Bahia" que foi incorporado ao *Chão de Ferro* e meu irmão José Nava ocupa-se da sua ambiência no trabalho em que descreve a abertura dos caixotes e o encontro num deles, dos livros que introduziram a *Recherche* em Belo Horizonte". (Brasileiros no caminhos de Proust - em *Revista do Livro* n° 17, Ano V, março de 1960, págs. 109 a 126.) (BM, p. 97).

"... A Palmira e as Lisboa com D. Naninha e D. Alice. A Marocas Resende Costa muito loura, muito séria, de olhos claros, habitualmente de marron e chapéu de astracã, entrando sem olhar para os lados, que nem a Princesa de Guermantes, na Ópera de Paris*". (BM p. 103)

* Na página 96 e 117 Proust fala das primas na Ópera de Paris, mas quem entra como uma deusa é a Duquesa, não a Princesa, na apresentação da *Phèdre* pela Berma em Paris. A alta aristocracia se reúne em camarotes reservados para os nobres. Um deles é ocupado pela Princesa de Guermantes: "Comme une grande déesse qui préside de loin aux jeux des divinités

inferieures, la Princesse de Guermantes était restée volontairement un peu au fond sur un canapé latéral, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace et faisait penser à quelque section qu'un rayon dans un cristal éblouit des eaux. [...] dans son assurance victorieuse et sa grandeur de déesse, mais avec une douceur inconnue due à la feinte confusion d'arriver si tard et de faire lever tout le monde au milieu de la représentation, entre, toute enveloppée de blanches mousselines, la Duchesse de Guermantes".

"Nenhum desses grandes ledores que eram meu Pai, tio Salles, tio Júlio, minhas tias Alice e Candoca se permitiam pedantismo ou brilho. Cultivavam a modéstia, a discrição, a compostura e a ausência de ostentação. Tudo neles, mesmo o banal e o corriqueiro, jamais descia ao vulgar. Tenho visto outros, mas jamais ultrapassada, aquela distinção moral e intelectual que eram as tónicas do grupo familiar dentro do qual acordei para a vida e que davam à nossa gente (coincidente naquele tempo e naquele espaço) a consciência de um lugar certo, adequado e devido na sociedade da época - onde eram úteis - como peças de máquina - seus funcionários, comerciantes, médicos, notários, bacharéis formados, membros da nossa *intelligentsia* - para cujo nível seria tão extravagante ser bicheiro como ser eleito deputado. Ninguém tinha alma de parvenu. Nem seu instinto. Nem seu impulso. Nem sombra de paraíso. A mentalidade era aquela mesma posta por Proust em suas personagens Flora e Céline - as tias solteironas do narrador de *À la recherche du temps perdu*, para quem Swann*, em vez de subir, decresceu e ficou considerado como uma espécie de aventureiro, quando elas apuraram que ele freqüentava o côte de Guermantes e que era amigo do Duque d'Aumale e do Príncipe de Gales. Tudo isto é que estava na base de nossa independência e de nossa liberdade, sentimentos que nos dão o que todos desconhecem - este luxo e esta elegância de não pedir, de não querer, de deixar, de abandonar, de mandar à berda merda os ricos, os importantes e os governos." (BO p. 306)

*Esse texto encontra-se em *Du côté de chez Swann* entre as páginas 114 e 120: "Pourtant, un jour que ma grand-mère était allée demander un service à une grande dame qu'elle avait connue au Sacré-Coeur [...] celle-ci lui avait dit: "Je crois que vous connaissez beaucoup M. Swann qui est un grand ami des mes neveux des Laumes". [...] Or le propos relatif à Swann avait eu pour effet non pas de relever celui-ci dans l'esprit de ma grande-tante, mais d'y abaisser M^{me}. de Villeparisis. Il semblait que la considération que, sur la foi de ma grand-mère, nous accordions à M^{me}. de Villeparisis, lui créât un devoir de ne rien faire qui l'en rendit moins digne et auquel elle avait manqué en appennant l'existence de Swann,

en permettant à des parents à elle de le fréquenter [...] Ma grande tante au contraire interpréta cette nouvelle dans un sens défavorable à Swann: quelqu'un qui choisissait ses fréquentations en dehors de la caste où il était né, en dehors de sa "classe" sociale, subissait à ses yeux un fâcheux déclassement".

"Vejo que construí um puzzle dentro do qual fica uma figura parecendo tipo feio. (...) Em Milton seria o jeito que José Cabanis empresta a Bergotte, quando comenta os personagens de Proust." (BM p.167/168)

"No tocante à fotografia creio que só merecem escolha duas qualidades de documentos: os instantâneos pelo aspecto quase cinematográfico da imobilização de um relâmpago de movimento e a fotografia de arte onde o fotógrafo se dobra do psicólogo - esperando, para calcar, o minuto em que se lhe abre a *fenda* proustiana que permite surpreender o momento exato, da eternidade psicológica do seu modelo vivo". (B.M p.190/191).

"Sempre tive a mania de descobrir semelhanças não só entre as pessoas, entre as pessoas com figuras da escultura e da pintura, como também entre personagens da vida real e os da ficção. (...) E assim faço com os vultos de Balzac, Anatole, Proust, Maria do Carmo Nabuco é a Duquesa de Guermantes (BM p. 201).

"Com relação ao estrangeiro aparecem os primeiros conceitos emitidos em Minas, sobre Proust, divulga-se o movimento *dada*, o suprarrealismo, Eric Satie, Cocteau." (BM p. 220).

"Eu não podia mais de admiração por toda aquela gente parenta do Mestre Aurélio. Sentia por eles mais ou menos o que o Narrador nutria por Swann. Curiosidade, interesse, preocupação. (BM p. 299).

"Justamente nesse número apareceu um poema de minha autoria - muito ruim e que eu jamais tornaria a assinar - estourando de influências de Mário de Andrade. A única coisa que vale na publicação é sua data que mostra preocupações e descoberta de assuntos que ao que eu saiba não tinham sido ainda explorados pela poesia modernista. Não de me perguntar como? um doutorando em vésperas de colar grau de médico, em vez de só por seus livros de medicina, interessava-se pelos de literatura. Respondendo que medicina antes de mais nada é conhecimento humano. E este está tanto nos livros de patologia e clínica como nas obras de Proust, Flaubert, Balzac, Rabelais, dos poetas de hoje, de ontem, nos modernos como nos antigos." (BM p. 390).

"... Quem poderia me dizer que eu contemplaria as ruínas e o paredão se desagregando - em cujas alturas tinham taças nas Cortesãs-de-Sargunto do famoso *Consulado*, bordel movimentado como a *Estação Pedro II* cujo símile era o *Armenoville* de São Paulo - os dois lembrando o lupanar em que Charlus entrou, ponta de pés, para surpreender a traição de Morel"* (GT p. 20).

* Esse fato é encontrado em *Sodome e Gomorre*², na página 256: "*Cependant le soir où Morel devait être absent était arrivé. La mission de Jupien avait réussi. [...] M. de Charlus marchait sur la ponte des pieds, dissimulait sa voix, suppliait Jupien de parler moins peu fort, de peur que, de l'intérieur, Morel les entendit.*"

"Era o próprio Doutor João Prisco Filho. Afinal viera. Nunca mais o Egon esqueceu a impressão que sua personalidade lhe causou. Mais tarde, quando conheceu a iconografia proustiana, verificou sua semelhança extraordinária! era o próprio Príncipe Edmond de Polignac nas fotografias que o representam só ou em companhia dos Brancovan, dos Radziwill, da Condessa de Noailles e da Princesa Caraman-Chimay. Parecia a representação fugida dum salão de Paris, um personagem da tela famosa de James Tissot onde Charles Haas, o general Marquês de Gallifet e outros são retratados na varanda do *Cercle de la Rue Royale* - tendo a lhes fazer fundo o céu de outono da Praça da Concórdia."*(GT p. 228).

* Conferir iconografia proustiana nos livros de Painter e de Sansom.

"Ali era uma terra de planura horizonte linha reta como mais tarde veria o Egon atravessando os descampados da Beauce que depois, no futuro, num instante lhe restituíam, na França, um oeste paulista ilha cercada todos os lados por Chartres, Illiers-Combray, Chateaudun, poemas de Péguy, Maintenon, Étampes, Pithiviers, prosa de Proust." (CP p. 111)

"O Egon e o Pedro Nava tinham sua teoria sobre a burrice. Achavam que ela não é propriamente falta total de inteligência mas - e isto é da maior gravidade que ela é uma forma vil, deformada ou pervertida da inteligência: é outra espécie de inteligência - assim como a linda luz mais branca pode ser transformada em vermelha, azul, verde, se irradiada de dentro numa lanterna com vidros vermelhos, ou azuis, ou verdes. É um espelho deformante que transformaria o Apolo Belvedere num Quasimodo - se o refletisse. E entretanto esse espelho é um espelho... Assim pode haver poetas

burros, artistas burros, sábios burros, escritores burros, estadistas burros, inventivos engenheiros burros, excelentes advogados burros, e competentíssimos médicos burros (é Marcel Proust quem inspira essa afirmação quando informava, sobre Cottard, que “un imbecile peut être un grand clinicien...”). Eles são legião, maioria, predominância, liderança.” (CP p. 469)

* Citação de *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, página 162. O Narrador diz que para certos tipos de doença o médico não precisa ser um gênio para saber fazer um diagnóstico correto. Ele declara: “Il ne suffit pas à un médecin appelé dans des cas de ce genre d'être instruit.”

“... Pelo portão ganhava-se um jardim cheio de altos canteiros plantados de roseiras e cercados de grama. Suas aléias eram irregulares, sinuosas, cheias duma areia branca de cascalho moído que crissava sob as solas - dando a um tempo o ruído e as sensações tácteis que recuperei em 1969, quando visitei Illiers e entrei na casa de Tante Léonie - pisando com as botas de Charles Swann”*. (CF p. 159)

* Em *Le temps retrouvé*, página 461, o Narrador falando do tempo recuperado através da memória das sensações lembra, ao encerrar sua busca do tempo perdido, as visitas de Swann à Combray. “... ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti. [...] pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée Guermantes je fus éfrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi, sans que je pusse rien changer aux criaillement de son grelot, puisque ne me rapelant plus bien comment ils s'éteignaient, pour la réapprendre, pour bien l'écouter, je dus m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tenaient autour de moi.”

“...”Iam os dois juntos num tilburi, pelo centro da cidade, e o moço fez qualquer observação depreciadora sobre o gênero de nossas construções que ele achava destituído de beleza. Mas tinham certamente a beleza da tradição, a beleza das idades que vão impregnando as coisas de uma espécie de alma que vem das vidas vividas, dos amores, do sofrimento e da morte das pessoas. Por isso a frase do mestre de nossa literatura contendo os entusiasmos reformadores do moço devia ser ensinada aos que acabaram com o pitoresco e humano de nossa cidade. Disse ele:

- Meu jovem amigo, é possível que elas não sejam bonitas ... mas pense... Elas são tão velhas...

Machado tinha razão e sua resposta está na linha do que disseram depois dele Proust e Rosa

sobre tudo o que é capaz de se *encantar*, envultar, descer maravilhosamente sobre um antigo portão de ferro, uma cimalha, uma veneziana fechada, um beiral de telhado. E a resposta do bruxo de Cosme Velho é verdadeira.” (CP p. 370).

Na citação do texto de Machado de Assis está contida a estética proustiana do “envultamento” dos lugares, das coisas, dos objetos e da própria natureza, recuperado, revivido ou restaurado pela memória das sensações ou involuntária: “...a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá.” (Proust, trad. Py, p.58)

“Minha avó era linda. Linda de pele, de dentes, de cabelos, de corpo e do airoso porte. Linda - do pescoço serpentina como o da Simonetta Vespúcia do quadro de Sandro Botticelli.” *(BO p. 31)

* “... elle frappa Swann par sa ressemblance ave cette figure de Zéphora, la fille de Jethro, qu'on voit dans une fresque de la Chapelle Sixtine, Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité (...) qu'il trouva à ce moment-là dans la ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Botticelli.” (SW, p. 342/342)

“D. Maria Xavier, “pobre e desassossegada” feito uma Genoveva de Brabante do Cariri, errou nos matos onde a 1ª de novembro de 1824 nasceu sua filha Clodes Alexandrina.”* (BO, p. 176)

* Conferir a história de Geneviève de Brabant e seu perseguidor feroz Golo, a inocência ultrajada e perseguida: “sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration”. (*Du côté de chez Swann*, p. 103)

“Num terror eu identificava o fantasma de minha avó Maria Luísa - gordo e parecido com a Morte do Giotto de Bondonne...” (BC, p. 59)

“Ceux ci rappelaient les houppelandes que revêtent certaines figures symboliques de Giotto dont M. Swann m'avait donné des photographies. C'est lui-même qui nous l'avait fait remarquer et quand il nous demandait des nouvelles de la fille de cuisine il nous disait: “Comment va la Charité de Giotto?” (SW, p. 182)

2. Citações e Epígrafes

“Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions.”*

.....un des chefs-d'oeuvres de la littérature française, Sylvie, de Gerard de Nerval, a tout comme le livre des Mémoires d'Outre-Tombe, relatif à ombourg, une sensation du même genre que le foût de la madeleine et "le gazouillement de la grive". Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent à mon avis décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices que lui évoqueront "l'azur au ciel immense et rond" et "un port rempli de flammes et de mâts". J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble..."** (BO p. 303)

* Le temps retrouvé, p.227.

** Op. cit., p. 318.

"Car l'homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d'années plus jeune, et qui entouré des parois du temps où il a vécu, y flotte, mais comme dans un bassin dont le niveau changerait constamment et le mettrait à portée tantôt d'une époque, tantôt d'une autre."

* Epigrafe de Balão cativo.

* *Albertine Disparue*, (*La fugitive*), p. 268/9.

"D'ailleurs j'avais une pitié infinie même d'êtres moins chers, même d'indifferents, et de tant de destinées dont ma pensée en essayant de les comprendre avait en somme utilisé la souffrance, ou même seulement les ridicules. Tous ces êtres, qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi..."* (BC, p. 221)

* *Le temps retrouvé*, p. 297.

"... au cours de ces périodes passagères de folies que sont nos rêves..."* (CF, p. 56).

* *Albertine Disparue*, p. 185.

"... Comme j'étais un homme, un de ces êtres amphibies qui sont simultanément plongés dans le passé et dans la réalité actuelle..."* (BC, p.287)

* *Albertine Disparue*, p. ?

"Peu à peu conservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes les impressions inexactes, où ne resterien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité (...)." * Epigrafe de Beira-mar.

* *Le temps retrouvé*, p. 289. Proust diz nessa frase: "peu à peu, conservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes..."

"... Et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier." * Epigrafe de Galo das trevas.

* *Le temps retrouvé*, p. 455.

"Ah! Combray, Combray (...)." * (GT, p. 156)

* *Du Côté Guermantes*, 77.

"Ainsi, devenus grands, les enfants se rappellent avec rancune de ceux qui ont été mauvais pour eux..."* (GT, p. 160).

* *À la Recherche du Temps Perdu, Sodome et Gomorrhe*², p. 305.

"Car aucun être ne veut livrer son âme." * (CP, p.567)

* *La Prisonnière*, p. 247.

3. Apropriações feitas por Pedro Nava na obra de Proust quanto ao estilo e aos temas.

Nessa terceira parte do nosso trabalho, que se refere às apropriações quanto ao estilo e aos temas, verificamos que, como leitor de Proust, Nava sofre uma impregnação muito forte, na recorrência temática e nas expressões. Podemos exemplificar isso nos seguintes tópicos: verdade, tempo, memória, memória involuntária, o tempo em seu sentido absoluto, a velhice, a morte, a memória voluntária, o esquecimento.

Nava tem a obsessão da verdade e se questiona sobre a verdade do memorialista. Para ele a matéria da memória está contida nos fatos e sua interpretação, completada pelo impacto psicológico da intervenção do tempo, da seleção dos fatos, da evolução intelectual, física moral e psicológica do homem. Proust em *Le temps retrouvé*, no "Bal de têtes", percebe com angústia a passagem do tempo em relação às pessoas: "car le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardé d'eux. Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité des souvenirs" (TR, p. 394).

Nos textos escolhidos para exemplificar a importância da leitura de Proust na sua obra, separamos três, em que Nava declara francamente ter plagiado ou se defende da acusação de tê-lo feito: ele se excusa e se justifica pois teve as mesmas experiências e sensações que Proust. São aqueles que referem: à batida do Ceará, que para o narrador funciona como as madeleines" de Proust. Na *Recherche* Proust fala das sensações experimentadas e na recuperação da memória involuntária em contraposição com a memória voluntária ou memória da inteligência, que dá apenas referências lógicas, como num álbum de retratos (TR, 254-284). É inútil tentar reordenar: todos os nossos esforços são perdidos. Mas ao sabor da "petite madeleine" embebida no chá, o narrador é invadido por uma

sensação deliciosa, sem noção de causa. As sensações visuais e gustativas despertam recordações: "ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (...) quand j'allai lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé (...) tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé" (SW, p. 144/145).

Outro texto de Nava muito semelhante ao de Proust é o da recriação da casa dos avós, em Fortaleza, e a sensação de insegurança que sentia ao andar. Em Veneza tem a mesma sensação. Caminhar sobre o chão da praça de São Marcos transporta-o ao Ceará, assim como para Proust, caminhar sobre as pedras desiguais da entrada do Palácio de Guermantes lembra Veneza ao narrador: "et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc, m'avait rendu avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés". (TR, p. 257 e seguintes). São as sensações que Proust soube desarmar e explicar que Nava utiliza também, da mesma maneira, procurando justificar as apropriações, não como um plágio, nem como um roubo, mas como uma coincidência.

O terceiro texto é a descrição da morte da avó Maria Luísa. Proust descreve a cena das sanguessugas...: "J'entrai chez ma grand-mère, attachées à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles, les petits serpents noirs se tordaient dans sa chevelure ensanglantée, comme celle de Méduse" (GU, p. 75). A descrição de Nava é mais realista, choca mais, com os detalhes médicos acrescentados, pois Nava não sentia nada pela avó enquanto Proust procura amenizar a descrição, pondo Françoise como contra-ponto prosaico - procura da palavra *sclarifié* no dicionário, conversa com o electricista e preocupação com o vestido preto.

A busca da infância, do pai, da casa que ele conseguirá atingir, adulto, pelo milagre da memória involutária: uma luz, um som, um odor, um rabanete, um pince-nez e surge de repente, o passado, pelo impulso do gatilho da recordação, como as "madeleines" de Proust. Nava possui, com maior força, por causa da sua profissão, a capacidade de conhecer e julgar as pessoas, de saber adivinhar a proximidade da morte - lutara sempre contra ela, pela conservação da vida - tinha então, maior consciência da existência do Tempo e de sua passagem impiedosa sobre as pessoas. Essa consciência, Proust resume na última parte de *Le temps retrouvé*: descreve o salão da Princesa de Guermantes que reúne todos as personagens, os dois lados, que no início pareciam irreconciliáveis fazem parte da mesma sociedade, modificada com o passar do Tempo - o tempo corrói a vaidade, o orgulho de classe, amolda pessoas e as transforma em sombra - o salão em festa não é se senão um cemitério florido.

Proust justifica seu processo de criação na construção de sua obra: um puzzle, um vestido. "...car épinglant ici un

feuillelet supplémentaire, je batirai mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe". (TR, p. 446).

Verdade, Tempo, Memória

"É com essa pergunta que entro nesta fase de minhas memórias, fase tão irreal e mágica e adolescente como se tivesse sido inventada e não vivida. Se eu fosse historiador, tudo se revolveria. Se ficcionista, também. A questão é que o memorialista é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação. E como interpretar? o acontecido, o vivido, o FATO - já que ele, verdadeiro ou falso, visão palpável ou só boato tem importância igual - seja um, seja outro. Porque sua relevância é extrínseca e depende do impacto psicológico que provoca. Essa emoção, desprezível para o historiador, é tudo para o memorialista cujo material criador pode, pois, sair do zero. Mentira? Ilusão? Nada disso - verdade. Minha verdade, diferente de todas as verdades. Isso, digamos, se ficarmos só no terreno do presente contado num já futuro (o fugaz presente de agora) que o deforma na medida que também acaba. Porque intervém o tempo, o nexorável tempo. Se o espaço é infinito, não pode ser dividido em distâncias. Se o tempo é função das divisões do espaço - não existente senão convencionalmente. O que chamamos tempo - passado, presente, mesmo na sua dimensão futura - é apenas fabricação da memória. Só existem enquanto duramos ou quando os transmitimos com os pobres meios ao conhecimento alheio. (...) Ainda se o que vai aqui fosse escrito por mim... O diabo é que apenas repito. (...) Podemos acrescentar mais, tudo se deforma, altera, muda, continuando a mesma coisa, quando passa de homem a homem em conversa, em leitura." (CF, p. 166)

"... E elas saem-se bem desses exames de consciência em que os absolvo e em que me culpo. E passei a me culpar mais ainda dessas injustiças quando sofri uma delas e logo por parte de quem? de um dos meus considerados melhores amigos. É o caso de eu ter escrito e continuar a escrever estas minhas pobres memórias. Elas estão longe do que eu desejaria que fossem. Não me considero grande escritor por têlas rabiscado. Foram produzidas porque eu queria ter - roubando aqui o pensamento de Proust - esse encontro urgente, capital, inadiável, comigo mesmo. Esse pensamento, a que tenho obedecido com sinceridade, verdade e risco, é que chamaram alguma atenção sobre meus escritos." (BM, p. 284)

“... Simplesmente depondo. Aliás, continuando a fazer o que tenho procurado fazer até aqui nas minhas recordações - não as escrevendo para agradecer nem para transformá-las em investimento de lisonjas. (...) O que convém dizer é que lembrando estamos provocando o esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto. Tenho experimentado isto com a evocação de personagens que me eram odiosos e que depois de fixados por mim no físico que me desagradava, no procedimento que me revoltou - como que falecem na minha lembrança e até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes quase tolerável. (...) Sim. Porque para mim eles perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a *escrevê-los*. Nessa hora viram personagens e criação minha. Passam a me pertencer como pertenci a eles no preciso instante em que me ofenderam, humilharam e fizeram sofrer minha infância. Vivos ou mortos eu tenho de suprimi-los o que faço ferindo pela escrita - já que esta é a arma que me conferiu a natureza. (BM, p. 198 a 199)

“Como lembro sua figura sempre a mesma e sempre sucessiva. (...) ...moldada com o decisivo, a densidade, o ritmo, a proporção, o anforilíneo da *Venus Cirenaica* do Museu Nacional Romano. (...) eu ia buscar para ela o que lhe faltava, no galbo, no envasamento, no requinte de acabamento das terminações dos braços, antebraços, mãos, dedos, falanges da *Afrodite com Eros e Pã* do Museu Nacional de Atenas. Corria mais galerias, achava na Borghese e trazia para contemplá-la, a cabeça em que Raphaelo Sanzio iluminava a face divina de *Madalena Strozi*... (...) Eu vivia um *puzzle*. Quando pensava tê-lo composto faltava-me o essencial e ela, LEOPOLDINA, se esfarelava em negativas nos mil e noventa e cinco dias que sua alma habitou a minha e a envoltou. (...) e nunca a achei senão em pedaços de museu.” (BM, p. 67)

“Assim a tive como ao sol que é de todos, como ao vento, à luz, ao luar, ao trovão, às ondas, ao mar - que são de todos. Interpretei-a captando sua beleza transitória, que preparou minha alma - fecundando-a para o amor seguinte. Para os amores seguintes e para todo o sempre... Eu em tudo toda te amei, Leopoldina! e isto me basta no espaço e no tempo. Tudo isto se não se configurou com nitidez deve ter se esboçado naquela tarde. Aquela tarde como as outras em que eu rondava de longe sua casa sua esquina. Cheguei a meio quarteirão e senti o inesperado. Em vez de vê-la, ela só, Leopoldina - enxerguei, divisei, olhei todo o ramalhete de moças em flor* que estava em sua companhia. Elas

corriam e se movimentavam na esquina como figuras escuras sobre o fundo escarlate da tarde mais polida que um vaso grego. Ao sol que morria, sua teoria se alongava, se juntava, se afastava ao capricho do jogo em que dançavam.” (BM, p. 70)

* Nava faz referência a *À l'ombre de jeunes filles en fleurs 2*, páginas 171 a 174: O Narrador descreve o salão do hotel de Balbec e diz: *...quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tâche singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage - les retardataires rattachant les autres en voletant - une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux.*”

“Depois das metalizações da tarde e dia de azuis que se concentram até virarem negros (como muita tinta azul num boião de vidro fica preta), nuvens que conservaram o dia na sua brancura apenas tocada parecem figuras humanas e são o rompante das *jeunes filles en fleurs* diante dos mares de Balbec*. Seus movimentos cristalizados um instante no espaço têm a aparência do gesto coagulado das estátuas que mesmo imóveis projetam-se pelo élan de sua forma. Vitória de Samotrácia. Prosérpina e Dafne de Bermíni. Diana de Goujon. Policena de PioFedi. Vitória da Acrópole. Sabina de Gianbologna. Mas tudo se consome diante da escuridão que se alastra e o próprio índigo recobre-se de mais folhas de deep - blue, de fudano, tobalo, alimano-são os azuis inimagináveis e neológicos que só a noite é capaz de inventar e insinuar que eles habitam seu negrume.” ** (GT, p. 75)

* JFF 2, p. 171.

** JFF 2, p. 118.

“O rio do subconsciente não para de correr como não param a circulação, a respiração, as funções misteriosas da regulação da economia. Aquele curso subterrâneo aflora às vezes ora em sonhos ora brandos, ora duros - geralmente duros. Flui refletindo no seu bojo líquido núvens e estrelas que ficaram: impressões do aparentemente esquecido mas incorporado para sempre. Suas águas sem compromisso independem do modo de ser do consciente vigil que só pode ser - sendo em tempo e espaço. Existir como representação é ser coisa cronológica. (...) É hediondo imaginar o que leva a nossa nave de bagagem de terrores latentes e monstro emagazinados que podem inrromper e serem mais nefastos para a razão que uma célula

cancerizada (e não rejeitada) para o corpo. E tudo vem de nossa experiência. Olhando, cheirando, gostando, ouvindo, tocando, amando - estamos colhendo o material que vai ser decomposto nos círculos infernais do subconsciente para ser refeito em demônios, tal qual como quando volta das visceras desmancham proteínas em aminoácidos que vão ser reconstruídos adiante, no *puzzle* de outras albuminas da gente. (...) Isso no plano físico. (...) Será tudo apenas sublimado, apenas recalçado ou que é isto? Meu Deus! que vem misturado às rosas, aos lírios e às violetas putrefatas do sonho (...) a deambulação dos mortos, as imolações maternas, a corrupção da figura potâmica do pai e os anacronismos incháveis nas associações de idéias. Por que há absurdos só realizáveis em sonho, pesadelo e inacessíveis à vigília desarmado de órgãos adequados." (CF, p. 56 a 57)

"As manhãs da Haddock Lobo na manhã da vida. (...) Basta um esforço da memória e vou vendo cada pormenor, cada pessoa, cada lugar. Mas o conjunto de tudo isto, a amálgama desse passado só me invade integralmente coesa, ao estímulo das impressões casuais e raras que funcionam para a memória - como ponto crioscópico. Um cheiro de asfalto quente à primeira pancada de chuva, um pregão cortando os ares, a penca de estrelas tirada do fio pela lança dum bonde e logo, como numa solução pesada os sais se cristalizam na exatidão sem fissura do poliedro. A vida presto se coagula, um instante estaca... a luz do seu céu sem nuvens e dum azul inconsútil: tudo lustroso, preso dentro do ar comprimido, inteiriço, resistente mas penetrável na transparência como se fosse feito de um bloco de acrílico". (BC, p. 196/197)

Tratando das andanças com tio Salles nas ruas do Rio, Nava declara que não pode separar o que pertence a 1916 e 1917. "Aliás é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia - o que chega a transformá-lo. É como navegar, arrastando dentro do mar-tempo um fio e um anzol que são sempre os mesmos mas sobre os quais se guidam as camadas e as camadas de plâncton que acabarão por transformar a coisa filiforme e aguda numa espécie de esponja. A viagem da memória não tem possibilidade de ser feita numa só direção: a do passado para o presente. Não é a nós que velejamos para os anos atrás em busca dos nossos eus. Levamos conosco uma experiência tão inarrancável que ela é elemento de deformação que nos obriga a agir com as nossas recordações..." (BC, p. 221)

"Ao passado, ao passado! Vamos a essa prodigiosa abstração do tempo, breve segundo continente do infinito, fabuloso país em que vivi (irreversivelmente) e até onde - nem os automóveis, ou os tapetes mágicos, os trens, os navios, os ventos, os aviões, as nuvens, os módulos espaciais serão capazes de me fazer retornar. Só o pensamento mais rápido que os foguetes estratosféricos, só a saudade-minuto-luz podem me-arrebatam nessa viagem para as distâncias siderais de mim mesmo." (BC, p. 275)

Memória involuntária - Madeleines

"Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, tal qualmente à *madeleine* da tante Léonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao ventro noturno, chiar da resina na lenha dos fogões, gosto d'água de moringa nova - todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust - desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental. Posso comer qualquer doce na simplicidade do ato e de espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo. Lembro-me na sua forma, no seu cheiro, no seu sabor. (...) Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim - abrir os batentes do maravilhoso. Reintegro imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita em Juiz de Fora: a Januária em Belo Horizonte - onde chegavam do Norte os caixotes mandados por Dona Nanoca com seus presentes para os netos. Docemente mastigo, enquanto uma longa fila de sombras vem dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas..." (BO, p. 35)

Nava reconstrói a casa dos avós em Fortaleza: "(...) O térreo, revestido de ladrilhos hexagonais em cerâmica vermelha e esse chão era todo desigual de nível (velha casa construída sobre areias), de modo que ao andar tinha-se uma sensação de solo impreciso onde aqui e ali falhava o pé. Anos depois tive a mesma insegurança em veneza, caminhando no pavimento de São Marcos - que parece movediço, como se prolongasse a ondulação da laguna. Tive aí estranha impressão. Olhava os mosaicos da cúpula e as figuras da "Ascensão" me faziam pensar em Dona Nanoca. A "História de São Marcos", a "Glória do Paraíso", o "Julgamento Final", e lembrava o Ceará. A "Pala d'Oro"; e ocorria-me a reverberação das areias do Mucuripe.

