

PERSONALIDADE, ATIVIDADE DOCENTE E PRODUÇÃO CIENTÍFICA DE J. R. MACAMBIRA

José Rogério Fontenele Bessa*

No dia 17 de janeiro de 1992, alguns professores e muitos alunos do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará encontravam-se no Auditório José Albano para a realização de mais um dos denominados **Seminários Linguísticos**.¹ Eram mais ou menos cinco e quinze de uma tarde de sexta-feira, inteiramente sem superstições, porque não era “treze” e ali nos encontrávamos, quando chegou a notícia de que o Professor e lingüista J. R. Macambira, cearense de Palmácia, nascido também num dia 17, mas de novembro, acabara de deixar o convívio humano. Somente após os debates, o Coordenador do referido Projeto, visivelmente comovido, divulgou a notícia e improvisou um curto necrológio em que relevou as qualidades humanas e o valor da obra do já e agora saudoso mestre.

Nós e muitos colegas do Departamento fomos seus alunos de Lingüística e, em maior ou menor grau, ficamos a lhe dever parte de nosso saber. Com ele, aprendemos, seja através da disciplina ministrada na Graduação, seja através dos Seminários de Português que a Inspeção Seccional de Fortaleza costumava promover no mês de dezembro — nós, particularmente, participamos de três: o de 1968, o de 1969 e o de 1970 — os principais conceitos e as técnicas descritivas identificadas com o Estruturalismo lingüístico. Somos todos testemunhas da intensa atividade científica e docente do grande mestre. Vimos-lhe os primeiros trabalhos e tivemos o privilégio de sua primeira divulgação, em edições mimeografadas, secundadas sempre por exposições a que o autor sabia imprimir invulgar brilho. Com entusiasmo contagiante e, em clima rico de simpatia humana e social, expunha o conteúdo desses seus trabalhos.

O primeiro Seminário de Português, realizado em 1966, versou sobre a “Classificação das palavras”; o segundo em 1968, sobre a “Estrutura da oração interrogativa”; o terceiro em 1969, sobre a “Forma simples do verbo”; e o quarto, em 1970, sobre a “Estrutura das palavras, flexão e derivação, flexão nominal e verbal, composição”. Estes

seminários despertavam sempre muito interesse e eram bastante concorridos. Para eles, divulgados com a devida antecedência e programados para dezembro, época bastante propícia à sua realização, afluíam estudantes de Letras e professores de Português dos quatro cantos do Ceará. Ali, o saudoso mestre expunha os frutos de suas pesquisas e, com o mais vivo interesse, ouvia as observações que lhes eram feitas, podendo assim enriquecê-los e aperfeiçoá-los tendo em vista a publicação definitiva.

Aqueles seminários tinham, para nós todos, o sabor da “última novidade”. A Lingüística, graças ao Professor J. R. Macambira, dava, no Ceará, os primeiros passos, numa época em que não se cogitava em “pós-graduação em Letras” e em que praticamente ninguém contava ainda com bibliografia especializada na área. Era ele, pois, a força propulsora de uma desejada ampliação de conhecimentos lingüísticos, a pessoa com quem contávamos para a solução das dificuldades descritivas da língua.²

No início dos anos-60, o ensino da Língua Portuguesa, aqui no Ceará, passou por uma profunda transformação. Antes inteiramente dominado por questões gramaticais, isoladas e fora de contexto, voltou-se para a compreensão e o desenvolvimento da habilidade de domínio completo do “texto”, o que implicava não só a penetração na estrutura do referido objeto, mas também o desenvolvimento da faculdade de “síntese”, que pressupunha a apreensão do “assunto” e subsequente inferência do “tema”. A execução dessas atividades espelhava-se no célebre *Manual de explicação de textos*, de Fernando Lázaro Carreter e os mestre de então da Língua Portuguesa não só muito estimularam essas atividades junto aos acadêmicos da extinta Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, como deram eles mesmos o exemplo a partir da análise e explicação de excertos de autores cearenses. Este exemplo acha-se consubstanciado na antologia *Terra da Luz*, organizada pela Secretaria de Educação e Cultura do Ceará (Edição SEC, 1966).³ Devem-se

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da UFC. Doutor em Língua Portuguesa. Da Academia Cearense de Língua Portuguesa.

ainda aos mencionados professores as salutares práticas de “análise estilística do texto”, por conta das quais lhes ficou também o mérito da divulgação, no Ceará, de obras como a *Poesia espanhola*, ensaio de métodos e limites estilísticos, de Dâmaso Alonso e *Contribuição à estilística portuguesa*, de J. Mattoso Câmara Jr.⁴

Não obstante estes esforços, os anos-60 foram uma época ainda muito dominada pela “análise sintática”, ou seja, por uma visão que supervalorizava esta atividade lingüística, ao tê-la como um “fim” em si mesma. Questiu-nculas taxonômicas, entre as quais, por exemplo, pontificavam as relacionadas com os diferentes usos do *que* e do *se*, eram as preocupações preponderantes, porque, muitas vezes, sem solução à luz dos “manuais de análise sintática” então existentes. Foi nesse quadro que entrou em cena o Professor J. R. Macambira, disposto a promover à renovação do ensino gramatical e desvendar os mistérios e segredos estruturais da língua.

Amparado pelo conhecimento de obras clássicas do Estruturalismo norte-americano e seguindo, sobretudo, a trilha aberta por J. Mattoso Câmara Jr., o Professor J. R. Macambira prestou inegável contribuição para a renovação dos estudos gramaticais. As suas explicações e soluções, corajosas e inéditas, para muitos dos problemas descritivos da Língua Portuguesa, em especial as do domínio da “análise sintática”, atraíram muito mais do que as encontradas nos manuais tradicionais. Algumas dessas explicações e soluções nem sempre encontravam aceitação pacífica e tivemos, muitas vezes, o privilégio de presenciar vivas e tensas discussões entre o saudoso mestre e seus colegas de Departamento.

Foi uma época de muito ruído, provocado não só pelos adeptos de suas idéias, mas, principalmente, por contendores implacáveis, que, no entanto, jamais conseguiram abafar a voz daquele que mais alto falava pela força de argumentos indestrutíveis. No lançamento de *A estrutura morfo-sintática do português*; aplicação do Estruturalismo lingüístico, em 1970, o saudoso mestre Otávio Farias proferiu palavras que não só retratam, com absoluta fidelidade, traços da personalidade do lingüista cearense, entre as quais se salientava o seu “espírito polêmico”, mas também nos fazem reviver o clima da época. Elas assim se iniciam:

Conheço o espírito insofrido e polêmico do Prof. Macambira, e o lastro valioso de que se forra para sair à liça. Perscrutador, paciente e meticuloso, as cousas mais simples e antes esquecidas de outros perquiridores para ele escondem aspectos e mistérios que lhe aguçam o indômito desejo de destrinchá-los para trazê-los à tona e ao debate aberto.⁵

Propunha-se à renovação dos estudos gramaticais da língua e, de certo modo, atingiu esse intento, mas, em suas obras, apresenta-se como um estudioso que se vê entre o passado e o futuro da língua. Na renovação, ainda traços do “passado”, como resquícios de sua formação em antiga tradição. A prova desse vínculo ou dessa meia-fidelidade ao passado estão nas abonações e nas ilustrações encontradas em suas obras. Daí por que os exemplos, não raro de sua

própria lavra, têm sabor de máximas, haja vista, e. g., os ilustrativos da “oração reduzida relativa”, entre os quais se destacam os seguintes: 1) “*Nascido para Deus*, o homem aspira à imortalidade.”; 2) “*A infância, vista com a neve dos anos*, parece antes um conto da fada.”; e 3) “*O tempo desperdiçado em folguedos inúteis* amargará inevitável arrependimento.”, todos de sua autoria, ao lado de outros, extraídos, na maioria, de *Nova floresta*, de Manuel Bernardes.⁶

Não obstante certas influências, como adiante salientaremos, visibilíssimas na literatura lingüística por ele produzida, é inegável também a relativa independência de seu pensamento. Esta independência é fruto de uma “criatividade” quase absoluta — e nenhuma contribuição significativa, aliás, é possível, quando o lingüista não é criativo — que se realça com a consideração das próprias estruturas lingüísticas. Sob a inspiração do que estas sugerem, emerge, passo a passo, uma contribuição descritiva que não cansa e que, mesmo reunida ou concentrada, longe está da aridez das densas contribuições teóricas.

O lingüista cearense não tinha compromisso com a Teoria Lingüística. As suas preocupações sempre estiveram voltadas para a “pedagogia” da Língua Portuguesa e as obras que escreveu as atestam de modo claro e confesso. É nas “Introduções” às obras publicadas em 1971, 1974 e 1985 que esta sorte de preocupações se expressa de modo direto e com certa contundência. A figura do “aluno” é aí invocada e “reformulação” e “renovação” são palavras de ordem. Na obra de 1985, todavia, estas preocupações se manifestam sob a forma de advertência àqueles que sobrelevam a teoria em detrimento da consideração das próprias estruturas da Língua Portuguesa. Eis as palavras do lingüista em referência a este problema, que se detecta não só nos Cursos de Letras do Ceará, mas do Brasil inteiro:

A fonologia e a gramática devem ser reformuladas cientificamente para evitar-se o constrangimento do professor na sala de aula, perante alunos que pelo menos inicialmente esperam aprender a nossa língua e confiam piamente nas suas palavras. É preciso ensinar a estrutura do português e não teorias abstratas que, alheias à nossa estrutura, não medram nem frutificam.⁷

Professor sempre foi e, como professor e lingüista, procurou desvendar o que, em obras de antecessores, aparece envolto em mistérios e sem solução. Desmitificou muitas das chamadas “dificuldades da Língua Portuguesa”. Trazia para as suas aulas os resultados de suas pesquisas e, com entusiasmo, sabia reviver em classe a alegria e o prazer das descobertas. E os representava tão bem que, com extrema facilidade, conseguia prender a atenção de seus alunos, muitos dos quais, atraídos pela força da hipnose daquela reflexão lingüística ali tão bem representada, aderiram, acadêmicos ainda, à Lingüística, manancial indispensável à formação do professor.

O professor J. R. Macambira não tinha, como é sabido, a eloquência dos grandes expositores. Não era um homem de força dialética, desses que sabem sustentar uma discussão com frases intermináveis e persuasivas, logicamente concatenadas, frases persuasivas porque despistam e cansam

a atenção do interlocutor, fazendo-o perder-se no emaranhado e nas armadilhas do raciocínio arduo. Nas reuniões do Departamento, mantinha-se, geralmente, calado, limitando-se simplesmente a ouvir, dando, não raro, a impressão de não escutar e estar mergulhado em seu próprio pensamento. A sua postura era a de um sábio e sábio realmente o era.

Dominava várias línguas e quando a seus sucessores deixou aberto o caminho do campo da Linguística, de que se afastou discretamente e com total desprendimento, passou a dedicar-se ao estudo e ensino do Sânscrito, do qual deixou pronta e já no prelo uma gramática. Até a aposentadoria, dedicou-se de corpo e alma a esta atividade de extensão, acompanhando, a distância, quem o sabe, a atividade de seus sucessores e os progressos feitos pela Linguística na Universidade Federal do Ceará.

Mestre de todos os da nossa geração e mestre poderia ter sido de muitos de seus colegas dos anos-60. Por isso mesmo, mestre de todos nós. Humilde na postura acadêmica e sem a arrogância dos que nada sabem. Mestre pela grande lição de como deve ser um professor, de como devemos fazer ciência, do que devemos fazer *da e na* sala de aula, que, para ele, era o laboratório vivo em que os alunos, jamais tidos e havidos, como cobaias, aprendiam a ler a realidade linguística circundante e tinham oportunidade de receber informações de primeira mão, de apreciar a criatividade do linguista e ter o privilégio do contato com o professor-pesquisador.

Preparava com muita antecedência as suas aulas. Ao iniciar-se o semestre, apresentava-se ele com os conteúdos programáticos desenvolvidos sob a forma mimeografada, objetivando, com isso, testar em classe a sua leitura e interpretação das estruturas da Língua Portuguesa. Os alunos tinham, então, o privilégio da primeira divulgação de lições linguísticas, que só depois, devidamente apuradas, convertiam-se em livros. Assim foram elaborados *A estrutura morfo-sintática do português* (1970), *A estrutura da oração reduzida* (1971), *Português estrutural* (1974), *Estrutura musical do verso e da prosa* (1983), *Fonologia do português* (1985) e *Estrutura do vernáculo* (1986), todas, obras de muito valor, em que fartos exemplos ilustrativos predominam sobre os aspectos teóricos, estes, em geral, limitados a breves definições de tipos estruturais, categorias e conceitos linguísticos. *A estrutura do polifônio* (1975) é a tese com a qual obteve o título de Livre-docente de Linguística.

A leitura destas obras, mas, sobretudo, a da Tese de Livre-docência revelará que J. R. Macambira foi, por excelência, um criador de palavras ou, digamos, de *neologias*, em que se salientam as *mnemonias*, algumas coincidentes com palavras da língua (v. g.: *lázarus*, *mnemonia* que denota 'os nomes terminados em l-z-r-s')⁸ De neologias são pródigos as suas obras, mas o trabalho que mais se sobressai, neste particular, é aquele com o qual o autor obteve a Livre-docência. Aí pontificam e algumas são verdadeiramente curiosas e engraçadas (v. g.: *hiaiáfônio* e *credemóia*).⁹ Estas, todavia, e ainda *tricrefônio* e *hiaiiaifônio*, *mnemonias* altamente hilariantes, não são fruto de uma "inocência ingênua" ou de uma "ingenuidade inocente", por que da hilaridade dessas formações tinha consciência o autor:

O termos *tricrefônio* está por *crecrefônio* que, tal como *hiaiiaifônio*, se presta muito a provocar hilaridade.¹⁰

Daí se conclui que o autor soube tirar proveito pedagógico da "força hilariante" dessas *mnemonias* e que, portanto, todas as neologias, por mais extravagantes que possam parecer, revestem-se de intencionalidade pedagógica. Neste sentido, podemos aqui testemunhar que o nosso mestre foi um professor que gostava de brincar com os alunos, para estabelecer a "empatia" e amenizar a aridez de certos temas linguísticos.

Outras neologias ele procurou justificar em face do que, na NGB, pareceu-lhe descabido. Daí, por exemplo, a denominação de *polifônio*, termo destinado a compreender todos os tipos de "encontros vocálicos". Nós, seus alunos e leitores, sabemos de tudo isso, mas como poderão ter reagido, nos quatro cantos do País, os leitores não-alunos? Qualquer incompreensão ou reação negativa em face das neologias e, principalmente, das *mnemonias* hilariantes é perfeitamente admissível. Mas preferimos considerar esta questão em plano mais geral.

Justificadas, mas nem sempre justificáveis, porque um dos grandes problemas da Linguística moderna reside, precisamente, nas neologias individuais, excessivas e desnecessárias, que só concorrem para o inchamento da já tão inflacionada nomenclatura linguística. Alguns têm-se deixado dominar por essa espécie de " vaidade neológica", que, não raro, acoberta e/ou disfarça a fragilidade teórica e/ou descritiva. Mais grave do que a vaidade da neologia individual só mesmo a da ortografia individual. Já imaginaram se cada um de nós resolvesse adotar um sistema ortográfico particular? Pois bem, as conseqüências de neologias particulares seriam tão caoticizantes quanto as provocadas por ortografias particulares.

Há, consabidamente, os neologismos necessários — necessários e inevitáveis não apenas no plano do "fazer literário", mas também no do "fazer linguístico", pois que a criatividade é um requisito comum à Literatura e à Ciência —, mas o bom-senso deve prevalecer em todas as manifestações humanas, culturais e científicas. O conjunto da produção linguística de J. R. Macambira tem inquestionável valor e a demonstração maior da importância de sua contribuição descritiva está não apenas na reedição de algumas de suas obras em âmbito nacional, mas também na inclusão de algumas em bibliografias de inúmeros trabalhos, entre estes "Dissertações" de Mestrado e "Teses" de Doutorado. Se há, porém, o que criticar no conjunto de sua produção linguística, temos a impressão de que o "a criticar" reside, precisamente, nesse plano da neologia individual, que nos parece, contudo, decorrente de uma incontida ânsia de originalidade, esta, por sua vez, conseqüência de sua elogiável preocupação pedagógica.

A estrutura da oração reduzida, *Português estrutural* e *Fonologia do português* são, para nós, não só as obras mais equilibradas do ponto de vista neológico, mas também os seus melhores trabalhos no que respeita a uma efetiva contribuição referencial em perspectiva descritiva. Obras

marcadas pela benéfica influência do Estruturalismo lingüístico norte-americano, do Estruturalismo de Praga e da contribuição descritiva de J. Mattoso Câmara Jr., mas obras que superam o que há de eminentemente teórico nessa tripla influência, porque esclarecem e desenvolvem, de modo didático, certos aspectos teóricos dessas vertentes uniestruturalistas. *Português estrutural e Fonologia do português*, por exemplo, desenvolvem, esclarecem e complementam o que a *Estrutura da língua portuguesa*, de J. Mattoso Câmara Jr., compreende, levadas aí em conta, obviamente, as diferenças dialetais e metodológicas em que se esteiam as contribuições de ambos.

Longe de nós, portanto, afirmar que o Estruturalismo lingüístico posto em prática por J. R. Macambira seja aquele, cujas diretrizes fundamentais se encontram na obra de J. Mattoso Câmara Jr., porque este, em verdade, não chegou a instaurar nenhum Estruturalismo, senão a compor uma modalidade estruturalista eclética, em que se mesclam conceitos, princípios e procedimentos de várias correntes estruturalistas, entre as quais se salientam a norte-americana — principalmente a derivada da orientação bloomfieldiana — a do Círculo Lingüístico de Praga, a da Glossemática e a do Funcionalismo martiniano. Cabe-lhe, no entanto, não só o mérito de haver empreendido uma descrição segura das estruturas fonológicas e morfológicas da Língua Portuguesa, mas ainda o de haver salientado os aspectos descritivos problemáticos relativos às duas articulações e, concomitantemente, encaminhado soluções alternativas.

Ao empreender, com base na realidade dialetal cearense, a descrição das estruturas fonológicas e morfológicas da Língua Portuguesa, o lingüista cearense também praticou uma modalidade estruturalista eclética que não chega a coincidir com a composta por J. Mattoso Câmara Jr. Em sua contribuição, o mestre cearense ora endossa, ora refuta pontos de vista que se compreendem, principalmente, nas três obras seguintes: *Dicionário de filologia e gramática*, *Problemas de lingüística descritiva* e *Estrutura da língua portuguesa*. Não há dúvida de que estas obras tiveram certa influência nas elaborações descritivas de J. R. Macambira, mas, se compararmos o que compreendem com o que se acha exposto no Capítulo 2 de *Fonologia do português* e no Capítulo 1 de *Português estrutural*, chegaremos facilmente à conclusão de que o lingüista cearense soube manter a devida distância das mencionadas obras de referência e até imprimir certa originalidade à sua contribuição, que da precedente diverge, descritiva e metodologicamente, em alguns pontos.

Para não nos alongarmos muito, deixemos de lado as do plano descritivo com o objetivo mais produtor que é o de focalizar um aspecto metodológico em que J. R. Macambira, já em sua obra de estreia, diverge do que se encontra nas obras de referência. Vejamos, então, esta divergência.

J. Mattoso Câmara Jr. advoga três critérios para a classificação do que denomina *vocabulo formal*: o “semântico”, o “formal” e o “funcional”. Os dois primeiros se

associariam intimamente, daí resultando um “critério compósito”, chamado *morfo-semântico*, segundo o qual os vocábulos formais se classificariam como *nomes*, *verbos* ou *pronomes*. O critério “funcional” (sintático) permitiria a subclassificação de *nomes* e *pronomes* como *substantivos* e *adjetivos*.¹¹ O lingüista cearense, contrariando a ordem criterial proposta por J. Mattoso Câmara Jr., ordem segundo a qual o “semântico” vem em primeiro lugar ou consorciado ao “formal”, coloca, em primeiro plano, o “mórfico” e, em segundo, o “sintático”, valendo-se do “semântico”, para deste ressaltar a fragilidade. Esta divergência metodológica em face da preconizada pelo “Pai da Lingüística no Brasil” fundamenta-se em ponto de vista de Bloch e Trager, patenteado neste lanço-síntese, que é parte do citado pelo mestre cearense em sua obra primogênita:

Ao fazer nossas classificações, não se deve (sic) apelar nem para o sentido, nem para a lógica abstrata, nem para a filosofia. As classes de palavras devem ser definidas ou pela flexão ou então, na falta de flexão, pelas funções sintáticas, nunca pelo sentido real ou imaginado que possam traduzir.¹²

Esta foi, portanto, a orientação metodológica seguida por J. R. Macambira na consideração das estruturas morfo-sintáticas da Língua Portuguesa, havendo-se mantido fiel a ela em quase toda a parte de sua produção científica que focaliza estas estruturas e só não a seguindo, literalmente, na focalização de tipos estruturais específicos, cujas características distintivas não se contêm nos âmbitos mórficos e sintático. Isto é o que se verifica, por exemplo, no tratamento por ele concedido à *oração interrogativa*, cuja descrição requer, de fato, a adoção de um critério adicional, o “fonológico”.¹³ Neste particular, havemos de convir em que uma descrição da oração interrogativa em Língua Portuguesa que não leve em conta a *entoação ascendente*, que normalmente acompanha a prolação de um enunciado interrogativo, não captará um dos traços importantes que distinguem este tipo estrutural, opondo-o ao enunciado afirmativo, entre cujos traços distintivos também se encontra um de natureza supra-segmental, a *entoação descendente*. Nesta e em outras instâncias da sintaxe da Língua Portuguesa, J. Mattoso Câmara Jr. não deixou nenhuma contribuição em que o lingüista cearense pudesse espelhar-se.

É claro que a obra de J. Mattoso Câmara Jr. exerceu poderosa influência na produção científica do lingüista cearense, mas esta influência se circunscreve ao domínio da descrição das estruturas fonológicas e morfológicas, guardadas as diferenças e devidas proporções. O maior mérito de J. R. Macambira, no entanto, reside na extraordinária contribuição por ele prestada para o estudo das estruturas sintáticas da Língua Portuguesa, campo em que preenche a lacuna deixada por J. Mattoso Câmara Jr. Neste particular, *A estrutura morfo-sintática do português*, *A estrutura da oração reduzida*, *Português estrutural* e *Estrutura do vernáculo* são provas autênticas e irrefutáveis, e compendiam o que é, na verdade, uma contribuição descritiva sem precedente e de inegável valor.

NOTAS

- ¹Assim se denominou um Projeto de Extensão, patrocinado pelo Departamento de Letras Vernáculas do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará e coordenado pelo Prof. Paulo Mosânio Teixeira Duarte.
- ²Neste particular, cumpre-nos também aqui ressaltar o nome de José Alves Fernandes, outro grande erudito do Ceará, Professor de Filologia Românica e Titular de Língua e Literatura Latinas, versado em muitas línguas românicas e recentemente aposentado de suas funções na Universidade Federal do Ceará, a quem esta, em face do vasto cabedal de conhecimentos de seu mestre, deveria outorgar o título de “notório saber”. Membro da Academia Cearense da Língua Portuguesa, da qual foi Presidente durante o biênio 1990-1992, e da Equipe Científica do Projeto “Atlas Lingüístico do Estado do Ceará”, o referido professor tem-se dedicado, ultimamente, ao estudo da “datação” dos vocábulos da Língua Portuguesa, delicado e difícil aspecto da Lexicografia que requer dedicação e atenção redobradas. Os resultados de suas pesquisas na área vêm sendo publicados, parceladamente, na *Revista de Letras* sob o título de “Cronologia vocabular da Língua Portuguesa”.
- ³O exemplo e todo este tipo de trabalho em prol da renovação do ensino da Língua Portuguesa no Ceará se devem a Antônio Pessoa Pereira, Luiz Tavares Júnior e a Plínio Santiago de Sá Leitão.
- ⁴No que diz respeito à obra de Dâmaso Alonso, esclarecemos que nos referimos à edição brasileira, traduzida do espanhol por Darcy Damasceno e publicada no Rio, em 1960, sob a chancela editorial do Instituto Nacional do Livro. Já a de J. Mattoso Câmara Jr., publicada no Rio em primeira edição, em 1953, pela Simões, é, modificações à parte, a tese com a qual o autor obtivera, no ano anterior, o título de Livre-docente em Língua Portuguesa.
- ⁵FARIAS, Otávio. À guisa de apresentação. In: MACAMBIRA, José Rebouças. *A estrutura da oração reduzida*; aplicação do Estruturalismo lingüístico. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1971, p. 7.
As palavras do mestre Otávio Farias — curtas, mas substanciosas — não ocupam mais que o espaço de uma página e meia na obra aqui citada. Não obstante curtas, são, no entanto, longas demais para serem reproduzidas na íntegra.
- “Paciente e meticoloso”, como bem o disse Otávio Farias, o mestre J. R. Macambira sempre foi, mas com o tempo o “espírito polêmico” foi arrefecendo, para dar lugar a duas raras e extraordinárias qualidades humanas: a “simplicidade” e a “fidalguia do trato”, traços de sua personalidade, aliás, oportunamente destacados por Ribeiro Ramos em artigo publicado em importante periódico cearense, editado por Geraldo Fontenele.
- Cf. *Notícias Culturais*, Fortaleza, Ano III, nº 22, fev. 1992, p. 4.
- ⁶MACAMBIRA, José Rebouças, op. cit. nota anterior, p. 91-2. O compromisso do lingüista com o futuro da ciência e, mais especificamente, com a renovação dos estudos gramaticais está em sua adesão ao Estruturalismo lingüístico na forma adiante salientada neste artigo.
- ⁷MACAMBIRA, José Rebouças. *Fonologia do português*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1985. O lanço acima transcrito figura na “Introdução”, não sendo feita referência, porém, à página em que se localiza, porque as dezesseis páginas iniciais da primeira edição, que foi a por nós consultada para a elaboração deste trabalho, não são numeradas.
- ⁸Cf. MACAMBIRA, José Rebouças. *Português Estrutural*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1974, p. 49; na 2ª ed. rev. e atual. desta obra (São Paulo: Pioneira, 1978) p. 27. Na 1ª ed., o autor usara a mnemonia *lisura* em referência aos “nomes terminados por -a opositivo, cujo masculino finaliza por *l, s, r*” (cf. Seção 1.3.2.2 - Temáticos Especiais: *l-s-r*, p. 40), mas esta mnemonia, em virtude da supressão de “1.3.2.2-”, já não figura na 2ª ed.
- ⁹As neologias *hiaiáfônio* e *credemóia* são “formações *portmanteau*”, como o próprio autor esclarece em sua Tese de Livre-docência de Lingüística. Para a compreensão destas formações neológicas, v. MACAMBIRA, José Rebouças. *A estrutura do polifônio*. Fortaleza (s. ed.), edição mimeografada, p. 3.
- ¹⁰ Cf. op. cit. nota anterior, p. 116.
- ¹¹ Sobre o assunto, v. CÂMARA JR., J. Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 67-9. A inclinação do lingüista pela concessão de prioridade ao “critério composto” é patente nestas suas palavras: “Em referência ao português, esse critério composto, que podemos chamar morfo-semântico, parece dever ser o fundamento primário para a classificação.” Cf. p. 68. Desse modo, reedita postura anteriormente assumida, que se acha expressa em seu *Dicionário de filologia e gramática*, que é, no particular, a obra que J. R. Macambira toma como base, em seu trabalho de estréia, para criticar J. Mattoso Câmara Jr. no que se refere à inclusão do “critério semântico entre os elementos classificatórios” e assumir, como veremos em seguida, atitude metodológica divergente. Cf. MACAMBIRA, José Rebouças. *A estrutura morfo-sintática do português*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1970, p. 15.
- ¹² O trecho em que Bloch e Trager fazem esta advertência foi extraído de *Outline of linguistic analysis*. Baltimore, 1942, p. 68, conforme MACAMBIRA, José Rebouças, op. cit. nota anterior, p. 14.

¹³ Cf. MACAMBIRA, José Rebouças, op. cit. acima nota 8, p. 277ss., mas, em especial as p. 286-8, 303, 320 e 335-6. Com relação à oração dita *interrogativa direta total*, o critério "mórfico" perde a primordialidade ou o caráter de "excelência", revelado, por exemplo, na classificação das palavras, porque nenhum traço morfológico existe para assinalar ou identificar as manifestações deste tipo estrutural. Embora admitamos que este tipo estrutural não seja sempre e necessariamente marcado por "elevação da voz", somos, no entanto, da opinião de que, se a *oração interrogativa direta total* tem traço distintivo, este só pode ser de natureza supra-segmental. Daí a pertinência do critério "fonológico" na consideração do que se pode identificar e classificar como *oração interrogativa direta total*. Mas, neste particular, o nosso linguísta se houve muito bem, ao afirmar, primeiramente, que:

Não há morfema vocabular que sirva para marcar necessariamente a oração interrogativa direta total, ao contrário do que se dá com as outras orações interrogativas, sempre marcadas por um termo específico.

Acaso, porventura, será que e outros congêneres não passam, como demonstraremos, de formas expansivas que acompanham redundantemente a *interrogativa direta total*.

Isto não quer dizer que toda *interrogativa direta total* deste curioso planeta seja marcada necessariamente pela elevação de voz ao fim da oração.

e depois:

A entoação é o traço pertinente da *interrogativa direta total*: nunca pode faltar.

Cf. p. 284 e 287, respectivamente.

TONICIDADE E RITMO NA LÍNGUA PORTUGUESA SEGUNDO JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA

José Alber Campos Uchoa*

Este artigo tem como principal objetivo divulgar um dos pontos menos conhecidos da obra fonológica de José Rebouças Macambira, o que diz respeito ao **ritmo binário**, abordado em *Fonologia do português* (2ª edição, 1987, páginas 191 a 195). Feita a apresentação dos conceitos e mecanismos tratados no livro, comenta-se e estuda-se suas conseqüências e aplicações.

Utiliza-se em parte das transcrições a notação ortográfica comum, com as sílabas separadas por pontos e os núcleos das sílabas fortes marcados por acento agudo, como faz Macambira, grifada a sílaba tônica do vocábulo; nas transcrições fonéticas (entre colchetes) e fonêmicas (entre barras inclinadas), utilizam-se os símbolos do Alfabeto Fonético Internacional. Nas referências a graus de tonicidade, empregam-se algarismos: de 5, para a tonicidade máxima, a 0, para a mínima, quando há enurdecimento da vogal.

Embora a **intensidade** seja apenas um dos correlatos físicos do **acento** em português, ao lado da **frequência** ou **altura** (responsável pelo tom) e da **duração**, sendo este último, conforme MAJOR, "o principal correlato físico do acento em português" (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 15), os manuais de ensino teimam em falar de **acento tônico**. Dizem que o acento "*musical*" do latim, determinado pela frequência das ondas sonoras, tornou-se, nas línguas românicas, "*de intensidade*", dependente da maior força expiratória aplicada ao segmento silábico. O acento (lexical) tem na língua portuguesa valor fonêmico: distingue, por si, vocábulos; interfere na distribuição dos fonemas vocálicos, cujo número varia, conforme sejam pretônicos, tônicos ou átonos finais de palavras; envolve-se em fenômenos atuantes em grupos de palavras (fonotáticos). Entretanto, só a tonicidade lexical é vista tradicionalmente — isto é, revista, a partir de modelos greco-latinos — na classificação dos vocábulos (proparoxítonos, paroxítonos, oxítonos; monossílabos tônicos e átonos, ou clíticos) e na formulação de regras para o uso dos acentos gráficos.

Roy MAJOR (1985, p. 259) diz que poucos estudos existem sobre o sistema de acentuação do português brasileiro. Refere-se a Eleonora Motta MAIA (1981), que utiliza a teoria métrica e estuda o ritmo, e a Joaquim Mattoso CÂMARA JR. (1969 e 1972), que "usa dados impressionísticos da acentuação percebida para propor três graus de tonicidade". Mattoso Câmara vale-se dos graus de acentuação para delimitar o **vocábulo formal** no interior dos grupos de força.

Em estudo que abrange a gradação dos acentos e demonstra a distribuição regular destes nas palavras, útil à pesquisa da variação e da mudança linguística, MACAMBIRA apresenta a teoria do **ritmo binário**, definido como "sucessão regular de sílabas átonas numa seqüência de fracas e fortes a partir da sílaba tônica" (1987, p. 191), como em

pá.ra.lé.le.pí.pe.dó,

em que são **átonas fortes** a 1ª, a 2ª e a 7ª sílabas, e são **átonas fracas** a 2ª, a 4ª e a 6ª.