Parado, eu estava em Veneza. Se começava a andar, sentia-me em Fortaleza. Subitamente percebi o que suscitava a associação de idéias bizarra e dissonante. O chão. Era o chão de São Marcos que obrigava a posições que me transmitem aos ossos e tendões atitudes especiais de equilíbrio que eu tinha executado pela primeira vez na Rua Formosa 86 e que me passavam da medula às camadas conscientes do cérebro, devolvendo-me as primeiras comparações nascidas de um piso aqui elevado, ali deprimido - como superfície de águas ondulando à brisa que subitamente se petrificasse.” (BO, p. 45)

“A essas analogias podem servir ainda certos fragmentos de memória que - como nos sonhos, surgem, somem e remergulham feito coisas dentro de uma fervura de panela. Pedacos ora verdadeiros, ora ocultos por um símbolo. São tudo chaves, as chaves que eu também usei para abrir nossa velha casa e entrar, como nos jamais. Nela, além de meus mortos (esses mortos que me matam!), encontrarei sempre Napoleão Bonaparte, Sancho Pança, Dom Quixote de la Mancha, Genoveva de Brabant... Genoveva de Brabant cuja história eu li em Aristides Lobo, num pequeno volume vermelho onde ela e Golo vinham com outra novela chamada *Os Ovos de Páscoa*. Dela tenho recordações pessoais e não as recordações de Proust. Recordações que não posso sacrificar porque o último também as teve. Não as roubei. Como também não roubei o que escrevi muito atrás sobre as analogias do solo desigual da casa de minha avó paterna - oscilante sobre as dunas de Fortaleza - e o da basílica de São Marcos - ondulante às marolas da Laguna de Veneza. É a verdade. Para os que acharem que não, que é plágio, safadeza, construção em terreno alheio - eu respondo com um convite à leitura de Afrânio Coutinho na sua introdução à Obra Completa de Machado de Assis, edição Aguilar, onde se expõe toda a *teoria do molho*. Poderia justificarme ainda, com Camões (“*As armas e os Barões...*”) valendo-se de Virgílio (“*Arma virumque...*”). O diabo é que eu, indigno! não sou Machado nem Camões... Ai! de mim - pobre homem do Caminho Novo das Minas do Matos Gerais...” (BO, p. 306)

Nava descreve a morte da avó com uma nota explicativa: “Impossível fugir dessa comparação apesar de idêntica à descrição da morte da avó do narrador da *Recherche*. É pseudoplágio.”

“Conferenciou com Almada e meu tio, desemburrou o boião de vidro em que se metiam os helmintos e iniciou sua aplicação. Ele fazia uma rodilha de pano úmido como as dos que levam um peso à cabeça, nelas punha quatro, cinco, seis sanguessu-

gas e aplicava contra a região mastóide que ele desbastara um pouco dos cabelos. Quando ele tirava, tinham pegado uma, duas, e ele recomeçava até que atrás das orelhas ficaram, bem presas e puxando, umas oito bichas de cada lado. Eles iam crescendo, inchando, ficando lustrosas e latejando. Caíam de farts. Então o Elias metia-as numa terrina de água salgada onde elas bolçavam o sangue e recolhia-as ao boião de água limpa que viera com ele. Durante a operação, a Inhá Luísa, com os anéis moventes daquele serpentário, parecia uma Górgona sem sentidos e respirando ruidosamente.” (BC, p. 75)

“... O sino da Matriz batia as oito quando ele chegou à esquina da Rua Rainha. O moço parou um instant para aproveitar ao máximo cada badalada e mais o que ficava vibrando depois de cada uma - retrossom dos sinos acrescidos a cada percussão envolvido e engrossado pelas camadas das outras - fazendo o ar todo trêmulo e sonorizado sem parar zóooooooooom. Mas ali já era um lugar sensacional. Nem ele resistiu sequer instante - que se atrasasse, sebo! - e entrou devagar no Parque Schimmelfeld. Ia perder tempo ali mas o Egon sabia muito bem que para viver integralmente é preciso perder um ror de tempo. Às vezes aumenta o prazer - senão o da gente, o dos outros quando se conta a estória ou se a escreve. *Envernizar* (a sugestão está em Gastão Cruis) tem a acepção chula mas dá bem a idéia de narrativa intencionalmente demorando e sinuosa de Proust - viz., *La Prisonnière* e do plágio antecipado a isto que era o pensamento do jovem médico a cada sensação do já visto compondo inevitavelmente quadros perdidos e readquiridos de repente nas homologias que juntavam as partes de um Desterro morto - desmembrado naquelas calçadas fechadas ares do Desterro dagora! E saboreava longamente esse seu brinquedo de *puzzle*, feito, desmanchado, recomeçado, repetido, retomado.” (GT, p. 184)

“Então é isto... Nela eu entro, na velha casa, como nela entrava nos jamais. Esse portão de ferro prateado, eu o abro com as mesmas chaves da memória que serviram ao nosso Machado, A Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust. Todo mundo tem sua *madeleine*, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura - na minha vidraça iluminada de repente! - e cada um foi um pouco furtado pelo *petit Marcel* porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo. Essa retomada, a percepção desse processo de utilização da lembrança (até então inerte como a Bela Adormecida no Bosque do inconsciente) tem algo da violência e da

subitaneidade de uma explosão, mas é justamente o seu contrário, porque concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído - doravante irresgatável e incorruptível. Cheiro de moringa nova, gosto de sua água, apito de fábrica contando as madrugadas irremediáveis.” (BO, p. 303)

* Proust trata da recuperação da memória no início de *Du côté de chez Swann* no episódio do chá e da *madeleine*. Na última parte de *Le temps retrouvé*, a partir da página 318, temos toda uma análise sobre a recuperação da memória involuntária e a diferença entre os dois tipos de memória. É o que Nava faz em seu texto, construindo um intertexto proustiano.

“Não é bem como eu disse antes que anoitecia aqui, para acordar ali. A memória é que suprimia os intervalos e permitia que eu passasse sem interrupção, da noite da Rua Direita aos terreiros ensolarados de secar café em Santa Clara; da primavera Chácara do seu Carneiro ao verão do Rio Comprido e aos frios do Paraibuna. Na vida ubíqua da infância, as perspectivas do tempo variavam como as do espaço e tudo ficava simultâneo, coexistente, como que superposto, entretanto transparente e visível - como os planos de uma radiografia que são n-planos - empilhados aos cem aos mil, aos decimil e aos centimil da luminosidade de lâmpada translúcida e una.” (BO, p. 238)

“... só quero reencontrar o menino que já fui. Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na minha rua, na de meu sobrado... Custei a recuperá-lo. Aviltado pelos anos e reformas sucessivas, recoberto de uma camada de cimento fosforescente e pó de mica, que tinha substituído o velho revestimento e o ultramar da pintura da fachada - não havia meios da recordações provada entregar-me a velha imagem. Foi preciso o milagre da *memória involuntária*. Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada despojada estabatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação - como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos que faziam octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança.

(...) Tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível,

magmático, coeso, espesso e concentrado - tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã. À luz daquela janela, ao final daquela vidraça! Ponto crioscópico fazendo cristalizar a velha casa há tanto tempo diluída e surgir sua fachada antiga e juvenil em lugar da que eu tinha diante de mim, máscara mortuária cheia de cicatrizes - como as de um rosto que se tivesse desfigurado com a espadana de um pote de vitriolo. (...) Como é que eu poderia explicar? que estava ali completando oito anos de idade e que o meu pai, indagora! ressurgira dos mortos para me dar nossa casa nova em folha...” (BO, p. 301/302)

“É impossível colocar em série os fatos da infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora. É a carga. Há os outros miúdos fatos, incolores e quase sem som - que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento. Mesmo próximos eles viram logo passado remoto. Surgem, às vezes, na lembrança, como se fossem uma incongruência. Só aparentemente sem razão porque não há associação de idéias que seja ilógica. O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas - raízes lógicas - onde emergem os pequenos caules isolados - aparentemente ilógicos! só aparentemente! às vezes chegados à memória, vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória. (...) Assim a anarquia infantil do Tempo e do Espaço me impedem de contar Juiz de Fora em ordem certa, capítulo um, capítulo dois, capítulo três. São mil capítulos inumeráveis - entretanto capítulo único.” (BO, p. 333/334)

“Il est vrai que ces changements nous les avons accomplis insensiblement; mais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance est telle que cella suffirait en dehors même d'une originalité spécifique à les rendre incomparables les uns aux autres.” (TR, p. 260)

“Havia outro gênero de atividades no Anglo, que tenho de colocar entre as esportivas. (...) Era a de amanhar a terra, plantar, regar, colher. (...) E plantei com boa não hortelã cheia de veias com sangue português. Germinal. (...) Nada igual aos meus rabanetes. Hoje, cada vez que dum mastigo a casca ardida e vermelha ou a polpa branca que estala e resiste ao dente - sinto logo sabor de infância. É uma das minhas *madeleines*. Mordo: nas minhas

mãos o cheiro cru da terra; nas roupas e botinas encharcadas, a frescura das regas à hora da noite descer..." (BC, p. 141)

"Já contei no *Chão de Ferro* como vi Persombra primeira vez. (...) Depois, páginas atrás, contei como, tentando ver Leopoldina, descobri a mesma menina-e-moça em sua companhia e como elas e uma teoria de outras jeunes filles en fleur faziam estalar e subir ao sol poente a peteca que de mão em mão era como um pássaro multicolor e maltratado. (...) Devorava-a com os olhos e ela passava com os seus postados, glaucos, vazios, vagos como a fimbria esbatida no ceocean quando o sol começa a inclinar-se de leve depois de cintilar no zênite." (BM, p. 155)

"... Ou simplesmente andar, sentindo nas solas mas a frescura da praia molhada e seu desdobramento sob os pés inseguros, ao retorno das águas. Anos depois, num inverno italiano, recuperei essa qualidade orvalho da umidade daquelas areias de ouro da velha costa do Rodrigues. Primeiro em certa gota pendurada na cercadura de pedra de um batistério e nela aderida pela própria tensão da água. Era enorme, parecia um brilhante fabuloso, um Grão-Mogol, um Culimã, um Orloff - preso em si mesmo e libertei-o tocando-o com o dedo. Ele logo correu e desceu pelo meu antebraço, entre pele e roupa, como pequena coisa serpentina e clara e inundante. Depois nos mofinos d'água tentando estalactites na galeria subterrânea que galga o Palatino. Em renovadas sensações onde sempre entrou o frio, como ouvir o oêêii dos gondoleiros nas madrugadas de Veneza, olhar o afresco do *Triunfo da Morte* nas tardes do Camposanto de Pisa ou apenas colar a mão espalmada sobre a pedra esverdeada dos palácios da Via Tornabuona ou do Lungarno Acciaiuoli na noite de Florença..." (CF, p. 76/7)

"A Nieta e eu estávamos numa espécie de *marché-aux-puces* feito semanalmente nas calçadas do Boulevard Richard-Lenoir (onde mora o comissário Maigret) quando vi surgir das lages, como emergindo dum sepulcro, a figura do Conselheiro Rodrigues Alves, logo num passe de mágica virada na aparição de minha avó materna. Espantado olhei com força o passeio e vi entre pedras de dominó, dedais de osso, flores de chifre, talheres desemparelhados, molduras sem quadro, pipos de irrigador, bobeches de vidro e argolas de guarda-*napo* o pince-nez que referi e que dava caráter às fisionomias da mãe de minha Mãe e daquele político brasileiro. Era ele, com suas lentes e suas molas que estava me restituindo impressões da

infância. Comprei-o comprando com ele um pedaço de Juiz de Fora, nossa sala de jantar da Rua Direita, todos meus verdes anos, minhas coleções de selos com as caras de Floriano, Prudente, Rodrigues Alves, Pena, Hermes e aquela transposição fisionômica que se me mostrou capaz de ser gatilho associativo como a madeleine proustiana." (GT, p. 37-38)

"... Mas já mudo os olhos da Virgem de Guadalupe e some o México, somem seus amantes, suas cores sem meias-tintas, a vastidão de seus planaltos. Essa é substituída pelas distâncias domesticadas da Beauce, de Illiers-Combray, da casa de tante Léonie, do grelô que tinha quando o portão de ferro rangia e se abria pela mão de Swann - a cujos passos logo crepitava de leve a areia das aléias. Tudo isto me é dado de repente pelas duas modagens do Coro da Catedral que eu trouxe da Chartres."* (GT, p. 39)

* SW, p. 107: "... nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait, que étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclanchait en entrant "sans sonner", mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers, [...] mais on savait bien que cela ne pouvait être que M, Swann". Esse trecho é repetido em, TR p. 461-2.

"... E olho as estantes que contêm os livros de que mais gosto. A aquisição de cada um foi o resultado de ongas espreitas, pesquisas, paqueras, paciências e esperas - como na conquista das amadas. São os que funcionam como madeleines-gatilhos me restituindo gente, situações, lugares como foram vistos no dia, na noite, no frio, no calor, na sua cor, no perfume de cada hora, nos mundos tácteis, gustativos que eles ressuscitam." (GT, p. 49)

"É impregnando o ar, aquele cheiro misturado de relento de doente, suor de padecimento, morrinha de pus - abafado pelos vivos da tintura de iodo, do éter, da creolina, do ácido fênico, do iodofórmio - cuja mistura é um odor *madeleine* que sabe bem a todo médico porque lhe traz o ambiente de sua vida martirizante martirizada e de tudo que passou e sofreu na sua atmosfera de hospital. E a lembrança dos sacrifícios, da entrega de seu tempo, as boas e más dos doentes, dos colegas..." (CP, p. 129)

"O Amaro e outras figuras que vamos conhecer ficaram para sempre impregnados na paisagem desse Rio de Janeiro que o Egon ia aprendendo como às palmas de suas mãos. A mistura de gentes e paisagens como ele a sentia, teve dela a explicação quando mais tarde cresceu à sua vista releitura deste período de Proust - se expandindo como flor

mágica que abre -: "Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captivés dans quelque être inférieur, dans une bête, un vegetal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour qui beaucoup ne vient jamais, où nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors eles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous". O médico estremeceu e sentiu que essa coisa luminosa de Proust está na origem do que diz Guimarães Rosa - que os mortos se encantam. Mas a particular importância da concepção é que a partir dela vem todo o processo da associação reminiscência da teoria da *madeleine*. Sugeriu ao médico que esse *encantamento* é que faz os objetos velhos sagrados porque neles muitas pessoas se encantaram (num pedaço inachávelmas presente como molécula marcada, incluída na matéria dum cristal). Não só pessoas mortas mas aquelas ainda vivas como elas eram nos remotos. Idéias, lembranças que tornam cada quina, cada pedaço dum móvel, duma casa, duma rua, duma praia - outra *madeleine*. Suprimi-los é tornar impossível seu encontro com o que detém *cada cada* como uma lembrança e fechar para sempre uma catadupa de poesia que é *obrigada* a não renascer porque jamais dos jamais será encontrada pelo único que neles positara seu segredo de lembrar. Uma demolição, o aterro que fez a nova praia de Copacabana - suprimem assim milhares de coisas, interrompem e bloqueiam a memória. Há desse jeito um momento de guardar certos ambientes nos ínfimos detalhes - todos importantes porque qualquer unzinho deles poderá disparar num futuro obscuro o gatilho da recordação. Se tudo é suprimido, jamais dar-se-á o encontro do lembrador com o fragmento que desencadeia a lembrança. Quem suprimiu qualquer detalhe ou qualquer todo inutiliza não apenas sua figuração material mas esse gatilho de que falamos e que faz detonar um mundo renascendo. Prática (o que suprimiu) uma espécie de assassinato." (CP, p. 292/293)

* SW, p. 141.

"(...) Na recordação voluntária não podemos forçar a mecânica com que as lembranças nos são dosadas. Os fatos sumidos nos repentes, em vez de todos, em cadeia, voltam de um em um. Às vezes, um só. Esse se oferece para suprir e vicariar os que as defesas do psiquismo acham que não é hora de dar e ele é uma espécie de "em vez de"... às vezes não adianta violentar e querer lembrar. Não vem. A associação de idéias parece livre, solta, mas há uma

coação que a compele e que também nos defende. Penso, por exemplo, em livro. A mente vagabunda me leva à capa, à encadernação. encadernar, a papelão. Este, a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, ente miserável. (...) De encadernar eu poderia ter ido a couro, em vez de papelão. Mas o couro foi escamoteado por causa daquele divã de couro de certa casa da Rua Bahia - o que mais valia recalcar e deslembrar... Somos conduzidos pela preferência do espírito que é fuga, distração, descanso lúdico... (...) Entretanto o tempo igual passa desigual sobre cada. Ao fim de anos, uma parece remota e a outra lateja presente e quando o acaso de nota tomada, de diário escrito, mostra-as do mesmo dia - ficamos varados de pasmo. É por isto que Proust dizia que nossa memória habitualmente não dá lembranças cronológicas - ...mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversée..."* (BO, p. 304)

* TR, p. 277. Proust se refere ao livro, que sob sua vermelha esconde um mundo de sensações.

Consciência da Existência do Tempo e suas Mutações na Vida Humana

"... Ela com a carinha neutra de menino emburrado, (...) linda moça que ela foi; depois as curvas de bela mulher madura; em seguida, as pelancas e as rugas da velha ainda pretenciosa que eu conheci; os sulcos da ruína final que a arteriosclerose esculpia para a morte. toda a evolução das personalidades que o tempo tira uma das outras, como aquelas *mobouchkas* russas em que se desatarraxa a primeira boneca para tirar dela a segunda; a segunda para tirar a terceira; a terceira, para a quarta; e depois a quinta, a sexta, a sétima - parecendo sempre a mesma, entretanto sendo outra, outra, outra, mais outra, mais fraca, mais fraca, até a última..." (BO, p. 118)

"... Custava-me a entrar que a soberba moça da fotografia e a feiticeira que nos visitava mais enrugada que um *maracujá de gaveta* pudessem ser uma e mesma pessoa. Eu não suspeitava ainda da existência do tempo e de sua atividade paciente, companheira da Doença paciente e da Morte paciente." (BO, p. 119)

"De comporta em comporta o fabuloso barco navega o tempo. Sob e desce a corrente do tempo." (CF, p. 33)

"O tempo alado com sua ampuheta. A morte onipotente com sua foice." (BC, p. 63)

“...À hora em que todos desciam para o campo, eu ficava para trás e me sentava no meio da escada de cimento que conduzia a ele. Quando levantava a cabeça e deixava meus personagens de ficção, via, agitando-se em baixo, meus companheiros de infância. O tempo tornou-os irreais e esbatidos, matou porção deles - mas não pode prevalecer contra os heróis daquelas páginas - sempre na mesma e cada vez mais vivos.” (BC, p. 142)

“Quando a memória voluntária quer recordar determinada pessoa, esta só aparece em lembranças que se apresentam como chapas fotográficas e a imaginação só vê figuras no meio dum gesto ou d’uma intenção estacadas dentro do tempo como a projeção de uma máquina de cinema que enguiças-se de repente.” (CP, p. 391)

O tempo é como o diamante: fragmentado, nada vale: “O que há de terrível na vida mundana é a perda de tempo - a troca inútil de visitas, jantares e almoços de cortesia, as obrigações de missas de sétimo dia, de casamentos, ação de graças, bodas de ouro e prata. Velórios. Tudo isto é motivo de encontros tantas vezes desagradáveis, com outros que não os verdadeiros amigos, sobretudo nas casas cujos anfitriões fazem inevitavelmente ímpares convidando para refeição e pondo juntos, à mesa, pessoas que reciprocamente teriam vontade de se verem - uma no enterro da outra. Isto é o que fez Proust dizer com impaciência e até ferindo os verdadeiros amigos que: “*l’artiste qui renoue à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami, sait qu’il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n’existe pas...*” * Aqui, o que fala, não encamparia a frase do *petit Marcel*. Copiaria a mesma, substituindo *amigo* por um destes conhecidos geralmente chamados de amigos. Com estes, com os do peito, estes irmãos de espírito, a coisa é diferente. Mas eles são tão poucos. (...) Tratando-se deles, não há perda de tempo porque estamos a gastá-lo num ato de amor. Paulo Mendes de Almeida abre invariavelmente suas cartas aos amigos com versos do Tasso, em *Aminta*

Perduto é tutto il tempo
Che in amar no si spende.

De preferência, o que fala, adotaria Proust temperando-o com o Tasso - mas só em raros, raríssimos casos.” (CP, p. 401/402)

* TR, p. 266.

“Desses três casos não guardei lembrança objetiva. Talvez tenham ficado dentro de mim certos risos argentinos, certas pausas de silêncio, certas qualidades de som, certos contrastes de luz e sombra que

eu reintegro quando mergulho, por exemplo, numa sonata de Beethoven ou numa tela de Rembrandt.” (BO, p. 235)

“... Assim, nas noites em que não saíamos, aproveitávamos a pausa do estudo para sessões melódicas. Eu gostava do quarteto mas preferia os solos de piano da Nair. Guardei duas músicas que ela tocava. Um *Minueto* de Beethoven e o *Momento Musical* de Schubert. São linhas *madeleines*? Não os ouço sem rever a sala de visitas dos Lisboa, seu grupo de sofá e cadeiras a um canto, outros móveis, dois quadros da parede, duas miniaturas, pintura francesa do século passado.” (BM, p. 144)

“... A casa fora de seu avô e era atualmente propriedade de seu pai. Subia-se para uma varanda lateral por escada em curva e dava-se na sala de estar onde logo retomamos nossa conversa que durava há doze anos, a mesma que hoje dura há sessenta e três anos, onde repetimos sem cansar casos dessa idade, anedotadas ouvidas um ao outro centenas de vezes e que nos interessam e fazem rir como na sua hora inaugural. Essas conversas de amigo são sempre doces como a repetição de ária antiga que rompe no ar com notas que vibram eternamente com fragrância nascente e matutina (duas melodias não me deixam e ouço-as sempre com emoção conservada da primeira vez que as ouvi. São um *Minueto* de Beethoven e o *Momento Musical* de Schubert. Só as ouço como da primeira vez). Assim os velhos casos recordados com os amigos. (BM, p. 393)

“Cada um guarda a paisagem de um ano, um dia, uma hora! - pedaço de espaço em que se comprimiu o tempo - de que a memória vai construir sua eternidade.” (BO, p. 203)

“... Em fins de outubro voltamos ao Rio. Por uns dias. Íamos para finados.. Eu entrei no 106 esperando confusamente, uma reintegração. Nada. As mesmas paredes. O mesmo papel. Os móveis conhecidos. Os quadros familiares. Os ruídos da noite. O sussurro diurno do Rio Comprido, os gritos, as luzes da rua. Entretanto não me achava. Ignorava ainda as modificações inaparentes e essenciais que o tempo e a contingência imprimem a coisas e pessoas. Eu teria de fazer um novo 106, de reconstruí-lo sobre os escombros e o aniquilamento do antigo.” (BC, p. 39)

“Guardo dessas várias residências imagem superposta e vejo suas salas, seus quartos, como claro-escuro de fotografias diversas batidas sobre a mesma chapa e somando magicamente seus planos.” (BC, p. 98)

"Mas... tudo isto ainda era por vir e eu, como sempre, me adiantando. Demais. Como é difícil recordar, sem superpor os planos do tempo cristalino e ver - sem ser conjunto - as várias cenas que se passam nos quartos separados de uma casa de vidro. Imaginamos o tempo numa sucessão. Sua lembrança, entretanto, pode ser ora seletiva, ora cumulativa e de revivescência simultânea." (BC, p. 124)

"A velhice repugnante. Agora já não me obseda a morte mas sua antecessora escultora da decadência imposta pelo tempo fazendo do corpo hiroximação mais segura que a do furacão soprado pela bomba atômica. Proust fala nas transformações químicas e geológicas por que passa nosso corpo no seu caminho para a morte. Há ainda as mutações de caráter biológico que fazem surgir nas caras e posturas anciãs o traço do antepassado escondido índio negro ou mais longe ainda, dos seres intermediários de que veio nosso parentesco com o cachorro, o bode, o burro ou a ave - que emergem nas caras cacóquinas." (GT, p. 54)

"... Velhice... gravetos e carvões apagados do que fomos antes de nos incinerar, de derreter como cera na fogueira rugidora da vida, do tempo, da preparação para a morte. (...) Fugamos desse medo com a leitura. Vou ao canto da estante onde estão meus prediletos. Os que procuram o tempo perdido como Proust e os que fazem-no deslizar pessoa por pessoa fato por fato como Saint-Simon. Uma pitada de cada um." (GT, p. 55)

"Lembrava ao Nava autor que eles tinham descoberto no princípio dos vinte por indicação de Aníbal Machado - Marcel Proust. Lembrava a impressão do narrador sobre os Guermantes - raça extraordinária, de hábitos desconhecidos, vida misteriosa, cercada por uma espécie de incognoscível que era intangível, imponderável e invisível mas que separava como casca de ovo que fosse impenetrável como o aço, mais intransponível que a matéria em estado absoluto, sem poros e sem as distâncias intermoleculares ou interatômicas que permitem reduzir o cometa de Haley ao volume dum copo d'água. (...) Ah! sim na impressão do narrador maravilhando-se com os Guermantes. Mas ele olhava essa classe alta, da sua mediania, de baixo para cima." * (GT, p. 330)

* SW, p. 242-243

BIBLIOGRAFIA

LINS, Alvaro. *A técnica do Romance em Marcel Proust*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

- _____. *Balão Cativo*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *Chão de Ferro*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Beira-Mar*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Galo das Trevas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- _____. *Círio Perfeito*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.
- PAINTER, George D. *Marcel Proust*. Trad. Fernando Py, Rio de Janeiro, Guanabara, 1990.
- PROUST, Marcel. *Du Côté de Chez Swann*. Paris, Flammarion, 1987.
- _____. *À l'ombre de jeunes filles en fleurs I - II*. Paris, Flammarion, 1987.
- _____. *Du côté de Guermantes I - II*. Paris, Flammarion, 1987.
- _____. *Sodome e et Gomorrhe I - II*. Paris, Flammarion, 1987.
- _____. *La prisonnière*. Paris, Flammarion, 1984.
- _____. *La fugitive (Albertine disparue)*. Paris, Flammarion, 1986.
- _____. *Le temps retrouvé*. Paris, Flammarion, 1986.
- _____. *Les plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard, 1924.
- _____. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- _____. *No caminho de Swann*. Trad. de Mário Quintana. 8. ed. rev. por Olgária Chain de Feres Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mário Quintana. 8. ed. rev. por Olgária C. de F. Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. 9. ed. rev. por Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. 8. ed. rev. por Olgária C. de F. Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa Alencar. 8. ed. rev. por Olgária C. de F. Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. 7. ed. rev. por Olgária C. F. Matos e Pierre Clemens. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 8. ed. rev. por Olgária C. de F. Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- SANSOM, William. *Proust*. Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1973.

RE-BUSCANDO O IN-FINITO: UMA ANÁLISE DE *LIÇÕES DE ESPAÇO* DE ROBERTO PONTES.

por Márcio dos Santos Gomes*

Palavras-chave: espaço, poesia, temporalidade, essência, liberdade, constituição, Re-buscamento.

Resumo: Essai sur la poesie de *Leçons d'espace*, oeuvre de Roberto Pontes, et ses caractéristiques de liberté, constitution et de style recherché.

O objetivo do presente estudo é analisar o poema *Lições de espaço* de Roberto Pontes e, em fazendo isso, trazer à tona questões a propósito da construção poética e do lugar que o poeta ocupa na busca pela instauração de sua linguagem como produto de sua análise da realidade.

Procuraremos enfatizar no decorrer do presente trabalho o espaço, i.e., o fundamento sobre o qual o poeta se vale para criar poesia e como este se mostra no decorrer do poema como algo não dado, não certo, como algo que suscita eternamente esforço do poeta para poder se mostrar, se descobrir, se revelar e, dessa maneira se re-criar. A proposição da qual partimos é a de que o espaço não é algo que permanece imutável no transcorrer da temporalidade, algo que conserve sua quiddidade e sua essência, sendo dessa maneira impassível e impermeável a outras interpretações. Espaço não é unidade mas sim multiplicidade e, por conservar em si a multiplicidade é que pode fazer surgir de si o múltiplo, a liberdade de criação de algo diferente do mesmo.

É por ter a possibilidade de transformação do mesmo em outro, do espaço em algo para além do espaço, da ordinariade em extra-ordinariade que o poeta cria poesia e interpreta a realidade não somente como histórica, ou somente como desenrolar-se de fatos e sucessividades, mas como poética, ou como recriadora de significados.

Nessa busca nasce não só poesia, mas também poeta, pois, só se pode falar do filho pressupondo a co-existência do pai, i.e., pai e filho nascem no mesmo instante; poeta e poesia se revelam ao mesmo tempo. Dessa forma o que se faz mostrar com a descoberta da poesia, a filha do poeta, é o seu lugar mais próprio, como nos diz Heráclito de Éfeso em seu fragmento 119:

ηθος ανθρωπου δαιμων¹

Na extra-ordinariade do espaço construído pelo poeta para além da síntese significado-significante ele se descobre a si mesmo, des-cobre o seu *habitat*, o fundamento desde onde lhe é possível interpretar a realidade.

O nosso objetivo, portanto, é pensar a trajetória de reconstrução de realidade feita por Pontes a partir da multiplicidade com que o poeta aborda o espaço no transcorrer do poema, e nessa reconstrução espacial, mostrar que o que se esconde, é uma busca pela superação da in-finitude ou da finitude intrínseca ao ser humano que sempre lhe aparece como condição de possibilidade de existência.

O espaço como liberdade

A partir da interpretação da constituição de espaço como multiplicidade passaremos a falar do espaço como liberdade, i.e., a multiplicidade de possibilidades de interpretação do espaço se dá na liberdade que o poeta tem de constituir o seu espaço que não necessariamente diz respeito a um referente real, mas sim a um referente criado. O espaço para o poeta é um espaço constituído a partir da liberdade que este tem de produzir um significado ou um significante. É isso que o poeta nos fala nos versos seguintes:

* Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
¹ PENSADORES ORIGINÁRIOS (1993) p.91

“Ao inventar objetos
ao domar densos detalhes
os artificios da pólvora
e a rosa prêsa na bússola
o homem opera demiurgia”^{2 3}

O verbo operar nos suscita dois caminhos de interpretação, que nos conduzem a uma mesma conclusão. No primeiro o verbo operar assume o sentido de fazer, produzir, criar⁴. Nesse sentido o homem produz demiurgia⁵, mundo, arte, significações, etc; é o agente primeiro e responsável pela criação, é o sujeito da ação. No segundo sentido que a palavra pode tomar no Português, comumente utilizado na medicina, operar significa abrir, fazer aparecer o que internamente se passa em um corpo. Operar é, pois, des-cobrir o que se passa por detrás do que se mostra, e des-cobrir é ver o que já está pronto, é buscar para além do que se dá, aquilo que se vela, mas que sempre esteve ali, que sempre se escondeu, se subtraiu; é buscar no mundo aquilo que lhe é mais próprio, que o possibilita aparecer, a natureza primeira, originária e originante; não é buscar um mundo além do mundo mas no mundo o que se mostra com o mundo. Operar demiurgia, pois, toma o sentido de fazer aparecer, trazer à tona o que está escondido, o homem é pois agente mas não sujeito da ação pois não cria nada, mas toma contato com o que fora criado e sempre lhe fugiu.

A diferença de um ou outro modo de interpretação se dá na radicalidade com que tomamos o verbo **operar**, mas em última análise, o que podemos notar nessas interpretações é o exercício de liberdade do homem no seu fazer, i.e. em toda a criação, em toda a produção de conhecimento e, em todo desvelamento do real, o que se dá mais radicalmente é o lançar-se do homem na busca do conhecimento, que à primeira vista lhe aparece como criação sua, mas em segunda análise, se mostra apenas como o re-conhecimento do que sempre se deu, mas nunca lhe foi possível enxergar. Toda criação humana é, nesse sentido, posterior, pois parte do dado, de uma realidade produzida, pronta, que não necessita do homem para modificá-la. Mas isso não significa que o homem não tenha o que fazer, ao contrário, a liberdade do homem se

dá exatamente nesse momento, em que a partir do dado ele produz um outro dado, ele modifica, adequa, cria uma outra realidade, cria uma segunda natureza, cria civilização, história, poesia. Somente o homem possui essa liberdade de criação e de re-criação do espaço, os outros entes lhes servem sempre de matéria para a sua liberdade de constituição de um espaço que é seu, de um espaço forjado e conquistado no exercício da liberdade do seu criar.⁶ O espaço constituído a partir de então é um espaço tomado como o lugar onde se exerce mais radicalmente a liberdade humana, é o espaço da liberdade. Para o qual mais uma vez nos desperta a astúcia do poeta:

“cem mil milhares de sóis
igual lote de anos-luz
o poeta assim *disserta*⁷
premissas e teoremas
de sua esfera anilada”⁸

A liberdade se mostra na construção de premissas e teoremas sobre o mundo que o cerca (sua esfera anilada) e, no des-cobrimento de outros mundos e de distâncias que nos separam desses mundos (cem mil milhares de sóis, igual lote de anos-luz), mas toda essa compreensão só nos é dada pelo verbo *dissertar* conjugado no meio da estrofe. Dissertar, nos diz em um primeiro sentido discorrer, tratar com desenvoltura, expor, exatamente o mesmo sentido que possuía a palavra latina *dissertare*, que, no entanto, poderia assumir o sentido de semear, espalhar sementes em diferentes partes, plantar aqui e ali⁹. Em ambos os sentidos o verbo latino *dissertare* se relaciona com o verbo *dicere*, que da mesma forma assume o sentido de dizer e posteriormente no português o sentido de lançar a sorte (ditar)¹⁰. É nessa esfera de compreensão que nos lança o poeta ao colocar esse verbo como o regente da estrofe; dissertar premissas e teoremas é lançar sementes na realidade para ver se vingam, e nesse sentido é jogar com a sorte, não é ter certezas, mas brincar com a possibilidade de des-cobri-las, sendo assim toda a dissertação é con-sideração, pois no dissertar se pensa com as estrelas (cum sidera).

² PONTES, R. (1971) Livro 2.

³ O grifo é nosso.

⁴ MEYER-LÜBCKE, W (1992) p.498. Mesmo significado que toma na maioria das línguas românticas (Provençal, Catalão, Espanhol - *obra*) e, também no Alemão *opfern* (do latim eclesiástico *operari*, para *opfaron* no alemão antigo, até chegar a *opfern* no alemão médio) WAHRIG, G. (1991) p.957.

⁵ BAILLY, A. (1950) p.459. A palavra grega dhmiourgia (criação), se relaciona com o verbo dhmiourgew (criar, produzir, fazer um trabalho manual) e com a palavra DhmiourgoV (artesão, representante do povo) que passa, a partir dos Neo-platônicos a designar a divindade criadora do mundo.

⁶ Nos deparamos aqui com dois conceitos heideggerianos: o de pre-sença (*Dasein*) e o de ser-simplesmente-dado (*Vorhandenheit*). O primeiro nos diz que o homem é o único ser na realidade que está aberto para compreender o que se encontra a sua volta, é o único que tem a liberdade de lançar-se no mundo para desvelá-lo; os outros entes não têm essa liberdade, estão sempre à disposição (diante da mão, como nos diz a palavra alemã) para serem dominados, são simplesmente dados. HEIDEGGER, Martin. (1989) p.77.

⁷ O grifo é nosso.

⁸ PONTES, R. (1971) Livro 2.

⁹ FARIA, E. (1991) p.180.

¹⁰ MEYER-LÜBCKE, W. (1992) p.240.

O espaço como constituição

"O homem
se veste
em sua arte"¹¹

Nesse fazer, nessa busca pela descoberta e pela constituição de seu espaço, o homem se mune do que já conseguiu produzir. Se veste de algo que é seu e só pode ser produzido num lançar-se sobre si na busca de superação. O verbo *vestir*, assim como os seus cognatos *vestíbulo* (entrada de uma casa), *vestígio* (marca, indício, pista) nos mostra exatamente isso. Ao munir-se do que é seu o homem acha o caminho para o estabelecimento do seu espaço, para a constituição de um lugar amado e, nessa busca, deixa pistas, indícios de sua passagem, pegadas - na busca de superação o homem produz cultura.¹²

Nessa passagem para o estabelecimento de um espaço que dá origem à cultura e à sociedade, o homem se depara com outras formas de especialidade que, a cada momento, o chamam à superação: o espaço como trabalho, ou, principalmente, como desafio.

"de dois sacos
de farinha
legumes
frutas e vagens
faz crescer a barricada

enxada sôbre
a ombreira
e velha mão
calinchada"¹³

"e do milho
colhe espigas
na loura cor aluada
do suor
de sua face

ração
remida na faca
e recolhida na foice."¹⁴

"de da vinci ao papagaio de papel
até santos dumont com seu balão
o homem perseguiu a mecânica do vôo"¹⁵

O que se mostra a cada estrofe é sempre o desafio de constituir algo sobre o que já se tem, o que já se possui. Tal desafio é tomar contato consigo mesmo, com a possibilidade de ter a liberdade de de-cidir o que se vai ser. Conquistar o espaço ou arar a terra constituem duas formas de aparecimento do desafio de estabelecimento do espaço para o homem. Abrir mão do desafio é abrir mão de ser homem¹⁶, é deixar-se morrer. Só ao homem é delegado esse desafio. Isso nos está dito intrinsecamente pelo verbo *perseguir* (It. *persequere*), mesmo étimo que origina no português *perseguir*, isto é, continuar, persistir. O espaço como constituição não é um espaço dado, não é um espaço que se mostra, mas um espaço que só pode se dar se se persegue e se conquista.

O espaço como re-buscamento

Em toda a busca pela constituição de um espaço próprio, o homem busca a si mesmo, seu próprio interior. Em cada busca e a cada vez ele se de-para sempre com um nada, ou seja, ele nunca encontra algo que o permita dizer que encontrou um lugar seguro, um porto para aterrar. Nesse sentido, a busca é sempre infinita, pois, a cada vez novos desafios surgem, novos problemas são resolvidos, mas as questões que possibilitam o surgimento e a solução desses problemas, permanecem, insolúveis. Nesse sentido, o que o homem encontra é o não encontrar, i.e., o que encontra nunca é o fim de sua busca, mas sempre o início de uma outra busca¹⁷. É como se pisasse em cascos de tartaruga para atravessar de um lado do rio para o outro, na esperança de chegar à segurança da outra margem, o fim de sua caminhada.

Não encontrando o norte, o homem re-busca infinitamente, no seu interior e no seu próprio lugar, até o seu fim, até a sua morte.

O re-buscamento se dá sempre pela substituição do antigo pelo novo, do que já se conhece pelo que ainda está por conhecer, da troca do casco sobre o qual se apóia, pela esperança de pisar um outro casco que se encontre mais próximo da margem do rio, mesmo sabendo que ao ser pisada a tartaruga afunda.

¹¹ PONTES, R. (1971) Livro 3, Módulo 1.

¹² Originariamente a palavra cultura surge intimamente ligada à arte da terra. Cultura, *stricto sensu*, retrata a maneira de uma determinada comunidade trabalhar as técnicas de agricultura em benefício próprio. Tais características por serem diferenciadas, formam as identidades de cada grupo. Daí as idiossincrasias oriundas de cada cultura. A história assumida pelo verbo latino *vestire* nos mostra exatamente isso, já que dá origem no walésico às palavras *éveti* "cultivar o campo" *eveti* "conduzir o gado aos alpes." (Cf. nota IX, p.775)

¹³ PONTES, R. (1971) Livro 1, VIII.

¹⁴ PONTES, R. (1971) Livro 1, IX.

¹⁵ PONTES, R. (1971) Livro 2.

¹⁶ "Por mais que o poeta possa querer ultrapassar a si mesmo, ele jamais se abandona. É bem possível que caia nas alturas ou nas profundezas. Essa última queda só a elasticidade do espírito pode evitar, ao passo que a primeira só se deixa impedir pela gravidade própria de uma sóbria lucidez. HÖLDERLIN, F. (1994), p.24.

¹⁷ "O espírito deve habituar-se a não pretender alcançar, em cada momento singular, o todo almejado e a suportar a incompletude do instante." (nota XV, *idem ibidem*)

O re-buscamento na poesia de Pontes se dá pelo estabelecimento de uma linguagem, que parece apontar para o novo, que parece dar a saída para o fim do túnel. Essa linguagem é a linguagem da ciência, que sempre faz parecer ter conquistado o universo.

“Um asteroide circula
em perinavegação
a lua telefotografada
em seu hemisfério oculto
e seu lado alviluz

se vê da rocha dormida
o seio
o ventre
o púbis”¹⁸

O épico ponteano se dá pelo fato de o homem, a partir dos conceitos forjados por ele, na construção do saber científico, ter a ilusão de poder conquistar o espaço, tanto o interior como o exterior. Essa ilusão dá ao homem a possibilidade de escrever a história como uma história particular, ou uma história de feitos de um particular, que sendo importante, será lembrado pela eternidade, transformando o homem, dessa forma em imortal. Toda a história da Epopéia se deu dessa forma, ou seja, para o homem ser homem ele teria de vencer pela luta e pela coragem, para poder se legitimar enquanto tal e poder ser lembrado pela história¹⁹, do contrário não seria homem, mas massa, matéria disforme, gado²⁰. Isso é o que nos mostra o poeta no último conjunto de versos de sua obra chamado Finito/Infinito:

a cavalgar na luz
a cavalgar na luz

Retorno ao rio do tempo
onde a vida cresce e diminui
o meu transporte é a velocidade
e sou um rei
a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
sou imortal e tudo sei
faço parar meu corpo no espaço
controlo a vida na velocidade
sou cavaleiro
a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
bebo verdes ondas de energia
há um sol diverso em minhas veias
pois reconheço meus ecos de origem
e a minha voz
a cavalgar na luz
sou imortal e tudo posso
até mesmo lançar o maior passo
ou retornar ao ponto de onde vim
ou nem sequer saber se vivo ou se morri
a cavalgar na luz
a cavalgar na luz²¹

O papel do homem nessas últimas estrofes do verso ponteano é o de domador da ciência (a luz), daquele que se utiliza de todo o arcabouço teórico construído por ele, no decorrer de sua história, para “cavalgar” nas intempéries do que ainda não foi descoberto. Nesse momento o homem governa o universo, pode estar em qualquer lugar a qualquer momento pois é rei, tudo sabe, tudo domina. Ao cavalgar na luz o poeta, como cavaleiro que tem o controle das rédeas de seu animal (a luz da razão), já não constrói mais mundos, já não instaura mais saberes nem constrói espaços, pois ele é o saber, o mundo, a compreensão possível do que seja espaço. No entanto o que permanece na viagem possibilitada pela luz (pela razão) é a dúvida de ser ter chegado a desvendar o que como simples homem sempre se buscou: o espaço amado e criado, onde o homem não necessita mais de lançar-se à realidade para dominá-la pois ela, a cavalgar na luz, já se encontra a seus pés. Daí a dúvida: “estou vivo ou morri?” dos últimos versos. Se se chegou a alcançar o que se procurava a busca é finita e como o homem ao ser atingida morre, nesse momento o homem não é mais homem, é deus pois é onisciência, é onipresença. No entanto, se não se chegou a alcançar o que se procurava a busca é in-finita, e o homem como o sujeito que busca, vive, só que iludido pela luz (que ilumina, mas que também cega). Dessa forma o homem não sabe nada, não pode ir a lugar algum, não conhece nada a respeito de si, não instaura saberes nem constrói espaços ou mundos. É simples presença na busca por um telos²² (fim), que dê sentido à sua via. Finito ou infinito é o título do último conjunto de estrofes e, resolver o dilema significaria simplificar a ambigüidade construída pelo poeta.

No entanto, quer nos parecer, o poeta deixa transparecer a crítica, que se apresenta de forma velada, no decorrer de todo o poema, a um saber que pretende dar conta de todo o real, mas por fim acaba por confundir o homem e iludí-lo, até quanto a

¹⁸ PONTES, R. (1971) Livro 3, T-159

¹⁹ No primeiro capítulo da Iliada Ulisses pergunta à Atená se ele indo à guerra de Tróia iria morrer ao que ela responde: “Se fores à guerra morrerás, mas como Ulisses, ao passo que se aqui permaneceres irás envelhecer, ter filhos e morrer como ninguém.” HOMERO. (s.d.) Cantol.

²⁰ “uma coisa a todas as outras preferem os melhores : a glória sempre brilhante dos mortais; a multidão está saturada como o gado.” (idem nota 1, p.65)

²¹ PONTES, R. (1971) Livro 3, Finito/ Infinito.

única certeza que possui : a finitude. Esse saber se nos mostra sempre travestido do entusiasmo, do qual o homem se vale, para vencer a complexidade do real, a complexidade das palavras utilizadas nos versos. Vencê-las é fazer a experiência do épico, transpassá-las é ter a ilusão da eternidade. No entanto, o homem ao ser confundido, se vê diante não da incerteza da infinitude, mas da certeza da finitude e da mortalidade, que o acompanha desde o seu aparecer, que lhe é condição de possibilidade de existência. Tomar contato com a finitude é tomar contato com o espaço mais próprio ao homem, é tomar contato com a mortalidade. Na busca pela infinitude, o que o poeta encontra é a finitude; na busca pelo outro, o que se desvela é o múltiplo, que a cada momento aponta para a origem, para o berço.

Fazer aparecer a ambigüidade é tarefa do grande poeta, desfazê-la é re-criar o que se mostra, na busca in-finita por uma certeza que nos conduza à interpretação que desvele o verdadeiro espaço do homem, o seu verdadeiro hqoV, a sua verdadeira morada.

Bibliografia

- 1) BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- 2) ———. A psicanálise do fogo. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

- 3) ———. Fragmentos de uma poética do fogo. São Paulo, ed. Brasiliense, 1990.
- 4) ———. Instante poético e instante metafísico. 3.ed., Rio de Janeiro, ed. Bertrand Brasil, 1991.
- 5) BAILLY, Antoine. Dictionnaire Grec-Français. Paris, Hachette, 1950.
- 6) ERNESTO, Faria. Dicionário escolar latino português. Rio de Janeiro, FAE, 1991.
- 7) HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. 3.ed. Trad. Márcia Cavalcante de Sá. Petrópolis, ed. Vozes, 1989.
- 8) HÖLDERLIN, Friedrich. Reflexões. Trad. Márcia Cavalcante de Sá. Rio de Janeiro, ed. Relume Dumará, 1994.
- 9) HOMERO. Ilíada. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. s.l., Ediouro, s.d.
- 10) MEYER-LÜBCKE, Wilhelm. Romanisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.
- 11) Os pensadores originários. 2. ed. Trad. Emanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, Vozes, 1993.
- 12) PONTES, Roberto. Lições de espaço. Fortaleza, UFCE, 1971.
- 13) WAHRIG, Gerhard. Deutsches Wörterbuch. Munique, ed. Bertelsmann Lexikon, 1991.

AS CIDADES DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Roberto Pontes*

Palavras-chave: Sá-Carneiro, poesia, cosmopolitismo, Lisboa, Barcelona, Paris.

Resumo: Étude sur le cosmopolitisme chez Mário de Sá-Carneiro et les villes où il écrit ses poèmes: Lisbonne, Barcelonne et Paris.

Traços integrantes da escrita poética de Sá-Carneiro são o cosmopolitismo, o esteticismo e a modernidade. Resíduos culturais perfeitamente identificáveis, estão em seu texto como se fossem bastão olímpico apanhado das mãos do simbolista António Nobre ou nas do decadentista Oscar Wilde; modernidade, cosmopolitismo e Futurismo lhe advêm de Baudelaire, Withman e Marinetti. Portanto, há em sua poesia uma aparente contradição, pois enquanto seus versos se arraigam no passado, também são plasmados pela vivência do presente e pelo impulso em direção ao futuro.

Com José Carlos Seabra Pereira - em bem apanhada síntese das marcas aludidas - diremos então:

que a poesia de Sá-Carneiro se constitui pela metamorfose daquele litígio de modernidades, bem como da opção esteticista e da opção cosmopolita: transforma esta em dinâmica de europeização, mais liberta de estratégias provincianas de notoriedade, e altera no esteticismo a proscrição do moralismo, do didactismo, da militância cívica, assim como a subordinação de natureza e vida à arte. E assim como o lúcido labor, em regime de fingimento, no processo de criação poética: e diremos, por outro lado, que

a poesia de Sá-Carneiro se desencontra ou se desentende com aquela regressão neo-romântica que partilha o fim-de-século, dela só podendo sintonizar o que não lhe era peculiar - o postulado da sagração saturnina do Poeta - ou as margens de confronto narcísico e coloquial de um só dos seus parciais aderentes - António Nobre.¹

Interessa, pois, localizar no texto de Sá-Carneiro aquilo que se refere ao cosmopolitismo, à modernidade e ao Futurismo, conceitos entre si indissociáveis.

Examinadas as indicações do autor quanto ao local e à data em que foram escritos os poemas que compõem sua obra, temos dezessete (17) deles produzidos em Lisboa, quarenta e três (43) em Paris, um (01) começado em Lisboa e concluído em Paris, e mais um (01) escrito em Barcelona.

Entre os produzidos em Paris, e não incluído em nenhuma coletânea até 1981, está "Além", de 1913, que foi inserido no pequeno volume **Poesia Futurista Portuguesa** (Faro 1916-1917), por pesquisa e mérito de Nuno Judice, que esclarece: "de Sá-Carneiro se publica um texto - "Além" - ainda hoje praticamente inédito."²

Pelo que se pode deduzir, talvez seja este o mais antigo poema parisiense de Sá-Carneiro, pois é de janeiro de 1913, enquanto "Simplesmente..." é de fevereiro do mesmo ano. "Além" é poema em prosa, bem podendo ser já influência de Baudelaire. Consiste em "fragmentos", designados pelo autor de "interpretações portuguesas", que são dedicadas à irmã (Mademoiselle Marfa Ivanova Zagorianski) de um poeta russo (Petrus Ivanovitch Zagorianski), que tanto pode ter

* Roberto Pontes é mestre em Literatura Brasileira pela UFC; Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio; autor de **Contracanto**; Lições de Espaço e **Memória Corporal**. Colabora atualmente com a **Revista Poesia Sempre** da Biblioteca Nacional e o jornal **Poiésis**, de Petrópolis. Tem ministrado oficina de poesia na Biblioteca Nacional. É professor do Departamento de Literatura da UFC.

¹ PEREIRA, José Carlos Seabra. "Rei-Lua. Destino Dúbio. Legados Finisseculares e Eversão Modernista na Lírica de Mário de Sá-Carneiro". In: **Colóquio Letras**: Mário de Sá Carneiro a cem anos do seu nascimento. Lisboa, nº 177/118, st.-dez/1990.

² JUDICE, Nuno. **Poesia Futurista Portuguesa** (Faro. 1916-1917). Lisboa: A Regra do Jogo, 1981. p.11.

existido de fato quanto ser imaginário. De qualquer modo, "Além" revela o cosmopolitismo tanto "livresco" quanto de "bagagem"³ de Sá-Carneiro. Apesar do poema não pautar-se pelo Futurismo ortodoxo, o fragmento 3 privilegia o poético haurido em formas geométricas que são poetizadas assim:

se enlaçara a teoria arrepiadora dos
ângulos agudos, zombando estridentemente
dos redemoinhos e das curvas...
Gumes brutais, turbilhões silvantes,
linhas quebradas destruidoras - tudo
sulcavam! tudo sugavam... a limpidez! A
limpidez!...

Entretanto, interessa atentar para a data e o local em que foi escrito o poema: Paris, 1913, que estabelecem o traço cosmopolita que o presente estudo busca delinear na obra de Sá-Carneiro.

"Simplesmente..." é poema pautado no olhar e no ver. Assim como "A uma passante", o célebre soneto de Baudelaire, também seu tema é a desconhecida que vai pela rua, perdida na multidão parisiense. Em suas treze quadras iniciais vem a ser uma tentativa de compreensão do cotidiano, no caso, o de uma trabalhadora anônima, e nelas o poeta cogita sobre a vida de sua personagem, candidamente, sem a mesma virilidade presente nos versos do soneto de Baudelaire. No contexto de "Simplesmente..." a cidade luz aparece no verso "Paris. Inverno e Sol. Tarde gentil"; no léxico francês, "boulevard", incorporado aos versos da terceira quadra, índice de cosmopolitismo, e no verso final da décima primeira quadra: "E a serpente aquática do Sena", que se refere a um dos emblemas de Paris. É preciso salientar ser este um dos poucos poemas em que o poeta consegue ser solidário com os outros, afinando-se aí o seu registro com o do Cesário Verde de "Num Bairro Moderno". Nas treze quadras finais de "Simplesmente" o poeta nada refere acerca de Paris, assumindo seu habitual ensimesmamento.

"Dispersão" tem duas passagens alusivas a Paris. Na primeira, diz o poeta: "(O Domingo de Paris/ Lembra-me o desaparecido/ Que sentia comovido/ Os Domingos de Paris:/ / Porque o domingo é família/ É bem estar, é singeleza,/ E os que olham a beleza/ Não têm bem-estar nem família)."

As duas quadras tratam, evidentemente, de um contato efêmero com algum freqüentador (a) dos bares e cafés aos quais acorria Sá-Carneiro; do instante apreendido restaram apenas os versos transcritos, pejados de devaneio do "canto", na acepção fenomenológica que Bachelard empresta a este termo. Bachelard diz: "Uma ambiência nova permite à palavra entrar não só nos pensamentos, mas também nos devanei-

os. A linguagem sonha"⁴. O devaneio é expressão do desejo e a nostalgia cobrada é a da "família", do "bem-estar", da "singeleza", que são metáforas da casa. Os apelos verbais remetem o leitor igualmente à noção de imobilidade. Daí ser possível identificar as duas estrofes com o devaneio do "canto", pois são palavras de Bachelard:

Inicialmente, o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade (...) É necessário delinear o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser (...) o canto é a casa do ser.⁵

O poeta escreve em busca do "canto": a casa; e da imobilidade: o "bem-estar". Em seu devaneio nostálgico, de perda consciente ou de impossível preenchimento, assume a função do sonhador, daquele que "está feliz de ser triste, contente de estar sozinho e de esperar."⁶

A outra passagem é uma premonição de seu trágico destino; nela, não nomeia Paris, mas apenas sugere-a com os seguintes versos: "E sinto que a minha morte -/ Minha dispersão total -/ Existe lá longe, ao norte,/ Numa grande capital."

Se estes versos não dizem respeito, por qualquer motivo, a Paris, exprimem, no mínimo, o pressentimento do poeta quanto a ter seu fim numa cosmópole.

"La Trône, d'Or, de Moi-Perdu" é um poema escrito em francês. Um predicado que se exige de qualquer cosmopolita é a aquisição de mais de um idioma, além do paterno. Sá-Carneiro não trabalhava somente com a língua francesa, tendo também traduzido Schiller.

Sobre o cosmopolitismo textual diz Jorge Schwartz:

Um dos traços diferenciais da poesia whitmaniana é o desejo de totalidade. Descrever o homem com todos os seus atributos, captar as multidões, identificar-se com elas num sistema totalizante e planetário, é uma constante em *Leaves of Grass*, levada a efeito dentro de uma expressão poética revolucionária, em que se encaixam o temático e o formal. Exemplo clássico é o poema "Salut au Monde", cujo título em francês é um indício do internacional a nível de linguagem. (...) Assim como Whitman e Sousândrade, Baudelaire também utiliza vocabulário estrangeiro. No entanto, o uso é diferente. Se nos dois primeiros poetas o uso do vocabulário estrangeiro é um indício de

³ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p.47.

⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d., p.115.

⁵ Idem, p.109.

⁶ Idem, p.111.

cosmopolitismo poético, em Baudelaire é um modo de assimilar um léxico essencialmente tecnológico e de origem urbana.⁷

No mesmo caso de Whitman e Sousândrade está Sá-Carneiro, que, já vimos, incorpora o léxico francês a seus poemas em português, chegando mesmo em "Le Trône d'Or, de Moi-Perdu" a usar o idioma de Baudelaire para compor seu poema integralmente.

Em "Manucure" e "Apotese", os dois poemas futuristas de Sá-Carneiro, escritos em Lisboa, temos várias passagens referentes à cidade e ao cosmopolitismo.

"Manucure" começa num café, que tanto pode ser lisboeta quanto parisiense. Qualquer que seja, a localização indica o *modus vivendi* urbano: "Entanto eis-me sozinho no Café". O verso encerra, outra vez, o devanear solitário do "canto", antes tratado, com base em Bachelard. E mais adiante, Sá-Carneiro se aborrece com o cotidiano e ataca o provincianismo de Lisboa, dada a sua sensibilidade urbana: "E sol - dia brutal, provinciano e democrático/ Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e cidadãos/ Nem podem tolerar (...)". É certo que a vivência parisiense de Sá-Carneiro e o ritmo de vida boêmio, estonteante, dos "boulevards", já permitiam o estabelecimento de termos comparativos. E, mesmo de origem cidadina⁸ - Lisboa, cidade-berço -, seu lugar de origem, não mais lhe preenchia a sensibilidade. Noutro passo, escreve: "E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas/ E de as pintar com um verniz parisiense", versos estes que patenteiam a identificação do poeta com o estilo de vida da capital francesa, num acentuado *dandismo*. E o poeta se põe a cantar os meios de transporte, "as estações e cais de embarque", mas ao fazê-lo realiza o canto modernólatra daquele que se extasia ante os produtos do comércio e da indústria: "Os grandes caixotes acumulados,/ As malas, os fardos - pêle-mêle...". Aqui, o mesmo traço estilístico de incorporação do léxico francês ao texto em português: "pêle-mêle", já anotado em "Simplesmente...". A "beleza futurista das mercadorias (...) Em trânsito cosmopolita" leva o poeta a compor heteroclitamente, babelicamente, privilegiando o "internacional a nível da linguagem":

FRÁGIL! FRÁGIL

843 - AG LISBON

492 - WR MADRID

Além disso, Sá-Carneiro procura incorporar a seu texto as marcas da visualidade urbana, o ritmo luminoso dos neóns:

⁷ SCHWARTZ, op. cit. p.7.

⁸ FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Sá Carneiro*. Lisboa: D. Quixote, 1983. p.45.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.96.

¹⁰ BACHELARD, op. cit. p.114.

¹¹ FREUD, Sigmund. "O Mal-estar na cultura". In: *Obras Psicológicas* (ant.). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.671.

É no ar que on deia
tudo que lá É tudo!

Assim consegue uma tão excelente fusão do icônico com o verbal, capaz de causar inveja aos concretistas-publíctários...

Mas é em "Apotese" que Sá-Carneiro exarceba sua técnica de composição futurista, fazendo uso do repertório tecnológico ("telefone"), da "beleza numérica" ("Norte - 20, 0, 5, 7..."), do léxico inglês ("puzzle" - "up-to-date"), da linguagem tipográfica ("góticos cursivos, rondas, inglesas, capitais!"), e de onomatopéias ("Vum... Kess-Kress... vlium... tlim... blong..."), pondo em prática uma poética de vanguarda que parte da premissa da valorização do moderno, do cosmopolita, do cidadão, consoante a lição do Futurismo.

No poema "A Minha Alma, Fugiu pela Torre Eiffel Acima", além da referência emblemática à torre, Sá-Carneiro, tal como Baudelaire, assimila "palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana"⁹, e a do-jargão tecnológico: "TSF" e "hertzianas".