Prova da eficácia do ritmo binário é o que acontece com as vogais de **silabas externas** (isto é, finais) de vocábulos proparoxítonos: aprende-se que as vogais átonas finais de palavra são **reduzidas**, entretanto, em proparoxítonos (ver o exemplo acima), a vogal da última sílaba é mais forte que a da penúltima, realizando-se as sílabas pré-final e final como **átona fraca** e **átona forte**, respectivamente. Assim, *xicara*, que tem a realização canônica /'i.ca.rá/, pode vir a realizar-se como ['i.kra] ou ['ir.ka], e podem ser ouvidas as realizações ['kɔska], para *cócegas*, ['kɔ.ka] para *cócoras* ou *cócaras*, ['muzka] e ['muzga] para *música*. O apagamento está ligado aos vários graus de tonicidade, que são também graus de duração, havendo diferença entre o acento da sílaba tônica e o das sílabas átonas fortes, entre o acento da sílaba fraca externa e o acento das outras fracas.

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da UFC.

Para Macambira, duas exceções são feitas à aplicação do ritmo binário: nas palavras proparoxítonas e nas compostas por justaposição. Quanto às proparoxítonas, parece-nos falhar a aplicação do ritmo binário apenas quando padrões silábicos pouco familiares são desfeitos pela epêntese de [i], surgindo palavra sobresdrúxula (acentuada na pré-antepenúltima sílaba). Em *técnico* (p. 193), tem-se a pronúncia / 'tɛ. ki.ni.ku /, com dois grupos rítmicos, talvez para preservar a condição de forte da vogal átona final em outra pronúncia possível: ['tɛ.k. ni. ku]. Às vezes, a palavra torna-se paroxítona pela iotossíncope e a vogal da sílaba externa faz-se fraca, como em / má. te. 'mátʃ. ka /, / 'tò. mu / e / 'mɛdɜ. ku / para *matemática, ótimo e médico*.

Na justaposição, o padrão rítmico parece ser perturbado pela memória dos acentos primitivos. Em vocábulos formados com *-zinho* (não se discute aqui se há composição, derivação ou flexão) e *-mente*, o radical primário garante para a sílaba sua sílaba tônica a condição de forte, mas a distribuição de fracas e fortes é variável. Em pronúncias mais cuidadas, prevalecem os acentos primitivos: *rá.pi.da./mên.te, ca.fê./zí.nho, fa.tál./mên.te*; em outros casos, cumpre-se o ritmo binário: *ra.pi.da.mên.te, ká.fe.zí.nho*. Vale observar que, em palavras formadas com estes dois sufixos, é discutível se a tonicidade principal incide sobre a penúltima sílaba; seria interessante verificar, pela medição com aparelhos, quando *-mente* e *-zinho* são, de fato, tônicos.

Para comprovar a afirmação de que "o saber-se que o ritmo de nossa língua é binário facilita muito a leitura de certos vocábulos incomuns ou muito longos" (p. 192), Macambira oferece, entre outros exemplos, *me.té.o.ró.lo.gí.a* e *pe.ri.cu.ló.si.dá.de*. Considera a pronúncia dos vocábulos compostos por justaposição dependente da interseção de dois *saberes*: o etimológico e o rítmico. A fuga à imposição do ritmo binário depende do grau de cultura do falante, isto é, do conhecimento de etimologia, da capacidade de identificar os elementos formadores de um vocábulo. Falantes cultos tendem a dizer *re.cém.fá.le.cf.do* (duas sílabas vizinhas são átonas fortes, desobedecendo à regra rítmica), *sú.pra.re.náis* e *fó.to./no.vé.la* (com duas sílabas fracas consecutivas); outros (inclusive falantes cultos, em certas ocasiões?) dizem *ré.cem.fá.le.cf.do, su.prá.re.náis, fo.tó.no.vé.la*.

Em que medida o ritmo binário interfere em outros fenômenos comumente examinados nos estudos da língua portuguesa? Em que medida valida ou contradiz a gradação de tonicidade proposta por Mattoso CÂMARA JR. (1969 e 1972)? Que contribuição oferece para a determinação de quantos/quais graus de tonicidade são relevantes, fonêmicos, em português? Tentamos, a seguir, prover dados para uma resposta futura a estas perguntas, propondo, para a marcação dos graus de tonicidade os algarismos 5 (em sílaba de tonicidade máxima em vocábulo fonológico), 4 (em sílaba dita *subtônica*, concorrente com a tônica), 3 (em sílaba *átona forte*), 2 (em sílaba *átona fraca interna*), 1 (em sílaba *átona fraca externa*, isto é, final de vocábulo fonológico, cuja

vogal, embora "reduzida" é audível) e 0 (em sílaba *átona fraca, cuja vogal foi apagada*).

Com os exemplos desta marcação, abaixo, tenta-se também mostrar a variação de tonicidade imposta pelo ritmo binário aos cognatos de *articular*:

- (a) *Ar. tí. cu. lá. do*
2 3 2 5 1
- (b) *ar. tí. cu. lá. da. mén. te* (ou *—da.men[tʃ]*)
2 3 2 4 2 5 1 2 5 (0)
- (c) *ár. tí. cú. la. ção* ou *ar [tʃ]. kí. la. ção*
3 2/1 3 2 5 2 (0) 3 2 5

Em todos os exemplos, é notável a distribuição de *fracas* e *fortes* "a partir da sílaba tônica", aplicada a regra também nas sílabas que antecedem a sílaba tônica da palavra. Em (c), as sílabas *átonas fortes* tornam-se *átonas fracas*, por imposição da nova tônica, a quinta sílaba. Em (b) e (c), o grau de tonicidade 1 pode tornar-se 0, não mais se realizando a vogal, com a anexação do *resto* da sílaba, a consoante africada [tʃ], à sílaba anterior, ocorrendo *iotossíncope* (apagamento de /i/).

Mais interessantes que os efeitos da iotossíncope (MACAMBIRA, 1987, p. 183) podem ser os da epêntese, quando há interação entre a regra de aplicação do ritmo binário e a tendência à reconstituição do padrão silábico CV. A vogal epentética pode ser promovida a núcleo de sílaba forte, para que se cumpram as exigências do ritmo binário em:

- (a) *ad. mí. ra. dór*
(b) *á. di. mí. ra. dór*
(c) *ád. mí. rá. do*
(d) *a. di. mí. rá. do*

Compare-se (a) com (b) e (c) com (d): Em (b), a vogal da primeira sílaba torna-se forte; em (d), a vogal da segunda sílaba, que nem sequer ocorre em (c), torna-se forte.

Lapsos como o que ocorre em "*eu datilógrafo a carta*", devem ser explicados pela influência do cognato, substantivo. Quando, na conjugação do verbo *optar*, surgem as formas /ɔp.tu/ (cuidada), /ɔp.pi.tu/ (normal) e /ɔp.pí.tu/ (estigmatizada por muitos ouvintes), não devem ter atuado as regras do ritmo binário, mas regras advindas da tendência a recuperar o padrão paroxítono, favorito no português brasileiro. Já o surgimento de pronúncias como /a.d[ɛ].vo.'ga.du/ pode ser explicado pela aplicação do ritmo binário, aliado à recuperação do fone [ɛ], uma vez que a sílaba é forte, em vez de [i], muito comum em sílabas átonas fracas. Neste último caso, após o acréscimo de /i/ para obtenção do padrão silábico CV, os fones são reconhecidos como pertencentes ao arquifonema /E/, sendo [ɛ] resultado do *estado aperiente* das vogais pretônicas (MACAMBIRA, 1987, p. 226-230).

A importância do estudo do ritmo binário para a explicação da forma como se fala em português, para a

segmentação fonológica dos vocábulos, para a compreensão de fenômenos fonológicos diacrônicos — atuantes pelo menos desde o latim “vulgar” — e de fenômenos sincrônicos como a variação geográfica, social e situacional na língua portuguesa parece incontestável. Faltam estudos que investiguem, a partir da teoria do rimo binário, até que ponto tem influência no sintagma (suboracional), que valores pragmáticos e gramaticais pode expressar, em que variedades da língua portuguesa se aplica, em que outras línguas está presente. Urge que sejam aproveitados estes e outros ensinamentos do Professor José Rebouças Macambira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Problemas de lingüística descritiva*. Petrópolis: Vozes, 1969.

2. ————. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

3. MACAMBIRA, José Rebouças. *Fonologia do português*. 2ª edição, revista. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1987.

4. MAIA, Eleonora da Motta. “Hierarquia de constituintes em fonologia”. In: *Anais do V Encontro Nacional de Lingüística*, p. 260-269. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1981.

5. MAJOR, Roy C. “Stress and rhythm in Brazilian Portuguese”. In: *Language*, v. 61, nº 2 (1985).

6. MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992.

A TEORIA DO VERSO EM JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA

Sânzio de Azevedo*

NÃO vou evidentemente falar de todos os aspectos que envolvem a metrificação ou versificação no livro *Estrutura Musical do Verso e da Prosa* (1983), de José Rebouças Macambira. Mas desejaria destacar alguns pontos dignos de atenção, não importando isso naturalmente em inteira concordância com o saudoso Mestre. Aliás, tendo tido a honra de ser seu amigo, além de colega na UFC e confrade na Academia Cearense de Letras, mais de uma vez lhe manifestei minha opinião, concordante ou discordante, a respeito de sua obra de esticólogo. Sempre estranhei que, ao valer-se da métrica greco-latina, ele desprezasse os pés ascendentes (jambo, anapesto e peônio quarto), para ficar só com os descendentes (troqueu, dátilo e peônio primo). Sabemos que embora a versificação greco-latina seja quantitativa, contando os pés e não as sílabas, o fato de os pés conterem sílabas longas e breves faz com que, há muito, se aproxime essas sílabas, respectivamente, das tônicas e átonas. Manuel Bandeira fala muito do ritmo anapéstico em Gonçalves Dias, e temos exemplo em enassílabos como este: "Anhangá me vedava sonhar", e todos os outros do "Canto do Piaga", que podem ser assim representados ritmicamente: UU-/UU-/UU-.⁽¹⁾ Perguntei um dia, publicamente, pois estava eu como debatedor em uma palestra sua, a razão deste procedimento, ao que ele me respondeu dizendo que, com isso, simplificava a teoria, facilitando a didática. Outra coisa que eu não entendia era o motivo que o teria levado a chamar a sílaba forte de tese, e a fraca de arse. O padre João Ravizza, depois de ensinar que, em latim, a sílaba longa, ou forte, é a arsis, sendo a breve, ou fraca, a tesis, observa: "Este o valor de arsis e tesis na métrica latina. Na grega era o contrário."⁽²⁾ O próprio Mestre chegou, um tanto displicentemente, a admitir que preferia seguir os gregos, mas a verdade é que, aproximando a métrica da música, preferiu usar a terminologia desta arte, em que a nota forte é designada de tético bem como o ritmo que tem início no tempo forte.

No que diz respeito à anacrusa, seria, segundo Geir Campos, na versificação quantitativa, "o nome que se

convencionou dar a uma sílaba extra, anteposta à arse inicial de um verso, e que, para conservar o esquema métrico, muitas vezes não se leva em conta na escansão".⁽³⁾ Dá o tratadista como exemplo, em nosso sistema silábico, o segundo verso da terceira estrofe de "A Valsa", de Casimiro de Abreu, poema vazado em dissílabos:

Meu Deus

eras bela

donzela

valsando...

É válido o exemplo, embora se possa ver aí mais propriamente um caso de compensação. Cabem perfeitamente na definição aqueles versos em que a sílaba inicial é perdida. É a "sílabas inicial amputável",⁽⁴⁾ da qual dá Péricles Eugênio da Silva Ramos este exemplo de Gonzaga, em que o segundo verso perde a primeira sílaba, sem o que teria onze sílabas e não dez:

- se a história nós julgarmos verdadeira
que venere o mundo com maior respeito;

Para Macambira, a anacrusa é simplesmente a sílaba fraca do verso, sílaba computada, como a nota (ou as notas) fraca da música. Diz ele: "O verso que não começa pela anacrusa deve começar pela tese, donde chamar-se tético, em oposição ao anacrústico."⁽⁵⁾ Por amor à verdade, advirto que pelo menos um esticólogo empregou anacrusa no sentido musical, ou seja, no sentido usado por José Rebouças Macambira. Trata-se de Raul Xavier, para quem anacrusa é a "Parte inicial de um verso em sílabas não acentuadas."⁽⁶⁾ O exemplo que dá é este verso de Alphonsus de Guimaraens, de "São Graal":

Subi/rei à motanha eleita orando.

* Professor do Departamento de Literatura da UFC. Doutor em Letras. Da Academia Cearense de Letras.

Confesso não comungar com a lição do linguísta cearense no que toca ao que ele chama de "vícios". Para dar apenas um exemplo de seu procedimento, citarei o verso de Olavo Bilac, no "Pantum",

Pálido o sol do céu se despedia,

que Macambira condena por ter fraca a sílaba li, razão por que propõe uma emenda: "Para corrigi-lo, basta substituir pálido por palente, pelo menos sob o aspecto métrico."⁽⁷⁾ E sugere o verso assim

Palente o sol do céu se despedia.

É verdade que logo faz esta ressalva: "É óbvio que não pretendemos - insensata ousadia: - endireitar o verso do poeta; o nosso objetivo é outro, e muito diverso: facilitar didaticamente a descrição do vício."⁽⁸⁾ Em uma segunda ressalva, lembra que o vocábulo vício não deve ser tomado com muito rigor, sendo apenas "imperfeição, e não erro de métrica."⁽⁹⁾ O certo é que não consigo vislumbrar a mencionada imperfeição no verso de Bilac.

Há um ponto em que, se há discordância, é entre esticólogos e linguístas: é o caso da diérese e da sinérese. Para esticólogos como Péricles Eugênio da Silva Ramos e Rogério Chociy a diérese é a hiatização de um ditongo, ao passo que a sinérese é a ditongação de um hiato. Assim, num verso como este, de Augusto dos Anjos,

O amor, poeta, é como a cana azeda,

de "Versos de Amor", não vejo diérese em po/e/ta, e sim um hiato, já que esta é a nossa pronúncia normal. Já neste verso de Rodolfo Teófilo, do soneto "Ressurreição",

Não viste, poeta? O campo requeimado,

houve, isto sim, uma sinérese, pois o que era hiato foi transformado em ditongo. Já Rebouças Macambira, ao dar um exemplo de sinérese, por sinal exemplo perfeito, transcreveu este verso de Raul de Leoni:

No limiar das eternas primaveras,

onde realmente limiar, de três sílabas, aparece contando apenas duas sílabas. Mas logo em seguida sugere "suprimir um monossílabo do verso para transformar a sinérese em diérese: Limiar das eternas primaveras."⁽¹⁰⁾ Para a Esticologia, temos aqui um hiato, não uma diérese.

Entretanto, se copulsarmos a obra de um linguísta, como J. Mattoso Câmara Jr., vamos encontrar, como exemplos de diérese, vocábulos como fiel, cruel, muar, suor, etc. Ao que acrescenta o estudioso: "Mas a intenção estilística ou a métrica, no verso, podem aí criar a sinérese."⁽¹¹⁾ Está portanto José Rebouças Macambira muito bem acompanhado, não por um esticólogo, mas por um linguísta, e dos maiores.

Nenhuma das leves restrições feitas a alguns passos da obra de Macambira significa desapareço ao seu mérito de estudioso, dos mais sérios que já tivemos.

Cabe ainda falar, embora ligeiramente, sobre a versificação de José Rebouças Macambira em seus próprios versos, reunidos no livro *Musa de Aquém e de Além* (1981). E até mostrar uma tentativa de fuga aos padrões clássicos, justamente ele, que era um defensor de uma só versificação para todos os tempos. Sabendo-se que o hendecassílabo tem dois tipos, um com ictos em 2-5-8-11, que alguns chamam de verso de arte maior ("No meio das tabas de amenos verdores" - Gonçalves Dias), outro com ictos grosso modo em 1-3-5-7-9-11 ("Oh que ação renhida: balas sobre balas" - Franklin Dória), é interessante observar que Macambira, em 1937, compôs "O Monge" em hendecassílabos com ictos em 4-7-11:

Faz muito tempo que moro na floresta,

Longe de todos, em negra solidão.

O autor mesmo assinala, em nota ao referido livro: "Este poema tem o mérito, se algum, de introduzir um novo ritmo poético, com acentuação na quarta, sétima e undécima sílabas."⁽¹²⁾

Excelente tradutor, sua versão para o português do poema "The Raven" ("O Corvo"), de Edgar Allan Poe, segue de perto o ritmo original, demonstrando um tour de force digno de um verdadeiro artista.

- 1 - Na falta de recurso tipográfico, uso U para substituir a bráquia, ou seja, a sílaba breve ou átona.
- 2 - RAVIZZA, P. João. *Gramática Latina*. 9ª ed. Niterói, Escolas Profissionais Salesianas, 1940, p. 416.
- 3 - CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro, Conquista, 1960, p. 19.
- 4 - RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O Verso Romântico e Outros Ensaios*. São Paulo, Cons. Estadual de Cultura, 1959, p. 13.
- 5 - MACAMBIRA, José Rebouças. *Estrutura Musical do Verso e da Prosa*. Fortaleza, Sec. de Cultura e Desporto, 1981, p. 13.
- 6 - XAVIER, Raul. *Vocabulário de Poesia*. Rio de Janeiro, Imago/MEC, 1978, p. 12.
- 7 - MACAMBIRA, José Rebouças. Op. cit., p. 88.
- 8 - MACAMBIRA, op. e loc. cit.
- 9 - Ibidem.
- 10 - MACAMBIRA. op. CIT., p. 310.
- 11 - CÂMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de Filologia e Gramática*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ozon, 1969, p. 119.
- 12 - MACAMBIRA, José Rebouças. *Musa de Aquém e de Além*. Fortaleza, IOCE, 1981, p. 44.

A CLASSIFICAÇÃO VOCABULAR SEGUNDO J.R. MACAMBIRA

Márcia Teixeira Nogueira*

O presente artigo tem como objetivo apresentar e discutir algumas questões acerca da classificação vocabular na forma como o assunto é tratado pelo Professor J. R. Macambira, no livro *A Estrutura Morfo-sintática do Português*. Essas questões foram levantadas por ocasião da palestra que proferi na Semana de Estudos Macambirianos promovida pelo Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará.

Dentre as contribuições do Professor J. R. Macambira aos estudos lingüísticos na descrição da língua portuguesa, a referida obra é uma das mais conhecidas pelos alunos dos cursos de graduação em Letras. Certamente isso se deve à tentativa do autor de explicitar o conjunto de propriedades morfológicas, sintáticas e semânticas das classes de vocábulos e dos termos da oração que se encontram consignados pela Nomenclatura Gramatical Brasileira, NGB.

Sabemos que é na observação de tais propriedades que se constituem os critérios que têm norteado os vários sistemas de classificação vocabular. Enquanto se verifica, na classificação tradicional, uma utilização heterogênea desses critérios, com predomínio do semântico, o que parece caracterizar as propostas de classificação no âmbito das teorias lingüísticas é a eleição de um deles como fundamental, seja o morfológico, como a de Hermann Paul e a de Sweet; o sintático, como a de Otto Jespersen e a de John Lyons; ou o semântico, tais como a de R. Lenz e a de V. Bröndal.

No capítulo intitulado *Forma, Função e Sentido*, Macambira explica e exemplifica tais critérios e faz opção pelo critério morfológico, ou seja, prioriza a observação das propriedades formais relativas à flexão e à derivação dos vocábulos como método mais eficiente de identificá-los como membros de uma classe. Acontece que a investigação feita pelo autor ocorre na perspectiva de evidenciar aspectos, primariamente formais, que particularizem as

classes já postuladas pela NGB. Assim é que o lingüista propõe também a utilização do critério sintático quando não for possível encontrar, nessas classes, indicações formais que lhes sejam privativas.

No desenvolvimento de sua obra, Macambira, que se diz seguidor da orientação estruturalista, faz várias críticas à imprecisão das definições de carácter semântico recorrentes nas gramáticas tradicionais, tais como as que afirmam ser o substantivo a palavra que designa os seres em geral; o adjetivo, a palavra que denota qualidade, e o verbo, aquela que exprime ação, fenômeno ou estado. Para o autor, os aspectos semânticos devem ser considerados como simples ponto de referência para estabelecer as oposições igual/diferente decorrentes das alterações formais e só excepcionalmente podem fundamentar critérios decisivos de classificação.

Com base nessa hierarquia de critérios classificatórios, Macambira define as classes substantivo, adjetivo, advérbio e verbo. Como o paradigma flexional não distingue substantivo e adjetivo de outras classes como artigo, pronome e numeral e está ausente no caso do advérbio, é investigando os paradigmas derivacionais que o autor procura estabelecer elementos que conduzam a uma particularização de cada uma dessas classes.

Dessa forma, o lingüista cearense define o substantivo como a classe de palavra variável que admite os sufixos *-inho* ou *-zinho*, *-ão* ou *-zão*, correspondentes, respectivamente, a pequeno e grande (ex.: Livro : livrinho = livro pequeno / livrão = livro grande); outros sufixos, tais como *-se*, *-ez*, *-ância*, *-ança*, *-ência*, *-ura*, *-ença* que geram oposições formais com os adjetivos (ex.: síntese - sintético) e os sufixos *-ção* e *-dura* que acarretam oposições formais com os verbos (ex.: cassar - cassação),

Já o adjetivo é definido pelo autor como a classe de palavra variável que admite os sufixos *-íssimo* *-érrimo* e -

* Professora do Departamento de Letras Vernáculas e aluna do Mestrado em Lingüística e Ensino da Língua Portuguesa.

limo, produzindo oposições formais entre o grau positivo e o grau superlativo (ex.: lindo - lindíssimo), o sufixo *-mente*, de que resulta a oposição formal com o advérbio (ex.: calma - calmamente) e os sufixos *-vel*, *-ento* que acarretam a oposição com o substantivo (ex.: cinza - cinzento).

Quanto à classe dos advérbios, segundo Macambira, somente aqueles que pertencem ao sistema aberto podem ser formalmente determinados a partir das oposições formais com o adjetivo por meio do sufixo *-mente*. Por fim, o autor recorre ao critério sintático, definindo o advérbio como a classe invariável que pode articular-se com os advérbios *tão*, *quão* e *bem* (ex.: tão depressa, quão cedo, bem perto) e, numa definição mais abrangente, como a classe de palavra invariável que funciona como terceiro elemento depois do pronome subjetivo e do verbo intransitivo (ex.: Eu trabalho sempre).

O verbo, classe de maior riqueza formal e, por isso mesmo, mais facilmente identificável, é definido por Macambira como a classe de palavra que se enquadra no seguinte paradigma flexional: *-r* (infinitivo), *-ndo* (gerúndio), *-rei* (futuro do presente) e *-ria* (futuro do pretérito).

Na análise do artigo, do numeral e do pronome, o lingüista encontra dificuldades para explicitar indicações formais relativas à flexão ou à derivação que digam respeito a todas as suas subclasses conhecidas nas gramáticas tradicionais e que venham a particularizar cada um deles como uma classe distinta das demais, visto que o artigo não apresenta flexão particular, os numerais cardinais expressam o plural por heteronímia, os ordinais e os multiplicativos assumem a flexão numérico-genérica, os pronomes pessoais manifestam a categoria de pessoa e fazem o plural por heteronímia. Entretanto, de um modo geral, em dois aspectos, essas classes se assemelham; um de natureza morfológica, por não aceitarem, com os mesmos valores, os sufixos de diminutivo e aumentativo dos substantivos, os de superlativo dos adjetivos e o sufixo *-mente* dos advérbios; e outro de natureza sintática; por terem uma distribuição semelhante, ou seja, são classes que combinam imediatamente com o substantivo, concordando com ele em gênero e número. Em virtude disso é que Macambira, influenciado por Otto Jespersen, advoga a inclusão do artigo, do pronome e do numeral em uma mesma classe. É pena que o autor não tenha destacado essa proposta de mudança na classificação tradicional desde o início de sua obra, cuja organização em capítulos pode causar a impressão de que a classificação proposta pela NGB é completamente aceita por ele.

Em virtude da ausência de flexão e de derivação, não é possível, para o lingüista, classificar a preposição e a conjunção pelo critério morfológico. Desta forma, Macambira recorre ao critério sintático e define a preposição como um conectivo subordinativo e a conjunção como um conectivo que pode ser subordinativo ou coordenativo.

Por seguir a classificação da NGB, Macambira inclui as interjeições como uma classe de palavra, contrariamente à posição de renomados lingüistas, tais como Vendryes,

R. Lenz e Mattoso Câmara Jr., para quem as interjeições são frases inteiras que ultrapassam os limites da gramática, pois fazem parte da linguagem afetiva. Numa atitude puramente descritivista, o autor preocupa-se, sobretudo, em investigar, nas interjeições, os aspectos que ele julga atinentes à forma, como a combinação estranha de fonemas e o traço supra-segmental da entonação, além de outras características, como o caráter assintático e o comportamento de "palavra-frase".

Não há, no livro de Macambira, uma alusão à problemática e controversa análise das palavras denotativas de expressão, para as quais a NGB determina uma "classificação à parte".

O que se pode concluir da leitura dos capítulos dedicados à classificação vocabular no livro *A Estrutura Morfo-sintática do Português* é que a obra ganha pela minuciosa descrição das propriedades morfológicas, sintáticas e semânticas dos vocábulos, mas perde por repetir algumas das já tão prolapadas falhas da NGB, principalmente no que tange à utilização de critérios classificatórios heterogêneos.

Se, do ponto de vista do ensino tradicional da língua portuguesa, a obra muito contribui por realizar, com base em aspectos mais estruturais, essa tarefa de explicitação detalhada a que se omitem as gramáticas oficiais; do ponto de vista da ciência lingüística, ela falha por deixar de apresentar, desde o início, uma proposta de classificação mais consistente e inovadora, uma vez que a investigação das propriedades dos vocábulos, nessa obra, serviu, na maioria das vezes, para justificar um já existente sistema de classificação, herdando dele algumas de suas falhas.

BIBLIOGRAFIA

1. BASÍLIO, Margarida. *Teoria lexical*. São Paulo: Ática, 1987.
2. BIDERMAN, Maria T. Camargo. *Teoria lingüística: lingüística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
3. CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
4. _____. *Princípios de lingüística geral*. 4 ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970.
5. CARONE, Flávia de B. *Morfossintaxe*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1988.
6. LYONS, John. *Introdução à lingüística teórica*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1979.
7. MACAMBIRA, José Rebouças. *A estrutura morfo-sintática do português*. São Paulo: Pioneira, 1987.
8. MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*. 2. ed. Fortaleza: EDUFC, 1987.

OS TERMOS SINTÁTICOS PROFUNDOS EM JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA

José Américo Bezerra Saraiva

Em seu livro *Estrutura do Vernáculo*, o professor José Rebouças Macambira dedica um capítulo ao que chama **sujeito e objeto profundos**, para explicar a estrutura de alguns enunciados encontrados em Língua Portuguesa.

Para tanto, parte ele de dois pressupostos que acabam por estabelecer as balizas sobre as quais constrói toda sua argumentação, a saber: a) a definição de sujeito como termo subordinante e nunca subordinado e b) a função subordinadora da preposição.

Assim, em:

(1) Ainda existem *destes homens*.

ter-se-ia de considerar a existência de um sujeito preposicionado (*destes homens*) ou, no caso do autor que não o admite, encontrar uma explicação estrutural que justifique a construção. Para explicá-la, Macambira recorre à noção de estrutura profunda (EP), em moldes diferentes do de Chomsky (1965)¹, postulando como sujeito profundo o pronome indefinido *alguns*, que rege o adjunto adnominal *destes homens*. Haveria, assim, na realização superficial, apenas o adjunto adnominal do pronome que está na instância profunda e que é supresso por uma regra de apagamento na transformação desta última estrutura naquela.

Em defesa desta interpretação, o professor recorre a argumentos de ordem diacrônica e apresenta-nos a hipótese de José Joaquim Nunes, segundo a qual 'processos existentes em várias línguas românicas levam-nos a supor que o latim vulgar, suprimido o termo indicador de posse, ficou apenas com o genitivo, que foi substituído pelo ablativo acompanhado da preposição *de*'.

Desta forma, ter-se-ia ao lado de:

(2) 'Da mihi aliquid panis' = dê-me um pouco de pão, a expressão:

(3) 'Da mihi de pane' = dê-me do pão,

da qual se originaram: a construção francesa '*donnez-moi du pain*', a italiana '*datemi del pane*' e a portuguesa '*dê-me do pão*'. Esta interpretação seria, pois, aplicável não só ao objeto direto profundo, mas ainda ao sujeito e predicativo profundos.

Afasta, ainda, o professor a possibilidade de se encerrar a referida construção como transformação de *ainda existem homens destes*, porque a julga insatisfatória, já que esta interpretação não daria conta de construções análogas como *falta de tudo* e *não se vê disto*.

Como se pode ver, os pressupostos básicos apresentados pelo autor logo no início do capítulo, são, desta forma, salvaguardados. Uma estrutura de superfície como:

(4) Foram deles a cavalo e deles a pé.

seria interpretada como gerada a partir da estrutura profunda:

(5) Foram alguns deles a cavalo e alguns deles a pé.

em que se verifica a presença do partitivo (*alguns* - pronome indefinido) que seria suprimido na estrutura de superfície, dando-nos a falsa impressão de o sujeito vir preposicionado. Com efeito, é o adjunto adnominal do partitivo supresso o termo que está preposicionado na instância superficial.

Seguindo tal método de análise, o professor Macambira propõe, ao lado do sujeito pronominal profundo (v. g. : pronome indefinido), o sujeito nominal profundo. Assim a estrutura de superfície:

(6) De quatro a cinco mil pessoas foram assassinadas.

seria gerada a partir da seguinte estrutura profunda:

(7) Um número de quatro a cinco mil pessoas foram assassinadas.

em que *um número* seria o sujeito profundo, *de quatro* seria adjunto adnominal de *um número* e *de cinco mil pessoas*, adjunto adnominal do adjunto *de quatro*.

No entanto, interpreta diversamente a construção análoga:

(8) Falta desde água até coleta de lixo.

cujo sujeito profundo sugerido é o substantivo *assistência*, que regeria os dois adjuntos adnominais *desde água* e *até coleta de lixo*, coordenados entre si.

Percebe-se que, embora essas duas construções tenham estruturas semelhantes, são analisadas diferentemente.

Por isso, a nosso ver, outro tipo de análise homogeneizaria as interpretações destas duas últimas construções. Basta considerar-se a existência de preposições *correlativas* (desde... a, de... a, de... até), que já não teriam como função precípua a subordinação de um termo a outro, senão a correlação de dois termos.

Assim, haveria ao lado de construções como:

(9) Falta água e coleta de lixo.

e

(10) Falta *tanto* água *como* coleta de lixo.

construções do tipo (8).

É, pois, com base nestas evidências estruturais que cremos ser possível considerar-se a existência de preposições de valor 'correlativo', as quais atenderiam a certas nuances de significação. Na construção (8), a preposição 'correlativa' (desde... até) não seria elemento subordinador mas correlativo, que viria atender à intenção do falante de referir-se à falta de água, à falta de coleta de lixo e à falta de tudo mais que possa estar compreendido entre esses termos. E este escopo não seria alcançado através do emprego das conjunções aditivas correlativas (tanto... como) nem através de outro expediente.

Coisa semelhante poder-se-ia dizer a respeito da construção:

(11) De quatro a cinco mil pessoas foram assassinadas. em que a preposição 'correlativa' (de... a) denota a não-segurança do falante referentemente ao número exato de pessoas assassinadas. Este número pode corresponder a qualquer inteiro compreendido entre os dois extremos, inclusive a um deles.

Deve-se ainda considerar se o termo apagado na estrutura de superfície, de fato, rege os adjuntos adnominais, eliminando, desta forma, o sujeito supostamente preposicionado. Em (8), parece-nos que o termo *assistência*, sugerido como sujeito profundo por Macambira, poderia localizar-se entre a preposição e o substantivo subsequente; logo, teríamos:

(12) Falta desde assistência de água até assistência de coleta de lixo.

em que o problema do sujeito preposicionado ainda não estaria solucionado. Todavia, se passarmos a admitir a existência de preposições 'correlativas', esta complicação seria evitada.

São essas as razões que nos levam a admitir a possibilidade da existência dos sujeitos profundos pronominais (e, por extensão, predicativos e objetos diretos pronominais) nos termos defendidos pelo professor Macambira, uma vez que se tem sempre como sujeito profundo, nestes casos, um termo partitivo. Todavia, preferimos lançar a hipótese das preposições 'correlativas' a considerar a existência de sujeitos profundos nominais, conforme defende Macambira.

Fica, então, a sugestão de repensar o caso dos sujeitos, objetos e predicativos profundos. Por último cabe colocar em xeque a noção de sujeito como termo subordinante, tendo em vista aspectos que, embora assinalados aqui no final do artigo, são de suma importância, a saber: a) o sujeito pode faltar e o predicado não; isso demonstra a importância do predicado na estrutura frasal; b) quando oracional, o sujeito passa a termo subordinado, o que é um contra-senso.