Em "Nossa Senhora de Paris", a fruição arquitetônica e estética se sobrepõe ao sentimento religioso, anulando-o: "Manchas de cor a ogivarem-se.../ As grandes naves a sangrarem-se.../ - Nossa Senhora de Paris!..."

Este último verso, esvaziado de sentimento religioso, resta tão emblemático de Paris quanto o Sena ou a Torre Eiffel, nos poemas anteriormente focalizados, valendo mais seu índice cosmopolita do que a religiosidade que lhe deveria ser inerente.

No poema "16", lê-se: "Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...", verso que obriga a um necessário retorno a Bachelard, que falando de outro poeta produz reflexão que se aplica ao que ora é dito: "O poeta sente que vai habitar a alça de uma voluta, reencontrar o calor e a vida tranqüila no regaço de uma curva"¹⁰.

Pois bem, o "Arco" do verso de Sá-Carneiro, por certo alusivo ao do Triunfo, em sua opacidade poética aponta noutras direções, entre as quais a do arco psíquico, distendido, pronto para captar o dado real, mas prestes a rebentar em razão do esforço anímico do poeta. De qualquer forma, o "Arco", tal como o mobiliário: "As mesas do Café endoideceram feitas Ar...", são imagens impressas na subjetividade, testemunhas de que, como esclarece Freud, "Não podemos pular fora deste mundo: isso equivale a dizer que se trata do sentimento de um vínculo indissolúvel, de ser uno com o mundo externo como um todo."¹¹

E a impossibilidade de compatibilização do mundo anímico com o objetivo é, como se sabe, um ponto axial que serve de eixo à inadaptação de Sá-Carneiro à vida.

Em "Elegia", o poeta escreve: "Meus Boulevards de Europa e beijos/ Onde fui só um espectador...", retomando as referências expressas à realidade circundante, na qual toma parte, sem contudo nela integrar-se. Sua condição de apenas espectador é importante, mas ele não tem consciência disso como Baudelaire o tinha:

O observador - diz Baudelaire - é um príncipe que, por toda parte, faz uso do seu incógnito. Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade, sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor.¹²

E é o que acontece com Sá-Carneiro, quando observa o que se acha a seu redor e escreve: "O grande hotel universal/ Por meus frenéticos enganos/ Com aquecimento-central/ Escrocs, cocottes, tziganos...// Ó meus cafés de grande vida/ Com dançarinas multicores.../ - Ai, não são mais as minhas dores/ Que a sua dança interrompida..."

Sá-Carneiro está aí como o *flâneur* de Poe, aquele alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. E "não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela"¹³. Por isso, converte-se no próprio "malfeitor" a que se refere Benjamin¹⁴, mascarando-se na mitologia do carnaval, como se pode comprovar nos seguintes versos: "Eu fui alguém que se enganou/ E achou mais belo ter errado./ mantenho o trono mascarado/ Onde me sagrei Pierrot."

O poeta se auto-incrimina e se disfarça, por conta de um delito inexplicável. Como já foi anotado, converte-se no próprio "malfeitor". Mas isso não o impede de captar momentos de puro esteticismo evanescente como o do verso "O 'petit-bleu' que não chegou...", onde a exemplo dos demais citados, as cenas de Paris se fazem presentes, inclusive no verso em que incorpora o nome próprio de seu domicílio parisiense, o "Grand Hotel du Globe".

Em "Escala", o poeta se converte no cosmopolita imaginário, isto é, naquele que evoca lugares aonde não foi.

É o caso das seguintes passagens: "- Vá que se abra o grande livro./ Também miosótis em cristal e Oriente!" (...) E o Príncipe sonâmbulo do Sul./ O Doge de Venezas escondidas./ O chaveiro das Torres poluídas./ O mítico Rajá de Índias de tule - (...) Que ressurja o terraço à beira-mar/ De me iludir em Rei de Pérsias de água. (...) Torne-se a abrir o Harém em festival./ (Harém de gaze - e as odaliscas, seda)..."

Pode ser dito então que o poeta, "O príncipe sonâmbulo do Sul", num devaneio decadentista, na onisciência poética absoluta, elabora reminiscências de cidades imaginárias com a nostalgia do não-vivenciado, porque a *poiesis* lhe permite o sonho, e, no íntimo, como "Kublai Khan percebe que as cidades que Marco Polo lhe descreve eram todas parecidas"¹⁵. Em Sá-Carneiro não faz diferença se seu cosmopolitismo é de "bagagem" ou "livresco", conforme a conceituação de Schwartz, ou ainda puramente imaginário, como cabe acrescentar.

Em "Sete Canções de Declínio", "Abrigo", "Cinco Horas", "Serradura", "O Lord", "Caranguejola", "Crise Lamentável" e "Feminina", todos escritos quando a crise existencial de Sá-Carneiro se aprofundava em direção ao fim trágico que escolheu, registram sua "Vida de Café e rua./ Dolorosa, suspendida", e também a da Paris dos anos 1915-1916, cidade de sua afeição, que lhe mereceu os versos de "Abrigo": "Paris da minha ternura/ Onde estava a minha Obra -/ Minha Lua e minha Cobra./ Timbre da minha aventura."

Estes versos sintetizam o papel que Paris desempenhou na obra e na vida de Sá-Carneiro. Lugar de eleição, canto de devaneio, espaço anônimo propício à realização da "Obra", topos desencadeador do sonho cujo símbolo é a "Lua" e, a um só tempo, veneno, expresso na metafórica "Cobra".

Portanto, Paris foi a cidade que se fez selo de sua *aventura*, note-se, e não *ventura*, como seria de desejar.

Para concluir, é bem possível que tenha sido situada ao longo destas linhas, a marca da experiência urbana impressa na poesia de Sá-Carneiro. Aliás, a vivência cosmopolita do poeta ficou restrita a Lisboa, Paris e a uma breve estada em Barcelona, mas a cidade moderna, como se viu, produziu efeitos na poesia escrita pelo autor de *Dispersão*.

Dentre as três, Paris foi de suma importância: lugar, espaço, canto de acolhimento e perda, simultaneamente.

¹² BENJAMIN, op. cit. p.38.

¹³ Idem, p.45.

¹⁴ Idem, p.38.

¹⁵ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.35.

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA (Continuação)

José Alves Fernandes*

— NOTA PRÉVIA —

Pedimos desculpas aos nossos leitores pela longa descontinuidade ocorrida na publicação deste trabalho que, à revelia da nossa vontade, somente hoje, após 6 (seis) anos de interrupção, retoma a sua seqüência.

Oxalá possamos agora concluir a nossa resenha alfabética destas retrodatações, que atingem, com o presente número da Revista de Letras, o montante de 900 verbetes. Examinemo-las:

801. SELVAGERIA: "... apareceram, descendo dos montes vizinhos, bandos de bárbaros a som de guerra, atroando os ares com alaridos e gritarias toscas, próprias de sua selvajaria (sic)" (1672 - Simão de Vasconcelos, *Vida do venerável padre José de Anchieta*, p. 238) (Em A. G. Cunha, 1858).
802. SELVÁTICO: 1. "... Os quais, posto que no princípio fossem maus de ajuntar, todavia pouco e pouco de ferros e salváticos (sic) que eram, os fez domésticos e racionais." (1545 - João de Barros, *Panegíricos da Infanta Dona Maria* - In: *Panegíricos*, p. 186); 2. "E por sentença minha, aquela é a excelente e divina pintura que mais se parece e melhor imita qualquer obra do imortal Deus, agora seja uma figura humana, agora um animal selvático e estranho." (1548 - Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 78); 3. "... qual (sc.ovelhinha) mordendo os terros gomos das parreirinhas brauas, qual tascão a penca do saluatico (sic) cardo." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. IV) (Em A. G. Cunha, 1572).
803. SEMESTRAL: "... daí por diante com as extraordinárias marés semestrais da enchente e vazante, sob a influência do Sol." (1866 - A. C. Tavares Bastos, *O vale do Amazonas*, 3. ed., p. 66) (Em A. G. Cunha, 1899).
804. SEMICIRCULAR: "Ao pé deste quasi *semicircular* vestibulo, o palacio do ouvido tem no osso petroso fundamento solido" (1729 - D. Raphael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, p. 35) (Em A. G. Cunha, 1836).
805. SEMIDEUS: "Ao pé deste monte que de gentios podéra (sic) ser avido por sagrado bosque de *semideoses* (sic), corre hum vale de muytas ortas" (1567 - Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das proezas da segunda távola redonda*, 2. ed., p. 332) (Em A. G. Cunha, 1572).
806. SEMINAL: "... E quanto ao vinho, sobejou razão a Galeno. Porque alem do que elle diz, se se bebe demasiado dile a virtude *semina*" (1589 - Fr. Amador Arrais, *Diálogos*, p. 38) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
807. SEMINARISTA: "*O Seminarista* Xavier, que era Irmão do Principal Giananitary, foi o que na chegada do Ilmo. e Exmo. Snr. Francisco Xavier de Mendonça Furtado lhe recitou a Oração Gratulatoria." (c. 1785 - Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica ao rio Negro*, p. 326) (Em A. G. Cunha, 1813).
808. SEMI-SELVAGEM: "... eái que o tapuio ignaro e semi-selvagem produz e consume... os objetos que figuram nas estatísticas do Pará." (1866 - A. C. Tavares Bastos, *O vale do Amazonas*, 3. ed. p. 95) (Em A. G. Cunha, 1899).
809. SEMITOM: "Em a teórica da música, que trata de número comparado, passei as três consonâncias simples: Diapasso... Diatessarão... com tódalas suas vozes e intervalos, tons e *semi-tons* maiores e menores" (1532 - João de Barros, *Ropica pñefma*, p. 42) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
810. SENATORIA: " — ... Que outro futuro esperam as filhas-familias, senão o casamento? É a nossa senatoria, como costumam dizer." (1844 - Martins Pena, *O Judas em sábado de aleluia*, Ato Único, Cena I, p. 142) (Em A. G. Cunha, 1874).
811. SENATÓRIO: "... homem que com a altiveza do pensamento queria equivocar a do sangue, não passando alem da dignidade, os termos da nobreza *senatória*." (1650 - D. Francisco Manuel de Mello, *Vida, e morte, ditos e feitos de Dom João IV*, p. 29) (Em A. G. Cunha, 1813).
812. SENDEIRO: 1. "... e soltou-m' un can, enton, / e mordeu-mi o *seendeiro*." (*Séc. XIII - CANTIGAS D' ESCARNHO E DEMAL DIZER*, p. 261); 2. "... e pose-a em cima d' un

* Professor aposentado da UFC e da UECE.

- sendeiro d'albarda, o rosto contra o rabo do *sendeiro*." (Séc. XIV - *NARRATIVA DOS LIVROS DE LINHAGENS*, p. 81) (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
813. SENECTUDE: "As idades do homem, conforme Galeno, são cinco: puerícia, adolescência, juventude, virilidade, e *senectude*" (1703 - Jeronymo Cortez, *Lunario perpetuo...*, p. 11) (Em A. G. Cunha, 1844).
814. SENHOREAR: "... e certamente disse o mouro eu tenho que o deos principal que *senhorea* (sic) os ceos e a terra he com nosco." (c. 1470 - Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, p. 60) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
815. SENSITIVO: 1. "Mais o matrimonjo dos mouros he em contrario por quy hua uontade do marido e o seu entendimento e a sua jmaginaçom e os seu (sic) sintidos se ham a mujtos entendimentos... e a mujtas forças sinsitivas das mujtas molheres que teem." (Séc. XIV - XV - *LIVRO DA CORTE ENPERIAL*, p. 461); 2. "Que pecado mortal he quando a parte racional detrimina e se concorda com a *sensitiva*." (Séc. XV - *LIVRO DOS CONSELHOS DE EL-REI D. DUARTE*, p. 145) (Em A. G. Cunha, 1525).
816. SENTENCIOSO: "Cesar, irmão do padre de Catulo, vence todos de fallar *sentencioso*, em tal maneira que enno fallar dos preytos e demandas todos venceo." (Séc. XV - *LIVRO DOS OFÍCIOS*, p. 813) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
817. SENTIMENTALISMO: "— Silveira: esta vida é cheia de espinhos. No lar doméstico aquecido ao seio da família eu nunca sentia fome. — Caímos no *sentimentalismo*." (1864 - França Júnior, *Inglese na costa*, Ato Único, Cena VI, p. 84) (Em A. G. Cunha, 1874).
818. SENTIMENTO: "... ou ha corpo composto e nõ ha alma nõ hũa nõ sentimêto nõ outra cousa" (Séc. XIV - Afonso X, *Primeyra partida*, p. 9-10) (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
819. SENTINA: "e mais ligeiramente tenho que pode seer tirado o lodo de todas as alagoas, ca êstes maaes e êstes ardores de maldades e estas çugidades de costumes seerem tirados da *sentina* das cidades." (Séc. XIV - XV - *BOOSCO DELEITOSO*, p. 164) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
820. SEPULCRAL: "... por isso, se mandou abrir este epitáfio na pedra *sepulcral* de dois casados" (1706 - 1710 - Pe. Manuel Bernardes, *Nova floresta*, Lello, II, p. 276) (Em A. G. Cunha, 1836).
821. SEQÜÊNCIA: "outrogou (sic) o senhor papa aos fraires que posam cantar, em nas misas votivas do Espirito Samto e da virgem Maria, ho hymno angelico e as *sequençias* competentes" (Séc. XV - *CRÓNICA DA ORDEM DOS FRADES MENORES*, vol II, p. 91) (Em A. G. Cunha, 1813).
822. SEQÜENTE: "Aqui destrui a precedente e não a seqüente." (1540 - João de Barros, *Gramática da língua portuguesa*, 3. ed., p. 67) (Em A. G. Cunha, 1836).
823. SEQÜESTRO: "auendo el e a dicta ssa ordem o direito do ssal que no dicto logode Setuual e dalçaçar carregauam e tirrauam pella dicta ffoz pella guissa que deuyam segundo he conteudo na dicta auença e deCrraraçom que mj mostrraram que eu mandara ffilhar e poer em *ssacresto*." (1339 - *DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES...*, vol. I, p. 60) (Em A. G. Cunha, sob a forma 'socreto', Séc. XVI).
824. SERÁFICO: "... falando um preto em caridade, diz o pardo que as suas chagas são *seráficas* e as outras seneses não aprovadas." (1532 - João de Barros, *Ropica pnfema*, p. 94) (Em A. G. Cunha, 1595).
825. SERESMA: "— Que me quererão estas seresmas do Pontido? — disse Nicolau." (1865 - Camilo Castelo Branco, *O esqueleto*, Lello, IV, p. 1194) (Em A. G. Cunha, 1881).
826. SERIAÇÃO: "Nas linhas que citei há cinco ou seis categorias de erros: erros de data, erros de nome, erros de apreciação, erros de qualificação, erros de *seriação*" (1879 - Tobias Barreto, *Estudos alemães*, 5. ed., p. 92) (Em A. G. Cunha, 1899).
827. SERIEDADE: "— Cerol diz vossê?
— Chiton, que o homem calça baixo; não entende d'essas *seriedades*." (Séc. XVII - D. Francisco Manuel de Melo, *Feira de anexins*, p. 36) (Em A. G. Cunha, 1836).
828. SERRA: "E mandou serrar pela cabeça o profeta Isaias com uma *serra* de madeiro." (Séc. XIV - *BÍBLIA MEDIEVAL PORTUGUESA*, Reis IV, Cap XXX, p. 310) (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
829. SERRADOR: "... o morto que tirarom aa naao sam grauiell mandou o viso rey cortar pelo meio, e serraromno *serradores* indeos, e fezse delle muito e boom tauoado pera a gallee." (1506 - Affonso de Albuquerque, *Cartas*, Tomo II - III, p. 356) (Em A. G. Cunha, 1813).
830. SERRADURA: "Fazey grade do tamanho que quereis o paynel, & na regra do alto da cabeça, & na de baixo dos peis aveis de dar hũas *cerraduras* (sic) com hũa cerra (sic) delgada até quanto seja o cõprimento de hũa unha." (1615 - Filipe Nunes, *Arte da pintura*, p. 129) (Em A. G. Cunha, 1720).
831. SERRALHARIA: "Moraes e o sr. Lacerda transcrevem a definição, que se encontra em Bluteau, deobras como termo de *serrelharia* (sic), accepção já hoje antiquada" (1881 - J. J. Caldas Aulete, *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza*, Plano, p. VII) (Em A. G. Cunha, 1899).
832. SERTANISTA: "Cidade viram, em que [contaram] trezentos ranchos, que assim lhe chamam os *sertanistas* de cá." (1654 - Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 140) (Em A. G. Cunha, Séc. XXI).
833. SERVIÇAL: "... e a todos estes seia posta tóusaçom quanto aiam de leuar pollo dia assy a podadores como

- a enpaadores... e aos outros *serviças*." (1364 - Virgínia Rau, *Sesmarias medievais portuguesas*, p. 265) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
834. SERVIL: "... nom curando de sse abster da obra *servill* e trabalhar, pos deamte ssy huua baçia de amasar pam" (*Séc. XV - CRÓNICA DA ORDEM DOS FRADES MENORES*, vol. I, p. 387) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
835. SESMEIRO: "Porém vos mando que logo vista a carta. váades aos logares hu eses Herdamentos iazem e váám y vosco os *sesmeyros* e os *Tabelliões*." (1292 - Virgínia Rau, *Sesmarias medievais portuguesas*, p. 158) (Em A. G. Cunha, 1813).
836. SESQUIÁLTERA: "Em a teórica da música, que trata de número comparado, passei as três consonâncias simples: Diapasão, que entra em proporção dupla, Diapente, em sesquiáltera, Diatessarão, em *sesquitércia*" (1532 - João de Barros, *Ropica pñefma*, p. 42) (Em A. G. Cunha, 1813).
837. SESQUIPEDAL: "Este Pomposo, este *Sesquipedal*, & altitonante vocabulo 'Maçanãres', he o nome de hum Riacho" (1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, Tomo I, Prologo do autor, p. 4 v.) (Em A. G. Cunha, 1874).
838. SESSÃO: "E de feyto forão revistas com estudo & consideração (sc. as Ordenações do Reino) por muytos Doutores Theologos, Canonistas, e Legistas, & sobre ellas ouve muytas *Sessoens*." (1589 - Fr. Amador Arrais, *Diálogos*, p. 281) (Em A. G. Cunha, 1595).
839. SESTERCIO: 1. "Mas em especial há aí quem repreenda e dê pareceres sobre a pintura, tão confiado como que tivesse pago de alguma obra, àquele mestre de pintar, os seis mil sestércios del-rei Atalo." (1548 - Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 92); 2. "... o qual (sc. o anel), como conta Plínio, foi avaliado em vinte mil sestércios." (1563 - 1572 - Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 41) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
840. SETENTRIONAL: "... e disse que os tres (signos) son orientaes, e os tres meridionaes, e os tres occidentaes, e os tres *septentrionaes*." (*Séc. XV - LIVRO DA MONTARIA*, p. 74) (Em A. G. Cunha, 1542).
841. SETUAGENÁRIO: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Septuagenario*] [Em A. G. Cunha, 1813].
842. SEVANDIJA: "Assim como a água encharcada cria sapos e rãs, e outras *sevandilhas* (sic) desta qualidade! assim o homem ocioso cria maus pensamentos e feios desejos." (*Séc. XVI - Frei Heitor Pinto, Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 51) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
843. SEVÍCIA: "... e juntandose grande cõpanhia de mancebos cristãos fingirom hua çiuicia como em Espanha se costuma fazer em festas." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. VI) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
844. SEVILHANO: "Os *sevyilhãaos* (sic) e ho meestre cõ os portugueses forõ sobre Carmona que estava por o ifante e tomarõna." (c. 1460 - HISTÓRIA DOS REIS DE PORTUGAL, In: CRÓNICA GERAL DE ESPANHA, vol. IV, p. 544) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
845. SEXTIL: "... donde os astrólogos, já prática, já teòricamente, tomaram ocasião de inculcarem por faustos os aspectos trino e *sextil*, por ser duas vezes trino, e, por infaustos, a opposição e aspecto quadrado" (*Séc. XVII - D. Francisco Manuel de Melo, Tratado da ciência cabala*, p. 122) (Em A. G. Cunha, 1813).
846. SIALAGOGO: "... servem de remedios na qualidade de *sialagogos* a raiz do cipó chamado ambouarembó, e a da outra planta mucuracaá." (1787 - Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem filosófica ao rio Negro*, p. 759) (Em A. G. Cunha, 1858).
847. SIBARITA: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Sybaritas*] [Em A. G. Cunha, 1874].
848. SIBILA: "... dise o sobre dicto poeta que falou a sabedoria de *sibyla* natural do logo que chamam Cumara (sic)." (*Séc. XIV - XV - LIVRO DA CORTE ENPERIAL*, p. 441) (Em A. G. Cunha, 1525).
849. SICÁRIO: "Do tyrano chamado Velho das montanhas e dos seus *sicarios* que quer dizer acutellados." (*Séc. XV - Valentim Fernandes, Marco Paulo*, título do capítulo XXVIII) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
850. SÍCULO: "E assi diz Diodoro ssculo entre os Egipcios auer/ssido cousa mui criminal descubrir os segredos." (1549 - D. Sancho de Noronha, *Tratado moral...*, p. LXXVIII [112]) (Em A. G. Cunha, 1572).
851. SIDÔNIO: "... em agradecimento da sabedoria, riqueza, gloria, de que o señor lhe fez mais particular graça que anhua criatura terrestre, foi (Salamão) por luxuria e amores de gentias tras os deuses dos *sidonios*." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. XXVII) (Em A. G. Cunha, 1899).
852. SIGILO [= Segredo]: "... os particulares não conto, por serem ellas (sic) comuns aos da Companhia aonde quer que se acham, e mais pera não infadar e por não violar ou injuriar o *sigilo* da confissão." (1568 - CARTAS AVULSAS [JESUÍTICAS], p. 499) (Em A. G. Cunha, nesta acepção, 1813).
853. SIGNA: "... veerme has de manhã ena lide em cavallo branco cõ hua *signa* branca e grande espada reluzente enna mão." (1344 - CRÓNICA GERAL DE ESPANHA, vol. II, p. 404) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
854. SIGNIFICADO: "Veriamos a iij comparaçom, pera cuio conhecimento saybbamos que aquestes nomes, beneficio ou benffeytura trazem en o seu *significado* tres condiçoens." (*Séc. XV - O LIVRO DA VIRTUOSA BEMFEITORIA*, p. 539) (Em A. G. Cunha, 1813).
855. SIGNIFICANTE: "Isto guarda V. Alteza inteiramente, cujas palavras e repostas, assi como são vivas, significantes, assi são temperadas e graves." (1533 - João de Barros, *Panegirico de D. João III - In: Panegiricos*, p. 149) (Em A. G. Cunha, 1836).

856. SÍLABA: "E, en buscando aquesto, acharom as feçuras das leteras; e, ajuntandoas, fezerom delas *silabas*; e, ajuntado estas sillabas, fezerom delas partes." (1344 - CRÓNICA GERAL DE ESPANHA, Prólogo, p. 4) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
857. SILHA: "E esto he que mafomede uyo estar huma *silha* de colmeas ante ssey. antre as quaes scolheo dous cortiços uazios." (c. 1470 - Gomes E. de Zurara, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, p. 270) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
858. SILOGISMO: "Sei per lógica conhecer maior e menor, e em que figura e modo está o argumento, se em 'Barbara', 'Cesare' ou 'Darapti', com tódolos *silogismos* demonstrativos, dialéticos e sofisticos." (1532 - João de Barros, *Rópica pñefma*, p. 42 - 43) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
859. SILOGÍSTICO: "Commentando este texto o padre Cornelio à Lápide (...) depois de disputar theologicamente a materia reduz à forma *sylogistica* toda a sentença do Apostolo, e diz assim" (*Séc. XVII* - Pe. Antônio Vieira, *Sermões*, I, p. 103) (Em A. G. Cunha, 1813).
860. SILVEIRA: "...os lugares em que os porcos mais continuamente seem no veraão, som estes que se seguem. Primeiramente nos outeyros altos, e nos valles per que correm aguas, e em *silveyras*, e murteyras." (*Séc. XV* - LIVRO DA MONTARIA, p. 94) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
861. SILVO: "... sentiam hum fresco e cõpassado aar, diuino soplo, incomprensiuel recreaçam, aquelle quieto e delgado siluo da visam de Elias." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. X v.) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
862. SIMBÓLICO: "... Porque tiveram e veneraram eles esta Ciência por uma Teologia órfica e *simbólica*" (*Séc. XVII* - D. Francisco Manuel de Melo, *Tratado da ciência cabala*, p. 49) (Em A. G. Cunha, 1813).
863. SIMETRIA: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Symmetria*] [Em A. G. Cunha, 1813].
864. SIMÉTRICO: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Symmétrico*] [Em A. G. Cunha, 1813].
865. SIMONIACO: 1. "Onde todos aquelles que conprã cousa spiritual caen este pecado de simonia. E som chamados *simoniacos*." (*Séc. XIV* - Afonso X, *Primeyra partida*, p. 474); 2. "... que o ouvensen publicamente por *symoniaco* e fosse escomungado" (1344 - CRÓNICA GERAL DE ESPANHA, vol. II, p. 277) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
866. SIMULTANEIDADE: "... Mas os povos da Itália já sabem como elas (sc. as columnas) caem: e quando voltarem a derrubá-las, há-de ser com a união e *simultaneidade* que na derradeira vez lhes faltou e os perdeu." (1830 - Almeida Garrett, *Portugal na balança da Europa*, Lello, I, p. 847) (Em A. G. Cunha, 1836).
867. SINALEFA: "*Sinalefa* quer dizer 'apartamento', que casi é coa de cima, o qual vício cometemos quando algũa dição acaba em lêtera vogal e se começa outra em vogal." (1540 - João de Barros, *Gramática da lingua portuguesa*, 3. ed., p. 48) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
868. SINOPADO: "Pelo que, por am me não atreveria escrever outras palavras, senão aquelas, **tam** e **quam**, que dos Latinos nos ficaram inteiras, e aquelas *sinopadas*, **gram**, por **grande**, quando se segue consoante, e **sam**, por **santo**." (*Séc. XVI* - Duarte Nunes de Leão, *Orthografia (e origem) da lingua portuguesa*, p. 90) (Em A. G. Cunha, 1657).
869. SINFONIA: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Symphonia*] [Em A. G. Cunha, 1813].
870. SINGELO: 1. "Mais por que a crisma he mays nobre ca estes outros olios por que cada huu delles he *segelo* (sic) em ssey e < ela > ha conposta de d[o]us" (*Séc. XIV* - Afonso X, *Primeyra partida*, p. 80); 2. "... pareçemdo-lhe muy *singello* gallardom em respeito do que ella era mereçedor." (*Séc. XV* - Fernão Lopes, *Crónica del-Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 9) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
871. SINGULAR: "Este nome heloym he nome hebrayco do plular deste nome hell ou deste nome heloim que significa deus em *singular*." (*Séc. XIV - XV* - LIVRO DA CORTE ENPERIAL, p. 204) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
872. SINISTRO: "Como temos notisia de ter VM. resebido hua das nossas vias que remetemos na frota, e pela sua nao Rozario, (que seja Deus louvado, por te la (= tê-la) livrada de *sinistros*" (1727 - Luís Lisanti, *Negocios coloniais: Uma correspondência comercial do século XVIII*, vol. III, p. 202) (Em A. G. Cunha, 1813).
873. SINO: "E estes dizimos quis nostro senhur pera as eygreyas fazer e pera as cruzeas fazer e pera as uestimetas e pera os calezes e pera os *synos* e pera as lampadas e pera os liuros e pera a sustentaçõ e gouerno dos bispos." (*Séc. XIII* - Afonso X, *Fuero real*, p. 35) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
874. SINÓDICO: "MÊS ASTRONÓMICO, é o movimento ou curso *sinódico* que faz a Lua, desde que se aparta do Sol e torna a recorrer com ele." (1706-1710 - Pe. Manuel Bernardes, *Nova floresta*, Lello, II, p. 344) (Em A. G. Cunha, 1844).
875. SÍNODO: "Outrossy que nõ pode (o bispo) fazer cõcelho come arcebispo mays ha poder de fazer *sinado* (sic) que quer dizer aiutameto hua uegada eno ano com (o) os abades e priores e clerigos de sseu bispado." (*Séc. XIV* - Afonso X, *Primeyra partida*, p. 210) (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
876. SINONÍMIA: "SINTRA, ou CINTRA: Villa de Portugal fresquissima e de muytas aguas, posta em uma serra, a que Varram chama Monte Tagro, como Ortelio refere em a sua *sinonimya*" (1672 - João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 720) (Em A. G. Cunha, 1813).