O próprio Macambira, quando define o complemento nominal, dá-nos como uma das provas a subjetivação, o que pressupõe ser o sujeito um complemento, conforme se verifica em Estrutura Morfo-sintática do Português. Ora, isto contraria os pressupostos estabelecidos no capítulo 'Termos Subordinantes e Termos Subordinados', inserto na mesma obra.

Vê-se, pelo exposto, que o assunto ora em tela merece maior reflexão, pois são muitas as perspectivas nas quais pode ser considerado. Essa reflexão será escopo de um trabalho posterior, de maior fôlego. No momento, esperamos estar contribuindo para o fomento dos estudos de problemas a serem resolvidos na descrição do Vernáculo.

NOTAS

(1) A noção se prende ao processo de apagamento e não tem a generalidade e a abstração da estrutura profunda (EP) chomskyana, mesmo porque a EP em Macambira é muito próxima da superfície. Trata-se de uma noção *ad hoc* para resolver problemas de itens que sejam apagados na superfície (Aspectos da Teoria da Sintaxe).

(2) Sugerimos a designação de preposição 'correlativa' tomando como base as conjunções correlativas. Sabemos, entretanto, que não há consenso entre os gramáticos com relação a estas. Luft (1987:143-144) refere-se à sua existência, embora a NGB não as reconheça sob o nome de 'correlativas'. Melo (1978:110) é outro que endossa este ponto de vista. O próprio Macambira (1982:67-79) não nos fala desta classe de conjunções, e como a NGB, prefere enquadrá-las nos tipos de conjunções já existentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHOMSKY, Noam. *Aspectos da teoria da sintaxe*. Coimbra: Arménio Ama-1978.
- LUFT, Celso Pedro. *Moderna gramática brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 143-4.
- MACAMBIRA, José Reboças. *Estrutura morfo-sintática do português*. São Paulo: Pioneira, 1982, p. 67-79.
- _____. *Estrutura do vernáculo*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986, p. 143-73.
- MELO, Gladstones Chave de. *Gramática fundamental da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978, p. 110.

A PROPÓSITO DA OBRA PORTUGUÊS ESTRUTURAL

Paulo Mosânio Teixeira Duarte*

Nosso propósito, ao analisar a obra **Português Estrutural**, de José Rebouças Macambira, é destacar alguns pontos relevantes no referente à estrutura das palavras. Deixamos de lado o capítulo relativo à estrutura da oração interrogativa, que, a nosso ver, é um dos assuntos mais bem tratados pelo linguísta cearense. Não nos deteremos nele por duas razões. A primeira diz respeito ao pouco espaço de que dispomos para analisar um longo capítulo que aborda de forma minudente a oração interrogativa em suas modalidades. A segunda concerne à própria necessidade de uma unidade temática para o nosso ensaio. Se nos propomos a considerar a estrutura vocabular, não vemos como acoplar tal assunto à análise da oração interrogativa, porque inevitavelmente concorreria para tornar nosso ensaio um tanto digressivo. E o que é pior: tornaria nossa análise superficial. Isto posto, enveredamo-nos pelo que nos interessa em **Português Estrutural**.

O capítulo relativo à estrutura das palavras é apresentado em forma de pequenos tópicos, o que concorre para tornar o assunto esquemático. Isso se dá em virtude da finalidade pedagógica da obra. Por conta disso, o autor sacrifica o natural encadeamento dos assuntos e os vários cotejos teóricos. Assim, na secção 1.1., Macambira trata, em subsecções distintas, dos diversos constituintes vocabulares.

Podem ser feitos alguns reparos à abordagem dos assuntos. Por exemplo, o autor, ao definir a raiz, apóia-se na doutrina de Saussure (1977: 216), segundo a qual ela é 'o elemento em que o sentido comum a todas as palavras aparentadas atinge o máximo de abstração e generalidade'. Exemplifica com a forma *livr-*, que só se concretiza quando recebe a vogal temática ou os sufixos. Daí, os substantivos *livro*, *livraria*, *livreiro*. Parece-nos, todavia, que, num segundo momento, Macambira não leva em conta o aspecto semântico decorrente da definição saussuriana, pois alude à pura e simples supressão dos afixos e desinências para obter-se a raiz. Os seguintes exemplos extraídos de **Português**

Estrutural corroboram nossa afirmação: **contração** e **conductor**, que têm como raízes **-tra-** de **-du-**, que são formas presas às quais é difícil, senão impossível atribuir algum sentido. Elas são obtidas com base em critérios formais, técnicas de comutação assim ilustradas: **contração** / **distração**, **contração** / **contrátil**; **conductor** / **reductor**, **conductor** / **condução**.

O critério de retirada dos afixos e desinências tem sua validade didático-pedagógica. Impõe-se, contudo, que se saiba de antemão o que são estes elementos e como identificá-los no corpo de um vocábulo. Acrescentemos também que a definição de raiz está em função do processo derivacional, porque implica o conhecimento prévio dos sufixos, e da composição em parte, porque pressupõe o conhecimento dos prefixos (para Macambira, a prefixação configura composição). Não há referência à raiz nas formações que Macambira denomina **radico-radiciais**.

Na definição de radical, o autor contempla basicamente o plano derivacional. A definição permite que infraamos a existência de diversos radicais no corpo vocabular, desde o de maior grau até o de menor grau, que é a raiz.

Ficamos por compreender o porquê de toda palavra ter infalivelmente um sufixo zero. Não conseguimos saber como esta exigência se encaixa com a noção de morfema zero (ou melhor, de morfe zero, pois nos referimos ao plano da expressão). O zero advém da técnica da comutação. Por exemplo, existe desinência número-pessoal zero em **amávamos**. Mesmo com todas as restrições ao uso do zero, há linguístas, como Gleason (s/d: 80-81), Elson e Pickett (1978: 67-68), que se opõem a ele. A descrição fica ainda mais comprometida se não estiver amparada em sólidas bases distribucionais.

Descrição plausível se relaciona com a segmentação das formas participiais, exclusivas da voz passiva. Uma forma como **amado**, na construção **sou amado**, seria analisada: **am + a + d + o + φ + φ**. Os zeros são de natureza desinencial. O constituinte **a** é a vogal temática verbal e o

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da UFC. Doutor em Língua Portuguesa e Linguística. Da Academia Cearense de Língua Portuguesa.

o, a vogal temática nominal; **d** é a desinência de participio. A estrutura do vocábulo reflete nitidamente seu caráter de verbóide, de forma verbo-nominal. Saliente-se que foi dando continuidade ao espírito desta análise que Monteiro (1986: 87-88) distinguiu, além da forma verbo-nominal, a verbal e a nominal.

Ponto também a destacar-se é a caracterização do morfema em termos distribucionais. Referindo-se à vogal temática e à controvérsia acerca do seu caráter morfêmico, Macambira decide-se por incluí-la entre os morfemas porque distribui os nomes em temáticos e aтемáticos e os verbos, em conjugação.

Macambira considera supérfluas as consoantes de ligação. Numa palavra como **cafezinho**, considera que a melhor análise é **cafe + zinh + o + φ**. A forma **-zinh** é variante de **-inh**, que comparece em **menininho**. O autor resolve o problema no âmbito da alomorfia.

O autor ultrapassa a concepção de flexão e derivação em termos de oposição entre sistema fechado e sistema aberto, de sistematização e assistematização. Baseado no ensinamento de Meillet, caracteriza o mecanismo flexional em aspecto de natureza sintática, a saber:

- a) a concordância nominal;
- b) a concordância verbal;
- c) a correlação dos tempos (latim: **consecutio temporum**)

No âmbito flexional, chama-nos particularmente a atenção a descrição do mecanismo de flexão verbal. Macambira não se vale da noção de arquifonema nasal para as formas verbais terminadas em **am**, no que difere de Mattoso Câmara (1982: 109). Uma forma como **amam** é segmentada **am + am + φ + (o)**, onde o grafema **o** representa a desinência número-pessoal e o dígrafo **am**, a vogal temática /ã/. Coerente com sua doutrina fonológica, analisa as formas verbais terminadas em **em**, a exemplo de **amem** e **amassem**, como desprovidas de desinência número-pessoal. Em termos analíticos temos **am + φ + em + φ**, **am + a + ssem + φ**.

Não concordamos, no entanto, com a análise das segundas pessoas do singular e do plural do pretérito perfeito, para as quais identifica uma desinência modo-temporal, **s**. Macambira afirma recorrer a uma perspectiva pancrônica. Não entendemos como é possível fazer referência a esta perspectiva e à consciência que os falantes devem ter dos elementos componentes de um vocábulo, da qual ele nos fala na seção intitulada **Sincronia e Diacronia**. Se adotarmos a noção do morfema cumulativo, diremos que **-ste** e **-stes** marcam as noções modo-temporais e número-pessoais. Para tanto, seria necessário descartar o uso do morfema zero na descrição das formas verbais.

Falemos sobre a formação de palavras. No tocante à composição o autor distingue as formações radico-radicaís e prefixo-radicaís. As primeiras se caracterizam por apresentar elementos que correspondem a substantivos, adjetivos ou verbos da língua. Esta correspondência pode ocorrer também no plano do conteúdo, como atestam os exemplos abaixo, que apelam para o conhecimento etimológico por

parte do falante: **democracia** = governo do povo, **Terpsicore** = que ama a dança, **homicídio** = morte de um homem. Pelo mesmo raciocínio, podemos achar que **-iz**, de **fertilizar** é radical, pois equivale a **tornar**, que é verbo.

O linguista cearense se vale das correspondências semânticas para a composição prefixo-radical. O importante é que o primeiro componente corresponda a um elemento do sistema fechado: pronome, numeral, advérbio ou preposição: **autópsia** = exame de si mesmo, **epitáfio** = sobre o túmulo.

Quem, senão o conhecedor de etimologias reconhece o sentido dado a estes dois vocábulos? Lembremos que **autópsia**, em português, não tem o sentido que lhe é atribuído por Macambira. Vem sendo substituído por **necrópsia**.

Alguns outros exemplos de composição são de difícil reconhecimento em português, numa perspectiva sincrônica, como **bancarrota**, **manietar** e **manumitir**.

É também questionável inserir algumas formações com prefixos entre os compostos, a exemplo de **infelicidade**. Converter o elemento prefixal **in-** em **não** é eminentemente processo semântico e não formal. **In-** não existe como forma de livre curso em português, não gera derivados e não tem mobilidade no corpo do vocábulo. Engendra, portanto, derivação.

Aliás, os argumentos de Macambira em favor da inserção dos prefixos entre os elementos de composição não convencem. Um dos argumentos se baseia na excepcionalidade da função gramatical do prefixo. Tal função não é tão excepcional assim. Há o caso do aumento **e-** em grego (**eleipon** = eu deixava). Em latim, conforme testemunho de Ernout e Thomas (1953: 219), havia, em dado momento, os prefixos **in-** e **com-**, marcadores de **perfectum**, como atestam os exemplos: **nosco / cognovi**, **notesco / innotui**. Segundo Rowlands (1985: 182-194), existem em Iorubá prefixos de função gramatical, que chegam a operar transcategorização. Com relação ao tupi, segundo informações de Barbosa (1953: 154-157), há os prefixos marcadores de classe.

Também não concordamos com a restrição que Macambira faz aos parassintéticos, circunscritos aos indicadores de mudança de estado, a exemplo de **enriquecer** e **apodrecer**. Existem outros tipos, como os que seguem os paradigmas de **engavetar**, **ensaboar** e **desmatar**.

E eis o quanto basta neste modesto ensaio crítico. Não poderíamos deixar de fazer uma ressalva aos nossos reparos. Não é nosso desejo que cheguem aos que nos lêem com conotações negativas. Afinal uma obra vale também pelo que suscita em termos de objeção. Como bem disse algures Borges: 'um livro que não encerra seu contralivro é considerado incompleto'.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, A. Lemos. *Curso de Tupi Antigo*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1953.

CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1982.

ELSON, Benjamin e PICKETT, Velma. *Introdução à Morfologia e à Sintaxe*.

Tradução de Ayrton Rodrigues e outros. Petrópolis, Vozes, 1978.

ERNOUT, Alfred et THOMAS, François. *Syntaxe Latine*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1953.

GLEASON, H. A. *Introdução à Linguística Descritiva*. Tradução de João Pinguelo. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s/d.

MACAMBIRA, José Rebouças. *Português Estrutural*. São Paulo, Pioneira, 1978.

MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia Portuguesa*. Fortaleza, EDUFC, 1978.

ROWLANDS, E. C. *Yoruba*. Great Britain, Hodder and Stoughton, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini e outros. São Paulo, Cultrix, 1977.

CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1982.

ELSON, Benjamin e PICKETT, Velma. *Introdução à Morfologia e à Sintaxe*.

Tradução de Ayrton Rodrigues e outros. Petrópolis, Vozes, 1978.

ERNOUT, Alfred et THOMAS, François. *Syntaxe Latine*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1953.

GLEASON, H. A. *Introdução à Lingüística Descritiva*. Tradução de João Pinguelo. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s/d.

MACAMBIRA, José Reboças. *Português Estrutural*. São Paulo, Pioneira, 1978.

MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia Portuguesa*. Fortaleza, EDUFC, 1978.

ROWLANDS, E. C. *Yoruba*. Great Britain, Hodder and Stoughton, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini e outros. São Paulo, Cultrix, 1977.

HISTÓRIA(S) DO BRASIL: APROXIMAÇÕES ENTRE AS OBRAS PAU-BRASIL DE OSWALD DE ANDRADE E HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES.

Caterina Maria de Saboya Oliveira*

Como nos ensina Octavio Ianni, a nação - imaginária e real - encontra-se na história do pensamento. No pensamento brasileiro, a "questão nacional" - como se "cria e recria" a nação em cada época; e, a partir do final do século XIX, a indagação das possibilidades de ingresso do país na Modernidade têm sido temas recorrentes. Mais acentuadamente, na conjuntura de 1822 - quando o Brasil não conseguiu ingressar no "ritmo da história": não houve abolição de escravatura, república ou garantias democráticas. Na de 1888/89 - quando surge a idéia de "Brasil moderno" e o país tenta entrar no ritmo: abolição, aposta no "branqueamento", liberação de forças econômicas e entra em curso uma fase importante da construção de um pensamento sobre a realidade nacional em Tavares Bastos, José Veríssimo, Silvio Romero, Manuel Bonfim, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, Machado de Assis e Raul Pompéia entre outros. Buscava-se a compreensão das perspectivas abertas com a República e o trabalho livre porém impunha-se a reflexão sobre as heranças coloniais - escravismo/ patriarcalismo, diferenças étnicas. E na conjuntura que nos interessa neste trabalho - a de 1930. Período em que se dá a precipitação das potencialidades das crises e controvérsias herdadas do passado e desabrocham algumas das interpretações paradigmáticas da sociedade brasileira.

Claro que a temática não se esgota em 30 e será retomada em outros momentos, como os de 1945, 1964, 1985..., porém, é este "sopro de radicalismo intelectual e social" que eclode com a Revolução de Trinta que nos interessa mais de perto por ser nosso objetivo, neste trabalho, uma análise de visão de Brasil na poesia de Oswald de Andrade e Murilo Mendes. Mais especificamente nos livros **Pau-Brasil** e **História do Brasil**.

No prefácio da 5a. edição de **Raízes do Brasil**, logo com uma perspectiva de três décadas, Antonio Candido aponta os livros que melhor exprimiram esta mentalidade que irrompe nos anos Trinta.

Em ordem cronológica: **Casa Grande, Senzala** (1932) de Gilberto Freyre, **Raízes do Brasil** (1936) de Sérgio Buarque de Holanda e **Formação do Brasil contemporâneo** (1942) de Caio Prado Júnior, que já havia publicado, em 1932, a primeira síntese de nossa história tendo como base o materialismo histórico - **Evolução Política do Brasil**.

Otávio Ianni acrescenta dois livros à trilogia de Candido, **Evolução do Povo Brasileiro** de Oliveira Viana e **A Evolução Industrial do Brasil** de Roberto Simonsen.

Se ambos reconhecem a década de trinta com aquela que recolocaria de forma particularmente urgente os dilemas da questão nacional, coube ao historiador (Ianni) e não ao crítico literário (A. Candido) ressaltar a data simbólica de 1922 como a do "ingresso do Brasil no século XX" e citar, ainda que de passagem, os nomes de Oswald e Mário de Andrade entre aqueles que pensaram o Brasil moderno. (Por certo, o projeto de Ianni, nos textos em questão, é mais amplo - traçar a trajetória de idéia de Brasil moderno, enquanto A. Candido que, em outros trabalhos, deter-se-á sobre a obra de Oswald tem o espaço de um prefácio).

Entremos nos livros inspiradores deste trabalho - **Pau-Brasil** de Oswald de Andrade que, publicado em 1925, antecede os clássicos do pensamento social brasileiro dos anos 30 e **História do Brasil** de Murilo Mendes, publicado em 1932, mesmo ano de **Casa Grande, Senzala** e **Evolução Política do Brasil**.

Surge aqui a primeira grande aproximação entre as "histórias do Brasil" dos dois poetas: a dupla novidade que representaram. Dupla porque novidade literária e historiográfica.

Sobre a literária, a de ruptura com o passado, com o parnasianismo-simbolismo, de recusa de um Brasil "trabalhado pelos mitos do bem dizer," da "retórica tribunícia", da "eloquência balofa", nas expressões de Haroldo de Campos, já se aprofundaram os irmãos Campos, Mário da Silva Brito, Décio Pignatari, Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior.

* Graduada em Medicina e História. Aluna do Mestrado em Letras da UFC.

Este último, em suas "Notas para uma murilosopia" (2), afirma terem Oswald [e Mário] "chegado" ao estilo avant-garde, mas Murilo Mendes [e Drummond] teriam "nascido" modernistas. Nada mais distante do pensamento de Haroldo de Campos que intitula seu prefácio ao texto de Oswald "Uma Poética da Radicalidade". Diferentemente de Merquior, que não distingue entre Mário e Oswald, Haroldo de Campos afirma que, em nenhum dos livros iniciais de Mário (**Há uma gota de sangue... e Paulicéia desvairada**) encontrar-se-á o "sentido pioneiro e radical" da poética oswaldiana. Para Campos, a Paulicéia... não era revolução, mas reforma. Pau-Brasil viria ser a Revolução.

Após a leitura dos poemas de **Pau-Brasil** e **História do Brasil**, não há como não nos perfilarmos com Haroldo de Campos. A radicalidade de Oswald nada fica a dever a de Murilo Mendes.

Ambos possuem o efeito de antiilusionismo, a poesia de postura crítica, capaz de provocar no leitor o estranhamento. Ambos enxugam a língua, valem-se do humor, da piada, da imaginação, da fala popular, do lirismo apontados pelos críticos supra-citados ora a um, ora a outro.

Mas não se trata aqui de estabelecer-se um confronto, de apontar um "vencedor" em radicalidade poética (ou historiográfica) e sim de observar como as duas "histórias" se complementam e se enriquecem mutuamente levando a uma "revolução do olhar" que não perdeu sua atualidade ou seu poder de crítica. Como Oswald diz:

Aprendi com meu filho de dez anos
que a poesia é a descoberta
das coisas que eu nunca vi.

Gostaria, contudo, de ressaltar a face menos iluminada dessa novidade: a historiográfica, mesmo porque sobre a outra, a literária, detiveram-se críticos como os citados que, para tal, bem mais que a autora, têm "engenho e arte".

É preciso que se diga que todas as matrizes do pensamento social brasileiro delineadas pelos clássicos referidos no início deste trabalho (publicados a partir de 1932) tais como: país agrário - industrialização; capitalismo-socialismo; democracia-autoritarismo; mistura de raças-formação do povo; modernidade-tradição já estão presentes - e candentes! - nas histórias do Brasil em estudo.

Não há como fugir à imagem de Pong do poeta "antena da raça" ou à afirmação de Ianni de que "alguns segredos da sociedade se revelam melhor precisamente na forma pela qual aparecem na fantasia. Às vezes, a fantasia pode ser um momento superior da realidade". Tampouco como esquecer a lição de Aristóteles (retomada por Sevcenko) de que, se à história cabe narrar o que sucedeu, à literatura cabe a narração do que poderia ter sucedido ou a de Barthes, para quem a função do historiador é "significar a literatura segundo os possíveis que ela não domina".

Um exemplo de antecipação literária ante a historiografia: Murilo Mendes em seu "Testamento de Sumé" antecipa todo um capítulo de **Visão do Paraíso** (1959) de Sérgio Buarque de Holanda ao deter-se sobre um mito

ancestral da conquista (a passagem de São Tomé pela colônia e o motivo das pegada humanas impressas em pedra). A ver:

"Mas eu perdi a confiança
Sumi pra sempre no mar,
Pra eles não se esquecerem
Do avô que maltrataram
Deixei na laje da costa
As impressões de meus pés".

A segunda aproximação a destacar encontra-se dentro da novidade historiográfica dos autores: o profundo conhecimento de causa dos dois poetas. A escolha do tema comum - história do Brasil - não chega a surpreender, já que lidamos com poetas modernistas - um, o motor da Semana de 22 e do movimento antropofágico e o outro, colaborador das primeiras revistas modernistas - **Revista da Antropofagia**, **Verde** - voltados, portanto, à reflexão sobre o Brasil.

Oswald e Murilo transitam perfeitamente à vontade pela história do Brasil, sendo capazes, nas décadas de 20 e 30 - contemporâneos, portanto, dos fundadores do que viria a ser chamada - a Nova História - Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da que viria a ser chamada a Nova História - de questionar a história tradicional e já então buscar a voz dos silenciados numa poesia que, sob a "face inocente da simplicidade", está plena de "referências culturais" (1).

Ambos transformam história em poesia trabalhando no tempo - como historiadores, portanto - e plasmando uma linguagem capaz de mesclar ciência e ficção. Há, sobretudo em Oswald, um retorno às fontes que traz o paralelo com historiadores do porte de Capistrano de Abreu e Sérgio Buarque de Holanda. (Obviamente o paralelo se impõe em termos de erudição e não em uso das fontes).

Por vezes, Oswald e Murilo usam a mesma fonte. A carta de Pero Vaz Caminha, por exemplo. Oswald a utiliza mais literalmente, sugindo a poesia de "colagem", a técnica de recorte e remontagem (2) com a introdução de títulos, que trazem uma luz nova a todo o trecho, recriando-o.

A ver: **Primeiro Chá**

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real
ou

As meninas da Gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha.

A um trecho de Gandavo que fala em "hu certo animal se acha também nestas partes / A que chamam Preguiça (...)

/ Se move com passos tam vagarosos / que ainda que ande
quinze dias aturado / não vencerá a distância de hu tiro de
pedra” Oswald intitula **Festa da Raça**.

Já Murilo Mendes mescla os termos históricos da carta
com termos populares e produz um autêntico poema-piada:

Carta de Pero Vaz

A terra é mui graciosa,
Tão fértil eu nunca vi
(...)
Tem goiabas, melancias
Banana que nem chuchu
Quanto aos bichos, tem-nos muitos
De plumagens mui vistosas
Tem macaco até demais
Diamantes tem à vontade
Esmeralda é para os trouxas
Reforçai, Senhor, a arca
Cruzados não faltarão.(3)
(...)

Retornemos aos livros em questão. Com a técnica
anteriormente referida, Oswald revisita os primeiros croni-
stas, a vida em uma fazenda de café e embarca-nos em uma
viagem pelo Vale do Paraíba até a capital da República, sem
esquecer o Carnaval, os postes da Light, as amantes france-
sas, o roteiro das Minas e o Lóide brasileiro (não descobriu
o poeta seu país durante uma estadia em Paris “do alto de um
atelier da Place Clichy”(4)?).

Murilo Mendes não deixa de fora quaisquer dos capítulos de
nossa história - de Pinzon que se queixa:

“quem descobriu a fazenda
por San Tiago fomos nós (...)
mas como sempre acontece
nós tomamos na cabeça
pois não tínhamos jornal
A colônia portuguesa
mandou para o jornalista um saquinho de cruzados:
Ele botou no jornal
que o arquimedes da terra
foi um grande português
“à Revolução de Trinta.

No percurso, Anchieta, Nassau, Zumbi, Tiradentes, os
imperadores, Feijó, Deodoro, Floriano, Padre Cícero, Lam-
pião, Prestes - enfim, as principais figuras e movimentos
sociais brasileiros dizem presente. É como se descobrisse-
mos um livro de história do Brasil com uma revolução
deflagrada em cada linha.

Um exemplo (atenção à ironia do título):

O Farrista

Quando o almirante Cabral
pôs as patas no Brasil
O anjo da guarda dos índios
Estava passeando em Paris.
Quando ele voltou da viagem
O holandês já está aqui

O anjo respira alegre
“Não faz mal, isto é boa gente,
Vou arejar outra vez”
O anjo transpôs a barra,
Diz adeus à Pernambuco,
Faz barulho, vuco-vuco,
Tal e qual o zepelim
Mas deu um vento no anjo,
Ele perdeu a memória...
E não voltou nunca mais.

A questões racial e do capitalismo “periférico e depen-
dente” encontram-se em Murilo nos exemplos que se se-
guem.

Homo brasiliensis

O homem
é o único animal
que joga no bicho

Divisão das Capitânicas

A primeira pros londrinos,
Pra assentarem telefones,
Bondes puxdos a burros
Naturais deste país;
Cruzados nos emprestaram
A cinco por cento ao mês
A segunda, aos holandeses

.....
A terceira pros franceses

.....
Quem falou francês foi nós
A quarta foi para os turcos

.....
A quinta aos italianos

.....
A sexta aos americanos

.....
A sétima, aos alemães

.....
As outras cinco fazendas
Pra fazer conta redonda
Entregaram aos lisboetas
Que fornecem mantimentos
Às capitânicas restantes

O questionamento à história tradicional, presente em
toda a história poética muriliana, vem-nos com forte expres-
são nesse Poema XII:

O Herói e a Frase

Como é que poderia
Aquele almirante holandês

Na atrapalhão da hora da morte
Gritar abraçado com as ondas.

E, pior, alguém ouvir:

"O oceano é a única sepultura digna de um almirante batavo".

Os dois poetas, ao lado da poesia de denúncia (os Poemas da Colonização "Medo da Senhora" e "Levante" de Oswald; "A Estátua do Alferes" de Murilo) têm momentos de grande lirismo. É o caso dos versos finais de Murilo em "A Bandeira":

.....
Esmeraldas não achamos,
ou achamos, mas sloper
Não achamos esmeraldas,
Mas o tempo não perdermos:
No fim deste pic-nic
Desenrolamos no céu
A bandeira do país

e da "Escola Rural" de Oswald com suas "carteiras para anõezinhos", no qual a professora "está de licença / e monta guarda a um canto numa vara / a bandeira alvi-negra de São Paulo / enrolada no Brasil" ou ainda de vários poemas oswaldianos do "Roteiro das Minas" como "Menina e Moça" e "Casa de Tiradentes".

Uma terceira aproximação entre as histórias dos poetas: o exercício da imaginação utópica. Para Merquior, uma das especificidades de Murilo Mendes reside na carga utópica que separa o Surrealismo do Modernismo. O primeiro teria um projeto de cunho existencial que falta ao Modernismo, que resvala para o escapismo. Assim, em Murilo Mendes, haveria um "estar-no-mundo" que não se encontra na raiz do "ethos modernista". Contudo, quando se pensa na tese de Oswald, *A Crise da Filosofia Messiânica*, que desenvolvendo o *Manifesto Antropofágico* de 1928, defende a reintegração do homem com seus instintos vitais e contrapõe à cultura messiânica, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, uma cultura antropofágica - matriarcal e sem classes, fica difícil não ver Oswald "no-mundo" e, sobretudo, não reconhecer a profunda "carga utópica" do projeto que Oswald erigiu (ou tentou) em concepção geral de existência.

Portanto, é possível que o Surrealismo tenha maior carga utópica que o Modernismo, mas certamente Oswald era capaz de tanta utopia quanto Murilo. Utopia que, nas obras em estudo, aparece na denúncia/recusa à "importação de consciência enlatada" e na busca de valores "arraigadamente primitivos e brasileiros" para usar expressões oswaldianas.

Uma última aproximação: o recurso ao humor para o desmascaramento da história oficial.

Se Oswald de Andrade e Murilo Mendes são capazes de virar de ponta-cabeça a história dos grandes homens e

grandes feitos do Brasil é por compartilharem uma visão crítica da história que se erige sob a égide do humor. Pelo humor, denunciam-nos o preconceito racial, valorizam o índio, o negro, o mulato sem ufanismo; rompem com os fundamentos agrários e patriarcais, desmistificam os heróis; expõem-nos nossa dependência estrangeira e perversões econômicas (entre tantos outros temas(5)).

Antonio Candido, escrevendo sobre Oswald, acentua este papel "profilático, regenerador, humanizador e libertador do humorismo" no Modernismo brasileiro. Para ele, o "claro riso dos modernos" (Ronald de Carvalho) operou "prodígios de higiene mental e social, caracterizando grupos esteticamente coerentes".

É de Umberto Eco a definição de humor como um "carnaval frio", que não pretende levar-nos além de nossos limites, apenas mina-os desde dentro; que não busca a liberdade impossível, mas é movimento de liberdade. Quando aparece (e é fenômeno raro) uma peça de humor verdadeiro, o espetáculo converte-se em vanguarda, em jogo filosófico supremo.

Penso que é sobretudo por seu potencial libertário (de volta à utopia), por brincarem este "carnaval frio" através de um manejo radicalmente poético da linguagem, que a história e a poesia de Oswald de Andrade e Murilo Mendes, entrelaçadas sobre a vastidão de um Brasil a ser construído, nos tocam tão de perto, deixando-nos - como cabe a um "jogo filosófico supremo" - um pouco mais sábios, um pouco mais tristes e fazendo-nos participes compulsórios dessa história que continua. (6)

NOTAS

- (1) As expressões entre aspas são de Luciana L. Picchio.
- (2) A propósito desta montagem afirma Luiz Costa Lima "o recurso citado pode inclusive respeitar literalidade da fonte desde que, por seu mero destaque do contexto frásico em que se dispunha, adquira outro peso significante". LIMA (1972, p. 63).

Neste trabalho, Luiz Costa Lima, faz o rastreamento metódico do uso feito por Oswald de Andrade das fontes históricas em *História do Brasil* além de tecer instigantes comentários sobre a poética oswaldiana.

- (3) Como afirmamos anteriormente, este trabalho não tem por objetivo o apontar de um "vencedor" em radicalidade poética. Porém, em relação ao uso da carta do escritor pelos dois poetas, vale indicar o artigo de Francisco Ivan (ver bibliografia) "Oswald de Andrade e a Consciência Crítica na Literatura". Para esse autor: "o que se sublinha em Oswald de Andrade, mais do que em Murilo Mendes, é aquela capacidade de síntese do acontecimento poético, síntese antropofágica, onde o que na origem era identidade, agora é sua diferença." (p.36).

(4) Depoimento de Paulo Prado.

(5) A descrença nos políticos - outro tema - toma voz nestes versos d' "**A Estátua do Alferes**" de Murilo Mendes: "(...) No meu corpo cabe tudo, / Cabe passado e presente, / Mais do que tudo o futuro. / Senadores, deputados, / Se arranchem na minha sombra / (...) Sou como o cavalo troiano / Aqui dentro cabe o mundo / O avô da farra sou eu".

(6) É bem verdade que, se estivesse em pauta a obra completa dos dois autores, as diferenças surgiriam claras. Sabe-se que Murilo Mendes não incluiu sua **História do Brasil** na recolha **Poesias** de 1959, por considerá-la "pouco representativa no conjunto de sua obra". Sabe-se também que os autores estão longe de ser seus melhores críticos. É por termos limitado o estudo dos poetas a suas histórias do Brasil que as aproximações se impuseram com tanta força.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. 3a. ed. Obras Completas. v. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
2. MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
3. CANDIDO, Antonio. **Recortes**
4. ECO, Umberto, IVANOV, RECTOR, Monica. **Carnaval!** México: Fundo de Cultura Econômica, 1989.
5. LIMA, Luiz Costa. "História do Brasil" in **Poetas do Modernismo**. v. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro - MEC, 1972.
6. IVAN, Francisco. "Oswald de Andrade e a Consciência Crítica na Literatura" in **70 Anos de Modernismo**. Eduardo Assis Duarte (org) Natal: UFRN. 1994. p. 31- 44.
7. IANNI, Octavio. **A Idéia do Brasil Moderno**.

BAÚ DE OSSOS E O LABORATÓRIO DA ESCRITA

Celina Fontenele Garcia *

Resumo

Estetralhalo procura demonstrar que a escrita memorialística de Pedro Nava é uma escrita frankenstein, construída de restos: textos, leituras, obras e personagens arquivados na memória.

Résumé

Ce travail cherche à démontrer que l'écriture des Mémoires de Pedro Nava est une écriture frankenstein, construite avec des restes: des textes, des lectures, des oeuvres et des personnages classés dans les archives de la mémoire.