877. SINOPSE: "Jacobó Damião faz dele um elegante elogio no liv. 5 de sua *sinopse*, cap. 13, e lhe dá título de Adão inocente." (1672 - Simão de Vasconcelos, *Vida do venerável padre José de Anchieta*, p. 341) (Em A. G. Cunha, 1836).
878. SÍNQUISE: "*Synchysis* he, quando na oração se acha a ordem das palavras muito confusa." (1797 - Antônio José dos Reis Lobato, *Arte de grammatica da lingua portugueza*, p. 220) (Em A. G. Cunha, 1874).
879. SINTAXE: "Os quais (sc. os latinos) partem a sua Gramática em quatro partes: em Ortografia, que trata da letra, em prosódia, que trata da sílaba, em etimologia, que trata da dicção, e em *sintaxe*, a que responde à construção." (1540 - João de Barros, *Gramática da lingua portuguesa*, 3. ed., p. 2) (Em A. G. Cunha, 1836).
880. SÍNTESE: "Para expôr a verdade he necessaria a *Synthese*, isto he, a facultade de coordenar as partes de um factó ou prova" (1788 - Jerônimo Soares Barbosa, *Instituições oratórias de M. Fábio Quintiliano*, Tomo II, p. 424, nota 1) (Em A. G. Cunha, 1813).
881. SIRGO: "E por nos fazer veer/ sa apostura,/ gran miragre foi fazer/ en Estremadura,/ en Sergovia, u morar/ hua dona soya,/ que muito *sirgo* criar/ en ssa casa fazia." (Séc. XIII - CANTIGAS DE SANTA MARIA [18], p. 55) (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
882. SIRGUEIRO: "... sem andarem com ignomínia pedindo esmola de porta em porta, que é muito maior baixaza que sustentar-se com o trabalho de suas mãos, pintando, ou iluminando, ou fazendo officio de broslador, ou de *sirgueiro*." (1619 - Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 89) (Em A. G. Cunha, 1836).
883. SIRÍACO: "...as letras eram ebraicas mas a lingua era *siriaca*." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo II, fl. I v.) (Em A. G. Cunha, 1874).
884. SÍRIO: "... e vedose aquelle exercito de *Sirios* em terra de ymigós, e tam cercados de muito mayor numero que elles, esmayarom, atonitos da grande maravilha." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. XXVIII v.) (Em A. G. Cunha, 1899).
885. SIRTES: 1. "Pois alem disto vi depois... os judeos que morauam na provincia de Cirene que he em África ao oriente da grande *sirte* (sic) cujo numero era grandissimo conspirarem e leuantaremse contra os romanos e gregos." (1553 - Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo II, fl. XXXIII v.); 2. "Nem (terieis visto) a Cidade de Tacape no meio das areas, caminho das *Syrtes*, & da Jeptis magna, onde se vendimão as vinhas duas vezes no anno" (1589 - Fr. Amador Arrais, *Diálogos*, p. 216) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
886. SISTEMA: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Systema*] (Em A. G. Cunha, 1810).
887. SÍSTOLE: [1712 - D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, s. v. *Systole*] (Em A. G. Cunha, 1813).
888. SISUDEZA: "Dificultosa coisa pedes, ó rei (disse o filósofo, affectando *sisudeza* e dissimulando a impossibilidade); porém, se fizeres o que eu te disser, confio poderei obrar o que me mandas." (1706 - 1710 - Pe. Manuel Bernardes, *Nova Floresta*, Lello, II, p. 66) (Em A. G. Cunha, 1836).
889. SÍTIO: "E com toda a melhorya que os mouros tijnham assy na soma como no *sytio* do logar. em elles cayu toda a principal perda." (c. 1470 - Gomes E. de Zurara, *Crónica do conde Dom Duarte de Meneses*, p. 218) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
890. SITO: 1. "Ha villa de Avis *sita* antre Teio e Odiana, antre as villas de Santarem, Abrantes e Coruche, e antre as cidades Euora e Eluas, he cabeça do Mestrado de Auís." (1556 - Licenciado Iorze Lopes, *Direitos, bens e propriedades da ordem e mestrado de Avis*, p. 42); 2. "Pomponio Mela poem na provincia de Numidia esta Sol Caesarea corte de Juba, cidade maritima, *sita* quasi no meio da praya" (1589 - Fr. Amador Arrais, *Diálogos*, p. 219) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
891. SITUAÇÃO: "... ainda que o poeta quer que a fundasse (sc. a cidade) o mesmo Ptolomeu, e lhe pusesse o nome de uma irmam sua, chamada Arsione, que segundo sua *situaçam* parece a mesma, que esteve onde agora he Suez." (1672 - João Franco Barreto, *Micrologia camoniiana*, p. 108) (Em A. G. Cunha, 1813).
892. SOALHA: "E sse bofordar dâte muytos cu soalhas" (Séc. XIII - *Fuero Real*, p. 153) (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
893. SOANTE: "E certamente a boa-aventurança nom está em palavras soantes, mas é em cousas caladas e em a verdade de dentro da mente." (Séc. XIV-XV - BOOSCO DELEITOSO, p. 75) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
894. SOBERANIA: 1. "...e são melhor servidos das petiçoens, fazendo dellas degrãos para a *soberania*." (1650 - D. Francisco Manuel de Mello, *Vida, e morte, ditos e feitos de Dom João IV*, p. 32); 2. "Estes deuses, pois que agora julgam, e depois hão-de ser julgados, cuidam ordinariamente que para elles é só a magestade (...) e que para elles é só a *soberania* (...) e para os outros a paciencia." (Séc. XVII - Pe. Antônio Vieira, *Sermões*, vol. III, p. 164) (Em A. G. Cunha, 1813).
895. SOBRECARTA: "Item nos mostrou maijs hũa carta de ssentença e huã *sobre carta*." (1416 - DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES, vol. I, p. 237) (Em A. G. Cunha, 1844).
896. SOBRECOSER: "— ... A minha prosa ha de ser aberta, mas que seja a ferro, e fogo, e não a alinhar anexins, nem *sobrecoser* equívocos a ponto adiante." (Séc. XVII - D. Francisco Manuel de Melo, *Feira de anexins*, p. 107 - 108) (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
897. SOBRE-HUMANO: "... pois dos mundanos bees (...) que vos diria, assi da quelle inestimavel numero de fino ouro

e preciosas joyas de Elrei Salamão... como da beleza corporal e *sobre humana*, e dos seus trajos e ornamentos de grandíssima valia e primor — ?” (1553 - Samuel Usque, *Consolação às tribulações de Israel*, Diálogo I, fl. XI v. 2. “Porque êles, com virtude *sobre-humana*, / Os deitaram dos campos abundosos” (1572 - Luís de Camões, *Os lusiadas*, VII, 70) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

898. SOBREPUIJANTE: “... fazendo sam Francisco oraçom de tras do altar, reçoêbo fervor tam *sobrepojamte* da

vissem de Deus” (*Séc. XV - CRÓNICA DA ORDEM DOS FRADES MENORES*, vol. I, p. 219) (Em A. G. Cunha, 1813).

899. SOBRESSAIR: “Fizeram *sobressair* por cima uma pontas de paus, tão agudas e unidas sobre si, que dificultavam notavelmente a subida se alguém a intentasse.” (1626 - Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 31) (Em A. G. Cunha, 1813).

PALAVRAS E IMAGENS: O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A PINTURA NO SÉCULO XX

Márcia Arbex*

Resumo: Aspectos das correspondências entre a palavra e a imagem na obra de artistas significativos da "avant-garde" européia.

Palavras chave: Poesia - Pintura - Vanguardas.

A literatura e a pintura são artes que dialogam há muitos séculos, e talvez sempre o tenham feito, através do contato entre poetas e pintores.

No âmbito das pesquisas sobre as correspondências entre a literatura e a pintura no século XX, tivemos a oportunidade de chamar a atenção para um dos aspectos destas correspondências: a presença da escrita nas artes plásticas¹. O objetivo proposto era colocar em evidência o lugar ocupado pela escrita na obra de artistas significativos da *avant-garde* européia, mostrar as diversas maneiras como foi utilizada, além de identificar a função dos signos linguísticos nas suas obras, segundo a seguinte hipótese: o surgimento pontual da letra num campo que, em princípio não é o seu, indica que a escrita assume um papel essencial no processo de contestação da "linguagem pictural", ou seja, que a escrita participa do processo de ruptura com a noção tradicional de representação que se instaura nessa época.

Nossa proposta, hoje, é abordar o trabalho de alguns desses artistas, no intuito de revelar a importância de suas descobertas, tanto no campo da arte como no da literatura. Os artistas demonstraram um interesse especial pela dimensão pictural da letra e a confrontaram às formas, linhas e cores presentes na tela, fazendo-a participar da estrutura da obra. Como se a moldura tivesse se tornado, aos poucos, permeável, e não constituísse mais um obstáculo à introdução de elementos e materiais exteriores, *a priori*, à prática da pintura, deixando-os penetrar este espaço consagrado da representação e ocupar um lugar de honra ao lado das imagens. Primeiro o título, que abandona a etiqueta tradicional e faz irrupção dentro da tela, solicitando assim o espectador a participar com uma leitura ativa; em seguida as

palavras emprestadas a um letrado; mais tarde... mas não nos antecipemos.

Enfocando três momentos significativos do início do século XX - a prática cubista, a colagem surrealista e a busca de uma poesia pictural - pretendemos apresentar algumas etapas da evolução das correspondências entre a palavra e a imagem, assim como suas principais facetas.

Todavia, constatamos que a palavra esteve presente nas artes plásticas em vários momentos de sua história, não se tratando de um fenômeno exclusivo ao século XX. Se observarmos alguns exemplos em outras épocas e culturas, mesmo que seja de maneira breve, evidenciaremos melhor algumas das características específicas ao século XX.

Voltando, então, no tempo, constatamos que, da Idade Média, onde as inscrições aparecem nas iluminuras decorando os textos sagrados, ao século XIX, os exemplos são múltiplos. No século XV, Van Eyck utiliza frases sobre filatérios para completar a mensagem de ordem religiosa nas representações da *Anunciação*, onde a saudação do Anjo Gabriel e a resposta da Virgem Maria podem ser lidas, textualmente, em letras góticas pintadas. A palavra, cujo significado é de natureza auditiva, temporal, ganha aqui uma dimensão espacial, se "materializando" sobre a tela.

Durante a primeira metade do século XVII, artistas como Jacques Linard, Lubin Baugin e Sébastien Stoskopff utilizaram a escrita nos seus quadros de maneira mais sistemática. As inscrições aparecem então nas naturezas mortas e especialmente naquelas chamadas *vanités*. Uma natureza morta é, como se sabe, a representação de objetos, frutas, legumes, flores ou animais mortos. Uma *vanité*, por sua vez, é um tipo de natureza morta que trata - por meio da simbologia dos objetos que ela representa - da fragilidade e da futilidade da vida diante da morte irremediável. Marcada por um espírito religioso, a natureza morta francesa reflete a importância do meio protestante no início do século XVII, assim como um certo rigor calvinista tanto quanto jansenista.

* Professora de Língua e Literatura Francesa da UECE, Pesquisadora pelo CNPq.

¹ Márcia M. VALLE ARBEX. *De l'image de la lettre à la poésie peinte. Étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels: 1910 - 1930*. Tese de Doutorado, Université de la Sorbonne, 1992.

Os artistas demonstram sua predileção pela “vida silenciosa” e pelo recolhimento em obras graves e meditativas.

Ao lado de objetos tais como a caveira sobre um livro ou mesa, as conchas do mar, a vela que se consome em um castiçal, flores murchando em um vaso ou a ampulheta lembrando a fugacidade do tempo, aparece com frequência um livro aberto ou um pergaminho, dando a ler ao espectador mensagens do tipo: *Memento mori, Voilà comment nos beaux jours deviennent, Pas de temps avant la fin*. Tais mensagens vêm reforçar o objetivo das *vanités*: denunciar a vaidade dos que só se consagram ao saber intelectual, lembrar aos homens que a vida é efêmera e fugaz, e que a fé é a única esperança de vencer a morte.

No Século XIX, as inscrições sobre a tela reaparecem. A multiplicação da imagem da palavra e do texto impresso - através de cartazes, painéis luminosos, propagandas espalhadas pelas cidades em plena era industrial, assim como a descoberta das estampas japonesas e da caligrafia do extremo-orient, são sem dúvida alguns dos fatores que despertaram o interesse dos artistas pela dimensão plástica dos signos lingüísticos. A literatura e o contato com escritores da época se manifestam nas legendas das telas e xilogravuras de Paul Gauguin; aparecem na escrita às vezes ilegível sobre capas de livros representados em certos quadros de Van Gogh, convidando o espectador a decifrar os nomes dos seus autores prediletos: Maupassant, Goncourt... Nas telas de Paul Cézanne, a escrita surge sob a forma de título de jornal; em certas pinturas de Ingres e de Manet, aparece como caligrafia traçada sobre uma carta, sobre pedaços de papel onde, às vezes, assinaturas e dedicatórias se dissimulam; nas ruas de um Utrillo, a escrita faz parte da paisagem urbana, evocando o letreiro de um bar ou restaurante. Estes artistas atualizaram as inscrições, dando-lhes um caráter contemporâneo e pessoal; entretanto, a hierarquia permanece: as palavras aparecem em função da imagem, geralmente predominante, e desempenham um papel secundário, anedótico, basicamente informativo.

Nesta mesma época, o interesse pela dimensão pictural e espacial da escrita também se manifesta na literatura. Segundo certas teorias, houve influência do “visível” sobre a literatura, ou seja, a poesia assimilou a experiência pictural fazendo com que os poetas buscassem inspiração na pintura, renunciando à narração e à descrição literárias. Seguindo o exemplo do artista, alguns escritores procuraram dar à poesia a dimensão da contemplação pictural, ao tentar transmitir um espaço e criar imagens. Vale ressaltar, igualmente, que todo o movimento simbolista foi influenciado pela revelação poética das “correspondências” em *Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Os exemplos mais significativos são o de Arthur Rimbaud e de Stéphane Mallarmé.

Em *Illuminations*, o poeta cria um mundo onde as fronteiras entre os diversos domínios se desfazem, o vegetal e o mineral se humanizam, os sons e as cores se harmonizam, onde os objetos não remetem a algo de comum ou conhecido, onde as imagens poéticas se assemelham a visões alucinadas. Em seu famoso *Voyelles*, poema que resume as preocupações

do século XIX relativas ao fenômeno da “*audition colorée*”, o poeta busca correspondências entre as cores e as letras:

“*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:*

voyelles,

Je dirai quelque jour vos naissances latentes”

Mallarmé, por sua vez, inova com *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), que o consagrou como um dos mais importantes precursores da poesia moderna. No prefácio ao poema, Mallarmé afirma que o compôs inspirado na música e que o poema deveria ser lido como se fosse “uma partitura”. Entretanto, a interferência da dimensão pictural também é bastante nítida: o poeta dispõe as frases e as palavras no espaço da página, escolhendo com cuidado a tipografia, rompendo desta forma com a tradição poética. No poema *Un coup de dés...*, Mallarmé atribui às palavras uma existência material, física, onde os espaços brancos entre as palavras e entre as frases assumem grande importância. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade.

A partir de Mallarmé, o desejo de conferir à letra e à palavra uma dimensão visual, não cessou de se manifestar. Nas primeiras décadas do século XX, as iniciativas se multiplicaram e os exemplos onde a escrita se associa à imagem são numerosos.

Em 1914, ano que marca o início da Primeira Grande Guerra, duas publicações se destacam. O futurista italiano Marinetti lança as bases da revolução tipográfica e aprofunda a teoria das “*parole in libertà*”. Esta manifestação tipicamente vanguardista também pode ser observada na poesia de Guillaume Apollinaire. “*Moi aussi, je suis peintre*”, afirma o poeta a propósito dos poemas intitulados inicialmente *idéogrammes lyriques*, publicados em 1918 com o título de *Calligrammes* que, ao que tudo indica, é um termo formado pelas palavras *calligraphie* e *idéogramme*. A escolha do título se deve aos poemas onde os versos são dispostos na página de maneira a figurar um objeto; onde as letras e palavras desenham o assunto do poema, como em *Coeur couronne miroir, La cravate et la montre* ou *Il pleut*. Mas o fato de Apollinaire ter se afirmado como pintor também pode ser interpretado como uma “resposta poética” aos seus amigos cubistas Pablo Picasso, Juan Gris e Georges Braque que, na época, se interessavam pela introdução de signos lingüísticos nas suas pinturas.

Ler e ver a palavra

Com o cubismo entramos numa das fases mais férteis, mais revolucionárias da história da arte, em termos de transformação da linguagem pictural. O cubismo, como sabemos, foi uma prática artística (não se constituiu em movimento organizado) que surgiu por volta de 1910, com as obras de Picasso e de Braque. No início, o termo tinha uma conotação pejorativa: os artistas foram acusados de querer simplesmente reduzir os seres e os objetos à forma do cubo. Na verdade, a noção de cubismo não pode se limitar apenas

à uma definição formal; adotando um ponto de vista mais amplo, podemos nos questionar se o cubismo não seria um tipo de pintura que, ao surgir nas vésperas da Primeira Guerra, não estaria anunciando a fase de desagregação, de contestação e de rupturas que este conflito provocou na Europa.

A nível formal, esses artistas desacreditavam inteiramente a tradição representativa, isto é, a concepção da pintura baseada sobre o sistema analógico de figuração e sobre a perspectiva monocular; eles acusavam esta tradição de fornecer ao espectador apenas uma imagem ilusória da realidade, dando-lhe a contemplar uma reprodução do que já lhe é familiar.

Braque e Picasso, entre outros, se interessavam à destruição e à reconstrução do espaço pictural na busca de um novo vocabulário de formas, de uma nova linguagem. Para que um objeto pudesse ser apreendido na sua totalidade, os artistas o representavam sob seus diversos ângulos, com o intuito de dar uma visão simultânea de todas as suas faces; por isso suas composições parecem tão herméticas, de difícil acesso.

Nesta primeira fase do cubismo surgem as inscrições nos quadros, provenientes da realidade cotidiana e moderna dos artistas. É como se os pergaminhos e os livros das *vanités* do século XVII tivessem sido substituídos e atualizados, se tornando os jornais das naturezas mortas cubistas.

Quanto à temática, as inscrições ora se referem ao tema urbano, ora aos objetos de leitura, aos objetos relacionados à música e àqueles que aparecem dentro do contexto do *café*. Encontramos assim nomes de cidades, de restaurantes, de bares; nomes de bebidas como *vin*, *vieux marc*, *bordeaux* sobre as etiquetas das garrafas; títulos de canções populares (*Ma Jolie*) ou nomes de compositores de música clássica (Mozart, Bach); inscrições relativas à imprensa, como os títulos de jornal *Le Quotidien*, *Le Parisien*, *Le Figaro*, que são as mais frequentes e variadas.

Nos quadros de aspecto fragmentado, de leitura difícil, a letra ou palavra assume duas funções essenciais: informativa e formal. Isto é, enquanto signo legível, com valor referencial, as letras desencadeiam uma leitura das formas e dos objetos representados, acrescentando informações ao espectador e servindo-lhe de “âncora” dentro de uma composição quase sempre hermética. Em muitos casos, a palavra sofre cortes e *Journal* se torna *Jou...*, *Jour...* ou *...al*. Esta fragmentação da palavra também confere à composição a possibilidade de expandir o campo das significações, dando ao espectador a oportunidade de participar da obra, completando mentalmente as sílabas de acordo com os estímulos recebidos ou com sua imaginação. Enquanto elemento visual, pictural, a letra participa da arquitetura da composição, acrescentando linhas horizontais e verticais (por isso a letra de imprensa é mais usada), ritmando-a visualmente.

Uma outra inovação do cubismo foi a utilização do chamado *papier collé*, que provocou o aumento do emprego e da variedade das letras. O *papier collé* é uma técnica que consiste em integrar materiais em duas dimensões à pintura: são recortes de jornal, papéis de embalagem, papel-parede, publicidades e até cartões de visita. Picasso e Braque soube-

ram tirar partido dos textos impressos tanto do ponto de vista de sua riqueza visual quanto de seu conteúdo; as composições ganharam, desta forma, uma conotação irônica, poética e, às vezes polêmica.

A partir do momento em que objetos em três dimensões aparecem nos quadros, não se trata mais de *papier collé*, mas sim de colagem. Picasso utilizou muito este recurso, assim como a maioria dos artistas da vanguarda européia; todavia, foram os surrealistas que colocaram em evidência as inúmeras possibilidades desta técnica.

A colagem como recurso poético

Além de constituir um recurso plástico de possibilidades ilimitadas e de qualidades excepcionais, a técnica da colagem se tornou objeto de reflexão de vários poetas, que passaram a considerá-la como um recurso literário. Em 1923, no texto intitulado *Max Ernst, peintre des illusions*, Louis Aragon foi um dos primeiros a chamar a atenção para o caráter essencialmente moderno da colagem. Nesta ocasião, o autor do *Paysan de Paris* define a colagem opondo-a ao *papier collé* cubista: “*Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins ao collage cubiste dont l'intention est purement réaliste*”. O próprio Ernst a define como um conceito e não como uma técnica ao dizer: “*Si c'est la plume qui fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage*”.

Uma teoria da colagem começa então a se desenvolver nos círculos intelectuais da época e, na literatura de caráter dadaísta, Tristan Tzara lança um dos textos mais significativos: *Pour faire un poème dadaïste* (1924). Neste poema, que toma emprestado a forma da “receita” culinária, Tzara ensina como fazer um poema a partir de um jornal, munindo-se apenas de tesouras.

No *Manifesto do Surrealismo* (1924), André Breton também integra a colagem verbal nos fundamentos do movimento, considerando-a como um procedimento poético:

“*Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs d'être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (...) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux*”.

Todavia, foi no domínio das artes plásticas que os resultados foram os mais surpreendentes. As colagens de Max Ernst marcaram profundamente a evolução da pintura nesse início de século e, de maneira geral, a história da arte. Não há dúvidas de que a nova técnica tenha inspirado Breton na formulação da noção de imagem surrealista. Expostas em Paris pela primeira vez em 1921, as colagens de Max Ernst provocaram uma grande emoção nos jovens poetas surrealistas Philippe Soupault e André Breton; foi como uma “revelação”, disseram. Naquele momento, eles perceberam que o

pintor poderia obter nas artes plásticas a mesma "liberação" que os poetas buscavam com a experiência da poesia automática, inaugurada dois anos antes com *Les Champs magnétiques*.

Assim como a imagem surrealista definida por Breton, as imagens obtidas com maestria por Ernst têm por traço essencial a "aproximação de duas realidades mais ou menos distantes", aproximação esta que procura produzir um efeito de contradição e de insólito dentro da própria representação do real. O recurso coloca em evidência analogias pouco frequentes e inusitadas, abre uma brecha na figuração realista, que passa a acolher imagens oníricas, desencadeando não somente a emoção poética mas também o "pânico da inteligência" do qual fala Breton.

Outra característica marcante destes quadros vem confirmar que pintura e literatura estão intimamente ligadas pela prática da colagem: a presença de textos, frases ou legendas que acompanham as imagens, justificando assim a apelação de *poème-double*. Os textos têm caráter poético (*La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / la gravitation des ondulations n'existe pas encore*) ou apresentam certa dose de ironia e humor, seguindo a linha das experiências linguísticas dadaístas (*La bicyclette graminée garnie de grelots les grisons grivelés et les échinodermes courbant l'échine pour quêter des caresses*).

Fiel à idéia de desdobramento da linguagem plástica em linguagem pictural e verbal, Ernst escreve três *romans-collages*: *Rêve d'une petite fille qui a voulu entrer au Carmel*, *Une Semaine de Bonté* e *La Femme 100 têtes*. O forte poder sugestivo, a irrupção do irracional e o *dépaysement systématique* provocado pelo conjunto texto-imagem são os traços mais marcantes dessa forma de "romance", onde Max Ernst "*détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle*" (Aragon).

A busca da poesia pictural

A partir da metade da década de 20, dois nomes vieram se juntar ao grupo surrealista parisiense, motivados pela efervescência intelectual e artística da capital: o catalão Joan Miró e o belga René Magritte.

Joan Miró, após o encontro com o grupo surrealista, revela: "*Cette année-là j'ai beaucoup fréquenté les poètes. Il me semblait nécessaire de dépasser la plastique pour atteindre la poésie*". Suas pinturas foram chamadas "*peintures de rêve*" pela atmosfera onírica, a liberdade e leveza do gesto, a espontaneidade do traço: uma forma de automatismo que evoluiu de acordo com o contato com os materiais e o acaso. Nos quadros realizados nesta primeira fase de contatos com o surrealismo, a presença de inscrições sobre a tela foi progressivamente se afirmando, as letras formando palavras, as palavras se reunindo para formar frases, textos e poemas. O traço comum às diversas inscrições é, sem dúvida, o tom bastante lírico.

A maioria das inscrições que surgem nas telas de Miró têm por tema o amor. A escrita cursiva, leve, se desloca

livremente sobre a tela e divide o espaço com a iconografia esquemática, tendendo nitidamente à abstração. Nestas composições, a figura feminina é sempre evocada através de frases como *Sourire de ma blonde*, *Bonheur d'aimer ma brune*, *Le corps de ma brune*. Entretanto, Miró coloca igualmente em cena um tipo de sensualidade que se expande, atingindo todos os seres do universo, como nos quadros que apresentam as inscrições: *Étoiles en des sexes d'escargot*, *Escargot, femme, fleur, étoile* e *Une étoile caresse le sein d'une négresse*.

Através das inscrições, Miró provoca uma aproximação entre elementos terrestres e cósmicos que, em relação de igualdade, exprimem a noção de um universo em harmonia. Cada elemento figurativo ou palavra - mulher, flor, estrela, pássaro, amor ou caracol - não somente se relaciona com os demais em um mesmo quadro, mas também remetem a outros quadros onde estes temas são desenvolvidos. É através da repetição dos temas e de um discurso elíptico, e não pela organização racional e lógica de uma idéia, que o pintor dá força poética às suas composições.

Quanto a René Magritte, apesar de ele estar familiarizado com o surrealismo antes de chegar em Paris, nota-se que o contato com os parisienses teve uma grande influência sobre sua produção, durante os três anos que habitou a capital francesa, de 1927 à 1930. Durante este período, Magritte se interessou sobretudo pelas investigações linguísticas na busca do "*effet poétique bouleversant*" e seus quadros apresentam características bastante específicas, principalmente a presença de palavras.

Nestes trabalhos, podemos notar o aprofundamento de uma reflexão sobre a linguagem derivada dos textos de André Breton, segundo o qual é urgente a necessidade de rever nossa concepção da relação significante-significado. Vale ressaltar, igualmente, o paralelismo destas reflexões com a teoria do signo desenvolvida por Saussure, no *Cours de Linguistique Générale* (1916), onde o autor define o signo linguístico ao distinguir suas duas "faces": o significado e o significante. O signo linguístico assim definido apresenta duas características essenciais: o caráter linear do significante e a arbitrariedade do laço que une o significante ao significado. Das duas características, a última foi profundamente explorada por Magritte.

Sua reflexão pode ser observada nos vários textos que tratam da "*art de peindre*", mas sobretudo no texto escrito e ilustrado pelo próprio Magritte, intitulado *Les Mots et les Images* (1929), onde estão estabelecidos os princípios que devem reger as relações entre a palavra, a imagem e o objeto.

O texto *Les Mots et les Images* contém dezoito proposições, cada uma acompanhada de uma ilustração. A primeira proposição, uma das mais importantes para a compreensão global das novas relações que Magritte pretende instaurar entre palavra-objeto-imagem, diz que "*un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux*" (um objeto não depende tanto do seu nome a ponto de não podermos dar-lhe um outro que lhe convenha melhor). A proposição coloca, primeiramente, a arbitrariedade das relações entre a palavra e o objeto que ela

designa; em segundo lugar, a possibilidade aberta por essa arbitrariedade de criar novas relações entre os objetos e as palavras. Este princípio foi ilustrado por uma série de quadros intitulados *La Clef des songes*, onde Magritte explora “*la rencontre fortuite*” (o encontro casual) de uma palavra e um objeto estranhos um ao outro, sobre uma mesma superfície.

Estendendo esta proposição à questão da imagem, Magritte afirma que “*tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente*” (Tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa). A ilustração desta idéia está presente no famoso quadro *La Trahison des images* (mais conhecido pela inscrição que ele contém: *Ceci n'est pas une pipe*), onde o pintor associa uma legenda e uma imagem com aparência realista, didática, imitando aquelas que encontramos em livros e manuais escolares. Nesta “lição”, entretanto, o conteúdo da legenda parece, em princípio, contradizer a imagem que mostra um cachimbo. Se observarmos com atenção, o texto é na verdade justo: o que vemos não é o objeto tangível “cachimbo”, do qual se fala na legenda, mas a imagem de tal objeto, representado pela pintura.

Os quadros de René Magritte são uma verdadeira “*leçon de choses*” diante dos quais o espectador é convidado a rever sua concepção da linguagem e a analisar seus mecanismos de funcionamento no cotidiano. Através da associação imagem-legenda, o artista tenta destruir qualquer ponto de vista dogmático sobre o mundo, revelando nosso raciocínio e hábitos estereotipados; ele quer “preocupar” o espectador, provocá-lo, impedir que seu pensamento funcione de maneira mecânica, para então conduzi-lo ao seu universo poético. Pois como disse o próprio Magritte, “*l'habitude de parler pour les besoins immédiats de la vie impose aux mots qui désignent les objets un sens limité. Il semble que le langage courant fixe des bornes imaginaires à l'imagination*”.

Ao percorrer as primeiras décadas do século XX, três momentos foram destacados: o primeiro procurou mostrar de que maneira a letra - e a palavra - surge numa composição cubista, sem que esteja subordinada à imagem. Quando Braque, ou Picasso, pintam letras sobre uma superfície que não representa nenhum objeto, que não remete a nenhuma forma dentro ou fora do quadro; quando os artistas as utilizam como elemento visual e as fazem participar da composição, elas acrescentam novas funções à escrita.

Desta forma, os cubistas deram início a um processo que se intensificou com os movimentos dadaísta e surrealista,

que assumiram o objetivo de fazer uma profunda reforma da linguagem poética. “*O bouches, l'homme est à la recherche d'un nouveau langage, auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire*”, já dizia Apollinaire. As palavras deixam de ter uma função utilitária de comunicação e se tornam “*des tremplins à l'esprit*” (Breton).

Exemplos desses momentos foram mostrados com a prática da colagem por Max Ernst, que alterna lirismo e ironia; com a busca de uma “picto-poesia” por Miró e Magritte, sendo que Magritte se destaca pela amplitude de suas bem-humoradas investigações em torno dos fenômenos lingüísticos.

Se por um lado, os artistas utilizaram ao mesmo tempo, e sobre um mesmo suporte, a linguagem pictural e a escrita, por outro lado, eles se dedicaram à produção literária e crítica, ao publicar textos em revistas da época, produção esta muitas vezes desconhecida dos estudantes e do público em geral².

Ao atravessar esse terreno movediço e amplo, onde dois campos semióticos distintos interagem, não pretendíamos ser exaustivos. Fica, sobretudo, uma reflexão, cuja proposta é chamar a atenção - ou pelo menos despertar a curiosidade - para uma produção artística e literária que provocou sérias mudanças na paisagem literária da época, ao questionar o conceito de “beleza” estética, o papel do poeta e do artista, ao dar novas funções à obra de arte. E, certamente, o diálogo que se estabeleceu entre a literatura e a pintura no início do século XX ainda não cessou, pois encontramos seu rastro em inúmeras manifestações contemporâneas de arte e de poesia.

Algumas referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Genève: Skira, 1969.
- COURT, Raymond. *Sagesse de l'art: arts plastiques, musique, philosophie*. Paris: Klincksieck, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, Écouter, Lire*. Paris: Plon, 1993.
- MASSIN, Jean. *La Lettre et l'image*. Paris: Gallimard, 1970.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne: parallèle entre littérature et arts plastiques*. Paris: Gérard-Julien Salvy, 1986.

² A maior parte dos textos de Max Ernst foram reunidos em *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970. Os textos de Magritte podem ser encontrados no volume *Écrits Complets*, Paris, Flammarion, 1979; os de Juan Miró em *Carnets Catalans*, Geneva, Skira, 1976.

O HUMOR E O FANTÁSTICO NA LITERATURA

Tércia Montenegro Lemos*

INTRODUÇÃO

Em *Comicidade e Riso*, Vladimir Propp fala das várias modalidades do cômico, baseando-se num estudo comparativo de diversas obras da literatura russa. Ao fim desta leitura, elaboramos uma hipótese: existiria um humor latente no fantástico? Em caso afirmativo, caberia identificarmos a causa e o tipo desse humor.

Como este trabalho não tem por objetivo uma análise detalhada de textos literários, a bibliografia que iremos utilizar se refere basicamente a ensaios que tratam do humor ou do fantástico. Nossas conclusões se basearão, portanto, em algumas inferências que a leitura desses estudos pode permitir.

O que pretendemos, em suma, é fazer algumas reflexões sobre uma possível associação entre os mecanismos psicológicos que instauram o cômico e o fantástico, face às reações do leitor. Parece-nos que, se pudermos nessa perspectiva conceptualizar ambos os gêneros, como se fossem gerados a partir de procedimentos comuns, não será descabida nossa hipótese.

O FANTÁSTICO

Definir a literatura fantástica ainda é tarefa polêmica. Todorov, com aceitável didatismo, apontava a hesitação do leitor como principal condição para o fantástico. Haveria obrigatoriamente uma sensação de surpresa diante do extraordinário, coisa que não acontece no maravilhoso (sempre estruturado em ambientes de fantasia, propícios à imaginação). Também, no fantástico, o inverossímil permaneceria sem justificativas ou esclarecimentos racionais (que geralmente explicam os fatos absurdos, identificando-os com sonhos ou alucinações). Neste caso, teríamos o *estranho*, modalidade que culmina numa espécie de final feliz, solução de todos os enigmas sobrenaturais apresentados no texto.

Assim sendo, se o leitor interpretar que as leis da realidade continuam intactas e podem perfeitamente explicar os acontecimentos narrados, a obra passa a situar-se na zona do estranho, extrapolando a órbita do fantástico. Se, por outro lado, ele admite que tudo pode ser compreendido por novas leis da natureza, desconhecidas até então, a narrativa passa a fazer parte do domínio do maravilhoso. Ou seja, o fantástico equilibra-se entre dois gêneros fronteiros, onde há constantes fusões.

Porém, o fato de definir um gênero em relação aos que lhe são vizinhos gera nova fonte de dúvidas: afinal, até que ponto limites teóricos são encontrados na prática? Salvatore D'Onofrio, em seu artigo sobre o fantástico kafkiano, chega a se perguntar se o estranho pode mesmo ser considerado um gênero literário, e sustenta que "seria mais convincente considerar o fantástico como um macrogênero que incluiria qualquer fenômeno contrário à ordem natural das coisas ou à racionalidade humana."¹

E existem também definições mais históricas, como a de Selma Calasans Rodrigues, que nos fala de um fantástico *strictu sensu*, elaborado "a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica."²

Em nosso estudo, estamos inclinados a admitir a opinião do autor russo. Todorov aborda um ponto decisivo para a hipótese do humor no fantástico: essa hesitação, esse susto que o leitor sente, será, como veremos, igualmente condição para o riso. E os limites estabelecidos – para maravilhoso e estranho – não nos parecem falhos. Na realidade, toda literatura traz impurezas, misturas de gêneros. Mas o fantástico, em sua essência, é realmente uma transição para o mágico, um contraste entre dois mundos que não se justifica.

O HUMOR

O riso seria basicamente uma resposta a certo estímulo que aguça o nível psicológico do indivíduo a ponto de haver,

* Aluna do curso de Letras da UFC.

¹ D'ONOFRIO, Salvatore. O fantástico kafkiano. In: *Letras & Letras*. Uberlândia, 4 (1 e 2), jun/dez 88. p.227.

² RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo, Ática, 1988. p.27.

por parte deste, uma reação, uma espécie de *explosão*. Dessa forma, para conceituarmos o humor, temos de observar duas particularidades da sua natureza:

- 1º) o seu caráter exterior, estimulante;
- 2º) as causas de suas manifestações interiores.

A comicidade possui, naturalmente, várias formas de se expressar (o que dá origem às diversas maneiras de se rir). Mas, tomando o riso como um efeito geral, passemos a estudar seus aspectos componentes. Ou seja, que mecanismos, psicológicos ou lingüísticos, podem levar um ser humano a rir? Haverá situações para as quais todas as pessoas terão que reagir com o riso ou este é provocado por elementos de ordem interna ou puramente subjetiva?

Diz Propp:

O riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto.³

Daqui pomos em destaque a expressão *repentina descoberta* e fazemos um paralelo com o que há pouco falamos de Todorov. Parece sensato estabelecermos uma relação causa/efeito: a aparição súbita de algo levando ao susto (hesitação) e / ou ao riso.

Por *defeito* entenda-se o sentido de uma disparidade, coisa pouco usual. Desse modo, qualquer relação de contraste com as normas (sociais, mentais etc.) aceitas pode gerar humor: um aspecto (físico ou intelectual), uma semelhança ou diferença muito acentuada em relação a um referente, uma comparação ou paródia... Em todos os casos, o riso demonstra a impiedade diante do incomum. Porque a natureza humana sente-se atingida quando algo foge às regras habituais e, se este fato insólito não for revoltante nem comovente, soará ridículo. O homem, rindo, vinga "sua personalidade, constrangida à atenção, à coerência, ao respeito, ao medo, que nos são impostos por nós mesmos ou por outrem. Por isso tal libertação é alegre e, às vezes, gloriosa."⁴

Este, o aspecto exterior, estimulante :algum motivo nascido de uma quebra de padrões inesperada, levando o indivíduo ao desabafo. Mas há também na reação do riso motivações de ordem interna ao próprio indivíduo, coisas de seu mundo interior. E são essas manifestações interiores que agora nos cumpre analisar.

Com efeito, para que se dê o riso, o componente externo deve necessariamente coadunar-se com as expectativas do indivíduo que está a senti-lo, a recebê-lo. Há de existir uma coerência entre o psicológico humano e a situação exposta. E quem pode discriminar uma regra geral, nesse caso? Como

em qualquer questão ligada à subjetividade, é arriscado afirmar alguma coisa. Onde entra o humano, o interno, entram as dúvidas e exceções. Teoricamente, as desproporções ou faltas de correspondência suscitam o riso. Mas podem não fazê-lo, por razões individuais que fogem pelos domínios da psicologia.

É ainda Propp que afirma:

A dificuldade está no fato de que o nexa entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri.⁵

O HUMOR E A LITERATURA FANTÁSTICA

Em seu livro, Vladimir Propp refere-se ao exagero e ao alogismo como fontes de humor. No primeiro caso, diz que "o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. (...) É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grosseiro."⁶ E passa às definições destas modalidades: a caricatura seria o exagero de algum pormenor, a hipérbole, uma variedade caricatural que deformaria o todo e não somente os detalhes; o grotesco, um "exagero que extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico."⁷ Eis, portanto, a primeira vez em que vemos o etnólogo russo referir-se ao ponto de nosso estudo. Deixemo-lo continuar:

Porém, o exagero não é a característica única do grotesco. O grotesco nos faz sair dos limites de um mundo realmente possível. (...) O grotesco é cômico quando, como tudo o que é cômico, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Ele se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem. (...) O grotesco é possível apenas na arte e impossível na vida.⁸

Estas são conclusões que já trazíamos enraizadas em nossa mente, mas precisávamos formular: o humor pode estar presente no fantástico, devido à sua ligação inevitável com o exagero, o improvável, que revela algum defeito de modo súbito. Tal defeito não poderá jamais provocar comoção ou revolta, sob pena de tornar-se terrível. Assim é que o riso ocorre, num estreito limite de vingança do homem contra o mundo, entre barreiras que, se ultrapassadas, transformam o cômico no trágico.

A respeito do alogismo, é redundante nomeá-lo característica do fantástico. Definindo a falta de lógica como "incapacidade de juntar uma consequência com suas causas"⁹, encontramos na literatura fantástica a natural incoerência de um mundo aparentemente normal que se "irrealiza" subitamente, sem explicações. E este é, sem dúvida, um elemento com possibilidades fortes de tornar-se ridículo.

³ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992. p.55.

⁴ PEIXOTO, Afrânio. *Humor*. Ensaio de brevíário nacional do humorismo. Rio de Janeiro, W.M.Jackson, 1947. p.9-10.

⁵ PROPP, Vladimir. op. cit. p.31.

⁶ *Ibidem*, p.88.

⁷ *Ibidem*, p.91.

⁸ *Ibidem*, p.92.

⁹ *Ibidem*, p.108.

CONCLUSÕES

Já abordamos a possibilidade de um humor latente no fantástico. Identificamos a causa de tal comicidade com a própria natureza desta literatura, cheia de exageros e alogismos. Agora, sobre o tipo de riso que daí surge, veremos alguns pontos.

Em primeiro lugar, o leitor comum não ri sarcasticamente dos desvarios fantásticos. Não nos parece viável que ele zombe dos propósitos do autor, desacreditando de suas palavras. Em cada estilo literário há de existir uma cumplicidade entre receptor e obra. Se ambos não se ajustam, se o leitor não compreende as abrangências do texto, a leitura será falha. Entendemos a literatura fantástica como um fenômeno artístico porque estético e, nesse panorama, cabe ter a consciência de seus objetivos, nos quais certamente não se inclui a verossimilhança.

Porém, não são apenas o exagero e a falta de lógica a impulsionarem o riso. Se postos em ambiente favorável às surrealidades (ideal do maravilhoso), eles parecem completamente admissíveis e prováveis. Ao lermos um conto de fadas, não é estranho nem ridículo encontrarmos pela frente seres ou situações mágicas, pois já estamos preparados para isso. Nos textos fantásticos, ao contrário, há o choque, a desarmonia inesperada de que falamos. E o riso que daí nasce vem como se disséssemos: "Mas quanta imaginação! Que loucura se isso pudesse acontecer!"

Sabemos que não acontece. E, no entanto, rimos como se, naquele momento, nos dêssemos conta da vastidão da mente humana, de suas potencialidades de fuga por um mundo ilimitado. É um riso de satisfação, quando o homem se vê livre pelo seu próprio poder criador. Um riso que fica entre o desejo e o medo do impossível. Afinal, o homem não é apenas um animal racional, como quis Aristóteles. Ele é também um animal que ri.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- D'ONOFRIO, Salvatore. O fantástico kafkiano. In: *Letras & Letras*. Uberlândia, 4 (1 e 2), jun/dez 88.
- PEIXOTO, Afrânio. *Humor*. In: __ Ensaio de breviário nacional do humorismo. Rio de Janeiro, W.M.Jackson, 1947.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo, Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975.

A ILUSTRE CASA DE RAMIRES E A REFINADA IRONIA DE EÇA DE QUEIRÓS

Lélia Parreira Duarte*

Tradicionalmente, Eça de Queirós é reconhecido por sua ironia. Ironia que se constrói nos devidos moldes comunicacionais da sátira, isto é, através de mensagens duplas que permitem distintas interpretações. É por isso que tantas vezes encontramos nos textos do criador do Conselheiro Acácio a figura do receptor ingênuo, do leitor inábil ou do enamorado romântico e desatento: presas em algum tipo de envolvimento ou sedução, essas vítimas de enganos não percebem as ciladas que lhes são preparadas por personagens que pretendem dominá-las e tirar proveito do relacionamento que se estabelece, e caem em suas armadilhas irônicas, por não perceber o "outro" sentido de suas falas ou propostas.

Eça é especialista em jogar com os desejos e fantasias do ser humano, mostrando como eles se prestam ao exercício da sedução e do poder. Por isso cria personagens como Luísa, de *O primo Basílio* ou Amélia, de *O crime do padre Amaro*. Predispostas psicologicamente para o amor e biologicamente para o relacionamento sexual, seja ele conjugal ou extra-conjugal, essas figuras tornam-se presas fáceis de conquistadores como Basílio ou Amaro. Esses sedutores trazem geralmente a marca do estranho, do exótico ou do diferente, e também do interdito: Basílio apresenta-se à prima Luísa - que foi sua namorada e está casada com Jorge - como viajado, interessante, rico e de hábitos franceses; Amaro é jovem, vem da capital e é sacerdote, o que o coloca numa situação especial de interesse para as moças de Leiria e principalmente para Amélia, que já tem em casa um exemplo de que esse tipo de interdito pode ser camufladamente superado.

Não são apenas mulheres que Eça coloca nessa situação de vítimas de uma ironia que se relaciona com o amor: o Macário, de "Singularidades de uma rapariga loira", é um outro exemplo: romântico, "sente Vênus" ao conhecer aquela desejável mulher de cabelos negros e braços muito brancos; fica assim pronto para se apaixonar por Luísa, a loira "filha", com quem logo deseja casar-se, sem perceber na noiva sinais de uma "qualidade" que lhe seria inaceitável e que o levaria posteriormente a abandoná-la. É interessante lembrar que também essa Luísa tem a marca do estranho, de um enigma

que seduz: seria ela realmente filha daquela soberba mulher da janela e também de um inglês, o que explicaria a sua posse do leque chinês, tão fino?

Podemos observar nesses textos que, distanciado da ação, um narrador extra ou intradiegético nos mostra a nós, leitores extradiegéticos, que as mencionadas personagens caem nas armadilhas irônicas que lhes são preparadas porque são ingênuas e despreparadas, sem clareza suficiente para fazer uma leitura serena das mensagens que lhes são dirigidas. Luísa, por exemplo, não percebe a duplicidade, a mentira e o fingimento de Basílio, que já a abandonara uma vez e que a leva a um "Paraiso" sujo e mal preparado; Macário não percebe que a sua noiva, loira e angelical, sempre fresca e vestida de branco, apresenta constantemente sinais de sua desonestidade. Ao reproduzir a realidade de seu tempo, Eça critica assim um idealismo romântico em que o desejo alienado impede a percepção de sinais denunciadores de uma realidade indesejada.

Na diegese dessas narrativas há portanto comunicações defeituosas, com emissores enganadores e leitores inábeis; a exibição dessa deficiência de leitura é uma forma de o seu autor tentar uma comunicação indireta - irônica - e mais eficaz, com o seu receptor extradiegético. Se este não for também um leitor romântico com um desejo que impeça uma percepção clara do texto, perceberá as suas incongruências e ficará certamente motivado a ver de forma mais atenta e crítica a realidade ali representada.

Às vezes o narrador criado por Eça mostra a leitura enganosa com que as personagens se enganam a si mesmas: o final de *O crime do padre Amaro* oferece um clássico exemplo dessa leitura alienada: junto à estátua de Camões conversam o cônego Dias, o padre Amaro e o conde de Ribamar. Os dois sacerdotes acabam de comentar hilariamente fatos que denunciam a sua condição de maus padres, e ouvem do conde de Ribamar: "... enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como vossas senhorias, Portugal há-de manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fé,

* Doutora em Letras. Professora da PUC-MG.

meus senhores, é a base da ordem!"¹. A ingenuidade da personagem torna-se ainda mais evidente quando o narrador, depois de descrever o Largo do Loreto, onde avultam sinais da decadência religiosa, econômica, cultural e humana de Portugal, comenta entusiasmado: "Senão, vejam vossas senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade! (...) Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!"². Ao acentuar a leitura errônea da personagem, o autor procura certamente alertar o leitor para a sátira social presente em sua obra, que procura ironicamente resgatar valores e assim dar lições morais a uma sociedade decadente.

É com essa ironia que Eça critica os desmandos do clero e uma religiosidade hipócrita que pretende comprar o direito à vida eterna; a preocupação geral com dinheiro e aparência; a falta de cultura, a superficialidade da ciência e a idéia de que o valor financeiro se sobrepõe a quaisquer outros valores. É com essa ironia que Eça critica as bases falsas da família, a educação sentimental e as leituras românticas que desvirtuam os valores e resultam em adultérios e outros escândalos, apontando a permanência de um espírito romântico ultrapassado e demonstrando o efetivo atraso de Portugal, em relação à Europa.

Através da ironia retórica, Eça de Queirós satiriza a sociedade portuguesa que retrata, com o objetivo de fazê-la cair em brios e reeducar-se, segundo melhores padrões. Um exemplo interessante é o de Teodorico, de *A relíquia*, que apesar de sua preocupação em representar piedade e religiosidade para agradar sempre à Titi, não consegue competir com os outros maliciosos pretendentes à sua fortuna, recebendo apenas no final como herança os seus óculos, para que pudesse melhor ler a realidade. Acentuando a sua ironia, ao mesmo tempo em que mostra a Teodorico que nessa sociedade vence quem é mais hipócrita, o narrador prega à personagem a inutilidade da hipocrisia, o que prova a preocupação irônica de um autor que pretende mostrar o engano que se esconde, muitas vezes, no discurso e na representação.

Ao usar essa ironia Eça valoriza o seu leitor, vendo-o como inteligente e capaz de perceber o que se esconde por trás do fingimento de suas palavras. Marca entretanto sem dúvida a sua superioridade, a sua postura de quem sabe e pode ensinar, de quem satiriza para moralizar; exibindo o manto diáfano da fantasia, desvela a nudez forte de uma verdade que é sua e que procura levar o leitor a perceber.

Em obras posteriores, Eça passa a usar uma ironia mais sutil e mais complexa, abandonando uma postura em que a representação pretende identificar-se à realidade. Começa a brincar realmente com os sentidos e a considerar a verdade e os significados como relativos. Deixando de lado as lições e abandonando o pragmatismo, sai da posição de sábio e de

mestre e, valorizando a ambigüidade, acentua o aspecto lúdico de sua literatura, revelando a perspectiva de que é impossível afirmar um sentido definitivo, dado o caráter fluido da linguagem. É então que complexifica a trama narrativa de seus textos, pois passa a ironizar também os discursos e a exibir o caráter de construção de sua obra, convidando o leitor a entrar no seu jogo e a se divertir com ele diante do mundo maravilhoso da linguagem.

A sua literatura deixa então de ser sátira, ou apenas sátira, com um objetivo pragmático. É o que acontece em *A ilustre casa de Ramires*, romance cuja complexidade narrativa entretete com o fio da ironia dois tempos, dois tipos de ação e dois gêneros literários distintos, revelando a preocupação de produzir algo válido em si mesmo, numa representação que se confessa representação, resultado de um trabalho de linguagem que é essencialmente comunicação entre um emissor e um receptor.

Ao usar essa ironia mais complexa, que se confessa artifício, tecido e jogo, e que convencionamos chamar literária -, Eça de Queirós coloca o leitor como co-produtor de sua obra, confessando que, sem um receptor, ela não existiria. Essa obra deixa assim de pretender pertencer ao campo do absoluto: confessa a sua relatividade e revela uma nova postura diante do mundo e da obra literária. Se antes o autor se colocava como aquele que sabe e pretende ensinar, que critica porque tem uma solução a apresentar; passa depois a convidar o leitor a participar do fingimento e de um jogo em que será exercitada a suprema liberdade do ser humano: a capacidade de usar criativamente a linguagem, escapando assim momentaneamente do peso de um destino em que a única certeza é a morte. Descrente da eficácia da ironia retórica? Talvez. Mas, também, com certeza, mais amadurecido e mais sábio, mais tolerante e menos exigente e, principalmente, desiludido da possibilidade humana de atingir o absoluto e a verdade, apesar do seu desejo.

Interessante seria acompanhar a evolução da ironia nos romances de Eça de Queirós, de *O crime do padre Amaro* até *A ilustre casa de Ramires*. Aqui tratarei apenas, entretanto, da história dos Ramires, obra de maturidade, e que na realidade é suficiente para exemplificar a arte com que o criador do primo Basílio consegue tecer a complexa teia de uma ironia literária refinada e sutil. Em contraposição à linearidade do relato de obras anteriores, esse romance lida profundamente com a linguagem, a criatividade e o fingimento. Por isso mesmo tem uma estrutura mais elaborada, como se vê pela ambigüidade de seu complexo jogo de séries superpostas, no plano da ação, do gênero literário e do tempo, conforme já demonstraram Maria Aparecida Santilli³, Carlos Reis⁴, Laura Cavalcante Padilha⁵ e Maria Helena Nery Garcez⁶.

¹EÇA DE QUEIROZ. *O crime do padre Amaro*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s/d. p. 369.

²Idem, *ibidem*.

³SANTILLI, Maria Aparecida. Eça de Queirós: sepultando Prometeu. In: *Entre linhas - desvendando textos portugueses*. São Paulo: Ática, 1984. p. 49-55.

⁴REIS, Carlos. Escrita literária e posteridade cultural - sobre a edição crítica das obras de Eça de Queirós. *Anais do Encontro Internacional de Lusitanistas*. Hamburgo, 1995, p. 793-802, e _____. Níveis narrativos: *A ilustre casa de Ramires*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1981, p. 247-277.

⁵PADILHA, Laura Cavalcante. O espaço do desejo - uma leitura de *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: EDUFF / Brasília: Ed. UnB, 1989.

⁶GARDEZ, Maria Helena Nery. A ficção da História e a história da ficção em *A ilustre casa de Ramires*. *Queirosiana - estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, n. 3. Coimbra, dez. 1992, p. 39-54.

Um aspecto dessa ironia especial de *A ilustre casa de Ramires* está na presença de uma personagem que escreve uma novela que poderia ter o mesmo título do romance. A presença de um representante da representação dentro da obra funciona como um artifício muito usado pela ironia romântica - a parábase -, com que se desmistifica o caráter de verdade e de lição moral do texto, que passa a apresentar-se como arte, relatividade, brinquedo, jogo. A reduplicação e o espelhamento valem assim como índices da construção irônica, que explicita o caráter de produção programada da obra, diferente daquela que pretende ser simplesmente uma representação da realidade.

Reduplicam-se em *A ilustre casa de Ramires* os narradores e os tecelões de palavras em ação: lembrem-se o narrador primeiro do romance, o tio Duarte com seu tão oportuno poema, o Videirinha com suas trovas, o padre Soeiro com suas histórias, e ainda as Lousadas e a prima Maria Mendonça com suas cartas em que se fazem intrigas que deveriam provocar ações. E para completar o trabalho desses tecelões de textos, *A ilustre casa de Ramires* apresenta uma série de leitores intradieгéticos, com suas leituras entusiasmadas, sendo o protagonista da narrativa o principal exemplo. Gonçalo lê, durante a ação do romance, todos esses mencionados textos escritos e é também um bom ouvinte: tem mais prazer em ouvir contar ou comentar a sua vitória sobre o valentão das Narcejas que com o fato em si. Gosta imensamente de saber que a história é comentada e comemorada na Assembléia e em telegramas, trovas, e em novos e amplificados relatos, sendo tão reproduzida que, segundo ele, começa a tornar-se lenda.

-O fio desse relato oral se entretetece também com o da novela que Gonçalo escreve: a personagem acaba de saber que a notícia de seu confronto com o Ernesto está na boca do povo, que já lhe acrescentou muitos dados, quando chega um inquietante telegrama que, para alívio geral, era do Castanheiro, que considerava "Verdadeira obra-prima!" os capítulos que Gonçalo já lhe enviara de sua novela. Espelham-se assim as duas realizações da personagem, que somente depois de usar o chicote, a arma que foi de seus antepassados, consegue enfrentar e vencer o Valentão das Narcejas, bem como escrever o último e difícil capítulo de sua novela. Além disso, Gonçalo condensa as funções de personagem, de leitor, de ouvinte (narratário) e de autor, o que é fundamental para a presença da ironia *humoresque* no texto.

Há em *A ilustre casa de Ramires* uma obra dentro da obra e um escritor em processo de escritura, alternadamente satisfeito ou insatisfeito com o resultado de seu esforço. O narrador primeiro conta, por exemplo, que o capítulo inicial da novela se aproximava sem dificuldades de seu final, seguindo Gonçalo "(...) sem despegar da pena, que corria como quilha leve em água mansa"⁷. Logo em seguida comenta que o narrador Gonçalo ficava às vezes eufórico com o resultado do trabalho: num momento de inspiração coloca na

boca de Trutesindo um altivo grito de fidelidade: "De mal com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo!" E então, encantado, "(...) atirando a pena, esfregou as mãos, exclamou, enlevado: - Caramba! Aqui há talento!" (p. 1217). O narrador primeiro conta também que há momentos em que a personagem não consegue escrever com fluidez, pois a pena lhe parece "lento arado em chão pedregoso", o que a leva a riscar logo "a linha que sentia deselegante e mole" (p. 1190/1). Esses comentários sobre a escrita constituem também sinais de ironia, piscadelas com que o autor implícito do romance desmistifica o escritor como inspirado demiurgo e chama a atenção do leitor para o caráter artificial e de construção de seu texto.

É interessante observar a irônica oposição que existe entre a atitude da personagem escritora e a do autor implícito do texto. Opondo-se à refinada ironia e ao artístico jogo do autor, a personagem exhibe o seu pragmatismo, a ironia retórica com que usa a sua arma, a pena, que afinal tem a mesma função da espada dos antigos Ramires. Distanciam-se assim o escritor e seu duplo, no romance, pois Gonçalo é a encarnação do escrevente, de que fala Barthes: para ele a escrita é uma atividade transitiva; a palavra é um meio usado para atingir seus objetivos de "recuperar" (na verdade superar) o poder de seus antepassados. A personagem afirma que sua escrita pretende-se como uma missão que deverá restaurar em Portugal o romance histórico; se o instrumento de poder de seus antepassados era a espada, o seu é a pena com a qual se "edificam reinos".

Mas o seu relato é ambíguo. Observe-se que Gonçalo narra os feitos dos Ramires, mas o seu grande herói é o Bastardo. Como o herói mítico, Lopo de Baião é sempre, na sua versão da história, uma figura solar: a sua face é a do "Claro Sol, onde as barbas aneladas, caindo nas solhas do arnés, rebrilhavam como ouro novo" (p. 1341). Quando enterra o punhal na garganta de Lourenço, o esguicho de sangue lhe salpica "a clara face, as barbas de ouro" (p. 1343); mesmo depois de morto, permanece o brilho de seu cabelo e de suas barbas: "Só a madeixa dos cabelos loiros, repuxada, presa na argola, reluzia com um lampejo de chama, como rastro pela ardente alma que fugira" (p. 1401). E mesmo o esterco que o capataz lhe joga na face tem a função de fazer sobressair "as finas barbas de ouro" (p. 1402).

Em consequência da caracterização de Lopo de Baião como herói mítico, os Ramires ficam marcados como o monstro que, no mito, destrói o herói. Ao narrar a novela dos antepassados, o narrador segundo do romance - Gonçalo - coloca-se assim pragmática e ironicamente como superior àqueles bárbaros primitivos. Essa postura pragmática da personagem - essa sua preocupação com o poder - espelha-se ou se reduplica no romance, encontrando paralelo em várias outras personagens. Desnecessário seria lembrar isso relativamente aos Ramires antigos, cujas ações visavam sempre ao poder. Ou em relação ao André Cavaleiro, que abandonou

⁷ EÇA DE QUEIROZ. *A ilustre casa de Ramires*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s/d. p. 1214. Todas as citações serão dessa edição.

Gracinha ao pé do altar, diferentemente de Lopo de Baião, que morre pelo amor de sua Violante. Dada a decadência da "ilustre casa", Gracinha não representaria a vantagem que interessava ao Cavaleiro e só volta a interessá-lo quando está casada com o Barrolo, pois o que o amante conseguisse com ela seria sempre "lucro".

Essa repetição e esses encaixes de enunciado e de enunciação tornam-se entretanto sinais da ironia do autor implícito do romance. Especialmente ao tornar evidente a ambigüidade do personagem-narrador e ao atribuir-lhe múltiplas funções, o autor reafirma a sua nova postura diante do mundo e da obra literária, que deixa de ter objetivo de dar uma lição, mas procura revelar o seu aspecto lúdico com que o homem pode libertar-se das fatalidades que lhe marcam a vida.

Outra indicação da refinada ironia com que Eça constrói *A ilustre casa de Ramires* está na costura de diferentes gêneros na narrativa: o romance oitocentista de que é personagem Gonçalo Mendes Ramires, um Ramires degradado do século XIX, fraco e covarde, opõe-se à novela "histórica", de ambiente medieval, do autor Gonçalo Mendes Ramires. A ação do romance é lenta, adequada à observação e à análise da realidade representada; diferentemente, os episódios da novela são rápidos, restritos ao absolutamente essencial, sem considerações relativas à psicologia e aos sentimentos das personagens. O novo Ramires é bondoso, fraco, covarde e indolente, facilmente infiel à palavra dada; os antigos Ramires são fortes, violentos, intransigentes e cruéis. Mas se Trutesindo e todos os antigos Ramires são truculentos e não admitem reconsiderações, a bondade de Gonçalo o leva a cuidar do filho de quem o ofendeu, a impedir que fique preso aquele que o escarneceu e desafiou, a andar a pé ao lado de um trabalhador doente a quem cedeu o cavalo. O instrumento de que se serve Trutesindo para se afirmar é a espada; a arma de Gonçalo é, por um lado, um chicote e por outro a sua pena de pato. A ação de Trutesindo - ou da novela do autor Gonçalo - é linear, rápida e direta, atendendo com presteza à curiosidade do leitor; a ação de Gonçalo - ou do romance em que Gonçalo é personagem - é lenta, difícil, ruminada, adequada à reflexão, com um final que deixa em aberto o destino de várias personagens.