O laboratório é o local onde o cientista trabalha, experimenta ou processa o material para criar algo ou chegar a algum resultado. No texto de Nava, a cozinha de D. Nanoca é chamada de laboratório: lá, ela fabrica seus doces, seus refrescos, seus bolos e suas comidas. Também a biblioteca de Antonio Sales, onde Nava ensaia os primeiros passos no universo dos livros, sem nenhuma preocupação metodológica, é uma metáfora do laboratório, onde se processa o metabolismo de sua cultura. Nava conserva na memória todo o repertório de leituras e de histórias orais, para aproveitá-las como matéria da escrita, depois de recicladas.

Nava explora também o inconsciente, como laboratório onde se fundem desejos e angústias, que, transcritos na forma de sonhos, constituem artificios de linguagem e material para a construção da escrita. Para ele, "o sonho é retomada de lembranças mas com liberação das mesmas e sua associação fantasista e arbitrária" (CF p. 231). Estabelece a diferença entre sonho, parassonho (sonho meio acordado), e pesadelo; no parassonho, pode ouvir um vento

wagneriano e assistir a uma dança macabra, a dança da morte, durante a qual os mortos fazem um *striptease* de roupas, pele e músculos, como Frankenstein ao contrário.

Nava transforma a epígrafe de Drummond: "Não fui eu ou fui eu? Quem sabe mais de mim que meu dentro?" (CF p.91), para pôr em palavras os sonhos sonhados no Colégio Pedro II, onde assassina crianças e a personagem que estava dentro de si: trata-se do *dentro* e do *fora* que se digladiam nesses crimes imaginários, tão presentes na sua escrita, através da intertextualidade. Ele conta ainda dois sonhos diferentes que se repetem com certa frequência: o primeiro é o da biblioteca que desaba sobre a personagem, em *Balão cativo*, e que lembra a biblioteca de Babel do conto de Borges, com seus livros postos em prateleiras hexagonais, repetidas ao infinito, ao modelo da colméia. A colméia é o laboratório onde as abelhas despejam o pólen para sua transformação final em mel; pode ser vista como metáfora do livro ou da leitura: só resta ao leitor degustá-lo e transformá-lo.

O sonho dos livros que desabam sobre o leitor é representação semelhante à da biblioteca de *O nome da rosa*, laboratório onde se copiam, escondem ou revelam os textos: depois do incêndio, Adso recolhe em dois sacos o que sobrou e tenta decifrar e recompor aqueles vestígios. Desse trabalho resulta o desenho da biblioteca menor, signo da maior, desaparecida e feita de trechos, citações, períodos incompletos, aleijões de livros. Do segundo sonho, é personagem a avó/frankenstein, parecida com a *Morte* de Giotto de Bondone, a qual sai catando os ossos de seus parentes, de cova em cova, para formar um só corpo.

Essa metáfora da criação como sonho, Nava foi buscá-la em Borges ou em Freud? Talvez nos dois. O sonho de Borges¹ se identifica com os de Nava, como símbolo da criação do texto frankenstein, sonhado durante incontáveis noites de trabalho, na concepção moderna de que o livro é construído com fragmentos de outros livros, por sua vez, fragmento de um livro único e infinito. Para Borges, cada

* Professor do Departamento de Literatura da UFC. Mestre em Educação e Doutor em Literatura Comparada pela UFMG.

sonho é parte da repetição ou do fragmento "roubado" ou sonhado, para fazer parte de outro fragmento.

O sonho para Freud significa a tradução de três fenômenos distintos que simbolicamente se resumem num só: a energia desejante, a seqüência dos jogos de cena e a narrativa dessa pantomima, integrados num eu que é ao mesmo tempo a sala, a cena, a ribalta, os atores, o diretor - ilusões, marionetes, caretas, sombras². O sonho é o produtor e o produto de aparências e fantasmas, transformados pela escrita na construção de palavras, vivificada pelo Fogo de Prometeu, à semelhança do fogo do conto de Borges, que dá vida ao corpo sonhado e ao corpo de Frankenstein. Centelha de vida produzida no laboratório da memória de Nava, o sonho funciona para dar vida ao texto. Nava diz que, para ele, a escrita é contagem regressiva em que encontra vivos os seus mortos, e compara essa escrita ao produto de sonho anunciador da morte, e, ao mesmo tempo, lugar onde encontrará vivas as personagens de ficção.

Outra maneira de realizar seu trabalho é anotar tudo o que pensa, tudo o que vê, tudo o que escuta. Ele sonha com coisas que escreve, às vezes se levanta e toma nota, de tal maneira a idéia é importante para o que ele tem a dizer, receita aprendida com Manuel Bandeira, que sonhava com poemas inteiros. Ele diz que seus momentos de ócio são momentos em que sua mente processa seu trabalho: por vezes são os mais produtivos. Esforça-se para classificar seus documentos, os originais de livros e outros papéis úteis para a escrita; é sua forma de organizar a memória para o trabalho. Às vezes, perde algum papel e pensa com segurança que está apenas extraviado, colocado por engano noutra gaveta. Um dia o acha, como suas lembranças guardadas no laboratório de sua memória e que serão reencontradas no sono ou na vigília.

Reencontrar suas lembranças é a solução encontrada por Nava para preencher a solidão do velho que se sente posto de lado, na vida social e profissional. Declara, expressamente em *Beira-mar*, que condiciona tal isolamento à fidelidade, à verdade e à prática do amor aos inimigos - ironia naviana - com "a terapêutica cirúrgica do esquecimento. Extirpando-os" (BM p. 199). Transforma os inimigos pela escrita em personagens suas, marionetes, através dos quais tripudia sobre eles, pretendendo ainda parecer magnânimo aos olhos de seu leitor. Suas personagens são maniqueístas: divididas em boas e más, anjos e demônios; sua "verdade" depende do grau de amizade ou de rancor multiplicado por mil pela distância, pelo tempo, que transforma toda matéria guardada na memória.

Nava descreve-se a si mesmo como alguém ouvindo tudo, guardando tudo, armazenando todas as informações recebidas na sua memória implacável:

... e já não devem se lembrar mais dum menino moreno, tímido, meio sonso que se esgueirava entre os grandes e gostava de ficar pelos cantos olhando tudo, ouvindo tudo,

guardando tudo. Armanezando em sua memória implacável (seu futuro martírio) os fragmentos de um presente jamais apanhável mas que ele ia sedimentando e ia socando quando eles caíam mortos e revirados no passado de cada instante (BC p. 228).

Nava faz a distinção entre o interesse de D. Lourença e o dele pela genealogia e pelas coisas antigas: orgulho de casta, em contraposição com a zootecnia e a fuga para o convívio com os mortos, não para evitar sua difícil relação com os vivos, como faz parecer, mas para procurar escapar do medo e da certeza da morte, buscando a intimidade com ela. O medo e a certeza da morte e o difícil convívio com os vivos fornece material para essa escrita de Nava, que é alimentada pela ironia.

Constrói um texto que se caracteriza por uma ironia agressiva, quando trata da família Halfeld, da avó Luísa, da tia Berta e do Palleta: " 'republicano histórico' de profissão, bacharel formado, jurisconsulto e harpagão conspícuo" (BO p. 144). Vinga-se, de um Palleta ridículo, ao descrever, apelando para a iconografia proustiana, as caçadas à francesa que ele organiza em sua fazenda nos arredores de Juiz de Fora; vinga-se, também, das tias e primas que jogavam vestidas pomposamente como "as demoiselles d' Ambressac" com sua rendas e seus chapéus, e que faziam Albertine sorrir.

Nas suas memórias, Nava procura dar um caráter ficcional à sua infância, ao pintar um quadro expressionista do lado "noruega", nunca batido de sol, de sua vida de órfão dickensiano, em Juiz de Fora. Esse caráter ficcional é exagerado, implacavelmente, nas passagens em que se refere à indiferença da recepção da família, às injustiças no tratamento, aos olhares e às palavras pronunciadas com segundas intenções, às acusações injustas, matéria utilizada por Nava para justificar sua desforra através da escrita.

Na construção de *Baú de ossos*, Nava parece que busca sobrepor às frustrações de sua vida, outra vida cheia de realizações: o vazio familiar (os irmãos e a mulher não têm voz na narrativa) é preenchido, convenientemente, com as vozes familiares de suas personagens da literatura, para os outros, Nava abre seu arquivo implacável. Visitam seu texto, por isso, como testemunhas/personagens, Machado de Assis, D. Casmurro, e o Conselheiro Aires, com sua solidão e desencanto; Villon, as paixões humanas e a presença inexorável do tempo perdido, repetido nos versos "autant en emporte ly vens" e "mais où sont les neiges d'antan?", temas recorrentes em *Baú de ossos* e em outros livros. Nava repete assim o mesmo questionamento existencial, encontrado no poema-epígrafe "Profundamente" de Bandeira, e a mesma tentativa de vencer a morte que forneceu matéria à sua obra, se conseguir alcançar um dos objetivos de sua escrita. É afinal essa relação com a morte que acaba por explicar a sua escrita: ele escreve, sobretudo, para não morrer (ou para esquecer o medo da morte?); a cada dia, no laboratório da memória, faz o trabalho de

Penélope, tecendo seu texto; corrigindo-o a cada noite, "faz seu texto sorrir", plagiando Anatole France, para deixá-lo pronto para o dia seguinte; assim adia sua morte e ficcionaliza sua verdade, que é relativa porque depende do ponto de vista de quem fala, e construída, como o Frankenstein.

CITAÇÃO, LINHA MESTRA DO TEXTO

La lecture comme suture, de Dällenbach³, que trata da importância do ato de ler para o autor e para o leitor, é muito útil para o estudo da "biblioteca" de Pedro Nava. A partir do jogo feito com as palavras *lire* e *lier*, pode-se ver *lire* como anagrama de *lier*, ou observar a homofonia existente entre *je lis, je lie*, ler e ligar em português. Em francês, as duas expressões têm pronúncia idêntica, assim como é idêntico o sentido que o autor lhes quer conferir: de leitura como atividade de ligação, de preenchimento do hiato existente no texto, de leitura que investe para lançar pontes, operar sua solda, ou sua sutura: encadear ou frear um caminho a seu sentido.

É dessa forma que se opera a leitura de/em Pedro Nava, particularmente em *Bau de ossos*, em que uma leitura vasta e diversificada permite suturar o texto de escritores com os quais se identifica e entre os quais avulta Proust, quando o assunto é memória e sensações. Defende-se, por isso, em certos momentos de nostalgia, contra a acusação de plágio: mostrando máscara de inocência, considera essa prática somente repetição recriadora.

A teoria trabalhada por Dällenbach parece ser a utilizada na obra de Pedro Nava, onde o trabalho de reconstituição do texto se faz graças ao auxílio dos diversos saberes ou memórias. Essas diferentes memórias aparecem como códigos de decodificação indispensável ao trabalho de restabelecimento do texto, porque contam com o *déjà-vu*, para reduzir sua indeterminação e para o preenchimento de suas lacunas. "Il faut avoir bien médité le corps de cette oeuvre inconnue pour en prendre les haillons; il faut être un anatomiste pour s'amuser dans un cimetière!"⁴

Em *À la recherche*, Proust complementa o sentido dessa frase, fazendo a comparação do livro com o cemitério onde, sobre a maior parte dos túmulos, não se podem ver os nomes apagados. Este sentido de leitura está bem próximo de Pedro Nava, cuja obra é como um cemitério, um mosaico de textos ou um corpo frankenstein. Suas leituras, sua busca de reconstituição do passado para a reconstrução de sua genealogia, a fim de chegar ao conhecimento do seu eu, transformam-no no anatomista que, a partir do *déjà-lu* e do *déjà-vu*, isto é, através das repetições e das citações dos textos lidos e arquivados na memória, constrói seu texto e sua árvore genealógica, ao mesmo tempo familiar e cultural.

Em *Bau de ossos*, Nava declara que a reconstituição da genealogia é trabalho paciente: "...E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, a coluna vertebral decorrente e osso por osso o esqueleto da besta" (BO p. 41). O memorialista

pode ser comparado, também, ao paleontólogo que reconstitui a realidade, preenchendo os vazios com um discurso explicativo, tentando restaurar a forma inteira de uma realidade, partindo de um vestígio e reforçando, dessa maneira, não só a relação científica propriamente dita, mas o trabalho artesanal e criador do artista.

A escrita de Nava parece ser organizada através do trabalho da citação, sua linha mestra, porque a leitura/escrita é o eixo de sua vida: vimos como transforma o texto de seus escritores preferidos através de um trabalho de carpintaria bem cuidado.

Fazendo uma reflexão sobre o trabalho da citação, Compagnon⁵ declara: "le texte c'est la pratique du papier"; e explicita como essa prática era utilizada pelos dois grandes escritores do século: Joyce, com tesoura e cola; e Proust com as "paperoles" costuradas ao texto com alfinetes, com o auxílio de Céleste Albaret/Françoise. Por isso mesmo Proust se considera antes um costureiro do que um arquiteto ou um construtor de catedrais.

A citação será, portanto, prática importante na construção do texto, sendo, entretanto, necessário o emprego de um artifício para encobrir/evidenciar as suturas deixadas, como as costuras do Frankenstein⁶. Nos originais de Nava, observamos essa prática da cola e da tesoura, quando recompõe o texto já trabalhado para acrescentar as citações já escolhidas e recortadas, como as "paperoles" de Proust, ou para fazer correções e acréscimos. Só faltava Celeste Albaret para preveni-lo contra os possíveis "furtos" de quem lesse seus escritos.

O escritor tem horror ao vazio, porque o vazio é o lugar da falta, do morto, sendo preenchido pela angústia; se através do léxico fosse possível anular todas as palavras que se referem à morte, ao vazio, não haveria mais lugar para a angústia, que subsiste na vertigem da escrita, no ato de preencher a página em branco, a exergue, o parágrafo, com o emprego de todos os artifícios, sendo o principal deles a citação. Esse trabalho é realizado pelo autor/leitor que constrói seu texto com o que encontra: ele monta, põe alfinetes, ajusta. Por isso, Compagnon compara a escrita à reconstrução da vida de Robinson Crusó na ilha deserta, sobre os destroços do naufrágio. Esses destroços são como as leituras que Nava joga no esquecimento, ou no labirinto interior, de onde surge a rede de citações para o trabalho da escrita.

Nava desenvolve, nesse sentido, o trabalho do colecionador e arquivista: guarda, como Proust, suas citações em pequenas *paperoles*, tiras de papel, de tamanhos variados, em que ele anota palavras, frases ou idéias instigantes, que poderão servir, mais tarde, como indicadores de sua escrita.

Segundo essa perspectiva, escrever será, portanto, citar, construir o texto através do ato da leitura e da escrita. Em Borges, vê-se a citação como prática e exploração do campo da leitura e da reescrita; ela não é cópia clandestina, mas tradução. É porque Borges cita como o Quixote que o texto do Quixote é *escriptível* para Borges, e porque

ele cita como Cervantes que Quixote de Pierre Menard é um outro livro. Da mesma forma, Proust é *escriptível* para Nava, porque Nava escreve Proust como Proust. Nava declara em *Baú de ossos* e nas entrevistas que as experiências dos dois são semelhantes, que ele fundamenta seus livros sobre essa semelhança, mas eles são diferentes.

Esse assunto é abordado por Afonso Arinos em suas memórias, quando diz que não há assuntos novos em literatura, mas somente maneira original de tratá-los. Exemplifica com o fato de que Montaigne, nos *Ensaio*s, emprega a técnica de apropriação das idéias e das obras dos clássicos, como ardid malicioso, para ver criticado em si o que era elogiado nos outros e diz que o autor tem o direito de citar de memória sem a preocupação da exatidão. E' o direito "ao lugar comum" a que se refere Mário de Andrade, direito do qual Nava se beneficia, pois ele cita de todas as maneiras, documentando-se ou não, apoiado na força da transformação do texto pelo exercício, que equivale a um ato cirúrgico.

O DIÁLOGO DOS FRAGMENTOS

O texto fragmentado de *Baú de ossos* é motivo de surpresa para Drummond que, no prefácio, fala da "revelação" que foi para ele o Nava escritor: "...do baú salta a multidão antiga de vivos, pois este médico tem o dom estético de, pela escrita, ressuscitar os mortos" (BO p.6).

Essa escrita, que possui esse dom fabuloso, tem seus alicerces na lição de poesia de Bandeira e Drummond, de Valéry e Mallarmé, cuja teoria estética se baseia na consciência do valor da palavra e na exigência de uma linguagem adequada.

Nas suas memórias poéticas, Manuel Bandeira declara que compreendeu a importância essencial da palavra para a composição poética, antes de conhecer Mallarmé, e diz:

Em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há uma carga de poesia⁷

Valéry declara que o poeta deve ter consciência da força da linguagem e ser capaz de escolher as palavras sugestivas, em processo de construção poética do qual o leitor é chamado a participar. Essa noção de construção e de arquitetura é também explicitada em Proust, quando, na festa da Princesa de Guermantes, tem a plena consciência da natureza da obra de arte semelhante à construção de uma catedral, em que operários anônimos acrescentam cada qual sua pedra.

Essa idéia de construção pode também ser aplicada a *Baú de ossos* ou a toda a obra de Pedro Nava. Ele mesmo dá o exemplo disso, no texto, com as metáforas do Frankenstein, do *puzzle*, do paleontólogo e do ceramista, como já foi dito. Para compor o texto, assim como para completar o esqueleto

do animal, partindo do osso, ou recompor a louça, partindo do caco, explica ele, é necessário ter muita paciência e muita experiência e, sobretudo, muito trabalho, para escolher e separar o material que será utilizado na construção projetada.

E' essencial o conhecimento da língua e a capacidade de utilizá-la, de modo mais produtivo para o texto; une-se a esse conhecimento a busca angustiada das palavras, do termo adequado, batalha a ser vencida pelo escritor que, entretanto, todos os dias terá que recomeçar sua árdua tarefa. "Eu terei que escrever, eu próprio me condenei a escrever, até o fim da vida, como uma finalidade, que eu achei para mim e como um deleite para meus últimos dias"⁸. Como ele diz, esse trabalho constitui a maldição que, segundo Flaubert, paira sobre o escritor. "O primeiro jato é sempre lamamento - é preciso filtrar tudo aquilo. E' preciso acariciar a frase que ela acabará sorrindo"⁹.

Para fazer o texto sorrir, Nava trabalha-o como produto das experiências do escritor no laboratório: declara que precisa de atenção e de preparação especiais. O texto é comparado ao resultado final da tarefa do cozinheiro que escolhe os materiais e os temperos a serem utilizados. Devem-se temperar os fatos, e sobretudo prestar atenção à vida, ter interesse pela vida, que dá o desejo ou a ilusão de permanência, como se vê no *Fausto*. O trabalho da confecção do texto exige constância, humildade, paciência e coragem para realizar a tarefa e enfrentar a solidão e o isolamento necessários a quem se impõe um trabalho intelectual.

Durante o processo da escrita instaura-se o diálogo entre o texto e todos os textos anteriores, bem como o diálogo entre o autor e seu modelo específico de leitor. Para Nava, o primeiro leitor é ele mesmo. Ele constrói seu texto através da leitura e da ruptura da noção de autoria, incorporando textos da literatura brasileira e universal de maneira tão sutil que o autor-leitor não pode dizer onde começa e onde termina uma citação. E' como se o autor passasse um verniz, que apagasse as suturas do texto.

O livro é uma construção, e para conseguir realizá-la é necessário atravessar o cemitério e o ossário e alcançar a "biblioteca", como no mosteiro de *O Nome da rosa*. E' preciso descobrir as portas que dão acesso à essa "biblioteca", onde os mortos revivem ao serem acordados para fazer parte de uma nova escrita. E' preciso, também, atravessar o refeitório ou a cozinha, lugar de preparo e conservação dos alimentos, onde se temperam e se misturam as várias substâncias dosadas com equilíbrio e saber.

A biblioteca, depois de apropriada e de utilizada pelo leitor-autor, no sentido metafórico de leitura, será transformada numa biblioteca menor, o texto; é preciso enfrentar o labirinto das galerias com seus espelhos e venenos, metáfora das imagens que saltam dos textos para a memória do autor-leitor, logo tradutor, compilador e organizador das obras alheias, e que compactua com os outros num jogo de trocas e empréstimos.

De que é feito o texto? De fragmentos, referências, montagens, reminiscências e empréstimos voluntários, da mesma matéria de que é feita a pessoa. "A incerteza quanto

à paternidade dos livros se conjuga com a fragilidade quanto à permanência e à identidade do eu”¹⁰.

A intertextualidade é um constante diálogo de textos, em retomadas, empréstimos e trocas. Cada obra é a continuação das obras anteriores, por consentimento ou contestação. Esse conceito é retomado por Umberto Eco, em *O nome da rosa*, quando se apropria da história medieval, dos livros religiosos, da *Bíblia* (principalmente do *Cântico dos Cânticos*) e de Jorge Luís Borges, o bibliotecário cego de uma biblioteca/labirinto. O leitor que penetra nesse labirinto precisa de auxílio externo, para conduzi-lo e orientá-lo na saída e esse fio de Ariadne é a linguagem que tecerá os textos e dará coerência ao labirinto:

freqüentemente os livros falam de outros livros (...) Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. (...) Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouros de segredo emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram ou os tinham utilizado¹¹

Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. O texto constitui um mosaico de citações, às vezes absorvidas e transformadas. A obra literária se constrói como uma rede dupla de relações diferenciais com textos literários preexistentes ou com sistemas não literários, como a linguagem oral. A frase de Mallarmé “mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição”, frase que sublinha e define a própria inteligibilidade da obra literária, é sempre retomada pelos críticos da intertextualidade ou da repetição como Kristeva, Compagnon, Deleuze ou Schneider. Para Harold Bloom a intertextualidade é a angústia da influência descrita como o complexo de Édipo do criador: “Édipo, cego, estava a caminho da divindade do oráculo, e os poetas fortes vêm seguindo na mesma trilha ao transformar sua cegueira face aos precursores em percepções revisionárias, em face de sua própria obra”¹².

Como Nava usa essa intertextualidade? Através dos pastiches e dos plágios confessados. Ele faz pastiches, escrevendo à maneira de Eça de Queirós, em correspondência com Afonso Arinos, ou à moda de Guimarães Rosa, com José Nava. Nesse exercício, adquire prática, para, nas suas memórias, escrever em certos textos, como Proust, ou como Bandeira, confessando várias vezes seu plágio:

Manuel Bandeira, que era amigo do rei, ia-se embora pra Pasárgada. Ai! de mim, sem rei amigo nem amigo rei, que quando caio no fundo da fossa (...) quando fico triste, triste, (“... mas triste de não ter jeito...”) só quero encontrar o menino que fui (BO p.303).

ou como Mário de Andrade, em *Macunaíma*, texto feito de retalhos da memória da literatura.

Mas por que ele utiliza essa intertextualidade? Para esconder ou mascarar os elementos que formam a sua realidade e para ajudar a construir a realidade que só tem vida através do texto. Para essa construção, Nava justapõe elementos heterogêneos, estranhos entre si, realizando, a um tempo, a fragmentação e a união das peças que compõem o eu/sujeito da sua obra e o faz, quando a espacializa, dividindo e distribuindo suas personagens, em capítulos com nomes de lugares, de cidades e de ruas. Quer recuperar o tempo da infância perdida e essa recuperação será feita também através do espaço perdido, que será reduzido ao espaço da página em branco, o espaço do texto. A escrita memorialística tem por finalidade recuperar esse tempo e esse espaço perdidos, o que é, na concepção de René Girard¹³, encontrar a impressão autêntica sob a opinião do Outro em sua qualidade de opinião do outro; é compreender que o processo da mediação nos traz um sentimento vivo de autonomia e de espontaneidade, quando justamente se deixa de ser espontâneo e autêntico, porque se tem a consciência de que se copia os outros, que se está diante do Outro, portanto, entram em jogo o orgulho e a humildade. Encontrar o tempo é abolir um pouco o orgulho. E’ por isso que os memorialistas precisam de muito tempo para recuperar o rosto do narrador. O tempo é curto, para recapturar o tempo perdido da infância.

Encontrar o tempo para Nava é também empregar a literatura popular, recontada pela boca de uma das suas personagens mais fascinantes: Rosa. Ela parece ocupar o lugar do narrador de Benjamin, do popular contador de histórias de memória fabulosa, que tudo sabia e podia. Rosa transmitia a fala e a ideologia dos seus senhores, representando sua memória. Informava Inhá Luísa de todas as datas e dos acontecimentos da família. Ela representa a memória dos outros. Sabia todas as histórias, não de seu povo, mas as de Perrault, de Grimm, de Trancoso ou das *Mil e uma noites*, as quais repetia, operando a transformação de suas personagens nas pessoas de Juiz de Fora. Rosa representa, também, o narrador Nava que também metaforiza, na escrita, a ideologia da classe dominante. Descreve os hábitos e costumes da sociedade em que vivia e o trabalho do escritor como elaboração da memória e da capacidade de contar.

O poder de armazenamento da memória em Nava é simbolizado pelo mundo novo que, em *Balão cativo* e *Chão de ferro*, se reproduz, sob a forma de sonho, e pode ser tomado como metáfora da construção de sua memória literária.

NOTAS

1. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 5ª. ed. São Paulo: Globo, 1989, 39-45.

2. BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Alvaro Lorenzine, Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 25.
3. DÄLLENBACH, Lucien & RICARDOU, Jean (org.) *Problèmes actuels de la lecture*. Nesse ensaio, Dällenbach trata dos problemas de recepção dos textos fragmentários de Balzac e Claude Simon. Considera que na leitura, para o preenchimento dos vazios do texto e para reduzir sua indeterminação, é necessária, a memória dos textos e do texto da cultura, acrescentado ao conhecimento lingüístico, para a descodificação do déjà lu, o que dá lugar a uma série de deduções e induções para que o leitor possa formar um texto sem hiatos.
4. Op. cit. p. 39.
5. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main; ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979, p. 15-25. O autor analisa o trabalho da citação na literatura, principalmente a moderna.
6. Cf. a história do Frankenstein, narrada por Mary Godwin Shelley, em *O Frankenstein ou o Prometeu moderno*, do sábio (Frankenstein) que constrói um homem artificial utilizando partes de cadáveres. O monstro, um maldito, condenado à solidão por sua própria essência vingava-se da raça humana procurando destruir seu criador. Aqui o texto frankenstein significa o texto de Nava formado por apropriações de textos, como as genealogias, os textos poéticos, folclóricos, históricos ou médicos, sob forma de citação com aspas, em itálico, como cópia, pastiche ou imitação do estilo.
7. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957, p. 22.
8. Entrevista concedida por Pedro Nava à revista *Desfile*, n. 170, nov. 1983.
9. Idem.
10. SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luis Fernando P. N. Franco. Campinas SP: Unicamp, 1990, p. 15.
11. ECO, Umberto. *Onome darosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 330.
12. BLOOM, Harold. *Angústia da influência; uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 39.
13. GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961, p. 52.

APROPRIAÇÃO DE MAGIA E DISCURSO PUBLICITÁRIO

¹ Gilmar de Carvalho*

O texto trata da ênfase no binarismo bem/mal e no recurso à figura do demônio, como metáfora da inflação, pela publicidade cearense, por meio do cordel.

Palavras-Chaves: demônio, cordel, inflação.

O ponto de partida para esta reflexão foi o número considerável de folhetos de encomenda da literatura de cordel, publicados no Ceará no final dos anos 70 e início dos anos 80.

A recolha de mais de 30 títulos, num espectro tão amplo, da Loja dos Rádios, de Juazeiro do Norte, à Arapuã, uma das maiores redes de lojas de eletrodomésticos do País; da aguardente Kariri com K, de Barbalha, à líder Brahma do segmento das cervejas, diz da importância deste veículo.

A hipótese defendida foi de que estes folhetos, que redundavam numa apropriação do popular com objetivos de lucro, integrava uma estratégia mais ampla, de recurso aos referenciais da cultura como reforço do mercado.

O regional ganhava uma conotação mais abrangente de busca de identidade por parte das agências e de afirmação de focos localizados de resistência ao modelo concentracionista adotado pelo período autoritário. Num instante em que redemocratização era a palavra de ordem, o negócio publicitário quis se afirmar, recorrendo ao folclore, à diluição da criação estética, à vinculação comunitária, no que poderíamos, impropriamente, chamar de conteúdo, aliada à constatação de que, em termos de forma, técnicas e procedimentos estava sintonizada com os grandes centros. O objetivo era a busca de espaços, com a conquista de prêmios, citações em publicações especializadas e a proposta de uma alternativa à hegemonia das grandes agências. Este movimento que começou na Bahia, com a DM-9 e Propeg, atingiu Pernambuco e Ceará num segundo estágio, para ficarmos com as manifestações no recorte nordestino.

Poetas populares eram convocados para dar conta dos "briefings". Estabelecia-se um aparente embate entre tradição e modernidade, entre criação e encomenda.

O que se pode dizer, de modo geral, é que o poeta cumpria a pauta, subvertendo-a, no entanto, e, chegando, muitas vezes, ao novo, ao surpreendente, quando a expectativa era do triunfo de um esquematismo simplificador e empobrecedor do texto poético que ele urdia. O grande texto matriz, "arquê-típico" da literatura de folhetos, como diria Jerusa Pires Ferreira, ganhava nuances adaptativas e se perfazia outro, onde o recado da publicidade se enriquecia com digressões, fugas e recorrências a um imaginário popular.

A partir dessas premissas ou balizamentos fizemos no nosso "corpus" de trabalho um recorte que privilegiava as imagens demoníacas neste contexto de objetivos mercadológicos.

Vamos tratar de três folhetos: "A incrível e fantástica briga contra o satanaz da inflação", de Abraão Batista; "A verdadeira peleja do povão contra a inflação", anônimo e "A história do Feijão contra o diabo da inflação", de Chico Medeiros.

O primeiro foi uma encomenda da Mark Propaganda, de Fortaleza, em 1979, para seu cliente Pão de Açúcar que incorporava a rede cearense Mercantil São José. O folheto entrava numa estratégia de campanha publicitária junina, com tiragem de dez mil exemplares, formato tradicional do cordel (10,5 x 15,5 cm), impresso em papel jornal, com capa em xilogravura assinada pelo autor.

O poema ocupava oito páginas de um folheto de doze, sendo as restantes suportes para receitas de comidas típicas deste ciclo de festas.

A história era a de um casal que vivia "na zona da elegância / num bairro da Beira-Mar", sempre muito feliz, com seis filhos robustos e a quem nada faltava.

* Professor do Curso de Comunicação Social da UFC e doutorando em Comunicação e Semiótica da PUC-São Paulo.

A tensão se insinuava nos versos: "porém a vida é incerta / o mundo é traiçoeiro / a carestia reinante / toma o nosso dinheiro".

As privações se agudizavam com a afirmativa de que "o salário que o marido / ganhava não dava mais". E seguia-se a relação dos bens dos quais eles estavam privados: leite, pão, manteiga, queijo, culminando com a assertiva de que "na casa desse casal / só tinha choro de doentes".

O auxiliar mágico, a que se referia Propp veio na figura de um anjo que apareceu no sonho da mulher suspendendo "um letrado que dizia / não fique triste Maria / eu dou fim tua aflição".

O anjo prometia "mostrar uma empresa que 'junto com o Governo / guerreia contra a inflação / essa vil carestia / conduz a corrupção / essa grande empresa / tem do povo a solução".

A empresa era, evidentemente, o patrocinador do folheto, o Jumbo-Mercantil, "e por ele a inflação / será jogada no chão". Por analogia podemos pensar no dragão da maldade vencido pelas artes do santo guerreiro.

O final feliz levava o casal à loja onde era bem recebido por um gerente que enumerava todos os pontos de venda e, condescendente com a situação aflitiva da família, propiciava a aquisição de bens aos quais não teriam acesso em condições normais, pelas regras do mercado.

O gerente falava do objetivo de "vencer a inflação / do sertão à capital" enquanto o protagonista tentava sensibilizá-lo com argumentos do tipo: "mas com essa inflação / veio o reinado do cão", entrando outra vez o diabo no contexto, sem as construções hiperbólicas que o texto deixava entrever a partir do título.

O diabo e a inflação, são entidades mencionadas sem muita ênfase, aquele como que pasteurizado, escoimado da maldade que assume tradicionalmente, esta como uma calamidade acima da conjuntura, como um dado e não como um processo, do qual "só a Virgem Maria / me guarde nesse instante".

A insistência de que "nós estamos com o Governo" levava o poema a estabelecer um prazo: "antes de findar o inverno / venceremos a inflação", tentativa de interferência mágica de controle da espiral inflacionária.

O epílogo, depois do ritual de consumo, veio por parte do gerente que sentenciou: "ficará comprando aqui / longe da grande inflação". E a família superava a crise "transformando em clima fêstico / o que antes era do mal / comemorando a libertação / dessa cruel inflação / que atacava todo dia / sem ter consideração".