Como convém ao relato de uma novela medieval, a de Gonçalo gira em torno de um único fulcro dramático; por isso mesmo deixa de lado qualquer outra fonte motivadora, como é o caso das lutas de sucessão dinástica que precedem imediatamente a deflagração do conflito amoroso. Predomina a história linearmente contada, de incidentes que satisfazem, pelas surpresas, a curiosidade do leitor, marcando-se pelo gosto da aventura excepcional, fora do prosaico esquema do cotidiano. A ação reduz-se a momentos capitais da vida dos protagonistas, o que compraz a imaginação e a curiosidade; há o tema romântico das paixões contrariadas por preconceitos de família, culminando no sacrifício dos amantes. Há o amor que se justifica, por si só, como elemento deflagrador do conflito.

No plano do romance, ao contrário, percebe-se que a simultaneidade dramática procura refletir a complexidade da

vida humana. O tema da decadência de uma família presta-se à exploração dos vários ângulos de sua implicação social: no plano político a história devassa os recantos da demagogia, da prepotência da autoridade, da inautenticidade do sistema representativo, do desvirtuamento das funções públicas no serviço de interesses pessoais. Expõem-se à contemplação do leitor a falência do regime democrático, a exploração da ingenuidade e da ignorância do povo e os resultados da inoperância, da boemia e da ociosidade da aristocracia. Em relação à vida afetiva, o romance trama os fios sinuosos da deturpação do amor e do casamento, já que as alianças interessam apenas enquanto instrumento de ascensão econômica ou social e abrem espaço para um dos dilemas temas queirosianos: o adultério. Na esfera das finanças revela-se a improdutividade da propriedade segura nas mãos daqueles que não têm as rédeas da produção agrícola. Fica nítida assim, em todos os aspectos, a mistificação que escuda o mundo em que se constitui o romance - o dos falsos políticos, dos falsos amantes, dos falsos lavradores -, que se contrapõe ao mundo da novela.

Características do século XII alimentam a ação da novela histórica: vida bélica e espírito cavaleiresco, marcando uma fase de afirmação da nação portuguesa, em que os valores buscados são de natureza épica. A vassalagem e a fidelidade ao rei estendem-se à vida afetiva, em que esses deveres se referem também à dama, em cuja defesa joga-se a honra do cavaleiro. Diferentemente, no romance, os valores são pragmáticos e relacionam-se com o mundo do trabalho e do empreendimento. O Gonçalo personagem tem plena consciência do papel fundamental do fator econômico na sua vida, percebendo com nitidez que o problema que o afeta é de natureza financeira.

Elabora-se o romance assim com uma complexidade narrativa que entretém ironicamente dois tempos, dois tipos de ação, dois gêneros literários distintos, dois diferentes tipos de personagens. A diferença entre Gonçalo e seus valentes antepassados, por exemplo, acentua-se, de início: à afirmação de lealdade de Trutesindo (p. 1217) segue-se imediatamente a deslealdade de Gonçalo para com o Casco (p. 1221); a coragem de Lourenço perante o Bastardo (p. 1342) é antecedida e seguida por aquele desgraçado temor inspirado pelo valentão das Narcejas (p. 1258) e pelo Casco (p. 1265); o que nos Ramires medievais era um irrefreável impulso para a vingança (p. 1343-4) transforma-se na cobardia de Gonçalo, quando percebe que o Cavaleiro que lhe desprezara a irmã conquista-a agora. E Gonçalo se horroriza quando reflete que ele mesmo empurrara Gracinha para os braços e para o bigodão do ex-amigo, a partir do desejo de ter o apoio do importante governador civil para as eleições (episódio do mirante, p. 1352).

Mas depois que a personagem vive uma morte simbólica ("Caiu no vasto leito como numa sepultura", p. 1367) e recebe, em sonhos, o estímulo de seus ancestrais para vencer a "sorte inimiga" (p. 1370), ocorre uma transformação: Gonçalo usa a arma herdada do passado, enfrenta e vence o valentão das Narcejas de quem fugira, covarde, por duas

vezes; é reconhecido pelo seu feito, vence brilhantemente as eleições (até o adversário confessa-lhe que não tem alternativa senão apoiá-lo) e, surpreso, reconhece-se amado e respeitado, concluindo que não teria sido necessária a sua humilhação diante do Cavaleiro para ser eleito.

Completando a sua transformação, Gonçalo toma posse verdadeiramente de sua Torre, perdoa magnanimamente ao valentão das Narcejas (marcando diferença relativamente aos antigos Ramires), - tem comportamento firme diante de Gracinha e do Cavaleiro (de quem recusa delicada e altamente o título de nobreza oferecido, comentando que mais adequadamente ele concederia um título de nobreza ao rei que dele o receberia). E para coroar a sua transformação, Gonçalo parte para a África, onde se afirma financeiramente, já que o lugar de deputado não lhe traz a desejada satisfação e nem o poder de cuja falta ele se ressentia. O romance termina entretanto em aberto, além de trazer apenas através de uma carta da prima Maria Mendonça as últimas notícias sobre Gonçalo Mendes Ramires, que se encontrara no Hotel Bragança com os Rio Manso - Rosinha e o pai. Esse encontro faz os amigos suporem a possibilidade de um casamento de Gonçalo com a menina; já circulara antes, entretanto, a notícia de que D. Ana Lucena comprara casa em Lisboa e preparava a sua mobília, o que parece indicar que a bela viúva também pensava em casamento. Fica a questão para o leitor extradiegético: pretenderiam casar-se D. Ana e Gonçalo?

O romance permanece assim inconcluso, o que é sinal da ironia literária usada em sua elaboração. No plano de sua ação, a personagem contesta ironicamente o autor. Gonçalo-autor apresenta-se artificioso a Gonçalo personagem, mas este também contesta o autor, duvidando do acerto de elementos de sua história, de sua "pouca exatidão arqueológica", da possibilidade de que sanguessugas sugassem o corpo de um homem, "das coxas às barbas, enquanto uma hoste inimiga mastiga a razão!..." (p. 1403).

No segundo aspecto - o do gênero -, o romance e a novela contestam-se. Existe na novela uma única fonte dramática, hipertrofiada: a questão amorosa, romântica, em detrimento de todos os outros problemas. A partir de um casamento contrariado, de um fato da vida privada, mobilizam-se homens e tropas, armas e munições, numa grandiosidade de ação que ultrapassa a amplitude do motivo. No romance, ao contrário, há uma fonte realista, em que o plano afetivo apresenta-se em suas vinculações com os demais ângulos da existência humana. Os Ramires não são vistos aí na sua singular medida, como na novela, porque seus atos se

apreendem no todo intrincado de solicitações e respostas várias do homem à sociedade e ao tempo em que vive. Romance e novela ironicamente antagonizam-se, portanto.

No terceiro aspecto - o do tempo -, há tensão entre os dois planos, pois contrapõem-se inicialmente valores dos séculos XII e XIX. O papel histórico dos avós de Gonçalo envolvia-os em disputas de sucessão monástica, em lutas de emancipação política ou guerras de defesa da fé. Os antigos Ramires recebiam homenagens (de joelhos) e se apossavam (legitimamente!) de mantimentos e dinheiro, defendendo, com todas as forças e poder, as suas posses, em que se incluíam as mulheres da família. O Gonçalo do século XIX, embora também Ramires, é inicialmente fraco e submisso. Engole amargos desprezos e sufoca velhos ressentimentos contra o governador civil de Oliveira, por exemplo, rendendo-se afinal ao preço do apoio eleitoral em nome do qual entrega ao chefe político a irmã Gracinha, objeto de sua cobiça. Marca-se assim a decadência dos ativos Ramires. Ao mesmo tempo, porém, o novo Ramires é muito mais humano, é querido por todos e acaba por vencer as dificuldades, quando se dispõe pessoalmente à luta, de que é parte essencial a sua escrita de uma novela.

É interessante observar os vários níveis de narração existentes no romance: num deles estaria o narrador primeiro do romance, bem próximo de Gonçalo e do ambiente em que a personagem se movimenta, constantemente atento às suas ações, reações, contradições e muitas vezes servindo de seu porta-voz. No segundo nível estaria o narrador-personagem Gonçalo Mendes Ramires, fraco e sem prestígio, interessado em recuperar a história de seus antepassados a fim de afirmar-se diante de seus contemporâneos. Num terceiro e último nível estaria o autor implícito do romance, observador atento e divertido das lutas pelo poder no interior da narrativa, este sim um escritor na acepção de Barthes (em que o escritor se contrapõe ao escrevente). Gostosamente lúdico, particularmente atento a todos os fios com que se constrói a narrativa, esse autor deixa em suspenso várias questões, como a da oposição entre Romantismo e Realismo e a da valorização ou não do romance histórico. Espelhando-se no bom humor e na capacidade de brincar com as palavras, revelados em vários momentos pela personagem central do romance, esse autor explicita a capacidade multiplamente sedutora da narrativa e enfatiza a intrincada trama do texto, que constrói com a sua plurissignificância uma verdade narrativa própria, não situada no plano do pragmatismo e da solução de problemas, mas no da comunicação, da criatividade, do fingimento e da arte.

TIPOLOGIA DOS PERSONAGENS

Horácio Dídimo *

Síntese didática de critérios de classificação e características tipológicas, aplicada aos personagens de *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato.

I - CRITÉRIOS E CARACTERÍSTICAS

A - HUMANIDADE OU PERSONIFICAÇÃO: 1. humanos, 2. humanizados (seres personificados); 3. sobre-humanos (ex. super-heróis), 4. sobre-humanizados (ex. super-heróis humanizados); 5. sub-humanos (ex. seres humanos despersonalizados ou metamorfoseados); 6. sub-humanizados (ex. seres humanizados despersonalizados ou metamorfoseados); 7. meta-humanos (robôs ou andróides fabricados por seres humanos); 8. meta-humanizados (robôs ou andróides fabricados por seres humanizados); 9. para-humanos ou humanóides.

B - INDIVIDUALIDADE: 1. individuais (específicos), 2. típicos (genéricos); 3. semelhantes ou análogos, 4. contrastantes ou antílogos; 5. divididos ou desdobrados (ex. dupla personalidade, dupla identidade), 6. multiplicados, múltiplos ou redobrados (ex. os duplos, os clones); 7. coletivos ou plurais, 8. sociais ou jurídicos.

C - VERACIDADE: 1. verdadeiros, 2. não-verdadeiros; 3. impostores (falsos), 4. secretos ou disfarçados (não-falsos); 5. verossímeis, 6. inverossímeis; 7. verídicos; 8. inverídicos.

D - REALIDADE: D1 (nível objetivo), D2 (nível referencial), D3 (nível textual); 1. reais 2. imaginários; 3. sólitos, 4. insólitos; 5. maravilhosos, 6. fantásticos; 7. naturais, 8. sobrenaturais.

E - TEXTUALIDADE: 1. textuais, 2. paratextuais; 3. intertextuais, 4. intercontextuais; 5. transtextuais, 6. trans-

contextuais; 7. extratextuais, 8. metatextuais; 9. hipertextuais, 10. hipotextuais.

F - CONTEXTUALIDADE: 1. literários (poéticos, ficcionais, dramáticos), 2. teatrais (peças encenadas), 3. cinematográficos, 4. televisivos, 5. pictóricos (quadros, quadrinhos, ilustrações, caricaturas), 6. escultóricos, 7. musicais (óperas, operetas, balés, músicas populares, etc.), 8. publicitários.

G - PARATEXTUALIDADE: 1. personagem-título, 2. personagem-intertítulo; 3. personagem-dedicador, 4. personagem-dedicatário, 5. personagem-ilustração, 6. personagem epigrafado, 7. personagem-prefaciador, 8. personagem-anotador.

H - NARRATIVIDADE: 1. narradores, 2. narratários; 3. metanarradores ou subnarradores, 4. metanarratários ou subnarratários; 5. não-narradores, 6. não-narratários; 7. narrados, 8. metanarrados.

H1 - *Relação personagem/autor/leitor(ou editor):* 1. autor-personagem, 2. personagem-autor; 3. autor não-personagem, 4. personagem não-autor; 5. leitor-personagem, 6. personagem-leitor; 7. leitor não-personagem, 8. personagem não-leitor.

H2 - *Perspectiva do narrador:* 1. autopespectivo (autodiegético), 2. homopespectivo (homodiegético); 3. hiperspectivo (onisciente), 4. hipopespectivo (visão limitada); 5. prospectivo (visão do futuro), 6. retrospectivo (visão do passado); 7. paripespectivo (visão comparativa dos níveis temporais: presente, passado e futuro), 8. dispespectivo (mistura ou distorção de enfoques temporais), 9. metapespectivo (metadiegético), 10. heteropespectivo (heterodiegético).

I - ATIVIDADE: 1. protagonistas (principais), 2. deuteragonistas secundários, 3. antagonistas (adversários), 4.

* Professor do Departamento de Literatura da UFC. Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada. Da Academia Cearense de Letras e da Academia Cearense da Língua Portuguesa.

sinagonistas (aliados); 5. intragonistas (figurantes), 6. extragonistas (personagens citados ou referidos), 7. alteragonistas (substitutos), 8. metagonistas (ex. espíões, detetives, agentes secretos).

J - DIMENSIONALIDADE: *forma, tempo, espaço.*

J1 - Morfologia 1. normórficos (formas normais), 2. anormórficos (formas anormais ou estranhas); 2.1. dismórficos (deformações), 2.2. intermórficos (mistura de formas, ex. sereias, centauros); 3. transmórficos (mudam de forma), 4. cismórficos (não mudam de forma); 5. hipermórficos (macromórficos), 6. hipomórficos (micromórficos); 7. homeomórficos (formas iguais), 8. heteromórficos (formas diferentes).

J2 - Temporalidade: 1. normocrônicos (tempo ou duração normal), 2. anormocrônicos (tempo ou duração anormal); 2.1. discrônicos (sofrem distorções temporais), 2.2. intercrônicos (simultaneamente em tempo ou épocas diferentes); 3. transcrônicos (viajam no tempo), 3.1. procrônicos (viajam ao futuro), 3.2. retrocrônicos (viajam ao passado), 4. ciscrônicos (não viajam no tempo); 5. hipercrônicos (tempo ou duração indeterminados), 6. hipocrônicos (de tempos ou épocas iguais), 7. homeocrônicos (de tempos ou épocas diferentes), 7. heterocrônicos (de tempos ou épocas diferentes).

J3 - Espacialidade: 1. normotópicos (espaço ou ambiente normal), 2. anormotópicos (espaço ou ambiente anormal), 2.1. distópicos (sofrem distorções espaciais), 2.2. intertópicos (bilocação), 2.3. teletópicos (ex. extraterrestres, extra-solares, extra-galácticos); 3. transtópicos (viajam no espaço), 4. cistópicos (não viajam no espaço); 5. hipertópicos (espaço ou ambiente indeterminado), 6. hipotópicos (espaço ou ambiente determinado), 7. homeotópicos (do mesmo lugar ou espaço), 8. heterotópicos (de lugares ou espaços diferentes).

L - FUNCIONALIDADE: 1. têxtil-criadores, 2. referencial-cognitivos, 3. expressivo-catárticos, 4. apelativo pragmáticos, 5. fático-sinfrônicos, 6. comunicativo-humanizadores, lúdico-lúcidos ou libertadores.

M - FIGURATIVIDADE: 1. denotativos, 2. conotativos (ex. metafóricos, metonímicos).

N - LITERARIEDADE: 1. literários, 2. paraliterários, 3. transliterários, 4. extraliterários.

O - TEMPERAMENTO: 1. sanguíneos (superextrovertidos), 2. coléricos (extrovertidos), 3. melancólicos (introvertidos), 4. fleumáticos (superintrovertidos).

P - COMUNICAÇÃO: *oral, escrita, telepática.*

P1 - Comunicação oral. 1. locutores (falam), 2. não-locutores (não falam), 3. interlocutores: interlocutor/interlocutário (dialogam), 4. intralocutores (pensam

ou monologam), 5. criptolocutores (falam em código), 6. xenolocutores (falam em língua estrangeira), 7. metalocutores (intérpretes ou tradutores), 8. dislocutores (falam de forma incorreta).

P2 - Comunicação escrita: 1. grafadores (escrevem), 2. não-grafadores (não escrevem); 3. intergrafadores: intergrafador/intergrafatário (dialogam por escrito), 4. intragrafadores (monologam por escrito); 5. criptografadores (escrevem em código), 6. xenografadores (escrevem em língua estrangeira); 7. metagrafadores (decifram ou tradutores), 8. disgrafadores (escrevem de forma incorreta).

P3 - Comunicação telepática: 1. emissores, 2. receptores.

Q - DENOMINAÇÃO

Q1 - 1. nomes simples, 2. sobrenomes simples, 3. nomes compostos, 4. sobrenomes compostos, 5. patronímicos/patrônimos, 6. matrônimos, 7. maritônimos, 8. uxorrônimos.

Q2 - 1. anônimos, 2. monônimos, 3. poliônimos.

Q3 - 1. metonomásias ou metônimos (nomes traduzidos).

Q4 - 1. antropônimos (nomes de seres humanos), 2. andrônimos (nomes de homens), 3. ginônimos (nomes de mulheres), 4. zoônimos (nomes de animais), 5. fitônimos (nomes de plantas), 6. topônimos (nomes de lugares), 7. antropozoônimos (gente com nome de bicho), 8. zooantropônimos (bicho com nome de gente), 9. antropofitônimos (gente com nome de planta), 10. ginofitônimos (mulheres com nome de plantas), 11. fitoantropônimos (plantas com nome de gente), 12. antropotopônimos (pessoas com nome de lugares), 13. topoantropônimos (lugares com nome de pessoas).

Q5 - 1. gentílicos ou pátrios, 2. tipônimos (nomes genéricos).

Q6 - 1. ortônimos, 2. heterônimos, 3. pseudônimos, 4. criptônimos.

Q7 - 1. braquiônimos (nomes abreviados), 2. acrônimos (iniciais), 3. literônimos, 4. numerônimos, 5. literonumerônimos (nomes formados por letras e números).

Q8 - 1. cognomes (apelidos), 2. mimeônimos (apelidos imitativos ou descritivos), 3. antonomásias, 4. hiperônimos (aumentativos), 5. hipônimos (diminutivos), 6. hipocorísticos (apelidos derivados de antropônimos), 7. caliônimos, 8. cacônimos.

Q9 - 1. homônimos, 2. parônimos, 3. paronomásias, 4. parodiônimos, 5. anagramônimos.

Q10 - 1. axiônimos.

R - ACTANTES: *personagens e não-personagens.*

R1 - Actantes não-personagens: 1. concretos ou objetivos, 2. abstratos ou subjetivos; 3. naturais, 4. culturais; 5. animados, 6. inanimados; 7. diretos, 8. indiretos.

R2 - Actantes personagens e não-personagens (modelo de Greimas): 1. sujeitos, 2. objetos, 3. destinadores, 4. destinatários, 5. adjuvantes, 6. oponentes.

S - DESCRIÇÃO: 1.ser, 2.estar, 3.ter, 4.parecer, 5.querer, 6.poder, 7.fazer.

II - PERSONAGENS DE MEMÓRIAS DA EMÍLIA, DE MONTEIRO LOBATO

1. ALICE

Personagem do escritor inglês Lewis Carroll (1832-1898), de quem Monteiro Lobato traduziu e adaptou *Alice in Wonderland* (1865) e *Through the looking glass* (1872), com os títulos de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho*; personagem intertextual de Monteiro Lobato em *Memórias da Emília*.

- Esta aqui, tia Nastácia, é a famosa Alice do País das Maravilhas e também do País do Espelho, lembra-se?

- Muito boas tardes, Senhora Nastácia - murmurou Alice cumprimentando de cabeça.

- Ué! - exclamou a preta. - A inglesinha então fala a nossa língua?

- Alice já foi traduzida para o português - explicou Emília.

*A-1; B-1; E-3; I-2.

2. ALMIRANTE BROWN

Comandante do transatlântico *Wonderland*, que trouxe as crianças inglesas ao Brasil, para uma visita ao Sítio do Picapau Amarelo.

Lá na sua salinha Dona Benta conversava o Almirante Brown sobre a política do Império Britânico. (Cap.V)

*E-1; Almirante: Q-10.1; Brown: Q-1.2; Dona Benta e o Almirante Brown: P1-3, J2-7, J3-8.

3. ÁRVORES

As árvores do sítio de Dona Benta são actantes não-personagens ao nível da realidade referencial, mas personagens imaginários ao nível textual, em decorrência da visão antropomorfizadora da Emília.

Considero todas as árvores do pomar como excelentes criaturas. Não falam, não saem do seu lugarzinho, não se intrometem na vida alheia, só tratam de preparar as flores e as frutas de todos os anos. Cada qual fabrica uma qualidade de fruta - e é o que mais admiro, visto que a terra do pomar é a mesma para todas. (Cap. XV)

*D2 (R1-1,3,5); D3-2(A-2, B-7).

4. ASTRÔNOMOS

Personagens de *Viagem ao céu*, de Monteiro Lobato, citados pelo Visconde.

Só direi que houve lá por cima tais estrepolias que os astrônomos da Europa vieram queixar-se a Dona Benta das brincadeiras que estavam perturbando a harmonia celeste. (Cap.II)

*B-2,7; E-1; I-6; Q5.2.

5. CAPINHA VERMELHA

Personagem de Grimm - *Rotkäppchen* - mais conhecido como Chapeuzinho Vermelho. Citado por Emília. (Cap. XV) V. Narizinho.

*E-3; I-6; Q3-1.

6. CAPITÃO GANCHO

Pirata da Terra do Nunca, adversário de Peter Pan (v.), da obra do escritor escocês James Mathew Barrie (1860-1937). Em *Memórias da Emília* luta com Popeye (v.). Foi reconhecido por Pedrinho (v.).

- Há que descobri uma coisa muito séria: o Capitão Gancho está entre os marinheiros que vieram trazer o almoço. Reconheci-o perfeitamente. (Cap.VI)

*E-3; I-2; Capitão Gancho & Popeye: I-3; Capitão: Q10.1; Gancho: Q8-2; Hook/Gancho: Q3-1.

7. CHOFER DE TÁXI

No episódio de Hollywood, leva D. Quixote ferido, representado pelo Visconde, e seus acompanhantes à aldeia da Mancha. A cena faz parte do ensaio de uma fita.

- Depressa, *driver* - gritou Shirley para o chofer.

- Já chegamos - disse ele - e parou.

- É aqui então a aldeia da Mancha? - perguntou Shirley.

- Perfeitamente. A senhorita não disse que era em qualquer parte? Logo é também aqui. (Cap.XIII)

*B-2; D3-2; J3-2.1.

8. CLEMENCEAU

Estadista francês (1841-1929), citado pela Emília.

Existiu na França um célebre Clemenceau que foi apelidado o Tigre. Pensa que ele puxou faca? Nada disso. Babava-se todo quando o tratavam de tigre. Mas fosse alguém tratá-lo de cão ou vaca!...Ah, vinha tiro na certa...(Cap.II)

*A-1; B-1; C-7; D1-1; E-7; I-6; o Tigre: Q8-1.

9. COMPADRE TEODORICO

Vizinho de Dona Benta, citado por ela numa comparação

- Ah, Almirante, Vossa Honra não imagina o que acontece neste sítio! Só vendo. Tanta e tanta coisa, que hoje, como já disse a Vossa Honra, não me admiro de mais nada. Se o sol aparecer ali na porteira e disser: "Boa tarde, Dona Benta" - eu o recebo como se fosse o compadre Teodorico. - "Entre, Senhor Sol. A casa é sua." Positivamente não me admiro de mais nada, nada, nada... (Cap.V)

*I-6; M-2.

10. CONSELHEIRO

Burro do País das Fábulas (v. *Reinações de Narizinho*), personagem da fábula de La Fontaine *Os animais e a peste*, condenado à morte pela assembléia dos animais. Consegue escapar das garras do Tigre e vai morar no Sítio do Picapau Amarelo. Em *Memórias da Emília* é apresentado ao Almirante Brown e às crianças inglesas.

Nisto um zurro muito discreto soou.

- Quem é? - quis saber o Almirante.

- É o Conselheiro, o nosso burro falante - explicou Dona Benta. - Nele é que os meninos foram para o céu.

O Almirante Brown sorriu, pensando lá consigo: "Pobre velha! Visivelmente está caduca." Mas quando foi apresentado ao burro falante e este murmurou na sua voz grave de burro da fábula: "Tenho muita honra em

conhecer Vossa Senhoria” - o Almirante quase caiu para trás. Teve de segurar-se no rabo que o burro lhe estendeu. (Cap.V)

*A-2; C-1,6,8; E-3

11. CRIANÇAS INGLESAS

Vão ao Sítio do Picapau Amarelo visitar o Anjinho. Lindas todas, de todos os louros possíveis e dum corado de maçã ou pêssego. Como são lindas as crianças inglesas! Para transformá-las em anjos bastaria colar nas costas de cada uma duas asinhas. (Cap.III)

* B-7; E-1; I-5.

12. DITONGO

Personagem de *Emília no País da Gramática*, citado por Narizinho.

- Até no País da Gramática vocês foram? - exclamou Alice, admirada.

- E saiba que nos divertimos muito. O Visconde raptou um ditongo e Emília desmoralizou completamente uma velha coroca implicantíssima chamada Ortografia Etimológica. (Cap.IV)

*A-2; B-2; C-1,6,8; D1-2.5; D2-2.5; D3-1,4; E-1; I-6.

13. D. QUIXOTE

Personagem de Cervantes (1547-1616), intertextualizado, metatextualizado (representado por outro personagem) e hipertextualizado (parodiado) em *Memórias da Emília*. Monteiro Lobato também traduziu e adaptou (transtextualizou) a obra de Cervantes sob o título de *D. Quixote das crianças*, contado por Dona Benta.

Quando vi aproximar-se de mim aquele cavaleiro andante de tampinha de lata na cabeça e lança apontada, regirei o braço com mais força. E quando ele chegou ao meu alcance, dei-lhe tal peteleco que ele voou pelos ares, indo cair dentro de uma caixa de bombons vazia. Ficou lá de pernas par o ar, mudo, sem poder dizer o que tinha de dizer. (Cap.XIII)

*E-3,8,9.

14. DONA BENTA

Dona do Sítio do Picapau Amarelo e avó de Pedrinho e Narizinho. Diz Emília:

Tenho de dizer umas palavras sobre esta senhora. Dona Benta é uma criatura boa até ali. Só isso de me aturar quanto não vale? O que eu mais gosto nela é o seu modo de ensinar, de explicar qualquer coisa. Fica tudo claro como água. E como sabe coisas, a diaba! De tanto ler aqueles livros lá no quarto, ficou que até brincando bate o Visconde em ciência. (Cap.XV)

*A-1; B-1; C-1,5,8; E-1; F-1; Dona: Q10-1; Benta: Q1-1. Q4-1,3.

15. DOUTOR CARAMUJO

Personagem do Reino das Águas Claras (v.*Reinações de Narizinho*), citado por Emília.

- Fiquei falante com uma pílula que o célebre Doutor Caramujo me deu. (Cap.I)

*A-2; I-6; Doutor: Q10-1; Caramujo: Q4-4.

16. DUCE DA ITÁLIA

Mussolini (1883-1945). Cf. cap.I.

*E-7; I-5; Duce: Q10-1; da Itália: Q4-6.

17. EDUARDO VII

Rei da Inglaterra (1901-1910). O autor certamente refere-se a Eduardo VIII, que sucedeu a Jorge V em 20/01/1936 e abdicou em 11/12/1936. Citado no texto pelo Almirante Brown. (V. Jorge V)

- Senhor, a notícia da viagem ao céu que os netos de Dona Benta fizeram chegou até nós na Inglaterra, e Sua Majestade o Rei Eduardo VII houve por bem permitir que as crianças inglesas, comandadas por mim, que sou o Almirante Brown, viessem visitar o anjo que a Senhora Marquesa de Rabicó trouxe da Via Látea. (Cap.III)

*A-1; B-1; D123-1; Eduardo: Q1-1; VII: Q7-4.

18. ELIAS TURCO

Dono da venda onde Dona Benta mandou buscar uma garrafa de uísque para o Almirante. Cf. cap. III.

* Elias: Q4-1,2; Turco: Q5-1.

19. EMÍLIA

Personagem-título, protagonista, metanarradora das *Memórias da Marquesa de Rabicó*, boneca humanizada.

E nasci numa saia velha de tia Nastácia. E nasci vazia. Só depois de nascida é que ela me encheu de pétalas numa cheirosa flor cor de ouro que dá nos campos e serve para estufar travesseiros. (Cap..I)

*A-1; B-1; C-1,6,8; D1-2,5; D2-2,5; D3-1,4,7; E-1,2; F-1; G-1; H H1-2; H2-1; I-1; J1-2,3; J2-1; J3-1; L-7; M-1; N-1; O-1,2; P1-1; P2-1; Q1-1; Q4-1,3; Marquesa de Rabicó: Q10-1.

20. FILÓSOFO

Personagem genérico, definido pela Emília.

- É um bicho sujinho, caspento, que diz coisas elevadas que os outros julgam que entendem e ficam de olho parado, pensando, pensando. (Cap.I)

* B-2; I-6.

21. FLOR DAS ALTURAS

Anjinho trazido da Via Látea pela Emília (v.*Viagem ao céu*). A história do anjinho é contada pelo Visconde.

Descemos todos e com grande espanto Dona Benta viu que Emília tinha trazido o anjinho de asa quebrada, que descobrira muito triste da vida, lá entre as estrelas. Ninguém descreve o rebuliço que houve na casa. A vida parou. Os pintos ficaram sem quirera. A vaca mocha ficou sem palhas. O feijão queimou na panela. Ninguém queria saber de outra coisa senão ver, cheirar, apalpar, conversar com o anjinho. (Cap.II)

*A-5; D1-2,5; D2-2-5; D3-1,4,7; H-8; I-1; J1-2; J2-2; J3-3, Q8-7.

22. FUEHRER DA ALEMANHA

Hitler (1889-1945). Cf. Cap. III; v. Presidente Roosevelt.