A vitória sobre a inflação transformava-se em "exemplo para a nação" e particularizava, num episódio marcado pelas provações de Jó, uma saída através do consumo, onde os objetos passavam a ser signos de uma plenitude. A referência a um diabo sem chifres, rabo, escamas ou enxofre deslocava a narrativa para um inferno que é um cotidiano privado de bens de consumo e cuja redenção estaria no restabelecimento do poder de compra.

"A verdadeira peleja do povão contra a inflação" é um folheto atípico por estar dividido, em partes iguais, em texto composto em quadras, o que não é freqüente no cordel e ofertas de produtos das lojas Arapuã, com preços e condições de pagamento. Impresso em offset, com 14 páginas e capa imitando ilustração xilográfica, este folheto, anônimo, aproximava-se da publicidade cooperativa, pelo rateio do seu custo entre as empresas que tiveram seus produtos anunciados neste veículo.

Tratava-se de uma visível diluição do folheto de Abraão Batista, objeto de nossa análise anterior. Além disso guardava afinidades com a peça do Jumbo-Mercantil por se tratar de um outro grupo nacional que incorporava a rede Primavera, de Recife, onde este cordel publicitário foi distribuído.

É a "história de um povo valente / que vivia sufocado / pelo monstro da inflação". A configuração do quadro onde a ação decorreria, acentuava que "este povo não sabia / como o monstro enfrentar / mas não podia a fúria / da besta-fera alimentar". A introdução da idéia de besta-fera dava um caráter demoníaco e apocalíptico à trama.

A descrição do monstro prosseguia com a menção de que era "um monstro desfigurado / feio feito maldição". E quanto mais ele crescia, mais o povo definhava.

A gente do reino encantado se vingava da inflação com improperios, até a chegada da heroína, a valente Arapuã, que chamou a atenção para o fato de que o ponto fraco do monstro seria ver o povo se unir.

A inflação ganhava características demoníacas: "no rastro onde andava / nem mata-pasto crescia / o bicho amaldiçoado / como carniça fedida". E continuava: "Obicho com 7 chifres / tinha patas de trator / soltava fogo pelas vendas / tinha boca de devorador". O autor era mais enfático quando dizia que - "o bicho tinha partes / com o demônio Lúcifer / fazia pouco do povo / zombado de sua fé".

Outra vez a redenção se processava através do patrocinador / provedor, aqui de maneira mais solidária, juntando o povo na praça e fazendo com que se unisse para derrotar o inimigo comum. "Naquele dia no reino / fez-se grande agitação / seguida de grande alegria / era o fim da inflação".

O monstro inflação aproximava-se do diabo da iconografia tradicional, mas seu aparecimento não se explicaria, embora a sugestão da união do povo, em torno da heroína / loja reduzisse o aspecto messiânico da libertação. Este folheto apresenta vários problemas de urdidura, de contrafação do poema de Batista e de assumir, de modo mais escancarado, um simulacro do popular a serviço de uma estratégia de mercado.

"A história do Feijão contra o diabo da inflação", recorria ao formato tradicional do folheto popular (11,5 x 15,5 cm), com capa gráfica, assinada por Chico Medeiros, sem data de publicação e com oito páginas de texto que avançava e ocupava a terceira capa, com suas 28 estrofes em redondilhas.

O subtítulo: "a história de uma empresa" ajudava a compreender a maneira como ele se estruturava, com uma

história do diabo da inflação dentro da outra, como um episódio ou um parêntesis de um enredo que levava a narrativa a assumir uma conotação institucional, de reforço da imagem da autopeças Feijão.

Depois de relatar a constituição da empresa, seus primeiros passos e sua expansão, o poeta atuava "colocando a inflação / com o Feijão a se encontrar". Antes já havia sido ressaltada e estratégia da loja de manter um preço baixo e de fazer desta atitude um gancho para atrair novos clientes.

A inflação resolveu perseguir um comprador que fugiu pela calçada, "se escondendo no Feijão / que bradou na ocasião / Fique fora aí parada".

A interdição de entrar na loja foi reforçada pela assertiva de que ela é a fera que "sobe os preços no mercado". De maneira exemplar, na loja Feijão ela "só pôde ficar em frente / pois não conseguiu entrar". O diabo, desolado reclamava na calçada: "Eu não entro nessa Empresa".

Surpreendentemente, talvez por suas infinitas artes, ele conseguiu entrar apenas para olhar os preços e sair apressado dizendo: "Aqui no Feijão / não posso fazer morada", lamentando, melancolicamente, que "toda vez que eu venho aqui / encontro a porta fechada". E de modo definitivo a inflação / diabo concluiu que "aqui não posso ficar / e se essa moda pegar / vou-me embora de Brasil".

"O corpo fechado" da loja foi capaz de fazer a inflação desanimar e deixar o País liberto.

A luta que apenas se esboçou terminou com o Sr. Feijão sorrindo e recebendo acenos e sorrisos de sua gente e o abraço de um cliente.

Os três folhetos integram um ciclo que as classificações da literatura popular chamam de "diabo logrado". Em nenhum dos três exemplos ele conseguiu atingir seus objetivos, sempre associados ao mal.

A recorrência ao diabo como metáfora da inflação vem de sua relevância em nosso imaginário. Da imagem severa e moralizante do anjo decaído das miniaturas medievais às diabruras carnavalizantes a que se referiu Bakhtin, houve toda uma assimilação e caricaturização de suas características de Arlequim a Exu. Trata-se do diabo dos poetas populares, que não tem espaços no território dos patrocinadores: Jumbo-Mercantil, Arapuã ou autopeças Feijão, ridicularizado pela impossibilidade do pacto e pela fraqueza da astúcia.

Aqui o pacto se aproxima ou da encomenda, é o domínio da "tramóia", da peleja entre o popular e a apropriação do massivo, evidência de que o poeta conseguiu dar conta do mote e deixar as marcas de sua inventiva e de sua verve.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec. Brasília, Editora da UnB, 1979.
- BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- CARVALHO, Gilmar de. Publicidade em cordel. O mote do consumo. São Paulo, Maltese, Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, Fundação Waldemar Alcântara, 1994.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Cavalaria em cordel. São Paulo, Hucitec, 1979.
- _____. O livro de São Cipriano. Uma legenda de massas. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- PROPP, Wladimir I. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro, Forense, 1984.

DOM QUIXOTE E A EVOLUÇÃO DO ROMANCE MODERNO

Pedro Paulo Montenegro*

Os escritores que fazem literatura expressam a experiência total do homem enquanto homem: uma experiência pessoal, privada, rica em matizes e relevos. Mas não têm outro remédio senão expressar a experiência concreta com palavras que são abstratas.

Apesar da resistência que se lhe oferece, o literato lança-se à aventura e, com metáforas e outros procedimentos alusivos à sua íntima visão, logra sair vitorioso.

O poema, ainda mais exigentemente literário do que a prosa de ficção, cristaliza uma unidade individual. Não permite separar fundo e forma porque nasceu com uma imagem verbal. Nas confidências aos amigos procuramos trazer à luz nossa intimidade. A objetivação dessa intimidade chamamos **poesia**.

Na literatura nossa verdade é estética, não lógica. Desapegamo-nos dos fatos, para nos apegar às metáforas, porque literatura é ficção, isto é, a criação de uma supra-realidade; com elementos fantásticos inventamos um mundo verossímil. Aqui, a intuição não distingue entre o real e o irreal, distinção própria do conhecimento conceitual, não do intuitivo.

Alargando continuamente o domínio de sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o **romance** transformou-se no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance voltou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc.

Teve seus antecedentes mais remotos no **SATIRICON**, de Petrónio, e no **ASNO DE OURO**, de Apuleio, ainda na Antiguidade Clássica. Na Idade Média, surgiram os Romances de Cavalaria e os Romances Sentimentais. Enquanto o romance sentimental apresenta um fi-

nal trágico, o romance de cavalaria é rematado por uma solução ditosa dos amores narrados. No período renascentista, alcança grande voga o romance pastoril, forma narrativa impregnada de tradição bucólica de Teócrito e Virgílio, de que são exemplos **A ARCADIA**, de Sannazaro e **DIANA**, de Jorge de Montemor.

É, porém, no século XVII, com o Barroco, que este gênero literário conhece uma proliferação extraordinária: imaginação exuberante, abundância de situações, aventuras excepcionais e inverossímeis: naufrágios, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros e gigantes, etc.

Temos aí **ASTRÉE**, de Honoré d'Urfé; a *Novela Picaresca* e **DOM QUIXOTE DE LA MANCHA**, de Miguel de Cervantes Saavedra.

O **DOM QUIXOTE** não é somente o início da narrativa moderna, é também a própria concepção moderna do que seja a narrativa. Já temos aí a tematização de uma moderna concepção do ficcional: - Cervantes faz com que seu texto dialogue com as novelas de cavalaria, a gesta medieval, a picaresca e a novela pastoril, formas narrativas vigentes em seu tempo e as parodia hábil e ironicamente.

Durante quatro séculos, o romance, um por um, cada um à sua maneira, por sua própria lógica, descobriu os diferentes aspectos da existência: com Cervantes, indaga o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar o que se passa no interior do homem, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional na decisão e no comportamento humano; com Proust sonda o tempo: o transitório passado; com James Joyce o transitório presente; com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindo do fundo dos tempos, teleguiam nossos passos, etc, etc...

Kundera, autor por demais conhecido no Brasil des-

* Professor de Teoria de Literatura da UFC. Livre Docente em Letras. Da Academia Cearense de Letras.

de a tradução de sua obra **A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER**, deu-nos excelentes reflexões sobre a ficção narrativa em **L'ART DU ROMAN** (Gallimard - Paris - 1986). Diz-nos, por exemplo: "O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada um diz ao leitor: 'As coisas são mais complicadas do que tu pensas'". E mais: "O espírito do romance é o espírito da continuidade: cada obra é uma resposta às obras anteriores, cada obra contém toda experiência anterior de sua congênera. Creio que o romance não pode mais viver em paz com o espírito de nosso tempo: se ele quer continuar a descobrir o que não está descoberto, se ele quer ainda progredir, enquanto romance, só pode fazê-lo contra o progresso do mundo".

Ensina ainda Kundera que o romance por oferecer quatro apelos:

1) Apelo do jogo: Tristram Shandy, de Laurence Sterne e Jacques Le Fataliste, de Diderot (Século XVIII).

2) Apelo do sonho: a fusão do sonho e do real, como em Kafka.

3) Apelo do pensamento: Musil e Broch.

4) Apelo do tempo: o romance faz entrar em seu espaço várias épocas históricas, como em Aragon, Carlos Fuentes, etc."

À luz destas palavras introdutórias, vejamos como se coloca **DOM QUIXOTE**.

Vários elementos artísticos e de reflexão se entrecruzam à época em que Cervantes arquiteta sua obra-prima: ecos de harmonia e de ordem clássicas no afã de humanismo e de unidade; idealismo neoplatônico; vertentes maneiristas e barrocas e, como traço de união entre tudo, a filosofia de Erasmo de Rotterdam, que consistia na relativização e na apropriação, muito pessoal, das várias possibilidades de reflexão estética e ideológica, negadas ou realizadas no viver hispânico da época.

De posse desses elementos e tendo à sua disposição toda a tradição novelística espanhola, ao produzir o **DOM QUIXOTE**, Cervantes atua de forma a alterar os rumos e o perfil de série literária conhecida, mudando a rota da narrativa seiscentista; oferecendo-lhe novos caminhos.

A primeira grande inovação de Cervantes, em seu **DOM QUIXOTE**, está no ponto de vista da narrativa, do ambiente e do tempo-espaço. O narrador do **QUIXOTE** começa por apresentar um ponto de vista onisciente, ora em primeira, ora em terceira pessoa, mas tal foco dinamicamente se altera ao longo da narrativa, transformando-se o narrador em narrador de outro narrador e, finalmente, em tradutor de uma narrativa - Cid Hamete Benengeli. Isto envolve uma nova concepção do próprio ato de narrar e dos recursos inovadores que descobre para tecê-lo. A narrativa se elabora como uma estrutura serpentinada, isto é, sinuosa, num constante jogo de claro-escuro no qual os limites entre amo e servo, cavaleiro e escudeiro, ideal e realidade, poder e sonho mostram-se ora claros, ora obscuros, ora complementares, ora intercambiáveis. E as oposições crescem em complexidade porque o que nelas se realiza é a constante matização da realidade, apresentada como algo oscilante,

capaz de integrar seus contrários, dialetizá-los e transformá-los nas sutis mediações promovidas pelos diálogos e aventuras de um escudeiro simplório e seu cavaleiro louco.

O enredo do **DOM QUIXOTE** está construído em torno de três viagens que empreende o herói, após cada uma retorna à casa que deixara.

A primeira saída ou viagem de Dom Quixote ocupa os capítulos de 1 a 5 da primeira parte e nela o fidalgo está só, pois ainda não constituiu sua corte de cavaleiro (escudeiro e donzela). Ele tem 50 anos e é um personagem em solidão, ainda não contestado por outros personagens. Só o narrador avalia seus disparates e este parece que endossa que, em sua subjetividade, Dom Quixote atravesse da esfera da sanidade para a loucura. O narrador usa os contatos do herói com os primeiros personagens: vendeiros, prostitutas, gente de estrada.

Entre a primeira e a segunda viagem aparecem os encantadores, justamente no capítulo sexto, onde os parentes, crendo-o louco, procuram curá-lo de seu mal, fazendo benzer e queimar-lhe os livros de cavalaria.

A segunda viagem engloba os capítulos 7 a 52 da primeira parte, e nela o herói não mais caminha em solidão: conhece Sancho e convida-o para escudeiro. Têm início as aventuras do protagonista e sua comunicação com o universal da cavalaria vai-se caracterizar por uma atitude de "faz-de-conta" que com ele mantém os vários personagens. Ele começa por admitir a relativização do encantamento e a relacionar-se intersubjetivamente com os demais, começa mesmo a ver o universo não mais apenas iluminado pelas lentes de seu ideal. Admite a intersecção das "opiniões", a variabilidade dos juízos, permitindo assim o estabelecimento da intersubjetividade. Sancho também vai aparecer agora como alguém capaz de ser seduzido pelos ideais cavaleirescos. Para Schütz, esta segunda viagem configura a "dialética da intersubjetividade".

A terceira viagem ocupa os 74 capítulos da segunda parte da obra. Nela Dom Quixote irá nos surpreender por dirigir-se cada vez mais ao seu repúdio do ideal que tanto amara, culminando por negar a cavalaria. O capítulo 10 desta segunda parte já nos antecipa uma alteração do novo caminho a que se dirige o herói: o seu retorno ao mundo real e a sua recusa ao encantamento. Neste capítulo, Dom Quixote solicita a Sancho promover um encontro com sua donzela Dulcinéia... ("Eu não vejo senão três lavradoras..."). Curado de sua "loucura", Dom Quixote culmina por repudiar o encantamento, por odiar Amadis de Gaula, por não ser mais capaz de relativizar os juízos. Ele agora será Alonso Quijano, o Bom.

A loucura de Dom Quixote jamais tinha sido evocada por ele mesmo. Nas duas primeiras viagens, o personagem julgava-se um encantado, num mundo que também pensava o fosse. Posteriormente, ainda na segunda viagem, admite que, se ele é um encantado, os outros poderiam não sê-lo, fazendo assim um trajeto que o transportava de sua subjetividade particular à intersubjetividade mais plena de comunicação com o outro. Ao fim da terceira viagem vem-lhe a

consciência de que estava louco, precisa arrender-se, recolhendo-se à solidão, a uma realidade marcada pela culpa cristã. Segundo ele agora pensa, só ele estava errado, em meio a um mundo bem ordenado.

Pelo feito, DOM QUIXOTE é um romance de cavalaria. É e não é - porque o autor superou genialmente todas as possibilidades do gênero, para dentro de novas dimensões realizar coisas inteiramente inéditas: aquilo que Heine chamou o ponto de partida do romance moderno. Facilmente constataremos isso no simples cotejo de uma página do DOM QUIXOTE com tudo quanto se fez de melhor em matéria romanesca até o começo do século XVII.

Pela técnica da narrativa, a construção, a força dos caracteres, o movimento, a superioridade da obra de Cervantes é imensa.

Cervantes teve, pode-se dizer, a intuição do que seria futuramente o romance, gênero que só no século XIX adquiriu foros de "nobreza", para revestir-se em nossos dias de uma importância extraordinária. Substituiu ele, por exemplo, a narrativa linear, mais própria do conto, pela narrativa em várias dimensões que é específica do romance. O que hoje chamamos de Roman-Fleuve, já existe no DOM QUIXOTE, cuja ação se desenvolve numa espécie de desenrolamento fluvial.

A maior conquista de Cervantes foi certamente a impressão de vida, quer nos personagens quer no ambiente, que o ficcionismo até então não lograra dar. As novelas de cavalaria, como as pastorais, decorriam no plano de uma geografia imaginária e feérica. No DOM QUIXOTE, pela primeira vez, o leitor vai encontrar um país em sua realidade geográfica, social e psicológica. É a Espanha dos fins do século XVI, perfeitamente reconhecível em tudo: na paisagem, na arquitetura, nos tipos, nos trajes, nas instituições, nas menores particularidades da vida quotidiana.

De maneira geral, podemos dizer que a principal fonte da obra é a própria experiência do autor, de uma riqueza profunda. Cervantes tirou o QUIXOTE de si mesmo; os temperamentos de ambos possuem a mais estreita afinidade: eterno idealismo a confundir moinhos de ventos com gigantes, a correr aventuras, numa existência nômade e cheia de reveses, atribulada e sem descanso, foi também a de Dom

Miguel. Mas esse homem que passou, por muito tempo, perante a posteridade, como um "engenho leigo", e cuja cultura está hoje comprovada, evidencia no DOM QUIXOTE variadíssima influência, quer dos antigos, quer dos modernos. Não faltou quem descobrisse nos episódios do referido romance certos paralelismos com passagens da Eneida, de Virgílio; Thomas Mann vai buscar origens cervantinas no Asno de Ouro, de Apuleio e em novelas da antiguidade clássica; Vicente de los Rios chega a entrever uma verdadeira imitação da Iliada. As influências da Renascença italiana, sobretudo da novelística, são bem marcantes.

Da literatura espanhola também se tornam visíveis, entre outros, traços do Romancero, havendo sobretudo sobrejos motivos para se afirmar que foi num esquecido Entremés de los Romances que Cervantes encontrou a idéia principal do livro.

E acima de tudo convém não esquecer, o Dom Quixote é bafejado pela atmosfera renascentista e pelo humanismo de Erasmo.

Da acomodação destas influências no espírito da Espanha católica provém justamente o barroquismo do romance, caracterizado por alguns dos mais modernos tratadistas.

O homem é feito de elementos vários e descontraídos; em toda alma em que palpita sonho, há sempre lugar para um pouco de materialidade, e mesmo no indivíduo mais estúpido nem tudo é matéria e solicitação física. Cervantes compreendeu isso, concebendo o Quixote e o Sancho como criaturas essencialmente humanas e não como padrões idealistas. Procurou menos estabelecer uma oposição entre os dois do que um acordo: O Quixote e o Sancho mais propriamente se completam do que se repelem.

Transcorreram quatro séculos desde a primeira saída de Dom Quixote pelos campos da Mancha, em busca de aventuras, numa vontade irrefreável de impor uma justiça transcendental na terra, até os nossos dias quase sem ideais, até estes nossos tempos cada dia mais necessitados de Quixotes idealistas ou de Sanchos pragmáticos mas honestos.

No livro de Cervantes, a aventura literária mais importante, bela e famosa já conhecida pelos homens, se congregam todos os sonhos, todas as angústias, todas as esperanças, desilusões, pensamentos e ideais da humanidade.

OS BRASIS DE EUCLIDES DA CUNHA E LIMA BARRETO

Idilva Maria Pires Germano*

INVENÇÕES DE BRASIL

Que é o Brasil?

As respostas dadas a esta questão por Euclides da Cunha e Lima Barreto são, por um discurso cientificista no primeiro e por um discurso romanesco no segundo, as interpretações ou reconstruções dos acontecimentos sociais, econômicos e políticos por eles vividos. A necessidade de entender o Brasil e o modo como o fazem refletem a ansiedade existencial que compartilham como intelectuais progressistas e comprometidos com a construção do país; neste sentido, são exemplares de moralidade que a vida contemporânea brasileira tanto exige.

As relações de Euclides da Cunha e Lima Barreto com o Brasil são marcadas por tons afetivos, pressupostos científicos, ideologias e desejos variados. Mas em suas obras e vidas, os autores apresentam entre si muitas semelhanças. Ambos entendem a literatura como meio de conscientização e transformação social, ambos põem a questão nacional em primeiro plano de reflexão, ambos se insurgem contra os efeitos nocivos do capitalismo arrivista, como a glorificação da mediocridade e a degradação dos costumes; ambos rejeitam a violência da república florianista e tiveram suas vidas marcadas pela tragédia.

Suas obras são interpretações do Brasil marcadas pelo tempo e pelo espaço, portanto, parciais e provisórias como quaisquer outras, mas que ajudam a entender o que o futuro reservou aos acontecimentos que eles presenciaram e que constituem em última instância o nosso presente.

O Brasil atual, mergulhado que está numa crise de esperança crônica, tem muito a aprender da leitura de ambos. O paralelo entre o Brasil da jovem e promissora república e o Brasil das fracassadas repúblicas que se seguiram é inevitável. Temos de um lado, o retrato do Brasil que encerrava o século XIX munido de grandes expectativas quanto ao

futuro e fortalecido pelas utopias socialistas, e por outro, o panorama do país que fecha o século XX sem saber se seu futuro pode ser pior que o seu presente e sem o consolo das teorias revolucionárias. As desilusões de Euclides da Cunha e Lima Barreto prometiam cura, se se realizassem as reformas políticas propostas por um, ou se se ouvissem as críticas ao novo *ethos* que o outro empreendia. As nossas, ao contrário, "não têm jeito". O Brasil atual é a nação do ceticismo institucionalizado, das perdas irrecuperáveis, do fundo do poço.

Assim, ao ler *Os Sertões* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, nós, a quem resta uma pontinha de esperança, ficamos tocados por uma imediata identificação com os autores: são mais ou menos os mesmos sentimentos nacionalistas, a mesma preocupação com o destino do país, ansiedade de explicar e solucionar racionalmente os seus males, enfim, de vislumbrar tempos melhores.

A identificação não pára aí, estendendo-se para as personagens de suas obras. Como povo também sofrido, somos iguais aos homens retratados, os quais, não fossem as lembranças dos autores, seriam mais uma vez excluídos da história. Assim como a população de Canudos e o proletariado brasileiro da virada do século representaram os perdedores no passado, representamos hoje a grande parcela da população brasileira cujos desejos estão sendo interceptados pelo poder, sem se concretizarem. Assim como ontem, os desejos atuais não participarão da história oficial feita pelo fulcro dos grandes acontecimentos políticos.

Fazer uma sociologia da literatura é também fazer a análise histórica e social dos vencidos, do cotidiano considerado inexpressivo pela ortodoxia. O conjunto de interpretações dadas por Euclides da Cunha e Lima Barreto aos seus objetos - o Brasil da luta de Canudos, das mestiçagens e do sertão exótico e o Brasil urbano da Velha República, das massas espoliadas e da burguesia arrivista - ajuda a tecer a trama de significações culturais que uma sociologia da sociedade brasileira busca compreender.

* Mestre em Sociologia pela UFC.

Aqui se estabelece uma ponte entre Ciência e Arte, mas também entre Arte e Ética, porque, a rigor, todas se dirigem para o que *deveria ser* ou *deveria ter sido*, se os acontecimentos não tivessem tomado o rumo que efetivamente tomaram.

De fato, a literatura contemporânea, mais do que arte-cognição em busca da verdade ou arte-ludismo em busca da beleza, pretende ser arte-combate em busca da justiça (Lyra, 1979). Euclides e Lima Barreto compartilham uma concepção de literatura com funções mais nobres que a pura arte contemplativa, feita para o prazer e para a manutenção de velhas tradições classicistas e elitistas. As suas escritas pretendem a superação de relações sociais indignas e injustas. Sendo palco de luta entre um sujeito rebelde que escreve e a realidade social em questão, a literatura desses autores revela para a sociologia brasileira o imaginário dos que, como eles, nutriram os mesmos anseios de mudança não realizados. Ao fazer isto, a literatura traz o *dever ser* para dentro de uma sociologia do *ser*, fornecendo informações úteis para a atuação de uma ciência social engajada e para seus projetos de transformação.

Podem ser que uma tal síntese seja no fundo triste, como aponta Sevcenko sobre a história dos "homens que foram vencidos pelos fatos" (Sevcenko, 1989:21). Porém ela é necessária, se desejamos nos aproximar do que chamamos realidade social. Esta, como a derrota, é predominantemente triste, se considerarmos que para as vastas populações do planeta, representados na literatura brasileira pelos Policarpus, Ricardos, Corações dos Outros, sertanejos, soldados, beatas e Conselheiros, as mudanças nas condições de vida são utopias quase sempre irrealizáveis.

A LITERATURA LIBERTADORA DE EUCLIDES DA CUNHA E LIMA BARRETO

Os discursos de Euclides da Cunha e Lima Barreto são exemplos da arte combativa marcada pelo humanitarismo pacifista, pelo realismo crítico e pelas idéias reformistas. Esta concepção de literatura visava superar a arte conformista, acrítica e descompromissada com a realidade social, por uma literatura militante que servisse de instrumento para a realização de uma sociedade mais justa.

Os autores nutrem o ideal de contribuir para a transformação social do Brasil através da literatura, único veículo de expressão e ação que lhes restava à gradual e devastadora eliminação das possibilidades de luta e de liberdade empreendida pela nova ordem.

A literatura era portanto encarada por ambos como missão (Sevcenko, op. cit.), um meio de participar da construção nacional, catalisando as mudanças sociais que os tempos exigiam e que a intelectualidade progressista do período reconhecia como *dever ser*: o fim da ordem autoritária e violenta, o fim da pilhagem patrocinada ou efetuada pelo capital estrangeiro em aliança com as oligarquias e a nova burguesia gananciosa, o fim da mediocridade reinante nas letras e na política.

Ambos produzem uma literatura em ruptura com as concepções parnasianas de arte pela arte e suas exigências estilísticas. No que se refere ao estilo, Euclides da Cunha, ainda preso aos rebusques de Coelho Neto, produziu uma linguagem peculiar, permeada de conceitos científicos oriundos de várias especialidades e de metáforas românticas ou construções dramáticas mais típicas do século passado. As suas intenções não eram entreter os leitores com um épico sertanejo, nem fundamentalmente ver realizado em obra o talento que sabia possuir, mas denunciar um crime social e alertar as gerações futuras sobre as suas consequências.

Como Euclides da Cunha, Lima Barreto compactua da idéia de que a literatura é mais que escrever bonito e insiste no rompimento com as regras estilísticas e gramaticais que impedem a verdadeira função da palavra: a conscientização libertadora.

Em Euclides da Cunha, os mecanismos desconhecidos, que fazem do Brasil uma nação promissora, porém atrasada e mística, são entendidos sob a ótica de um positivismo declarado, através do qual o autor busca encontrar relações de causalidade entre variáveis mesológicas, étnicas e histórico-evolutivas. Com base nas teorias de Spencer, Comte, Taine e Glumpowicz e nas consultas aos especialistas de seu tempo, Euclides une em seu discurso darwinismo social, história, geologia, psiquiatria, climatologia, botânica, com o intuito de extrair deste sincretismo a inteligibilidade necessária para as devidas reformas do país. Subjacente a esse esforço, está a crença otimista no poder da ciência positiva que proverá a verdade dos fatos, ou seja, a explicação cientificamente válida que condiciona o domínio e o controle dos problemas.

Em Lima Barreto, os mecanismos responsáveis pela problemática brasileira, tão bem retratada e tão atual no *Policarpo Quaresma*, são compreendidos sob uma ótica de ceticismo e relativismo cultural, impulsionada por suas simpatias socialistas e anarquistas. Sua ênfase recai sobre os efeitos de uma ordem econômica injusta - uma plutocracia, como costumava chamar - que promovia a expropriação do povo com a ajuda de regimes militares ditatoriais. Como mulato assumido e ciente de seu valor, Barreto não tematizou os cruzamentos raciais como problema, a não ser para denunciar o preconceito e a insistência do país em mascarar suas origens. Seu discurso é crítico, porém não fundado sobre teorias deterministas ou naturalistas que lhe cheiravam a ideologias importadas e imperialistas. Seu breve namoro com o positivismo é substituído por uma apreensão mais autônoma da realidade, sintetizada a partir de influências literárias e teóricas variadas. A linguagem adequada à sua revolta e às mudanças estruturais que procurava teria que ser uma fala simples e direta que atingisse um maior número de espíritos incultos. O romance cheio de ironias e caricaturas, de tom confessional, seria portanto o mais indicado, uma vez que mais acessível a um povo praticamente analfabeto e a um mercado pobre consumidor de folhetins.

Em Euclides da Cunha e Lima Barreto, a obra literária tem função de conscientização política, incluindo a própria auto-conscientização dos autores. *Os Sertões* deixa transparecer a progressiva clareza do autor em relação ao significado de Canudos e da República. Policarpo Quaresma caminha do ufanismo ingênuo à realidade cruel da tirania florianista, assim como na trajetória de Lima Barreto, o advento da República significou o início das tragédias familiares e a implantação da exploração e do depotismo sobre o povo. Em Lima Barreto, o desprezo e a revolta vão se tornando cada vez mais amargos, radicalizados pela vida pessoal desenfreada e pela visão de uma organização econômica e política cada vez mais injusta. Seu repúdio chega, em certos momentos, a um apelo às armas como alternativa para a salvação nacional.

Em Euclides da Cunha, o tom é de protesto contra as elites modernizadoras que fizeram a revolução republicana, mas cujos ideais libertários se mostraram na realidade desvirtuados até a sua completa desfiguração. É uma posição de por a mão à consciência e criticar o projeto republicano que massacrava criminosamente uma parte da população - justamente a base da nacionalidade brasileira - cujos anseios foram eliminados, ora por ignorância, ora por deliberado exercício de crueldade e poder. Na realidade, há também em Euclides o tom confessional: participou ativamente como militar para a República e qualificou a rebelião de Canudos como a "nossa Vendéia". Esta leitura seria n' *Os Sertões* radicalmente reelaborada, o que ele deixa bem claro na nota preliminar.

A função emancipadora que tal concepção de literatura propõe é bem ilustrada por esta passagem extraída do diário íntimo de Lima Barreto:

"Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, que caibam todas, pela revelação das almas individuais e dos que elas têm de comum e dependente entre si.

A literatura do nosso tempo vem sendo isso nas suas maiores manifestações e possa ela realizar, pela virtude da forma, não mais a tal beleza perfeita da falecida Grécia, que já foi realizada; não mais a exaltação do amor que nunca esteve a perecer; mas a comunhão dos homens de todas as raças e classes, fazendo que todos se compreendam, na infinita dor de serem homens, e se entendam sob o açoite da vida, para maior glória e perfeição da humanidade.

Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi: não é mais uma literatura plástica que queremos, a encontrar beleza em deuses para sempre mortos, manequins atualmente, pois a alma que os animava, já se evoluiu com a morte dos que os adoravam." (Barbosa, 1981:241-242).

O BRASIL D'OS SERTÕES

O Brasil de Euclides é uma incógnita a ser decifrada através da ciência. Esta propiciará os instrumentos necessários para a compreensão das causas dos males brasileiros e oferecerá os métodos racionais para o seu tratamento.

Os sertões mal compreendidos e abandonados irresponsavelmente pelos governos e pelas elites pensantes dão a chave para os fundamentos de um novo nacionalismo: a descoberta do núcleo tipicamente brasileiro, perdido no meio do cosmopolitismo dos novos tempos republicanos. Euclides descobre e tenta explicar o sertanejo estóico, dividido entre tendências atávicas inferiorizantes e um meio hostil a que se deve adaptar, vislumbrando nele, no seu heroísmo frente à adversidade e na sua dignidade de aceitar um destino de sofrimento, as possibilidades de reconstrução do país.

A explicação de Euclides para esta parte do Brasil envolve uma ação conjunta entre um meio físico simultaneamente inóspito na seca e acolhedor no inverno, um homem híbrido de mestiçagens variadas e uma concepção da história subordinada à força evolutiva. O homem que resulta da tríade meio-raça-momento histórico é um tipo humano especial, sem as qualidades originárias das raças puras, mas tornado forte graças à perfeita adaptação à natureza ingrata dos sertões. A excelência do tipo sobrevivente aos períodos de abundância e fome cíclicos explica a fortaleza do homem que compôs Canudos.

Como explicar que um homem inferior, místico e miserável tenha produzido uma organização tão sólida capaz de resistir até o fim ao ataque dos poderosos, apoiados pela ciência e pela tecnologia dos canhões Krüpp?

Para Euclides da Cunha a relação sertão/sertanejo é simbiótica:

"A luta é desigual. A força militar decai a um plano inferior. Batem-na o homem e a terra. E quando o sertão estua nos bochornos dos estios longos não é difícil prever a quem cabe a vitória. Enquanto o minotauro, impotente e possante, inerte com a sua envergadura de aço e grifos de baionetas, sente a garganta exsicar-se-lhe de sede e, aos primeiros sintomas da fome, reflui à retaguarda, fugindo ante o deserto ameaçador e estéril, aquela flora agressiva abre ao sertanejo um seio carinhoso e amigo. (...)

Cercam-lhe relações antigas. Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras. Conhece-as todas. Nasceram juntos; cresceram irmamente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando com as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados. (...)

A natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável. É um titã bronzeado fazendo vacilar a marcha dos exércitos." (Cunha, *Os Sertões*, 1991: 165-166).

Na tentativa de compreender as ambiguidades que presença, Cunha recorre aos instrumentos de análise disponíveis. A princípio, traça minuciosamente o perfil das terras e suas peculiaridades geológicas, climáticas e de vegetação. A exposição da dinâmica dos agentes naturais é marcada por um discurso animista que os humaniza, imbuindo-os de vida

e vontade próprias. O homem, a caatinga, o sol, a terra, a chuva e os ventos são todos participantes de um ecossistema em luta constante, onde se disputam recursos vitais à sobrevivência.

Euclides da Cunha aponta fatores explicativos para o problema da formação dos desertos, lembrando soluções históricas para contorná-lo e denunciando as *selvaticezas* da mão humana que aceleram a esterilização do solo e o recrudescimento do clima.

Em seguida, o autor procura compreender o homem sertanejo através do escrutínio das suas origens étnicas. Os tipos do Norte são frutos dos cruzamentos iniciados à época da colonização e reforçados com as estratégias portuguesas de povoar rapidamente o país nos 1500 e 1600, e que, ao longo dos séculos, resultaram numa mistura de raças *excessiva e prejudicial*. Tomando como pressuposto o evolucionismo, os mestiços - mulato, mameluco e cafuso e as "sub-raças" destas derivadas - são detentores de estigmas provenientes da revivescência de caracteres inferiores presentes na mistura. O mestiço passa a ser um *decaído*, de *moralidade rudimentar, simplório, sem energia física*. As idéias descritas na passagem "Abramos um Parêntese" são a ilustração de uma ciência justificadora do domínio europeu e da inadequada ou ultrapassada apreensão do papel da história e da cultura no desenvolvimento dos povos.

O recurso a teorias evolucionistas e deterministas são tomadas como referências obrigatórias, universalmente válidas e em princípio, capazes de dar inteligibilidade às sutilezas da vida brasileira. O autor esforça-se para apoiar o seu discurso literário nas verdades científicas do seu tempo, na intenção de lhe conferir um *status* superior em relação à velha literatura. Com isso, cria uma narrativa que aglutina o jargão de diferentes especialidades e uma linguagem de intenso vigor poético.

Ainda não é possível a Euclides perceber que os instrumentos teóricos utilizados no fim do século XIX serviam para justificar o quadro de dominação que os países imperialistas impunham sobre suas colônias e ex-colônias. O autor, ao utilizá-los, reforça a ideologia brasileira da união de raças produzindo mestiços de qualidade inferior (presente até hoje), embora as teorias darwinistas por ele frequentemente citadas também sirvam para justificar o êxito das espécies mais bem adaptadas na competição - o caso do sertanejo.

O discurso contraditório de Cunha, que ora despreza ora exalta, ora abomina ora enaltece, ora explica ora se confunde, demonstra que o autor supera sua visão biológica, intuindo sobre a inadequação ou insuficiência de tais teorias. Euclides tenta uma interpretação mais concreta da realidade brasileira, tomando por base a vida real das populações nativas. Nesse percurso, o autor vai se identificando com o povo que retrata, se sensibilizando com a sua sorte e se conscientizando das causas que o mantêm oprimido.

Saber para dominar

Euclides da Cunha se inscreve no círculo de pensadores cultos, progressistas, crentes no poder da ciência que a

modernidade nos legou. O uso de teorias naturalistas de inferioridade racial - hoje odiosas ou no mínimo científica e politicamente incorretas - indica menos submissão do autor ao pensamento dominante da época e mais um espírito reformador, responsável e racional, que buscou calcar as transformações que julgava necessárias no que havia de mais científico e moderno ao seu tempo.

Há no autor a necessidade de encontrar na heterogeneidade racial e nas disparidades ambientais, indícios de algo sólido e imutável, o cerne da brasilidade, sobre o qual se pudesse prever a inevitável evolução da sociedade brasileira.

"Não temos unidade de raça.

Não a teremos, talvez, nunca.

Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos, sob este aspecto a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social.

Estamos condenados à civilização.

Ou progredimos ou desaparecemos.

A afirmativa é segura. " (Cunha, op.cit: 51-52)

Os Sertões, pela força da linguagem artística permeada de ambiguidades, supera o seu próprio cientificismo. Para quem lê a obra, vê-se claramente a favor de quem o autor se coloca malgrado todo o discurso desfavorável sobre o sertanejo que seu apelo às teorias importadas delineou. Paradoxalmente, a intuição revelada pelo escritor-artista é mais convincente do que os conceitos do escritor-cientista. É na poesia eloqüente d' *Os Sertões*, extraída de uma personalidade singular, genuína e obsessivamente interessada pelo país, que reside a sua verdadeira invenção do Brasil, o esforço exaustivo de conhecer a terra e o homem que foi capaz de fazer Canudos.

O Brasil que Euclides focaliza é um Brasil cindido. É o sertão abandonado em contraste com o litoral enriquecido. É o sertanejo subjogado pela força coercitiva do meio físico e social. É o sertanejo retrógrado que se mantém preso aos ritos que os novos tempos positivos e desencantados execram. O autor, a princípio, vê no Conselheiro e seus seguidores um bando de fanáticos ignorantes e saudosistas do império. Reconhecerá mais tarde que eles foram vitimados pela concentração da produção e do progresso no litoral.

O Brasil denunciado por Euclides é o Brasil marginalizado pela indiferença e desprezo dos governos. É o Brasil que, uma vez submetido a reformas planejadas cientificamente e sob a administração centralizadora de uma elite intelectual e tecnicamente competente, deverá tomar necessariamente o rumo ascendente da evolução histórica, em direção à riqueza e à soberania.

No projeto do escritor, era imprescindível o conhecimento exato da base física do país, o que motiva seus estudos científicos, expedições e consultas aos grandes especialistas do período. Também como consequência de uma sólida formação em Engenharia, o autor propunha ações técnicas concretas baseadas em levantamentos sobre o solo, o clima,

a fauna, flora e a hidrologia do país. Estas ações incluíam a construção de estradas que unissem as diferentes regiões, redes de armazenamento e distribuição de água no polígono das secas e a educação dos camponeses para o cultivo adequado da terra, ecologicamente rejeitando as queimadas promovidas por sertanejos ignorantes e bandeirantes ambiciosos.

A necessidade de compreender o homem do sertão também é movida pela idéia de saber para dominar: conhecendo-se o perfil racial do povo, suas fraquezas e potencialidades, seu estágio de civilização e sua inserção no meio circundante, poder-se-ia compreender o verdadeiro significado de certos movimentos sociais (como Canudos), e assim, abordá-los e controlá-los de forma mais adequada. A partir do conhecimento das limitações do homem do sertão, das dificuldades enfrentadas por este homem corajoso e estoico no trato do seu ambiente exterior e na luta silenciosa que se trava em sua natureza interior, poder-se-ia controlar e conduzir melhor o elemento humano em seu *habitat*, fornecendo aquilo de que carece para aperfeiçoar-se (e que a civilização moderna dispõe). Poder-se-iam dominar as tendências atrasadas que barram o progresso do país. A idéia de Cunha é conhecer o homem para canalizar suas virtudes, minorar suas deficiências e debelar seus problemas. Apenas um conhecimento exato da magnitude e das especificidades do problema humano no sertão é capaz de assegurar os métodos terapêuticos adequados para a sua solução.

Principalmente na descrição da luta de Canudos, percebe-se a trajetória de Euclides da Cunha rumo a uma nova consciência do sertão e do sertanejo. Ele passa de um republicanismo ativista, reforçado por sua formação militar, a uma postura veementemente crítica à república que se implantara e que criminosamente assassinava a semente do novo país.

Em 1889, Euclides vê na República orientada pela elite instruída - aqui identificada com democracia - a instituição que conduziria o progresso nacional, colocando a nação afinal no caminho do desenvolvimento. Crê que é necessário destruir a *inervação monárquica*, o *carrancismo das dinastias portuguesas*, a mentalidade antiquada e a incompetência da velha ordem. A República, vista aqui como revolucionária, à imagem da Revolução Francesa, é um fenômeno histórico obrigatório *inteiramente subordinado a uma lei, que é como uma força constante - a Evolução*. (*Questões Sociais*, 1984:41)

Oito anos depois, ao acompanhar o massacre final de Canudos, percebe o equívoco da República que atacava e oprimia o povo, ao invés de protegê-lo e libertá-lo. O povo era Canudos e aquela República enfim não tinha nada a ver com uma revolução para o povo e pelo povo, nem com os ideais iluministas que perseguia.

Euclides revolta-se contra a bárbara repressão a Canudos. O crime de Canudos foi um crime contra a própria nação.

"Ademais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade.

Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça."

(Cunha, op. cit.: 398)

De tal forma que a sua destruição não pode ser entendida como uma vitória:

"Contemplando-lhes os rostos baços, os arcabójos esmirrados e sujos, cujos molambos em tiras não encobriam lanhos, escaras e escalavros - a vitória tão longamente apetejada decia de súbito. Repugnava aquele triunfo. Envergonhava."
(Cunha, op.cit.: 403).

O BRASIL DO TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA

O Brasil retratado por Lima Barreto é o Brasil espoliado, tomado pelo capital internacional, pela burguesia voraz e pela mediocridade generalizada. É o Brasil que instaurou a repressão e o terror e que eliminou de vez os resquícios de democracia vigentes ao tempo da monarquia. É uma república que ignora e marginaliza a população nativa, obrigada a viver em cortiços e pensões insalubres, de salários aviltantes, de biscates e subempregos, sem direitos políticos, enquanto minorias se privilegiam de especulações, negociatas, clientelismo e corrupção de toda sorte.

É o país construído à base de conchavos apoiados pelos cartéis oligárquicos que seguem as orientações ditadas pelo imperialismo econômico. É principalmente uma burguesia ávida por ascensão social e que busca no parasitismo do Estado e a todo custo, sem competência, sem patriotismo e sem ética, solucionar os seus problemas particulares.

Lima Barreto, como Euclides da Cunha, identifica-se com o povo oprimido que vê e com o qual convive. Sabe das dificuldades de sobrevivência da classe trabalhadora, produzidas pela ação dos governos e elites econômicas, da crueldade com que os mendigos são eliminados das vistas burguesas à época da Regeneração, da dura repressão aos rebeldes anarquistas que ousavam levantar a voz contra o sistema. Como esse povo, o escritor viu perdidas suas chances de sucesso; o talento não seria suficiente para abrir as portas da felicidade.

O autor focaliza a inserção do povo no regime plutocrático e nos seus novos valores, evitando as leis eternas e infalíveis da ciência da época para explicá-lo. Após breve incursão no Apostolado Positivista de Teixeira Mendes, na mocidade, Barreto compreendeu que o positivismo doutrinário nada tinha a ver com a sua concepção de mundo e com a sua missão. No *Policarpo Quaresma*, refere-se ao *nefasto e hipócrita positivismo, que justificava todas as violências, todos os assassinios, todas as ferocidades em nome da manutenção da ordem*. (Lima Barreto, 1983:106).

Para ele, os interesses econômicos, as vicissitudes políticas e os valores agora supérfluos fundamentam as condutas, pensamentos e desejos veiculados na sociedade brasileira da passagem do século. A crônica jornalística, que fez o autor cobrir quase todos os acontecimentos significativos do seu tempo, tem o efeito de modelar o estilo de suas obras. *Policarpo Quaresma* oferece um retrato minucioso do subúrbio carioca do período e do cotidiano de miséria dos seus moradores.

O meio sócio-econômico e a condição de classe fazem as suas personagens ignorantes, egoístas, mesquinhas e entreguistas. Nesse caso, o oprimido ainda é poupado de críticas e cobranças mais severas, pela sua qualidade de vítima do sistema e de sua virtual impossibilidade de mudar o estado de coisas. Mas a pequena burguesia gananciosa e parasita não tem o perdão de Lima Barreto. Com raras exceções, todos no *Policarpo Quaresma* são figuras toscas, simplórias, tragicômicas, politicamente alienadas e voltadas apenas para os seus próprios mundinhos domésticos.

A linguagem utilizada pelo escritor para expressar a sua revolta contra o *modus vivendi* burguês não é o discurso erudito de um Euclides da Cunha, mas a linguagem da ironia e da sátira, meios mais eficientes para escandalizar e provocar mudanças.

Para o autor, o proletariado urbano é submetido a um deliberado processo de exclusão promovido por forças econômicas e políticas. O povo explorado é representado em sua versão mais digna pelo Ricardo Coração dos Outros, único tipo da classe desfavorecida que se solidarizará com o destino de Quaresma e que, com a esclarecida Olga, tentará salvá-lo. Como a vida real, a ficção não tem um final feliz e ambos se vêem tolhidos no seu intento.

O resultado das forças econômicas, políticas e sociais sobre as personagens é a relativa impossibilidade de agir em desacordo com as concepções e a moral da classe a que pertencem. Olga não deixa de casar com um canastrão, Ismênia se recusa a virar solteirona, Ricardo não compreendendo o real sentido da saga de Quaresma, permanecendo alheio aos problemas políticos do país.

Na qualidade de homem pobre, mestiço, simples funcionário público, mal vestido e morador do subúrbio, Lima Barreto se contrapõe ao culto às aparências e ao dandismo do Rio de Janeiro do começo do século. O escritor foi observador argucioso dos passeios e compras das damas abastadas e das futilidades a que se entregavam (na impossibilidade de ocupações mais importantes) e a consciência de sua exclusão desse mundo perfumado e feminino em desfile lhe foi confessadamente dolorosa. A sua revolta e amargura se revelam na boêmia, na escrita ferina e também na indumentária propositadamente mendicante, entendendo-a como a sua *pose*. Afirma não obedecer a *teorias de higiene mental, social, moral, estética, de espécie alguma*. (Barbosa, 1981: 209).

A literatura poderia apagar pela vingança ou pela sublimação as mágoas experimentadas por preconceitos de cor, classe, alcoolismo e loucura. Lima Barreto é impiedoso na exposição da torpe motivação subjacente às ações de suas personagens. Hostiliza abertamente os mediocres, parasitas e vilões de toda ordem daquela sociedade. É o caso dos que triunfaram por simplesmente portarem um diploma universitário (que ele próprio não conseguiu obter), por bajular o poder, por fazer um casamento rico ou por apadrinhamentos. É o que ocorre na descrição cruel de Armando, o marido de Olga, que busca encobrir a sua incompetência dedicando-se às letras e usando uma linguagem rebuscada e de mau gosto.

A crônica político-literária é reforçada pela caricatura dos figurões da época que povoam seus romances *à clef*. No *Policarpo Quaresma*, a caricatura explícita de Floriano Peixoto é devastadora. Trata-o como um ser destituído de qualidades intelectuais, mas possuidor de um traço predominante: *tibieza de ânimo, e no seu temperamento muita preguiça*. Descreve-o pela sua *indolência e desamor às obrigações dos seus cargos*, preocupado apenas com a hipoteca de suas propriedades, como um tirano doméstico incapaz de aceitar opiniões contrárias às suas, castigando os seus opositores como a um bebê.

A literatura não pôde oferecer a glória almejada por Lima Barreto. A morte precoce e a sua imagem de escritor maldito impediram-no de obter o reconhecimento que merecia.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE INVENÇÕES E INVENTORES

Como se vê, as reflexões de Euclides da Cunha e Lima Barreto sobre o Brasil se assemelham em muitos pontos. Ambos escreveram obras comovedoramente tristes, cujos heróis são cruelmente exterminados no final: por um lado, toda a comunidade de Canudos e seus quatro últimos defensores, e por outro lado, o ingênuo Policarpo Quaresma que se vê a caminho do fuzilamento por seu excesso de patriotismo e dignidade.

Ambos refletem sobre a questão nacional, na qualidade de cidadãos e intelectuais desejosos de contribuir para o bem do país, o que quer que isso signifique para cada um. Euclides queria o progresso viabilizado pela ciência e pela tecnologia, a superação das disparidades e o uso adequado das diferentes potencialidades regionais do país. Barreto queria o progresso, mas sem sua ética perversa e sem a decadência dos costumes que se implantara. Pensava numa organização social fraterna e igualitária que reprimisse o preconceito e a mediocracia, que premiasse a competência e a honestidade e que solucionasse os problemas sociais. Ambos queriam um nacionalismo não ufanista, porém crítico.

Ambos se insurgem contra o esnobismo, a falta de escrúpulos da burguesia, contra o cosmopolitismo irrefletido, contra o jacobinismo irresponsável e violento. Ambos sentem a necessidade de sensibilizar as elites através de discursos contundentes, seja pela erudição científica, seja pela caricatura ferina.

Ambos são movidos pelo humanitarismo pacifista do fim do século passado e pelos ideais iluministas que apontavam para uma gradual, porém inevitável, harmonia da civilização moderna.

As suas vidas pessoais também compartilham tristes semelhanças. A infância é marcada pela ausência da mãe, pela vida longe do pai, pela dificuldade financeira. A função pública desgostosa, aquém das suas capacidades, a mestiçagem (principalmente sofrida em Barreto), a solidão, a vida íntima trágica e a morte prematura unem dois temperamentos diversos.

Na mentalidade de ambos, é muito claro o dever de vencer sozinho, sem apelo aos padrinhos e pistolões. São excessivamente orgulhosos e honestos para aceitar ajuda que possa macular o seu valor ou diminuir-lhes o sabor da vitória pessoal. As dificuldades materiais não são desculpas para fraquezas ou contemporizações. A ética kantiana do dever, isto é, a ética do sujeito moral que sabe escolher o caminho certo para si, optando pelo que possa ser universalizável, parece subjazer às suas atitudes diante da vida. Mesmo quando Euclides da Cunha incita a *destruir para construir*, ele recua diante dos excessos republicanos, retirando seu apoio à causa quando ela fere os ideais universalistas de bem para a humanidade.

Mesmo o Lima Barreto revolucionário que trabalha para a derrocada da sociedade burguesa, na maturidade não parece tão seguro quanto à natureza dos seus ideais e ao modo de alcançá-los. Ao invés de palavras e atos que resultem em prejuízos demasiados, ele *deixa-se de barulhos* e elabora uma concepção pessoal de convivência humana, distanciada de partidos e doutrinas. Acaba criando uma idéia de pátria utópica, uma pátria estética, ligada ao desejo de uma fraternidade universal.

Há entretanto grandes diferenças entre as invenções de Brasil de Euclides da Cunha e Lima Barreto e seus respectivos inventores. Enquanto o autor de *Os Sertões* lança sobre o Brasil o olhar do investigador estudioso e culto, propondo um projeto de reformas no papel de elite executora, o autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* assume o olhar do fenomenólogo, daquele que se coloca no lugar do observado, no caso, o povo oprimido em suas diferentes classes e tipos. Aqui, o romancista vê através das lentes da população que sofre as consequências de um sistema econômico, social e político injusto: do discriminado, do alienado, dos loucos, dos sonhadores. Lima Barreto se aproxima da cultura popular, enaltecendo-a e evitando os julgamentos de valor, tão comuns a Euclides da Cunha. No plano ideológico, enquanto Euclides percebe a hegemonia anglo-saxã como consequência natural da civilização, Lima Barreto é o anti-imperialista convicto, vociferando nos jornais contra a política diplomática americanista (posição reforçada pelo seu horror ao racismo dos Estados Unidos) e profetizando erroneamente uma breve coligação entre os países da América Latina contra a opressão ianque.

Enquanto Euclides da Cunha é marcado pela sisudez e rigor da sua vida privada e pública, que transparece na solenidade da sua escrita, Lima Barreto procura a boêmia e o estilo burlesco, mais a ver com as suas intenções subversivas.

Enquanto Euclides obtém a imediata aprovação de *Os Sertões*, tornando-se reconhecido no mundo das letras ainda em vida, Lima Barreto amarga o fracasso da glória literária, permanecendo esquecido até muito após a sua morte.

PARA ALÉM DO COMPLEXO DE VIRA-LATAS

Que se tira da leitura de Euclides da Cunha e Lima Barreto, agora que se está, ao contrário deles, no crepúsculo do século ?

Euclides da Cunha e Lima Barreto buscavam, cada um ao seu modo, afirmar uma consciência nacional, uma nova identidade para o povo brasileiro, uma marca especial para o país que o distinguisse de seu estigma de colonizado, da velha tradição de submissão e inferioridade. A maturidade política do Brasil trazia junto o desejo de uma autonomia de pensamento, de soberania e independência. O nacionalismo era uma resposta à ânsia de crer no país e de viabilizá-lo, na esperança de que isso seria possível.

Os autores estavam imbuídos de um clima espiritual otimista em relação ao futuro do país. As desilusões e decepções a que sucumbiram em seus diagnósticos não os impediram de fazer prognósticos positivos sobre o futuro brasileiro. *Os Sertões* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* são obras de auto-estima e esperança. São obras de pessoas que acreditaram nas possibilidades do país, espelhados que estavam no próprio talento e na confiança de que fatalmente seriam reconhecidos. O Brasil, como as suas obras, tinha um futuro promissor e o destino certamente ser-lhe-ia generoso.

As suas invenções de Brasil tencionavam desamararrar as inibições inferiorizantes do brasileiro, aquilo a que Nelson Rodrigues chamaria mais tarde e noutro contexto de *complexo de vira-latas*, ou seja, o sentimento de inferioridade voluntário do brasileiro diante do mundo. *Os Sertões* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* são tentativas desinibidas de emancipação nas letras e na vida nacional e por isso, obras criativas e recheadas de subversão e de modernidade.

Hoje que os tempos são outros, mais realistas, menos utópicos, e no Brasil, calejados de sucessivos fracassos das velhas e novas repúblicas, somem o orgulho nacional, as promessas e a confiança de que o país dê realmente certo. Substituem-nos a vergonha de ser brasileiro, o conformismo, a indiferença, o fatalismo, a omissão, a desesperança. Envelhecemos e estamos ranzinzas. É o fantasma do viralatismo de que tentavam se livrar Euclides da Cunha, Lima Barreto e tantos outros intelectuais brasileiros que os seguiram, e que retorna poderoso e revitalizado após décadas contínuas de derrotas. Como nos fracassos do futebol analisados por Nelson Rodrigues, mais do que nunca vivemos o pudor de acreditarmos em nós mesmos, o *pessimismo mais obtuso*.

A identidade brasileira sempre se apoiou em realizações banais e efêmeras, como as copas, os carnavais e os salvadores da pátria. Há um imediato apelo à fantasia e ao lúdico, talvez em repúdio à crueza da realidade. Rejeitamos uma entidade abstrata chamada Brasil, projetando nossa impotência sobre um conceito enão sobre nós mesmos, sobre as pessoas que trabalham e lucram e que decidem sobre as formas de vida e consciência.

A história de Canudos e a trajetória de Policarpo Quaresma têm em comum o retrato penoso da vida brasileira em seu processo de descolonização. São momentos e lugares diferentes do Brasil que, entretanto, falam da mesma problemática composta de muitas facetas: o progresso desordenado, a opressão a que o povo é submetido, a inversão de valores. O Conselheiro e o Quaresma são igualmente visionários, um representando a loucura de um projeto comunitário promiss-

sor, mas perigoso à ordem capitalista; o outro, representando a quimera de um patriotismo ingênuo, desligado da realidade concreta, que tenta sucessiva e fracassadamente viabilizar os seus sonhos. Ambos são os precursores da história que Euclides da Cunha e Lima Barreto querem ouvir para tornar possíveis seus ideais de pátria. Não há nos autores ainda o pessimismo que caracteriza nossos dias. A denúncia e a crítica têm endereço e o seu recheio é a esperança dos seus autores.

Fica dos dois, usando a metáfora de Rodrigues, a lição de que na pátria, como no futebol, *o brasileiro precisa se convencer de que não é um vira-latas*. Quando isto ocasionalmente ocorre, temos obras originais, únicas em matéria de capacidade criadora e interpretativa da identidade nacional. Como em *Os Sertões* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, F.A. *A Vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1981.
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1983. CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- GALVÃO, W.N. (Org.). *Euclides da Cunha*. São Paulo: Ática, 1984.
- LYRA, Pedro. *Literatura e Ideologia. Ensaio de Sociologia da Arte*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- RODRIGUES, Nelson. *A Sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

A DANÇA DOS NOMES NOS MANUSCRITOS DE "DÔRA, DORALINA"

Italo Gurgel*

Resumo

Os manuscritos de *Dôra, Doralina* expõem alguns dos mecanismos através dos quais Rachel de Queiroz dá uma feição característica à sua prosa. Seguindo a pista desses documentos, descobre-se por que denominar os personagens é uma das operações "mais penosas" do trabalho criativo da Autora cearense.

Résumé

Les manuscrits de *Dôra, Doralina* exposent quelques mécanismes à travers lesquels Rachel de Queiroz donne un aspect particulier à sa prose. En suivant les traces de ces documents, nous découvrons pourquoi donner des noms aux personnages est une des opérations "les plus pénibles" du travail créatif de cette Auteur du Ceará.

Palavra Chave:

Rachel de Queiroz
"Dôra, Doralina"
Romance brasileiro
Crítica Genética

Batizar os personagens é "uma das partes mais penosas" do trabalho criativo, segundo Rachel de Queiroz. "Como mãe exigente, quero que cada um mostre quem é, através do nome, que o nome lhe assente de cara e alma, e é difícil demais. Nome nenhum parece que dá certo, crio combinações, recorro a memórias de infância", diz Rachel, em crônica publicada pelo *O Povo* (Fortaleza-CE), edição de 20.05.95, sob o título "O nosso humilde ofício de escrever".

Quando pesquisávamos os manuscritos de *Dôra, Doralina*, para desenvolver nossa dissertação de mestrado,

tivemos em mãos as provas do conflito íntimo que persegue Rachel - e, decerto, muitos outros autores - no momento de dar nome aos personagens que irão povoar suas páginas. Interessados pelo processo criativo, investigamos documentos autógrafos que testemunharam o nascimento de "Dôra" e que nos permitiram ver o texto numa perspectiva nova, apresentando todas as marcas do movimento da gênese.

O dossiê por nós reunido constituiu-se de um caderno de anotações, contendo o esboço primário do romance, e um datiloscrito onde se revelam, com abundância de provas, os conflitos do trabalho redacional. O texto definitivo, aquele que aparece na primeira edição do livro, foi utilizado como balizamento final da pesquisa. Uma série de outros documentos, como artigos de jornal e entrevistas dadas pela autora, serviram de ponto de apoio secundário para o estudo crítico.

Característico, em sua maior parte, de uma fase pré-redacional, o caderno é o suporte onde afloram todos os desdobramentos do embate que cerca o batismo dos personagens. Vários deles são rebatizados diversas vezes, percebendo-se, em outros casos, que o nome definitivo somente surgirá no texto datilografado, quando ocorre, de fato, uma estabilização nessas *démarches*.

Ao defrontar-se com o problema, Rachel adota estratégias diversas. O procedimento mais comum é a troca de nomes no primeiro estágio escritural, sem nenhuma sinalização especial. Percebe-se, na maioria dos casos, uma tendência para ajustar o nome às múltiplas características do personagem, mas, por vezes, tem-se a impressão de que a autora simplesmente exercita a liberdade de criação.

Já na primeira página do caderno, Rachel de Queiroz delinea a estrutura do romance, dividindo-o em três grandes partes: I) O livro de Donana, II) O livro da Companhia e III) O livro do Comandante. Está claro que "Donana" seria o nome destinado à mãe de Dôra. Mas o personagem somente ganharia o nome de "Senhora", com o qual passaria para o

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará, professor da Casa de Cultura Francesa e Coordenador de Comunicação Social da UFC.

livro impresso, na página 78 daquele documento. Qualquer que fosse, porém, a opção, percebe-se que Rachel buscava um apelido capaz de sugerir a ideia de personagem dominador, arbitrário, possessivo. Também não se pode ignorar o fato de que “Senhora” é apenas um tratamento. Assim, quase que se despersonaliza a figura da matrona, que passa a ser mais uma entidade, uma instituição. Seu nome, por si, demonstra o distanciamento entre mãe e filha, entre a dona da fazenda Soledade e o resto do mundo.

Quanto a Xavinha, a própria Rachel revela, no artigo de 20.05.95, como procedeu para batizá-la: “...aquela Xavinha de Dôra, Doralina existe no livro tal como foi na vida - com o mesmo nome, personagem secundária, solteirona, beata, dentuça, cara amarela e, no meio disso tudo, uns doces olhos azuis. Para nós lá, olho azul é um luxo raro, uma dádiva especial. E parecia um desperdício de Deus Nosso Senhor dar aqueles olhos à Xavinha, que não merecia.” No caderno, o nome vem grafado, inicialmente, com “Ch”. Mas, a variação Chavinha/Xavinha revelaria, talvez, mais do que mero pretexto para um jogo de palavras, como pode parecer a partir de episódio narrado nas primeiras páginas do romance e que explora um detalhe morfológico. Trata-se da cena em que Dôra relembra conversas com a agregada da família:

“ - Xavinha, teu nome é Chaves?

E ela dava cavaco sempre, se eu estivesse por perto me torcia beliscão.

- Meu nome é Francisca Xavier Miranda. Xavinha é apelídeo. Ela dizia assim, *apelídeo*, achava bonito falar explicado...”

Poderíamos, aqui, especular em torno da adequação do nome ao personagem, preocupação confessa de Rachel de Queiroz. De fato, observa-se que, ao optar por “Xavinha”, diminutivo de Xavier, a autora teria atribuído à desgraciada solteirona os atributos que o dicionário associa àquele antropônimo: “Sem graça; acanhado, desenxabido, encastrado: ficar xavier” (*Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Aurélio Buarque de Holanda).

No momento em que esboçou os traços do personagem no rascunho, Rachel deixou assentado o nome da beata dentuça, de olhos azuis, em quem se inspirou para criar Xavinha: “Chavinha (Bela Miranda) comia o doce com a faca, de dedinho levantado”, anotaria na página 12 do caderno. Indagada por nós sobre a existência real de Bela Miranda, a escritora confirmou ser esta senhora, de fato, a matriz do seu personagem. Observe-se que, ao batizar Xavinha, ela lhe emprestou o mesmo nome de família: Francisca Xavier Miranda.

Quanto ao verdadeiro nome do Comandante, Asmodeu - motivo de discussões e desdobramentos nas páginas 132, 133 e 134 do livro impresso (primeira edição) - este tem seu embrião nas anotações das páginas 122, 143 e 144 do caderno, onde se antecipa a confusão com o prenome “Amadeu” e se delinea explicação para a escolha do nome de batismo, justificada pelo anticlericalismo do pai. Na página 122, Rachel anota, entre parênteses, uma instrução

metadiscursiva, cuja pista resolvemos seguir: “Ver no Larousse e na Britânica o verbete Asmodeus”.

Na versão entregue ao público, a definição de “Asmodeu”, apresentada, entre aspas, na página 132, como sendo retirada de um dicionário, assemelha-se fortemente ao comentário da enciclopédia *Grand Larousse*. Comparemos os dois textos. No romance, lemos:

“ASMODEU, entidade diabólica que figura no livro de Tobias como sendo o demônio dos prazeres impuros. Também tem sido chamado ‘o diabo coxo’. Levanta os telhados das casas e descobre os segredos íntimos dos seus habitantes.”

Na enciclopédia francesa, o texto (por nós traduzido) assim se apresenta:

“ASMODEU (hebraico: Aschmedai) nome aparentemente de origem persa (Ashma Daéva, demônio da sensualidade no Avesta), personagem diabólico que figura no livro de Tobias e que parece ter sido o espírito do amor impuro e a personificação dos instintos de volúpia.”

Quanto a Seu Brandini, o simpático artista mambembe, líder da *troupe* à qual Dôra se incorpora, na passagem por Fortaleza, seu nome também foi objeto de conflito durante a gestação do romance. Brandini nasceu “Marinelli”, somente recebendo o nome definitivo na página 43 do caderno. A mudança, pelo visto, não introduziu qualquer nova conotação. Patenteia-se apenas a intenção de Rachel de dar ao personagem um nome italiano, de alegre sonoridade peninsular, compatível, portanto, com a personalidade irrequieta do velho ator. Já com relação à mulher de Brandini, Estrela, os nomes ensaiados percorreram variações de diferentes tendências. De início, ela é chamada de “Karla Moema”, apodo de gosto duvidoso, apropriado, sem dúvida, a uma vedete do teatro, na época. Depois, Rachel resolve rebatizá-la de “Tininha”, o que soa como apelido familiar, de tom absolutamente neutro. A opção final foi por um codinome bem mais apropriado àquela que brilha no palco: Estrela.