*E-7; I-5; Q10-1 + Q4-6.

23. IMPERADOR DO JAPÃO

Hiroito (1901-1989). Cf. Cap. III; v. Presidente Roosevelt

*E-7; I-5; Q10-1 + Q4-6.

24. JESUS CRISTO

Citado por Dona Benta e pela Emília.

Até Jesus Cristo não teve ânimo de dizer o que era a verdade. Quando Pôncio Pilatos lhe perguntou: "Que é a verdade?" ele, que era Cristo, achou melhor calar-se. Não deu resposta. (Cap. I)

Aquele Jesus Cristo que Dona Benta tem no oratório, pregado numa cruz, foi um. Os homens do seu tempo que só cuidavam de si viveram ricos e felizes. Mas Cristo quis salvar a humanidade e que aconteceu? Não salvou coisa nenhuma e teve de agüentar o maior dos martírios. (Cap. XV)

As citações, que refletem o pensamento de Monteiro Lobato, revelam seu espírito filosófico e humanístico, mas também desconhecimento da essência da mensagem e da salvação de Cristo (cf. Jo 14,6; Jo 11,25).

*A1-1,3; E-7; I-6.

25. JOÃO-FAZ-DE-CONTA

Personagem de *Reinações de Narizinho*, lembrado por Emília.

Os outros personagens do sítio são inanimados, embora excelentes pessoas. Existe aquele João Faz-de-conta que por uns tempos foi animado, falou, agiu e soube portar-se tão heroicamente nas nossas aventuras com Capinha Vermelha. Mas quebrou-se por dentro e emudeceu. Ficou um pedaço de pau à-toa. (Cap. XV)

*A-2, B-1, E-9 (E-10: Pinóquio); I-6.

26. JORGE V

Rei da Inglaterra, a quem sucedeu em 1936 Eduardo VIII.

- Pobre Rei Jorge - suspirou Dona Benta. - Senti imensamente a morte sua. Que carga pesada não há de ser a do rei dum grande império! Eis uma vida que eu não invejo. (Cap. III)

*E-7; I-6; Jorge V: Q1-1 + Q7-4.

27. LA FONTAINE

Fabulista francês (1621-1695). Aparece como personagem em *Reinações de Narizinho*. Lembrado pela Emília.

O burro falante está bem velho, coitado. É do tempo de La Fontaine, aquele homem que passeava no País das Fábulas, tomando nota do que ouvia aos animais para escrever livros. (Cap. XV)

*A-1; B-1; D123-1; E-7; I-6.

28. MARCO AURÉLIO

Imperador romano e filósofo estoico (121-180), citado por Dona Benta.

- Além de falante o nosso Conselheiro é um puro filósofo. - De que escola?

- Um filósofo estoico. Costumo ler-lhe trechos das *Meditações de Marco Aurélio*. Os comentários que ele faz mereciam ser escritos e publicados.

O Almirante não consegue voltar-se do assombro. (Cap. V)

*E-7; I-6.

29. MARUJOS INGLESES

Formavam a tripulação do Wonderland, comandado pelo Almirante Brown.

Pedrinho insinuou-se entre os marujos. Pela primeira vez via os famosos *mariners* da maior esquadra do mundo. Vermelhaços, louros e ruivos, com calças de boca-de-sino. (Cap. VI)

*B-7; I-5.

30. MOINHO DE VENTO

Representado pela Emília no ensaio da fitinha tirada do D. Quixote de la Mancha. V.D. Quixote.

D. Quixote parou e disse:

- Olha lá, amigo Sancho! Estou vendo à beira do caminho um terrível gigante. Vou atacá-lo.

O anjinho-Sancho, que havia decorado mal o que tinha a dizer, respondeu:

- Não é gigante, meu Senhor. É a Emília, fingindo-se de moinho. (Cap. XIII)

*E-3,8,9.

31. MR. JOHN

Governador da Paramount a quem Shirley Temple (v.) propõe a contratação do Anjinho, da Emília e do Visconde.

- Viva Mr. John - gritou ela. - Foi ótimo que nos encontrássemos. Eu ia justamente à sua procura, par apresentar três novos artistas vindos da América do Sul. (Cap. XIV)

*A-1; B-1; E-1; H-8; I-2; Mr.: Q10-1; John: Q1-1, Q4-1,2.

32. NARIZINHO

Lúcia, a menina do narizinho arrebitado. Neta de Dona Benta e prima de Pedrinho. Diz Emília:

Narizinho eu quero bem, porque é uma espécie de minha mãe. Brigamos bastante, é verdade, e ela implica deveras comigo quando "me excedo". Mas já vi que briga é prova de amor. Quem não ama não briga. Gosto dela no fundo do coração, e não admito que haja outra menina que a valha. Nem Alice. Nem Capinha Vermelha. Para mim, a primeira menina do mundo é Narizinho. (Cap. XV)

*A-1; B-1; C-1,5,8; E-1; Q8-2,5.

33. NEGUS DA ETIÓPIA

Hailê Selassiê (1892-1975). (Cap. III) V. Presidente Roosevelt.

*E-7; I-5; Q10-1 + Q4-6.

34. ORTOGRAFIA ETIMOLÓGICA

Personagem de *Emília no País da Gramática*, citado por Narizinho. V. Ditongo.

*A-2; B-1; C-1,6,8; D1D2- 2,5; D3-1,4; E-1; I-6.

35. PEDRINHO

Neto de Dona Benta e primo de Narizinho. Diz Emília:

E Pedrinho? Um excelente rapaz. Muito sério, de muita confiança, menino de palavra. Também temos brigado bastante e havemos de brigar ainda; mas que ele é um menino que vale a pena, isso é. (Cap. XV)

*A-1; B-1; C-1,6,8; E-1; F-1; Pedrinho: Q1-1; Q4-1,2; Q8-5.

36. PENINHA

Personagem de *Reinações de Narizinho*, citado por Emília.
- Está bem. Falta agora aquele caso do Peninha - disse ela.
- Bem sabe que depois do passeio ao País das Fábulas ficamos aqui numa dúvida a respeito do Peninha. Uns queriam que ele fosse o Peninha mesmo; outros achavam que era o próprio Peter Pan. Os dois meninos eram igualmente invisíveis, quando queriam ser invisíveis, e ambos cantavam cocoricocó. (Cap. XI)

*A-3; E-9 (Peter Pan: E-10); I-6; Q8-1,2,5.

37. PETER PAN

Personagem do escritor escocês James Mathew Barrie (1860-1837). *Peter Pan* (1904) foi traduzido e adaptado por Monteiro Lobato. Em *Memórias da Emília* acompanha as crianças inglesas que vieram ao sítio de Dona Benta conhecer o anjinho.

- Peter Pan! ... Exclamou Pedrinho, reconhecendo o famoso menino que jamais quis crescer.

- Sim, sou Peter Pan, e já sei de tudo. Esse anjo é falso - é o tal Visconde disfarçado em anjo. O anjinho verdadeiro está escondido em qualquer parte. (Cap. IV)

*A-3; E-3; F-1; I-2; J1-2; Q1-1,2.

38. PITANGUEIRA

Árvore do sítio, considerada por Emília "excelente pessoa". V. Árvores.

A pitangueira, essa é importante. Está enorme. Bate em altura todas as árvores do pomar, exceto a figueira do oco, e tem casca sem nenhum musgo, lisa. Cada ano se enche de pitangas, das bem doces, divididas em gomos. Não gomos como os de laranja, separados uns dos outros; os gomos das pitangas são apenas para enfeites, grudadinhos. É outra excelente pessoa, donde também não vem mal ao mundo. (Cap. XV)

*D2: R1-1,3,5,7; D3-2,5,7; Q4-5, Q5-2.

39. PÔNCIO PILATOS

Citado por Dona Benta (Cap. I). V. Jesus Cristo.

*E-7; I-6.

40. POPEYE

Personagem de desenhos animados e quadrinhos criado por Elzie Segar em 1929. O espinafre lhe dá força sobre-humana.

Em *Memórias da Emília*, depois de derrotar o Capitão Gancho (v.) e os marinheiros ingleses (v.), é enganado pela Emília.

- Pronto! - gritou ela ao chegar. - Aqui têm vocês a lata de espinafre do Popeye. Troquei-a por uma igual de couve moída. Quem vai agora engolir o espinafre maravilhoso não é ele - são vocês. Popeye só engolirá couve moída, e com aquela couve no papo ficará bambo como geléia. (Cap. III)

*A-3; E-4; F-3,5; H-8.

41. PORTEIRA

Emília considera "pessoas" ou "personagens" todos os seres animados ou inanimados do sítio. Considera "inanimados" os seres que que não são dotados de movimento próprio.

Entre os personagens inanimados gosto muito da porteira e da pitangueira.

A porteira só sabe fazer uma coisa: abrir-se e fechar-se.

Para abrir-se espera que as pessoas animadas a ajudem.

Abre-se, a pessoa animada passa e ela fecha-se por si mesma, com o peso, fazendo *nhem, nhem*. Boa pessoa. Dali não vem mal ao mundo. (Cap. XV)

*D2: R1-1,4,6,7; D3-2,5,7; Q5-2.

42. PRESIDENTE ROOSEVELT

Presidente dos Estados Unidos. Nasceu em 1882 e morreu em 1945. Em *Memórias da Emília* participa da conferência internacional para tratar do caso do anjinho, juntamente com o Rei da Inglaterra (v. Eduardo VII), o *Fuehrer* da Alemanha (v.), o *Duce* da Itália (v.), o Imperador do Japão (v.) e o *Negus* da Etiópia (v.).

Depois de muita discussão ficou assentado que todas as crianças do mundo seriam levadas ao sítio de Dona Benta. Mas por partes. Primeiro as de um país; depois as de outro - e assim até o último.

Para saber quais iriam primeiro, foi preciso tirar a sorte.

O Presidente Roosevelt escreveu o nome de cada país num pedacinho de papel e os botou, bem dobrados, dentro do chapéu de dois bicos do Imperador do Japão. Em seguida pediu ao *Negus*, que era o mais velho, para tirar um. A sorte favoreceu as crianças da Inglaterra. (Cap. III)

*E-7; I-2; Q10-1 + Q1-2.

43. PRÍNCIPE ESCAMADO

Personagem de *Reinações de Narizinho*, soberano do Reino das Águas Claras, citado por Narizinho (v.) em conversa com Alice (v.).

A menina pôs-se a contar as mil coisas passadas ali, as aventuras do pó de pirlimpimpim, o encontro com o burro falante lá no País das Fábulas, o casamento dela com o Príncipe Escamado, a ida ao País da Gramática e outros episódios aventureiros. (Cap. IV)

*A-2; E-1; I-6.

44. QUINDIM

Rinoceronte humanizado, habitante do sítio de Dona Benta. Muito amigo da Emília, que diz:

Quindim só quer saber de capim e de recordar os tempos atormentados que passou no Uganda, em lutas constantes com as feras e os homens caçadores. Se ele escrevesse memórias, juro que seriam mil vezes mais interessantes que as minhas. (Cap.XV)

*A-2; B-1; C-1,6,8; E-1; I-2.

45. RABICÓ

O Marquês de Rabicó é um porquinho, também falante como o burro e o rinoceronte. Emília, que é a Marquesa de Rabicó, assim comenta:

Rabicó, esse não vale nada. A gula o perdeu. Não sendo coisa de comer, não se interessa por nada mais no mundo. Não vale a pena falar nele. (Cap.XV)

*A-2; B-1; C-1,6,8; E-1; I-2; Q10-1 + Q8-2.

46. RESPEITÁVEL PÚBLICO

Personagem coletivo, receptor das Memórias da Marquesa de Rabicó.

Resta agora despedir-me do respeitável público.

Respeitável público, até logo. Disse que escreveria minhas Memórias e escrevi. Se gostaram delas, muito bem. Se não gostaram, pílulas! Tenho dito. (Cap.XV)

*A-1; B-7; H-4 + H1-5.

47. ROBINSON CRUSOÉ

Personagem do escritor inglês Daniel Defoe (1660-1731), cuja obra *As aventuras de Robinson Crusóe* (1719) foi também traduzida e adaptada por Monteiro Lobato. A obra foi citada pelo Visconde, a propósito da dificuldade que Emília sentia em começar suas memórias.

- Minha idéia - disse o Visconde - é que comece como quase todos os livros de memórias começam - contando quem está escrevendo, quando nasceu, em que cidade etc. As aventuras de Robinson Crusóe, por exemplo, começam assim: "Nasci no ano de 1632, na cidade de Iorque, filho de gente arranjada, etc." (Cap.I)

*E-3; I-6.

48. ROCINANTE

Cavalo de D.Quixote (v.), representado por Shirley (v.), no ensaio para a fita da Paramount, conforme a metanarrativa da Emília, que fazia o papel do "moinho de vento" (v.).

E D.Quixote atacou, de lança em riste, fazendo Rocinante disparar na minha direção num galope louco. O Rocinante-Shirley teve de segurar as perninhas dele, para que não caísse cem tombos. (Cap. XIII)

*A-2; E-3,8,9; D3-2.

49. SANCHO-PANÇA

Escudeiro de D.Quixote (v.), representado pelo anjinho Flor das Alturas (v.), no ensaio para a fita da Paramount, de que também participaram o Visconde (v.) como D. Quixote (v.), Shirley (v.) como Rocinante (v.) e Emília como "moinho de vento" (v.).

*A-1; E-3,8,9; D3-2.

50. SENHOR SOL

Personagem imaginado por Dona Benta (v.) para expressar a naturalidade com que encara os acontecimentos prodigiosos tão freqüentes no Sítio do Picapau Amarelo. V. Compadre Teodorico.

*A-2; D1,2,3 -2; E-1.

51. SHIRLEY

Shirley Temple, menina-prodígio do cinema americano na década de 30. Participa da imaginária viagem da Emília a Hollywood, em companhia do Visconde (v) e do anjinho Flor das Alturas (v.). Faz o papel de Rocinante (v.) no ensaio da "fitinha tirada do *D.Quixote de la Mancha*".

*A-1, E-4,7; F-3H-8; I-2.

52. TIA NASTACIA

Cozinheira de Dona Benta. Diz Emília:

Tia Nastácia, essa é a ignorância em pessoa. Isto é... ignorante, propriamente não. Ciência e mais coisas de livros, isso ela ignora completamente. Mas nas coisas práticas da vida é uma verdadeira sábia. Para um tempero de lombo, um frango assado, um bolinho, para curar uma cortadura, para remendar meu pé quando amacela está fugindo, para lavar e passar roupa - para mil coisas de todos os dias, é uma danada! (Cap.XV)

*A-1; B-1; E-1, I-2; Q10-1 + Q4-1,3 + Q7-1.

53. VISCONDE DE SABUGOSA

Personagem humanizado, feito de sabugo de milho. Usa sempre uma cartolinha na cabeça. Colabora com Emília na redação das *Memórias da Marquesa de Rabicó*. Faz o papel de D.Quixote (v.) no ensaio do filme imaginado pela Emília (v.). Neste ponto um urro veio distrair-lhes a atenção. Era Quindim chamando Emília para uma prosa.

- Escute, Visconde - disse ela. - Tenho coisas muito importantes a conversar com Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros. (Cap.II)

*A-2; B-1; C-1,6,8; D1D2-2,5; D3-1,4; E-1; F-1; G-2; H-3; I-1; J1-2; Q10-1.

54. WENDY

Personagem de *Peter Pan* (v.), citado pela Emília e pelo próprio Peter Pan (cap.VI). Menina da família Darling. Peter Pan também era gabola e vaidoso - e Wendy lhe perdoava o defeito.

*E-3; I-6.

BIBLIOGRAFIA

DÍDIMO, Horácio. *Ficções lobatianas: Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo*. Fortaleza: EUFC, 1996.

———. As Funções da linguagem e da literatura. *Revista de Letras*, Fortaleza, UFC, v.6, n.1/2, p.135-138, jul./dez. 1986.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

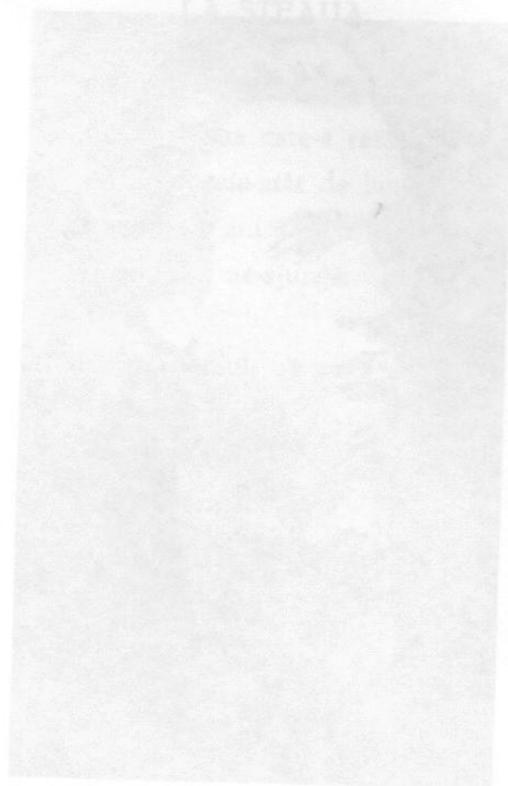
———. *Palimpsestes; la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

———. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emilia*. 22. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.



Tor ardeți în noaptea
Pierii în noaptea-afumică,
Lumina stinsului amor
Nu umărește încă.

POEMAS DE MIHAI EMINESCU (1850-1889), o poeta nacional romeno

Tradução de Luciano Maia*

46. RESPETÁVEL PÚBLICO

Personagem fictício, personagem de uma sátira política.
Respetável público, o que é? Um homem de bem,
mamórtica e escrupuloso, de gesturas
posturas, pilulas? Tenho dito.
*A-1, B-7, H-4 + H-5

47. RODOBONTO CRISTO

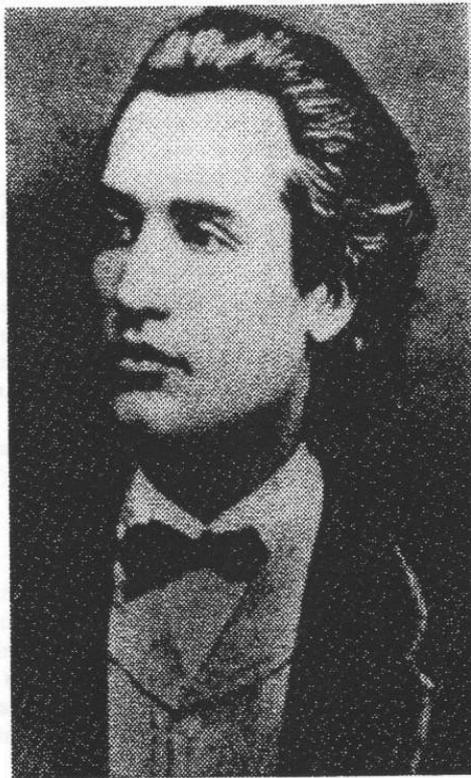
Personagem de escrita inglesa.
Esta obra de arte, o retrato de Rodobonto
trabalhado e adorado por
fui criada pelo Visconde, a prop
filho, sentiu um choque com a
«Mihai Emina - disseu Visconde -
todas as letras de histórias con
está escrito, quando nascer
escrituras de Rodobonto Cristo,
pobre: "Nasci no ano de 1837, a
de genitor e genitora, etc." (Cap.
*E-3, L-4

48. RUCINANTE

Cavalo de D. Quixote (o) representado
maso para a filha do baronnet, co
Emina, que fazia o papel de "mul
E D. Quixote ataca, de lança em
deparar na minha direção a surra
Shirley teve de separar as pernas
caire com tremor. (Cap. XIII)
*A-2, E-4, L-2

49. SANCHE PASTA

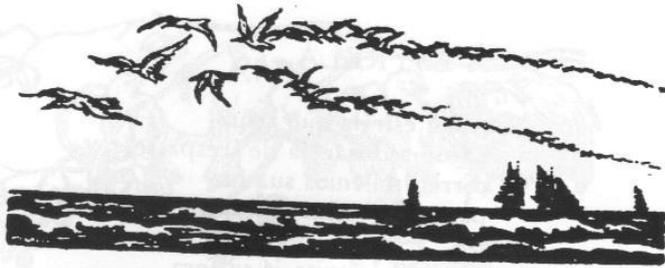
Escritura de D. Quixote (o), representado pela esposa
de D. Quixote (o) e filha de D. Quixote (o), de que
ambos os nomes são o Visconde (o) e D. Quixote (o)
Shirley, o nome de Quixote (o) e Emina, o nome "escritura de
quixote (o)



Mihai Eminescu

BIBLIOGRAFIA

Mihai Eminescu, *Poesias Completas*, Dacia Editura e ca
sua, traduzidas por Soraia de Sá, Lisboa, Portugal,
PUPC, 1999



LA STEAUA...

La steaua care-a răsărit
I-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s'a stins în drum
In depărtări albastre,
Iar raza ei abiă acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Incet pe cer se sue;
Eră pe când nu s'a zărit,
Azi o vedem și nu e.

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

À ESTRELA

Até à estrela que reluz
há uma distância de trespasse;
correu milênios sua luz
para que enfim nos alcançasse.

Talvez há muito já se fora
no longe azul o extinto astro;
porém seus raios só agora
ao nosso olhar mostram seu rastro.

A aura da estrela que morreu
grimpando o céu se faz dar fé;
era, e ninguém a percebeu,
hoje que a vemos, já não é...

Nossa saudade se faz dor
e na abissal noite se finda.
Porém a luz do extinto amor
os nossos passos segue ainda.

POEMAS DE
o poeta nacional

Tradução de Luciano Maia*



SOMNOROASE PĂSĂRELE

Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună!

Doar isvoarele suspină,
Pe când codrul negru tace,
Dorm și florile 'n grădină —
Dormi în pace!

Trece lebădă pe ape
Intre trestii să se culce —
Fie-ți îngerii aproape,
Somnul dulce!

Peste-a nopții feerie
Se ridică mândra lună;
Totu-i vis și armonie
Noapte bună!

SONOLENTOS PASSARINHOS

Sonolentos passarinhos
— que o seu ninho os acoite —
se escondem por entre os ramos —
Boa Noite!

Somente as fontes suspiram,
o bosque em silêncio jaz;
no jardim, flores cochilam —
Dorme em Paz!

Desliza o cisne nas águas,
deita entre os juncos sem dono —
que os anjos façam mais doce
O Teu Sono!

A noite é toda magia
ao sair da mansa lua;
tudo é sonho e harmonia —
A Noite é Tua!



CE E AMORUL

C e e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Și tot mai multe cere.

De-un semn în treacăt dela ea
El sufletul ți-l leagă,
Incât să n'o mai poți uita
Vieața ta întreagă.

Dar încă de te-așteaptă 'n prag,
In umbră de unghere,
De se 'ntâlnește drag cu drag
Cum inima ta cere,

Dispar și ceruri și pământ
Și pieptul tău se bate,
Și totu-atârnă de-un cuvânt
Șoptit pe jumătate.

Te urmărește săptămâni
Un pas făcut a lene
O dulce strângere de mâni,
Un tremurat de gene;

Te urmăresc luminători
Ca soarele și luna
Și peste zi de-atâtea ori
Și noaptea totdeauna.

Căci scris a fost ca viața ta
De doru-i să nu 'ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă.

O QUE É O AMOR?

O que é o amor? Um prolongado
motivo para a dor;
mil prantos não lhe têm bastado,
pois mais exige o amor.

Com um sinal feito ao passar,
ela a alma te encarcera;
já não a podes olvidar
por tua vida inteira.

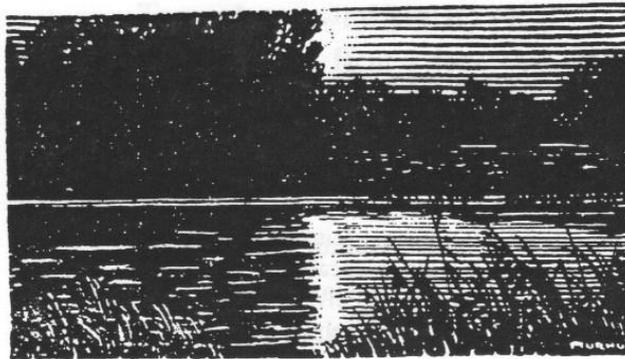
Se ela te espera nesse instante
sob um caramanchão,
se nesse encontro faz-se amante
como requer teu coração:

Desaparecem céu e terra,
teu peito forte bate,
de uma palavra tudo esperas,
murmurada à metade.

Segue-te um passo, já vão dias,
que teu passo aconselha;
há um doce aperto nas mãos frias,
tremor de sobrelha.

Seguem-te luzes que, dispersas,
sol e lua parecem;
de dia, por vezes diversas,
sempre, quando anoitece.

Estava escrito que tua vida
de amor em si não caiba,
presa do amor, como invadida
pelas lianas da água.



MAI AM UN SINGUR DOR

Mai am un singur dor:
In liniştea sării
Să mă lăsaţi să mor
 La marginea mării;
Să-mi fie somnul lin
 Şi codrul aproape
 Pe 'ntinsele ape
Să am un cer senin.
 Nu-mi trebuie flamuri,
Nu voiu sicriu bogat,
Ci-mi împleţiţi un pat
 Din tinere ramuri.

Şi nime 'n urma mea
 Nu 'mi plângă la creştet;
Doar toamnă glas să dea
 Frunzişului veşted.

Pe când cu sgomot cad
Isvoarele 'ntruna,
Alunece luna
Prin vârfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al sării rece vânt;
Deasupra-mi teiul sfânt
Să-și scuture creanga.

Cum n'oiu mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M'or troeni cu drag
Aduceri aminte;
Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prietini,
O să'mi zâmbească iar.
Va geme de patemi
Al mării aspru cânt..
Ci eu voi fi pământ
In singurătate-mi.

TENHO AINDA UM DESEJO...

Ainda um desejo:
tarde a findar,
deixai que eu morra
à beira-mar.
Um sono calmo
no bosque ameno
vizinho às águas
e ao céu sereno.
Não quero tumba,
não quero flamas,
mas dai-me um leito
de tenras ramas.

Ninguém deplore
minha viagem,
mas traga o outono
voz à folhagem,
enquanto as fontes
caiam constantes
e brilhe a lua
nas altas frondes.
Bata o cincerro
ferindo o ar,
cubra-me a tília
com seu roçar.

Se o peregrino
detém sua andança,
paz e carinho
traz-lhe a lembrança.
Luzes que nascem
das sombras lindas,
sendo-me amigas,
serão bem-vindas.
E o mar gemendo
seu aspro canto...
E eu serei terra,
sozinho... e quanto!

OS JESUÍTAS E SUAS ATIVIDADES
LINGÜÍSTICAS NO BRASIL

OS JESUÍTAS E SUAS ATIVIDADES LINGÜÍSTICAS NO BRASIL

José Rogério Fontenele Bessa 5

NAVA, LEITOR DE PROUST

Celina Fontenele Garcia 23

RE-BUSCANDO O IN-FINITO: UMA ANÁLISE DE LIÇÕES DE ESPAÇO DE ROBERTO PONTES

por Márcio dos Santos Gomes 42

AS CIDADES DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Roberto Pontes 47

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA (Continuação)

José Alves Fernandes 51

PALAVRAS E IMAGENS: O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A PINTURA NO SÉCULO XX

Márcia Arbex 57

O HUMOR E O FANTÁSTICO NA LITERATURA

Tércia Montenegro Lemos 62

A ILUSTRE CASA DE RAMIRES E A REFINADA IRONIA DE EÇA DE QUEIRÓS

Lélia Parreira Duarte 65

TIPOLOGIA DOS PERSONAGENS

Horácio Dídimo 70

POEMAS DE MIHAI EMINESCU (1850-1889), o poeta nacional romeno

Tradução de Luciano Maia 78

ABSTRACT

This work deals with the Jesuits' linguistic activities in Brazil in the period which starts in 1550 and finishes in 1621. It is of fundamental importance and relies upon scientific basis of historical and linguistic values among them.

* Doutor em Letras Vernáculas (Língua Portuguesa), Professor associado da UFC.

REVISTA DE LETRAS
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

1. A REVISTA DE LETRAS publica trabalhos originais em português de Letras e Linguística.

2. As contribuições devem ser encaminhadas ao Conselho Editorial em disquete 3,5" digitadas em Microsoft Word 6.0, texto em Times New Roman 12, e referências bibliográficas em Times New Roman 10, totalizando de 20 páginas, acompanhadas de duas cópias impressas.

3. Na primeira página deverão constar o título do trabalho, o nome dos autores e o endereço do autor com forma mais simples possível das iniciais. No rodapé deverá constar o nome e a qualificação do autor e, se for o caso, sua categoria de trabalho do CNPq ou CAPES.

4. Após o título deverão constar um resumo e um índice. Cada um deverá ter no máximo 150 palavras, abreviadas, acompanhadas de suas palavras-chave.

5. As referências bibliográficas deverão ser expressas em forma abreviada, seguindo as recomendações de publicação de artigos em Letras (Normas ABNT).

6. Os originais deverão ser entregues pessoalmente a qualquer um dos membros do Conselho Editorial ou encaminhados a REVISTA DE LETRAS, se preferir, diretamente ao Departamento de Letras Vernáculas, de Letras Estrangeiras ou de Literatura, Av. da Universidade, 2932 - Fundos - Benfica, Fortaleza-CE. A correspondência poderá também ser enviada via E-mail, para os seguintes endereços: rl@ufc.br ou rl@ufc.br.

7. Serão publicados os trabalhos aprovados pelo Conselho Editorial, constituído pelos seguintes professores doutores: Manoel Elias Soares e Paulo Máximo Teixeira Duarte (Departamento de Letras Vernáculas), Francisco Sáez de Souza e Marina Luciano Kury (Departamento de Letras Estrangeiras), Horácio Delam-Prado Garcia - editor, e José Carlos Almeida Chaves Júnior (Departamento de Literatura).



Impressão e Acabamento
Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932 - Fundos - Benfica
Caixa Postal 2600 - Fone/Fax: (085) 283.3260
Fortaleza - Ceará - Brasil