Personagem dos mais importantes na trama, Delmiro é chamado, de início, “Luís Namorado”, ou “Luís Honório de Souza”, como vem referido, com todas as letras, na página 21 do caderno. Até a 71, vamos encontrá-lo com este nome. Contudo, nas páginas 28 e 29, surgem inesperadas anotações referentes a certo “Delmiro”. São, na verdade, notas muito especiais, escritas com esferográfica, contrastando com o corpo dos rascunhos, em que Rachel de Queiroz utilizou lápis de ponta fina. Tudo faz crer que tais apontamentos foram feitos durante a releitura do caderno, numa etapa posterior ao primeiro momento escritural, quando a autora já havia definido a denominação dos seus personagens. Descobre-se, ainda no caderno, que Rachel não descartou por completo aquele “Luís Namorado”. Mais tarde, ela toma este nome para batizar o ajudante de Laurindo, primeiro marido de Dôra, no trabalho de agrimensor. A autora chega mesmo a apresentar uma explicação. Diz ela, na página 43 do romance: “O nome do cabra era Luís Namorado, que de menino lhe botaram o apelido, pelo costume que tinha de andar de chapéu à banda, como chifre de vaca namorada”.

Idêntico procedimento utilizaria com relação ao nome "Bigode", emprestado, numa primeira instância, ao Chefe Conrado, e que, ao ser descartado, serviu para denominar o personagem inicialmente chamado "Flamenguinho".

O próprio nome artístico de Dôra, na companhia de burletas de Seu Brandini, parece ter ocupado amplo espaço, nas discussões intramuros, durante a feitura do romance. O nome finalmente escolhido, Nely Sorel, vai lançado na página 17 do caderno. Trinta páginas depois, o tema reaparece, agora com elementos para alimentar o debate. Dos apodos de inspiração francesa e inglesa ensaiados - Lili, Mimi, Nancy, Norma Dorothy, Carol Gable ("Carol" vem ligado por uma linha a "Del Rio", sugerindo também a formação "Carol Del Rio"), Norma Colbert e Manon Marion - nenhum deles reaparecerá nos documentos seguintes. Em lugar disto, Rachel irá referir-se a uma suposta tendência do mercado teatral: "tinha que haver um nome em inglês ou francês para complementar".

E não foram somente os humanos que mudaram de denominação, no labirinto da gênese. Garapu, a melhor vaca de leite no plantel de Dôra, tinha no caderno o nome de "Jaçaná". Em ambas as opções, Rachel atentou para uma tradição do homem sertanejo, que é a de dar a seus animais domésticos nomes retirados da fauna brasileira. De fato, "jaçaná" é uma "ave caradriiforme, da família dos jacanídeos" e "garapu", ou "guarapu", vem a ser "certa abelha da família dos melipônidas", na definição do *Novo Dicionário Aurélio*.

O manuscrito literário, essa terra incógnita, onde o texto aparece submetido a todos os "possíveis" do trabalho criador, reserva surpresas e revelações, sobre os bastidores da obra, a todo aquele que resolver reconstituir o dossiê da gênese para nele investigar o artesanato da palavra. Nos manuscritos de Rachel de Queiroz, encontramos um amplo leque de lições subjacentes, onde afloram basicamente todos os conflitos que permeiam a criação literária. Através dos rascunhos de *Dôra*, *Doralina*, e em especial no que se refere ao ritual de denominação dos personagens, acreditamos ter

compreendido melhor alguns dos mecanismos que dão uma feição característica à sua prosa. Se, por vezes, confirmamos aquela determinação em adequar o nome às qualidades pessoais do seu portador, noutras ocasiões, achamos que se manifesta, tão somente, a liberdade ficcional que preside o ato criativo, durante o qual a própria lógica é constantemente redirecionada, em função dos desígnios da mão que escreve.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA SALLES, Cecília. *Crítica genética, uma introdução*. São Paulo: Educ, 1992, 113 p.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19—], 1499 p., 15 impressão.
- GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIQUE. 10 v., Paris: Larousse, 1960.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France: 1994, 258 p. il.
- QUEIROZ, Rachel de. Caderno de anotações para *Dôra*, *Doralina*. Rio de Janeiro: [197-], 238 p., manuscrito, depositado no arquivo de Marlene Gomes Mendes, em Niterói-RJ. [Informações do Pesquisador]
- _____. Datiloscrito de *Dôra*, *Doralina*. Rio de Janeiro: [197-], 333 p., depositado nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro-RJ. [Informações do Pesquisador]
- _____. *Dôra*, *Doralina*. Rio de Janeiro/BRasília: J. Olympio/INL/MEC, 1975. 256 p.
- _____. O nosso humilde ofício de escrever, *O Povo*, Fortaleza, 20 maio 1995. Caderno A, p. 7.

O ESTILO E AS FORMAS

José Leão de Alencar Júnior*

Este trabalho indaga as relações que ligam o sujeito ao estilo. Pensa o estilo na economia do sujeito, em sua constituição e na organização das formas que o ordenam e a seus eventos imaginários. O reconhecimento de que o estilo é o homem ganha, aqui, a dimensão de um abalo: o indivíduo histórico se torna objeto de forças que o expõem. Após releitura de diferentes momentos da estilística, encontra-se a direção teórica em que se dilui o sujeito enquanto presença metafísica e logocêntrica.

Ler o texto poético, segunda etapa do percurso, objetiva observar a escritura dos traços inconscientes. "Paisagem: como se faz", de Carlos Drummond de Andrade, parece exemplar porque propõe um deslocamento: o homem é na realidade escrito pelas forças que dominam o seu inconsciente e a sua percepção.

A questão do estilo

A produção de estilos constrói modos diferentes de ver. Impõe novos recortes. Pode-se supor que quanto maior for a força do estilo, mais forte será a diferenciação no universo do sujeito. O estilo possibilita olhar as coisas em sua concretude e na dinâmica de sua expressão. Perceber a construção do objeto é traçar o movimento que acompanha e que produz as formas. Visto assim, pode-se compreender o estilo como a mecânica da produção de formas, força que engendra a matéria do visível, que se enfraquece ou que se recupera ao contato com outras forças. Produzido pelo estilo, a forma se lança diante do olhar como um objeto: "faça-se o que se fizer, ele é um escândalo." (1)

Para Barthes, o estilo se encontra além da literatura, posto que mergulha na mitologia pessoal e secreta do escritor, manifestando-se nos próprios automatismos de sua arte. Possuindo sempre algo de bruto, forma sem destinação, o estilo é produto de um impulso, "voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta". Enquanto "coisa" do escritor,

suas referências se encontram no nível da biologia ou de um passado; portanto não é produto de uma escolha, pois se expande fora da personalidade do escritor. O que se mantém erguido e profundo sob o estilo são os fragmentos de uma realidade completamente estranha à linguagem. (2)

A noção de estilo para Barthes aproxima-se do conceito de traço mnésico, já que, escapando à consciência e à intenção do sujeito, são ambos produtores de formas. A aproximação entre o traço e o estilo permite conceber o aparelho psíquico como mais abstrato ou mais concreto. Isto ocorre porque a visão que Barthes apresenta é, por vezes, de tal materialidade, que nem todos se dispõem a reconhecer aí alguma das referências de Freud ao traço mnésico. Diferente do estilo "coisa"-carne", o traço mnésico está sempre inscrito em sistemas, em relação com outros traços. Mas isto não significa que o traço se despoje da materialidade e da energia de sua circulação. Afinal, no "Projeto", "o traço mnésico não passa de um arranjo especial de facilitações, de forma que determinado caminho é aproveitado de preferência a outro" (3)

Tanto o traço quanto o estilo atravessam as dimensões do físico e do psíquico, transgredindo os limites que os separam, para encontrar na materialidade das formas, que produzem, o lugar de sua expressão. Semelhante ao traço mnésico, o estilo tende a repetir o **significante** através de diferentes significados formalmente articulados. Enquanto mecanismo de estilo, a repetição liga a força ao traço, criando uma economia.

Como recurso ao entendimento do estilo como força de transgressão, o texto "Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional", de Wolfgang Iser, pode ser de relativa ajuda. Além de expor o funcionamento da mecânica do fingir, o escrito abrange uma espécie de genealogia das operações da recepção do texto. Lido nesta direção, Iser levaria a compreender a repetição como ato de fingimento, espécie de preparação para o imaginário. Repetir e des-locar, é co-locar.

* Professor do Departamento de Literatura e Coordenador do Mestrado em Letras da UFC. Doutor em Letras.

Através do ato de fingir, a coisa repetida se torna signo diferido, que se repete em outro lugar. A repetição da realidade torna-se signo da realidade: "Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites."(4)

Deslocados para um texto, os recortes de um real são ressignificados, isto é, são postos em conflito entre novos sistemas de forças e de significação. Neste momento, registra-se uma decomposição das estruturas de organização previamente encontráveis, já que a seleção desloca o objeto de seus campos de referência anteriores para convertê-lo em objeto de percepção. "A forma de organização - afirma Iser - e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são afastados e são projetados noutra contextualização."(5) No processo, há perda das articulações precedentes e a reintegração dos elementos escolhidos se faz em uma nova articulação.

A intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto, com que se efetua a transição entre o real e o imaginário. Cada relação formada ganha estabilidade através do que exclui, reforça-se pelo que rechaça: "desta maneira, o que se ausenta ganha presença."(6)

Iser reforça a afirmação de Culler, segundo a qual "a força, o poder de qualquer texto, mesmo o mais descaradamente mimético, está naqueles momentos que excedem nossa capacidade de categorizar, que conflitam com nossos códigos interpretativos, mas que, apesar disso, parecem corretos."(7) Iser nem se propõe a falar em estilo nem se refere a traço mnésico, no entanto faz ver que a intencionalidade de um texto escapa às intenções da pessoa do autor. Ressalta também que não há tradução na imitação: a estrutura de um texto ficcional ou poético obedece a leis de composição independentes de referências à realidade ou à história, e mesmo aos códigos de interpretação, cujos limites tende a ampliar.

Ao contrário da estilística anterior, que entendia por estilo a harmonia entre as formas exteriores e algo de íntimo, que se manifestava no cunho uniforme dado a todas as formas, pode-se perceber o estilo não como a força que os objetos têm em si, mas como o que sobra da força. Estas produções viram em si forças particulares, que depositam na expressão suas cicatrizes. Isto quer dizer que o material de que se vale o sujeito apresenta ranhuras, que são perceptíveis através da repetição. A repetição lhe permite realizar o ato de fingir. Neste sentido, o objeto de estilo aponta para a história psíquica do sujeito, produzindo uma cena diversa daquela ou daquelas que se poderiam considerar como originárias.

A questão do sujeito

Merece ser reavivada a representação que a Estilística tem feito do sujeito em alguns dos seus diferentes momentos. Reconhece-se no estilo algo de individual: o que é peculiar

a um determinado homem, a uma determinada época. Enquanto expressão, as formas exteriorizam um íntimo, cuja apreensão necessita da sensibilidade do leitor:

En el análisis estilístico se intenta la comprensión desde dentro, poniendo la obra en relación con su creador a través de la expresión, del estilo. La indagación va en busca del misterioso amalgama que ha fundido fondo y forma; de las razones psicológicas individuales, visibles u ocultas en el estilo que ponen en contacto con la determinante profunda, origen de la obra. Si es posible procurará remontarse hasta la vivencia engendrante y el estímulo externo que la sacó de su latencia. (8)

O estilo de uma obra é a resultante dos conteúdos e da expressão produzidos pela personalidade do criador. Neste enfoque, o estilo chega a se confundir com o homem, a que se procura atingir como ponto terminal de investigação. Mesmo quando a abordagem é "objetiva", isto é, quando privilegia "el punto de vista del investigador", "es el conjunto orgánico de los indicios a partir de los cuales cabe inferir lo espiritual, lo actuante, lo general."(9)

Chegou-se a sugerir que o estilo devesse ser tão único como as impressões datiloscópicas, ainda que o estilo individual pudesse mudar durante a vida. Mas a idéia de que o estilo se defina como um traço integral e fundamental da personalidade tem sido proclamada desde a declaração de Buffon: "Le style, c'est l'homme même." Fisionomia da mente, para Schopenhauer, ou maneira absoluta de ver as coisas, para Flaubert, o estilo é mais uma questão de visão do que de técnica, para Proust. Influenciado por Freud, Vossler e Croce, Leo Spitzer apresenta em 1948 seu procedimento de leitura:

Lo que se nos debe pedir que hagamos es, según creo, operar desde la superficie hacia el "centro vital íntimo" de la obra de arte: primero, observando los detalles en torno a la apariencia superficial de la obra particular...; luego, agrupando estos detalles y procurando integrarlos en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista, y, finalmente, haciendo el viaje de vuelta a todos los demás grupos de observaciones, para descubrir si la 'forma interna' se ha construido provisoriamente da cuenta del conjunto. (10)

Perguntou-se a Spitzer se as peculiaridades estilísticas deveriam corresponder a algum traço profundamente arraigado na mente do autor ou se corresponderiam somente a um tique ou cacoete. Apesar dessas objeções, procurava-se estabelecer uma conexão entre o estilo de um autor, sua constituição mental e suas manifestações, só abandonada quando Leo Spitzer reconheceu a "falácia biográfica" e abandonou a psicologia em favor de uma interpretação da obra de arte enquanto organismo poético por direito próprio.

A corrente que visa a atingir a estrutura psíquica do poeta indivíduo já tivera em Croce a proposta de encarar a "personalidade poética" como diversa da personalidade histórica do indivíduo. Entre ambas, não há identidade nem semelhança. (11) Assim, pode-se rever a idéia de Wundt e de Schuchardt, para quem a palavra **estilo** "já não é somente a arte do escritor, mas todo o elemento criador da linguagem que passa a pertencer propriamente ao indivíduo e a refletir sua originalidade". (12) É seguindo esta linha que Vossler busca um espírito que deseja, concebe e realiza o objeto estilístico.

Riffaterre, entre os estilistas mais recentes, reforça, com ecopositivista, o domínio do objeto de estilo pelo artista. O escritor deve notar e corrigir, porque ele é mais consciente do que sua mensagem. Preocupado com a maneira pela qual ele quer que sua mensagem seja decodificada, o próprio controle da decodificação seria o mecanismo específico do estilo individual. Controlando a decodificação por uma baixa previsibilidade, o escritor procura assegurar a ilusão que o texto cria no espírito do leitor. (13) A diferença notável que marca a estilística de Riffaterre é a de que se associa o estilo ao poder individual de um cidadão sobre o seu público leitor. O escritor deixa de ser objeto de uma investigação, que lhe procura vasculhar a alma, para controlar a recepção, indicando o sentido da leitura.

"A idéia de um autor como fonte homogênea de seus textos, como um invariante atrás de variáveis, essência primeira e estável olhando de fora e acima de aparências fugitivas, pertence a uma filosofia que já não é mais do nosso tempo" - destaca Todorov. (14) **O texto é escrito através do autor** muito mais do que é escrito pelo autor. Nesta direção, Kayser afirma reconhecer que forças sobre-pessoais necessitam do homem para se manifestarem: "O poeta vive-as e realiza-as, de modo que a sua pessoa não se encontra apenas naquilo que resta de fartas subtrações." (15) Não há a esperança de se chegar à determinação de uma personalidade artística, seja já a partir de certa obra, seja a partir da pluralidade de obras do mesmo autor. Assim, Kayser refuta o estilo como expressão de um indivíduo, de cuja alma se expressariam as forças emocionais, para considerá-lo lugar de uma manifestação de forças que não lhe pertencem a princípio.

A disjunção entre o estilo e o homem toma outra vertente fora da estilística. O conceito de estilo está, para Lukács, estreitamente ligado à dinâmica histórico-social. Os novos estilos - afirma - "os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social." (16) Assim, o estilo, mesmo quando manifestação individual de um escritor, transcende as dimensões pessoais para se definir num todo coletivo, passível de interpretação através do método dialético.

Barthes, em seu "Style and its image" (17), opera uma outra forma de disjunção entre o estilo e o homem. De início, sugere ter sido o estilo parte de um sistema binário ou de um paradigma mitológico de dois termos, que podem ser conteú-

do e forma, norma e desvio. Enquanto desvio, é a aberração - individual, ainda que institucional - do uso corrente. Considerando que o texto é sempre articulado em termos de códigos que jamais se exaurem, Barthes indica a impropriedade de tratar o estilo através da oposição forma/contexto. O texto é múltiplo, "within it there are only forms, or more exactly, the text in its entirety is only a multiplicity of forms without a content."

O conceito de estilo é histórico e não universal. O sistema estilístico, que é um sistema entre outros, tem uma função de naturalização ou de familiarização ou de domesticação - continua Barthes. O estilo cobre como uma toalha de mesa as articulações do conteúdo; por uma metonímia, ele naturaliza a estória contada, tomando-a inocente. O estilo é um trabalho de transformação que é exercido não em alguma "idéia", mas na forma. O estilo é um entre um número de elementos textuais, e o texto é "nothing except the infinity of its own surfaces."

As forças e as formas

O que é preciso acrescentar ao sujeito, que se engendra com seu texto, são as forças de deslocamento que fazem com que a pessoa fixe determinadas expressões, forças que provocam a repetição, a seleção, e a própria direção para um determinado objeto. Que permitem enformar, deixando sobre as formas suas ranhuras. Neste sentido - ainda que pareça ousado declarar -, o estilo faz o sujeito, já que o reconhecimento deste nasce dos traços que se projetam na obra. Mais do que a rubrica com que se reúne alguns livros, o sujeito se torna pensável pelas articulações e pelos nós significantes de seu discurso. Daí a necessidade de considerar as forças psíquicas como produtora das formas e do sujeito.

"O chiste e suas relações com o inconsciente" tem sido utilizado em alguns textos de análise e de crítica literária. O fato poderia indicar um reconhecimento de que o chiste, enquanto processo de produção de textos, se avizinharia da produção dos textos literários. Esta aproximação, contudo, não reforça a idéia de um "estética do chiste". Antes, a abordagem operaria, como em Freud, um corte, uma violência interdisciplinar, para que os conceitos possam atuar livremente. O analista, assim, perpassa a evidência dos traços de estilo para chegar às articulações, ou à economia que torna significativas as relações e as forças que correm, estruturando os elementos. Cabe a pergunta: O que tal economia tem a ver com a dinâmica das formas? O trabalho da observação envolve relacionar o conjunto de traços perceptíveis e das forças para atingir algumas das determinantes subjetivas, a sintaxe psíquica do sujeito.

O termo **sujeito** - eleito em vez de **indivíduo**, pessoa, homem - consegue reunir em si uma oposição conceitual necessária ao entendimento da prática estilística, já que pode abranger tanto a pessoa, cuja experiência, comportamento e discurso se acham em consideração, quanto esta pessoa possa se constituir numa abstração imaginada como se relacionando com ou tendo impulsos dirigidos para diferen-

tes objetos. O particular e o universal são considerados quase simultaneamente, já que os princípios de constituição de um sujeito, nas regras de sua particularidade, sua diferença, não são uma qualidade plena e irreduzível, mas uma capacidade de ser através da capacidade de se relacionar. A diferença do sujeito é aí semelhante à diferença do texto que (o) produz. Se Barthes for lembrado, seria "uma diferença que não pára e se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas: uma diferença que se repete em cada texto." (18) Neste caso, a estratégia de trabalhar o particular e de atingir a constituição do individual não evita a presença de certos princípios independentes de qualquer autor.

No caso específico do chiste, o propósito que move a produção das formas e as técnicas de seus arranjos é o efeito do prazer. A elaboração do chiste - Freud afirma - é um excelente meio de extrair prazer dos processos psíquicos. Além de sua elaboração se achar indissolúvelmente ligada ao impulso de comunicá-lo, o chiste pode ser considerado um signo de prazer se se compreende por tal prazer a remoção da carga de uma energia psíquica através do riso. Para tanto, utiliza determinados processos, como a condensação - com ou sem formação de substituto -, o deslocamento, a representação por contra-senso, antinomias, ou ainda processos realizados por meio do jogo de palavras.

Os procedimentos do chiste não são próprios ou exclusivos a ele. Da mesma forma não lhe são as técnicas. A abreviação, a alusão, o deslocamento e mesmo a economia não acabam num determinado chiste, mas, presentes nele, desenvolvem-se em outros. Do mesmo modo, a articulação dos traços - ainda que essencial para o reconhecimento de um chiste individual - não lhe é exclusiva. O que permite esta permanência, que liga o individual ao geral, é a repetição. A economia da repetição se apresenta tanto na constituição do sujeito quanto na instauração do discurso que (o) produz.

Ao repetir-se, o mesmo permite aparecerem as diferenças. Pela repetição de traços mais ou menos idênticos, o sujeito se capacita a construir um outro para si, um exterior com que se identifica. A imagem que constrói é, por vezes, de tal concretude, que ela permite ao sujeito contemplar-se. O enredo das repetições, seu texto, cria seu sujeito, a um tempo em que aponta para os obstáculos postos frente a este.

A produção do estilo - como de resto a produção do discurso e do sujeito - tem sua energia regida por esta economia particular, que faz pensar o estilo como o produto de um trabalho. Entre a produção e o produto acabado, não há isocronismo, mesmo quando se imagina serem proporcionais o trabalho de produção e o trabalho de recepção. As formas que propõem esta ilusória proporção podem residir como interioridade do texto.

Ao se observar a organização, as relações formais, as forças que engendram as formas e as ordens, chega-se ao sujeito; para tanto, não se encaminha a investigação no sentido de estabelecer uma origem, quer metafísica, quer histórica do "autor". Contudo as ligações que o sujeito opera não são sempre explícitas: elas percorrem os vazios do discurso e a grande parcela do inconsciente que acompanha

o ato de produção. Isto indica por que escritores e poetas não sejam os mais indicados para falarem de seus estilos individuais. Via de regra, prendem-se ao mito de si mesmos ou "explicam" o objeto, momento em que as mais surpreendentes referências são dadas a conhecer. Se a abordagem, contudo, capta as forças básicas que atuam no texto, as idéias que se repetem, a dinâmica das estruturas, pode-se chegar ao sujeito, produto de suas produções.

Já que cada produção fala de necessidades específicas, que movimentos psíquicos fazem com que as produções sejam de natureza inconsciente? De um inconsciente moldado por pulsões? Uma produção se dá à força de um recalque. "O recalque" - Freud declara - "não repele, não foge de, nem exclui uma força exterior; ele contém dentro de si uma representação interior, desenhando dentro de si um espaço de repressão." (19) O momento do recalque transforma a cena - traumática - em um derivado. Este representante, este signo fragmentado, retorna, construindo novas relações de um sentido a ser percebido posteriormente. Esta passagem-transgressão de um conteúdo a outro marca a força pulsional de produção.

O recalque prolifera no escuro e assume formas extremas de expressão. Uma vez traduzidas e apresentadas ao indivíduo que as exprime e que as recalcou, estas formas parecerão não só estranhas, mas assustadoras. O processo do recalque não deve ser encarado como um fato que acontece uma vez, produzindo resultados permanentes: a manutenção de um recalque acarreta ininterrupto despende de força.

A formação substituta que se oferece ao consciente guarda os rastros dos sintomas, indicações do retorno do recalco. O retorno se insinua nas fendas, nas fraturas do texto protetor. "Não há escrita que não se constitua um proteção, em proteção contra si, contra a escrita segundo a qual o sujeito está ameaçado ao deixar-se escrever: ao expor-se" - lembra Derrida a menção de Freud. Somos escritos, escrevendo, mas "o sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. No interior desta cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico" (21). Já que este conceito remete para o de substância e para o de presença, Derrida propõe, em seu lugar, o de traço, que é "a desaparecimento de si, da sua própria presença."

"É preciso pensar a vida como um traço, antes de determinar o ser como presença" - escrevera Derrida páginas atrás. (22) O traço como memória não é uma facilitação pura e simples, como havia sugerido o Laplanche-Potalis, que se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as facilitações. "Sabemos já que a vida psíquica não é nem a transparência do sentido, nem a opacidade da força, mas a diferença no trabalho das forças." (23)

O branco e a posteridade

Ao analisar a teoria psicanalítica de Freud em artigo de A escritura e a diferença, Jacques Derrida declara: "Não

existe texto presente em geral, nem mesmo há texto presente-passado, texto passado como sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificadora da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, **suplementarmente.**"(24)

A declaração de Derrida *solicita* a noção de sujeito enquanto identificada a uma certa personalidade individual imbuída da intenção de produzir um texto. Da mesma forma, abala-se o conceito de texto enquanto objeto material visível, presença concreta, que retém, em sua materialidade simbólica, os dados do seu discurso. Se a significação é sempre uma posterioridade, ela escapa ao domínio do consciente. A verdadeira escritura se tece em outro lugar.

O texto "Paisagem: como se faz", de Carlos Drummond de Andrade, surge neste entrecabo, porque traz um entendimento à questão das ligações entre o sujeito e os traços do "seu" estilo. Esforços anteriores à publicação do poema de **As impurezas do branco** têm reconstruído o sujeito poético de Drummond de maneira a preservar-lhe os traços constantes. Uma de suas caracterizações poéticas é a do *gauche*, personagem excêntrico e "displaced", que Affonso Romano de Sant'Anna identifica com a sombra, o canto e a solidão, numa cobertura interpretativa que atinge até **Boitempo**. A visão desta máscara poética "inicialmente desinteressada, transforma-se numa penetração mais aguda dos fatos, levando-o a uma conscientização dolorosa da realidade e ao conhecimento da náusea.",(25) condição para que a máquina do mundo "se lhe abra revelando os enigmas que tão arduamente por toda vida pesquisou." No claro-escuro dos dias, "o personagem veste e desveste uma série de disfarces que, no entanto, não escondem a sempre presente angústia do ser diante do tempo."(26) Entre eles, permanecem por toda a obra *Robinson Crusoe*, José e Carlitos.

No enfoque de Affonso Romano de Sant'Anna, o poeta é captado através das personas, formas de existência ficcional que, apontando para o indivíduo Carlos Drummond, não se confunde com ele. Demole-se já aí a unidade entre o homem e o texto, típica de uma primeira estilística, e se mantém uma outra unidade: é possível pensar uma totalidade entre os textos, na qual as modificações entre as máscaras possibilitem indagar, imaginar, refazer, um ser constituinte. É a relação entre os personagens, cuja base comum é o *gauche*, que permite - entre outros referentes - pensar o autor.

Fábio Lucas fornece de Drummond a imagem do poeta que "manipula a própria biografia: reminiscências, evocações, o mundo infantil, a família, a terra natal, Minas - conjunto e argamassa de seu ser-no-mundo."(27) Num segundo instante, que o crítico nomeia por dimensão temporal, Drummond é o poeta "que recebe o mundo e o devolve, ou cria, isto é, acrescenta-se ao mundo, impondo um falar

novo." Num último momento, o movimento da imaginação criadora percorre espaço que vai da ausência até o sonho. O poeta valoriza as pontas do mistério rebelde à razão."(28)

A leitura do poema "Paisagem: como se faz" basta, por si só, para assinalar as diferenças entre a imagem fornecida por Fábio Lucas e a descrição do processo poético oferecido pelo poeta itabirano.

Paisagem: como se faz

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco
a tingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não o modela. A pedra só é pedra
no amadurecer longínquo.
E a água deste riacho
não molha o corpo nu:
molha mais tarde.
A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio-vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você?
E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país
feito de pensamento,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.

O poema abrange a percepção e a criação, situando o sujeito face à realidade percebida, ao processo de construção e ao produto acabado. Associa eixos que opõem ora os referentes temporais, ora a relação entre percepção consciente e memória. A pergunta que inicia o poema e sua resposta convicta e imediata atuam como se uma divagação fosse quebrada e se percebesse uma realidade presente logo negada. O presente, despercebido pela consciência, existe enquanto espaço vacente, “a semente/ de paisagem retrospectiva”, enquanto não constituído para a visão constatativa do objeto.

O propósito de registrar naturalistamente está impedido pelo tempo, já que o processo físico do ver, com sua percepção própria e inconsciente, não coincide com a presença a ser observada. O agora é sempre uma vacância que espera o sentido. Desta forma, consciência e recordação se aliam na posteridade, deixando ao olho e ao cérebro a função inconsciente de memorizar as marcas, traços de outra paisagem por construir. A presença possível é mais tarde: “Vinte anos depois, como nos dramas.”

O tempo - um construtor - obstrui a possibilidade de um texto - escrito, pintado - traduzir outro texto, devolvido como parte ou imagem do real. Aliado do inconsciente, sua via de acesso ao sujeito, o tempo tem sua própria gramática, capaz de co-participar da produção. Força, mas não verbo (a não ser na palavra que o representa), ronos toca a temporalidade do inconsciente, depositando marcas. Por isso o ver não percebe o que recolhe, “para um dia tecer tapeçarias / que são fotografias / de impercebida terra visitada.” Os traços memorizados se reestruturam de acordo com novas e antigas relações, imprevisíveis por vezes, determinadas pelo inconsciente que rege o sujeito. Ou, pelo menos, quem o sujeito encarrega da missão de tecer. O texto é, portanto, psíquico em sua textura: a paisagem é a escrita dos traços não comandados pela vontade individual de representar. Se há mimesis, o que se imita é o que escapa: espaço vacente do presente, fibrilhas despercebidas que o futuro resgata como consciência de um sentido, ou como o sentido de uma consciência só então firmada.

A escritura da paisagem não deriva e não repete. Produz-se na sua posteridade, como originária e irredutível. Só o “amanhecer longínquo” modela os “signos” da memória, tornando-os lembranças imaginadas. O presente torna-se virtual. O projeto de vida é a reunião dos traços como coisa, cuja construção escapa ao indivíduo. O poeta, seguro de que o registro inconsciente retorna, se abandona, dissipa. Importa preservar branca a superfície para que receba as percepções, com uma inocência sempre renovada, com uma reserva infinita aberta para as marcas.

Torna-se dominante a força que, nascida do inconsciente, organiza a paisagem. Ela grafa o que a pessoa escreve, e a existência das coisas que impõe inverte violentamente o lugar do sujeito: “Contemplados, / submissos, dela somos pasto, / somos a paisagem da paisagem.” O poeta-objeto, cuja percepção passada só se dá a ver à luz imaginária de um presente, talvez seja uma nova máscara a se acrescentar na galeria das personagens de Drummond, ao lado do *gauche*, de Crusoé, de Carlito. Ou talvez redefina estas máscaras

possessivas através da força com que impõem suas formas ao sujeito, força do retorno, que o faz instrumento e meio de uma criação processada além ou aquém da consciência e da vontade de fazer poesia. O estilo - traço dos traços inconscientes - manipula as formas que o sujeito parece produzir, ou as seleciona dentre as percebidas, para compor “a paisagem”.

Descentrado o sujeito, circula o poema, “forma autônoma / de toda circunstância, / magia em si, prima letra / escrita no ar, sem intermédio, / faiscando, / na ausência definitiva / do corpo desintegrado.” (29)

Notas

1. Barthes. *O grau zero da escritura*.
2. Idem. p. 22.
3. Laplanche e Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*. p. 668. Apresenta-se, mais adiante, a objeção que Derrida parece fazer quanto a esta definição. As indicações deste satisfazem os objetivos do presente escrito, bem mais que o enfoque do *Vocabulário*.
4. Citado no texto. p. 386.
5. Idem. p. 388.
6. Idem. p. 393.
7. Idem. p. 394.
8. Castagnino. *El analisis literario*. p. 134.
9. Idem. p. 137.
10. Spitzer. *Linguistics and Literary History*. Citado em *Problemas do estilo*. p. 147.
11. Kayser. *Análise e interpretação da obra literária*. p. 307.
12. Guiraud. *A estilística*. p. 49.
13. Riffaterre. *Estilística estrutural*. pp. 35, 36, 37, 41, 48, 63.
14. Todorov. “The place of style in structure”. p. 30.
15. Kayser. Op. cit. p. 320.
16. Lukács. “Narrar ou descrever?” p. 57.
17. Barthes. “Style and its Image”. pp. 6 a 10.
18. Barthes. *S/Z*. p. 11.
19. Derrida. *A escritura e a diferença*. p. 180.
20. Freud. *Metapsicologia*. p. 62.
21. Derrida. Op. cit. p. 222.
22. Idem. p. 188.
23. Idem. p. 185.
24. Idem. p. 200.
25. Affonso Romano de Sant’Anna. *Drummond, o gauche no tempo*. p. 52.
26. Idem. p. 55.
27. Fábio Lucas. “Drummond, dentro e fora do tempo.” In: *Carlos Drummond de Andrade*; coletânea organizada por Sônia Brayner. p. 241.
28. Idem. p. 243.
29. Drummond. *As impurezas do branco*. p. 91. O poema “Desligamento do poeta” refere-se a Manuel Bandeira.

BIBLIOGRAFIA

1. Barthes, R. O grau zero da escritura. São Paulo: Cultrix, 1971.
2. _____. "Style and its Image". In: *Literary Style: a Symposium*. Londres e Nova York: Oxford University Press, 1971.
3. _____. S/Z. Lisboa: Edições 70, 1980.
4. Castagnino, R.H. El analisis literario. Buenos Aires: Editorial Nova, 1956.
5. Cressot, Marcel. Le style et ses techniques. Paris: Presses Universitaires, 1956.
6. Derrida, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971.
7. Drummond de Andrade, C. As impurezas do branco. Rio: José Olympio, 1973.
8. Freud, S. "O chiste e suas relações com o inconsciente." In: *Obras completas*.
9. _____. *Metapsicologia*. Rio: Imago, 1974.
10. Guiraud, Pierre. A estilística. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
11. Iser, W. "Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. v.2. Rio: Francisco Alves, 1983.
12. Kayser, W. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
13. Laplanche, J, e Pontalis, J-B. Vocabulário da psicanálise. Santos: Martins Fontes, s/ data.
14. Lucas, Fábio. "Drummond, dentro e fora do tempo". In: *Carlos Drummond de Andrade* (org. por Sônia Brayner). Rio: Civilização Brasileira; INL, 1977.
15. Lukács, G. "Narrar ou descrever?". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio: Civilização Brasileira, 1968.
16. Riffaterre, M. Estilística estrutural. São Paulo: Cultrix, 1973.
17. Sant' Anna, A.R. de. Drummond, o gaúcho no tempo. Rio: Lia; INL, 1972.
18. Todorov, T. "The Place of Style in the Structure of the Text". In: *Literary Style: a Symposium*. Londres e Nova York: Oxford University Press, 1971.
20. Ulmann, Stephen. Lenguaje y Estilo. Madri: Aguilar, 1968.

LA LITTÉRATURE DE CORDEL COMME FICTION COMPENSATOIRE: UNE LECTURE POSSIBLE

Martine Kunz*

Resumo: *A ficção na literatura de cordel: uma forma de compensação e de resistência frente à realidade opressora denunciada nos folhetos.*

Palavras chave: *Cordel - Ficção - Resistência.*

La virtuosité et le talent des poètes populaires du Nordeste brésilien ne pouvaient-ils s'épanouir que dans cette région dont la chronologie est celle des sécheresses et des inondations, des grandes famines historiques ou des famines muettes, quotidiennes et chroniques, où l'analphabétisme et le sous-développement économique se soutiennent l'un l'autre, où la faim de pain se mue en faim de vie et où la spontanéité poétique paraît naître de la difficulté de survivre?

Pour être non seulement le témoin mais aussi le représentant de cette réalité douloureuse, le poète populaire ne saurait en faire un tableau qui ne soit à la fois un réquisitoire: A pobreza em reboleço e os paus-de-arara do Norte, ABC do pão, ABC dos pobres, O choro do sertanejo e a crise de 1941, O sofrimento do povo no facão da carestia, O poder do dinheiro - A carestia da vida - Crise p'ra burro, Tudo sobe! menos o ordenado, Os prejuizos das cheias em 1947, A seca - O flagelo do sertão (1)... Les titres et les textes nous renvoient nécessairement au contexte dont ils procèdent, ainsi qu'à la conception du poète populaire, greffier de la réalité, porte-parole auquel il est possible de s'identifier, délégué de toute une masse silencieuse, suffoquée par ses besoins immédiats, qui ne parvient pas à s'exprimer et pour laquelle le langage écrit reste inaccessible.

Cependant le réquisitoire reste fragmentaire, la critique pointilliste sans être jamais globale, le fait est analysé hors du système qui le gère, l'événement social est rarement envisagé comme événement politique. Cet aspect des folhetos nous renvoie au problème de l'idéologie explicite ou non véhiculée par la littérature de cordel. Il nous paraît difficile

et hasardeux de déterminer si la littérature populaire du Nordeste brésilien est conservatrice, aliénée ou révolutionnaire. Ce type de production littéraire vaut davantage par sa multiplicité d'intérêts, ses contradictions, son éclectisme et sa diversité, que par son élaboration en système cohérent et homogène.

Il est vrai que les protestations des poètes populaires s'organisent rarement en une volonté de changement: les conflits sont neutralisés, le gouvernement n'est pas pensé comme un accident historique, mais comme un pouvoir de droit divin. La contestation de l'ordre terrestre bouleverserait l'ordre céleste... La peur de glisser vers le désordre et la subversion détourne le discours de sa fonction libératrice. Cependant, si la critique sociale est exprimée spontanément, sans mots d'ordre qui coalisent ni didactisme idéologique, qu'il nous soit permis néanmoins de parcourir certains récits, comme les méandres, tours et détours d'un rêve compensatoire. Comme si à la réalité oppressive de "l'ici et maintenant" rapportée dans les folhetos, le poète opposait une forme de combat livré sur le mode de la fiction. A travers l'écriture, le poète partirait en quête de la libre circulation de l'être en lui et hors de lui, au-delà de la vie et au-delà de la mort.

"Na verdade, para um povo impedido pelo sistema econômico, uma estrutura com quase quatro séculos de atraso, e pelo ato castrador da cultura que dividiu o mundo, sumariamente entre os que sabem e os que ainda precisam aprender, de participar e de decidir sobre o destino dentro do processo histórico, não é difícil partir para o irreal e o imaginário, principalmente quando advoga em favor da justiça ou quando reflete um farto "acervo cultural" fora dos nossos parâmetros." (2)

C'est dans le sertão où la terre est nue, la nature avare, partagée entre la sécheresse grise et les inondations, dans le sertão où la frontière entre le réel et l'irréel n'est pas toujours déchiffrable que ducs, princesses et dragons entrent en scène, étranges oiseaux et boeufs enchantés naissent d'un

*Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesas da UFC.

merveilleux bestiaire, la richesse du mystérieux pays de São Saruê invite au voyage et à la paresse...; les cangaceiros arpentent le ciel et l'enfer en quête de nouvelles aventures, les leaders spirituels catalyseurs d'espoir, les prophètes "faiseurs de miracles" s'efforcent de calmer les maux du corps et de l'esprit: la faim et l'injustice; les grands amoureux romantiques, Arturzinho et Julieta, Alonso et Marina, s'aiment envers et contre tout: l'amour contestataire de l'ordre adverse se confond avec la quête de la liberté et de la dignité.

A travers la fiction, corollaire de la fascination "nordestine" pour le surnaturel, le poète populaire s'affirme dans son rôle de conteur traditionnel, illusionniste du quotidien. Entre la misère effective, vécue, et un pouvoir d'intervention irréel, les mots s'élancent comme des passerelles et libèrent des rêves d'évasion vers un monde plus juste, ces mots qui dénoncent la réalité vécue parce qu'ils énoncent la réalité rêvée: un animal traqué devient le support de l'idée insurrectionnelle; le Nordeste espace clos sur sa misère, oublié de Dieu et des gouvernements, s'ouvre largement vers le haut: le ciel descend sur terre, le Diable et le Bon Dieu sont des familiers du sertanejo, et les grands héros mythiques, combattants prestigieux, ne meurent jamais vraiment...

Les animaux ont une place privilégiée dans la littérature de cordel comme dans la vie du sertanejo. Compagnon de l'homme et témoin de sa vie, l'animal peut être investi de vertus messianiques, détenir le code secret d'un songe, l'équation métaphorique d'une utopie ou d'une métamorphose. A volta da Aza Branca e o exemplo de Serrinha, Intriga do Cachorro e o Gato, A moça que virou cobra, O Boi Misterioso, História do Boi Mandigueiro e o Cavalo Misterioso, O Burro Endiabrado (3): Animaux ou sorciers?

Le folheto O Boi Misterioso (4) de Leandro Gomes de Barros appartient à la lignée des Boi Mandigueiro, Boi Treme-Terra, Boi Estrela, Boi de Sete Chifres, Barbatão... issus des "romances de boi" de la tradition orale ou écrite, qui constituent à eux seuls un cycle thématique autonome (5).

"LEITOR vou narrar um fato
de um boi da antiguidade,
como não se viu mais outro
até a atualidade
aparecendo hoje um dêsse,
será grande novidade."

C'est ainsi que le poète nous invite à suivre son histoire. Les faits se sont passés en 1825, dans le sertão de Quixelô, à la ferme Santa Rosa (Ceará), lors d'une grande sécheresse. Cette année-là, le 24 août plus exactement, jour maudit s'il en est.

"Que é quando o diabo pode
soltar-se e dar uma prosa"

une vache surnommée "Feiticeira" a mis au monde un veau couleur de charbon. Le ton est donné, le réel et le fantastique vont se côtoyer tout au long du récit. Boeuf et vache apparaissent, disparaissent, ressurgissent et sont poursuivis sans succès par un vacher de la ferme Santa Rosa.

Le défi est lancé. Plus personne ne doute qu'ils s'agit d'animaux enchantés.

"Eu digo com consciência
senhor coronel Sisenando,
o boi é misterioso
para que está lhe enganando?
O boi é filho de um gênio
uma fada o está criando."

Les expéditions se succèdent en vain dans le but de capturer le fameux boeuf, les vachers se désespèrent, certains abandonnent la poursuite. L'impossibilité de prendre et dompter l'animal fait obstacle à l'harmonie du monde, dérégle la réalité. La fiction est l'espace de l'insubordination, le lieu d'une désobéissance à l'Histoire. La rébellion de l'animal traqué et solitaire accule l'ennemi aux solutions extrêmes. Hommes et chevaux reviennent épuisés, humiliés, à la ferme Santa Rosa.

Et cependant, par le pouvoir analogique de la comparaison, l'animal poursuivi ne nous révèle-t-il pas l'homme qui le poursuit? La force et le mystère du règne animal, la prétention du boeuf à refuser le joug, défendre la liberté, fuir les parcs à bestiaux, valorisent l'action du vaqueiro, son courage, son adresse et sa ténacité. La quête du boeuf enchanté, rebelle et solitaire, ne serait-elle pas aussi la quête de l'espoir difficile, de l'idéal difficile à atteindre, l'affirmation d'un acte de foi. L'animal traqué aurait alors la force d'une idée, ne serait-il pas l'émanation d'un ordre divin? Ne serait-il pas sur terre pour signifier à l'homme son destin et la grandeur de Dieu, proposer au sertanejo un déchiffrement du monde qui le renseignerait sur sa place et sa fonction dans l'univers? Ou ne faut-il pas nous demander si à l'instar de l'animal insurgé, l'homme traqué saurait également trouver les voies de la résistance?

Revenons à notre texte et plus particulièrement à l'ultime affrontement entre le boi misterioso et un caboclo venu du Mato Grosso. Cette fois, l'homme et l'animal aux destins embrassés, disparaissent, ensemble. La terre s'entr'ouvre et les engouffre, nous privant de l'issue de ce dernier duel orchestré par "Satanás".

"Tudo ali observou
o caso como se deu,
dizem que a terra se abriu
e o campo estremeceu
pela abertura da terra
viram quando o boi desceu".

L'incursion du diable, parfois trompeur, souvent trompé, dans le cours des choses, nous renvoie à un monde manichéen, déchiré en permanence entre les forces antagonistes du Bien et du Mal. Cette dichotomie parcourt toute la littérature de cordel et il semble que le Diable et le Bon Dieu se partagent le monde. La fiction devient alors le mode d'appropriation du ciel et de l'enfer, le poète n'hésitant jamais à traiter les choses de l'éternité avec une certaine familiarité, et même jovialité.

Le Nordeste, tel qu'il nous est évoqué dans la littérature de cordel n'entretient avec le reste du monde que des

relations sporadiques, imaginaires ou de pure nécessité; le plus souvent l'espace se noyante, se cristallise, se clôt. A cette réduction de l'espace sur le plan de l'horizontalité, correspond une expansion sur le plan de la verticalité. Le Nordeste est un monde qui s'ouvre largement vers le haut et qui entretient avec l'autre espace, le céleste, une relation d'intimité, d'échanges, d'interpénétration, de mouvements réciproques. Il n'y a pas de cloison étanche entre le monde terrestre et l'au-delà, pas de cloison matérielle ou spirituelle. La frontière est fragile.

Dans le folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante, A chegada de Getúlio Vargas no céu e o seu julgamento (6), la mort n'est pas perçue dans sa dimension tragique, elle est dédramatisée. La réalité physique de la mort n'est pas prise en considération, l'inquiétude métaphysique est gommée, désamorcée. La mort est évoquée mais le cadavre ne l'est pas, le mort garde son identité sociale: il va au ciel en touriste, en villégiature. Le ciel, terre d'accueil, d'asile et de rêve, a perdu tout caractère divin. C'est un ciel à visage humain qui nous est évoqué, proche, familier: les saints se comportent comme les hommes d'en bas, ils parlent, s'agitent, vont et viennent, tandis qu'un Jésus presque débonnaire siège au Paradis.

La montée au ciel de Getúlio Vargas tient davantage de la revue à grand spectacle ou de la caravane publicitaire que du cortège funèbre:

*"Nos braços do Anjo foi
Getúlio Vargas levado
Quando por Marte passaram
Foi êle homenageado
Em Vênus quarenta Deusas
Cantaram: "MEU DOCE AMADO".*

*Em Júpiter vinte segundos
Getúlio Vargas ficou
Para receber a faixa:
"MAIOR ASTRO QUE BRILHOU"
Em Saturno um grande almoço
A caravana aceitou."*

Un ciel est réinventé, réconfortant, à la mesure de l'homme. La mort n'est plus irrémissible mais provisoire, le passage à l'éternité se transforme en tourisme métaphysique, et le mort-vivant a dans sa poche un billet aller-retour: le poète n'annonce-t-il pas une réapparition prochaine de Getúlio Vargas sur terre, participant ainsi à sa manière à l'élaboration du plus grand mythe politique de l'Histoire contemporaine du Brésil:

*"Assim Getúlio foi salvo
Do seu gesto delirante
E breve virá à Terra
Como um Chefê triunfante
Para ajudar o Poeta
RODOLFO C. CAVALCANTE".*

A partir de cette continuité spatiale qui confond ciel et terre, fait du Diable et du Bon Dieu les technocrates affairés d'une agence de voyage, et de la mort un visa temporaire, R.

C. Cavalcante imagine le voyage épique et tumultueux de Lampião au ciel et en enfer, un voyage où le merveilleux envahit le vrai et où la fiction peut fonctionner comme mode de revendication symbolique.

Admirable metteur en scène du surnaturel, le poète parvient à brouiller les pistes, nous ne savons plus très bien où se situe la convention théâtrale: le sertão s'universalise ou l'univers est-il contenu dans le sertão?

Pour la nécrologie officielle: Virgulino Ferreira da Silva, dit Lampião, mort en 1938 dans la grotte de Angicos, dans le sertão du Sergipe, aux bords du fleuve São Francisco, tué par la police mobile du lieutenant João Bezerra: fut-il justicier? bandit? révolté? il est difficile de trancher, mais sanguinaire et cruel sans aucun doute.

Dans O Barulho de Lampião no Inferno (7), le célèbre cangaceiro se voit refuser l'admission en enfer, un enfer qui tient à la fois de la place forte et de l'institution bureaucratique. Le préposé au guichet, "gorille" et subalterne du fonctionnaire en chef, va rendre compte au diable de l'agressivité du nouveau postulant:

*"(...)
Por isso vim perguntar
Se vai deixar êle entrar...
Satanás respondeu: NÃO!!!
Não vou deixar ele entrar
Que não sou nenhum menino,
Lampião é malfeitor,
Infame, vil e assassino,
Desonrador, bandoleiro
Além de ser desordeiro
É traidor e cretino".*

C'est alors que se déroule un western nordestino "De pá, revolver, cacete/ Fuzil, punhal e facão," dans cet enfer de pacotille. Les permanents du lieu: le père de "Chiquita", la mère de "Parafuso", l'oncle de "Forrobodó", un chien surnommé "Cansaço" ont paradoxalement peur de mourir.

Si le diable, lui, s'est prudemment retranché dans son bureau, dernier bastion de l'institution infernale, inversement Lampião fait montre d'une férocité satanique, "Parecia um cascavel / Dêsse de chifre queimado," et il finit par incendier l'endroit, rétablissant l'enfer traditionnel et s'arrogant par là, le titre de justicier de l'ordre surnaturel. Après avoir quitté l'enfer déserté, le héros infatigable et invincible reprend la route et arrive au Paradis:

*"Lampião foi no inferno
E depois no céu chegou
São Pedro estava na porta
Lampião então falou:
- Meu velho não tenha medo
Me diga quem é São Pedro
E logo o rifle puxou". (8)*

Toujours plein de son arrogance agressive et de sa familiarité irrespectueuse, il insiste pour être reçu dans le "(...) Gabinete / do glorioso Jesus." Les saints ouvrent et ferment des portes, balbutient, vérifient, fonctionnaires consciencieux et incorruptibles, que le nom de Lampião ne

figure pas dans la liste des admissibles, ils en réfèrent alors au grand administrateur. Finalement le jugement de Lampião se déroulera dans le calme, et grâce à l'intervention clémentine et compréhensive de la "Mãe Amantíssima", Jésus acceptera d'envoyer le héros au purgatoire, afin qu'il se repente et cherche le salut.

La revendication symboliques s'effectue à deux niveaux: d'une part la mort n'est pas traitée comme la fin de la vie mais comme son image inversée. A ces hommes qui n'ont pas de pouvoir réel sur leur propre vie, le poète propose un pouvoir irréel sur la mort. La mort leur appartient (9). Dans ce cas, l'imagination manifeste moins la négation du réel que le refus d'accepter la fin du monde, la fin d'une existence. La fiction est une idée née du désir, elle conteste la peur conservatrice, perturbe l'ordre et la continuité habituels des choses.

D'autre part, le cangaço, phénomène social jailli de la misère quotidienne, devient le symbole de l'oppression et de l'injustice subies par les populations du Nordeste. Le hors-la-loi devient un héros mythique, son épopée est exemplaire: seul, alors que le groupe était l'élément caractéristique du cangaço, archétype du héros invincible, le cangaceiro défie la mort, met le Diable en fuite et obtient une promesse d'absolution. Le cangaceiro proposerait sur le mode individuel et fictif une forme de combativité prestigieuse, image inversée encore d'un rêve d'ascension sociale qui devait être voué à l'échec.

Dans le folheto déjà cité A chegada de Lampião no céu, il est intéressant de relever la réponse de Virgulino à Jésus, qui lui demande pourquoi il est entré dans le cangaço. Les motivations autres que morales ne sont pas évoquées, l'entrée dans le cangaço serait uniquement liée à des questions de solidarité parentale et de vengeance personnelle. Le cangaço n'est pas abordé comme alternative à la misère et au sous-emploi, il est retransmis à travers un code moral qui valorise ses adeptes et les grandit aux regards du public, leur donne le droit de se sentir innocents:

"Disse o brave Virgulino:
- Senhor não fui culpado
Me tornei um cangaceiro
Porque me vi obrigado
Assassinaram meu pai
Minha mãe quase que vai
Inclusive eu, coitado".

De savoir si Lampião est dépeint fidèlement ou non importe sans doute peu pour ses admirateurs. La vie même du "Capitão Virgulino" fut contradictoire et légendaire; le célèbre assassin ne s'était-il pas humblement agenouillé devant le Padre Cícero Romão, l'homme savait tuer et prier, violent et donner des preuves d'amour. Quant à sa mort, elle est également controversée par les poètes: José Cavalcanti e Ferreira Dila a récrit son acte de décès, d'autres n'y croient pas ou le font voyager en Chine ou au paradis.

De l'Histoire à la légende, de la vie à l'après-vie, du pouvoir charismatique du leader à l'invincibilité mythique: le songe envahit le mensonge, la "mythification" répond à

la mystification: "(...) as utopias representam os sonhos de transformação dos oprimidos, enquanto as ideologias tendem a operar a eficácia de estabilidade dos grupos dominantes". (10)

L'écriture n'est certes pas engagée au sens le plus restreint du mot, elle n'est pas utilitaire, asservie à l'instant. Cependant, parce qu'elle reste profondément "nordestine", régionale, enracinée là où elle naît, la fiction se révèle non seulement désir mais aussi désobéissance. Elle peut faire oublier les problèmes mais n'entame pas l'identité. Le poète parvient ainsi, tout en préservant le plaisir de narrer l'irréel, à élaborer une forme de résistance originale face à la réalité politique et sociale dont il fait partie. C'est à travers la fiction que le poète populaire et ses héros se libèrent de l'emprise d'un univers oppressif. Considérée sous cet angle, même la mort acquiert une fonction libératrice puisqu'elle permet de s'adonner à la quête de l'espace libre, de la vie libre.

- (1) - Auteurs respectifs: Francisco Sales Arêda, R. Coelho Cavalcante, s/ind. d'auteur, João Quinto Sobrinho, Manoel d'Almeida Filho, Leandro Gomes de Barros, Cuica de Santo Amaro, Antonio Batista, Delarme Monteiro.
- (2) - Durval Aires Filho: "O mágico e o fantástico na literatura de cordel" in O Povo, Fortaleza, 25.03.1979.
- (3) - Auteurs respectifs: Francisco Sales Arêda, José Pachêco, Severino Gonçalves, Leandro Gomes de Barros, José Bernardo da Silva, Rodolfo Coelho Cavalcante.
- (4) - Il existe plusieurs versions du folheto O Boi Misterioso, la version complète éditée par João Martins de Athayde: 10-04-1948, Recife, n'est sans doute qu'une copie de la version de Leandro Gomes de Barros (1912 ?), in Literatura Popular em Verso - Antologia, Belo Horizonte: EDUSP/FCRB/ ITATTIAIA Ltda, 1986, pp. 485-507.
- (5) - Braulio do Nascimento: "O Ciclo do Boi na Poesia Popular" in Literatura Popular em Verso - Estudos, T.I., Rio de Janeiro: MEC/FCRB, 1973, pp. 165-231.
- (6) - R. C. Cavalcante: A Chegada de Getúlio Vargas no Céu e o seu julgamento, 8pp. Salvador, éd. de l'auteur, s.d.
- (7) - R. C. Cavalcante: O Barulho de Lampião no Inferno, 8pp. (5ème éd.), Salvador, éd. De l'auteur, 1977 (dessin noir et blanc en couverture).
- (8) - R. C. Cavalcante: A Chegada de Lampião no Céu, 8pp., São Paulo, éd. Prelúdio, 1959 (dessin polychrome en couverture).
- (9) - En 1955, João Firmino fondait les premières ligues paysannes dans le Nordeste du Brésil, et la première revendication posée fut celle d'une mort décente. Les paysans osaient exiger pour leurs morts ce qu'ils ne réclamaient pas pour leurs vivants. Cf. Josué de CASTRO Une zone explosive: Le Nordeste du Brésil, coll. Esprit "Frontière ouverte", Ed. du Seuil, 1965, chap. II, "Sept pieds de terre et un cercueil".
- (10) - Ed. Diatay Bezerra de Menezes: "Para uma leitura sociológica da literatura de cordel" in Revista de Ciências Sociais, UFCE, 8 (1-2), 1977, p. 60.

MUSE IM (PASSIBLE)

Vera Lúcia Figueiredo Costa Rocha*

Le sujet de cet essai traite du Parnasse Français en comparaison avec le Parnasse Brésilien, et plus précisément du poète Herédia et de la poétesse Francisca Júlia. Nous aborderons les points de convergences et de divergences entre eux ainsi que la manière dont les écrivains brésiliens s'identifièrent aux Français, tout en conservant leurs idiosyncrasies.

Les mots clefs: objectivité, concision, culte de la forme, précision, mot juste.

Introduction

Le Parnasse a comme caractéristiques essentielles de sa poétique: l'objectivité, qualifiée à tort d'impersonnalité et d'impassibilité, la concision, le culte de la forme - le perfectionnisme.

Vers 1850, le Romantisme s'affaiblissait, victime, comme toutes les écoles littéraires, de l'excès de ses propres principes. Miodrag Ibroyac situe les deux courants: "A la frénésie du romantisme, les poètes de la génération opposent le goût de l'ordre et de la précision; à l'orgie verbale, la belle ordonnance de la phrase, le rapport exact du mot avec l'idée. Le cénacle parnassien déteste les amplifications, les vers gonflés et vides. L'art de condenser lui paraît la vertu, suprême du véritable artiste¹.

Théophile Gautier écrit en 1852 "Émaux et Camées" et Leconte de Lisle "Poèmes Antiques". En septembre 1857, quand paraît *Madame Bovary*, chef d'œuvre du roman réaliste, Théophile Gautier livre au public *L'Art*, un poème - manifeste qui témoigne de la rupture entre le Parnasse et le Romantisme, soutenant les nouvelles bases de la doctrine de "L'art pour l'art". Hostile au débordement du lyrisme romantique, Leconte de Lisle confie à l'art sa plus noble mission: un hymne à la BEAUTÉ. Le poète annonce que l'art

est un luxe intellectuel, réservé à une élite, indépendamment de la vérité, de la morale, de l'utilité, ayant como seul objectif: LA BEAUTÉ.

Cette réaction au sentimentalisme exacerbé des derniers romantiques, commence au Brésil dans les années 60, sous l'influence de la "Question Coimbrã". Mais le Parnasse comme on le conçoit aujourd'hui ne se définit que dans les années 80: Alberto de Oliveira (Meridionais, 1883), Raimundo Correia (Versos e Versões, 1887) et Olavo Bilac (Poesias, 1888).

La première publication du "Parnasse Contemporain" paraît en 1866. Pour José Verissimo une esthétique neuve aurait besoin de vingt ans d'incubation pour s'acclimater au Brésil. George le Gentil dans son essai "L'influence parnassienne au Brésil" remarque: "Un fait subsiste: la doctrine du Parnasse ne s'est définitivement imposée qu'au moment où des influences symbolistes venaient ou la contrarier ou la contredire. Les deux courants se mêlent dans l'oeuvre de Raymundo Correia, d'Olavo Bilac et d'Alberto de Oliveira...". Cette imbrication des deux courants, on la constatera dans le chapitre intitulé "Tendance Symboliste". Nous aborderons aussi l'influence heredienne qu'a subi notre poétesse. Nous évoquerons le fait que Francisca Júlia ait été le plus orthodoxe de nos poètes parnassiens. Nous nous étendrons ensuite sur le motif de la Mort abordé par l'écrivain selon sa conception du monde et de la vie.

Enfin, nous concluerons cet essai, avec la satisfaction d'avoir eu un contact plus étroit avec l'oeuvre de Francisca Júlia.

L'Influence Heredienne

Les critiques littéraires considèrent Francisca Júlia comme le plus orthodoxe des poètes parnassiens brésiliens: sa poésie se moule tout à fait aux principes du

* Professora Adjunta do Departamento de Língua Portuguesa da UECE. Mestrado na Sorbonne - Paris.

Parnasse Français "en effet elle est PLASTIQUE et SONORE", la poétesse a professé "L'art pour l'art", a employé le MOT JUSTE, a aspiré à l'Austérité formelle et s'est prédisposée à l'impassibilité, mérite que ses compatriotes ne cultivèrent pas³.

En 1871, l'année de la naissance de Francisca Júlia, le "Parnasse Contemporain" qui avait surgi en 1866 paraîtra en volumes. L'année suivante, Heredia commençait à apprendre "La Divine Comédie" par coeur. Les publications plus anciennes des Trophées remontent à 1862, mais le livre sera définitivement publié en 1893. "Ce petit livre de deux mille cinq-cents vers résume admirablement toute une époque littéraire et presque toutes celles de l'histoire... Cet éclat n'allait pas sans ombres. Les revues symbolistes, tout en reconnaissant le talent du poète s'attaquaient à la doctrine du Parnasse, qu'elles déclaraient morte et enterrée. Un article consacré aux Trophées s'intitulait: Les derniers adieux du Parnasse mourant"⁴.

Suivant la même voie que le maître français, Francisca Júlia adopte les mêmes idées que le grand écrivain. C'est l'occasion de confronter "Les Conquistadors" d'Heredia et "Les Argonautes" de Francisca Júlia.

Ce sonnet introduit une phase particulièrement importante d'Heredia. Il constitue un hommage à ces ancêtres espagnols. Dans ce poème, il se réfère à Palos de Moguer, connu sous le nom de Palos de la Frontera en Espagne. C'est là, en Andalousie, que Christophe Colomb embarqua le 3 août 1492, pour découvrir le Nouveau Continent. L'équipage du navire était formé de nobles espagnols, pirates, voyous, voleurs etc. Il y a une référence à l'objectif principal des conquérants - la recherche du métal précieux. Selon les alchimistes, les métaux étaient des substances plus ou moins mûries dans la terre: l'or représentait l'état de maturité parfaite. De là l'allusion à Cipango, nom donné au Japon au Moyen Age, et à ses mines lointaines. Ce qui enchantait le cubain naturalisé français, c'était toute l'ambiance du Nouveau Continent, la tonalité de la mer "L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques", la même mer qui l'avait vu naître.

Dans son poème "Les Argonautes" Francisca Júlia fait une apologie de l'esprit aventurier des européens. Elle insiste comme Heredia, sur l'intention principale de ces hommes: la recherche de trésors et de richesses sur les terres découvertes.

Les Conquistadors

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde Occidental

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré,

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

Os Argonautas

Francisca Júlia

Mar fora, ei-los que vão, cheios de ardor insano;
Os astros e o luar - amigas sentinelas -
Lançam bênçãos de cima às largas caravelas
Que rasgam fortemente a vastidão do oceano

Ei-los que vão buscar noutras paragens belas
Infintos cabedais de algum tesouro arcano...
E o vento austral que passa, em cóleras, ufano,
Faz palpitar o bôjo às retesadas velas

Novos céus querem ver, miríficas belezas,
Querem também possuir tesouros e riquezas
Como essas naus, que têm galhardetes e mastros...

Ateiam-lhes a febre essas minas supostas...
E, olhos fitos no vácuo, imploram, de mãos postas,
A áurea bênção dos céus e a proteção dos astros.

Le sonnet "La Centauresse" montre l'angoisse amoureuse vécue par la femelle. C'est un thème très ancien, car on le rencontre fréquemment traité sur les bas-reliefs. D'après Raoul Thauziès et Ibrovac, Heredia pourrait s'être inspiré d'une toile de Louis Ménard, ainsi que du poème de Catulle Mendes "Panteleia". Dans ce poème l'inquiétude humaine se confond avec l'instinct animal. La Centauresse se sent abandonnée par son ancien compagnon, le Centaure, lequel s'intéresse pour la Femme - rivale supérieure. Les Centaures portent le nom de "Fils de la Nuée". Zeus mis au courant de l'amour adultère du roi Ixion pour Héra, son épouse, modela les nuages à l'image de la reine de l'Olympe. Ixion, confondu par cette ruse, s'unit à la Nuée et, de ce rapport particulier naquit Kentauros, qui séduisit à son tour les cavales du Pélion et engendra les Centaures. Le mot "cavale" désigne poétiquement la jument. Au contraire des Centaures, dont le système pileux est très développé, les Centaures, plus féminines, ont des cheveux fins et blonds. La Centauresse se plaint d'être délaissée par le mâle, lequel recherche dans la Femme un moyen de diminuer son animalité⁵.

Bien que le thème soit le même, "Danse des Centaures" envisage le sujet sous un autre aspect. Il n'y a pas chez Francisca Júlia l'abandon amoureux souffert par la Centauresse d'Heredia. Au contraire, les Centaures dansent

et sont fières de leur condition de femelle, "élégantes", "nues", "les bouches sans mors", "galopent en liberté", "les seins pleins". Un nouveau personnage surgit-Hercule et sa persécution des Centaures. Le personnage d'Hercule est présent dans les poèmes "Centaures et Lapithes" et "Fuite de Centaures", pas dans "La Centauresse".

La Centauresse

Heredia

Jadis, à travers bois, rocs, torrents et vallons,
Errait le fier troupeau des Centaures sans nombre;
Sur leurs flancs le soleil se jouait avec l'ombre;
Ils mêlaient leurs crins noirs parmi nos cheveux blonds

L'été fleurit en vain l'herbe. Nous la foulons
Seules. L'antre est désert que la broussaille encombre;
Et parfois je me prends, dans la nuit chaude et sombre,
A frémir à l'appel lointain des étalons

Car la race de jour en jour diminuée
Des fils prodigieux qu'engendra la Nuée,
Nous délaisse et poursuit la Femme éperdument

C'est que leur amour même aux brutes nous ravale;
Le cri qu'il nous arrache est un hennissement
Et leur désir en nous n'étreint que la cavale⁵.

Dança de Centauros

Francisca Júlia

Patas dianteiras no ar, bocas livres dos freios,
Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças,
Ei-las, garbosas vêm na evolução das danças
Rudes, pompcando à luz a brancura dos seios

A noite escuta, fulge o luar, gemem as franças;
Mil centauros a rir, em lutas e torneios,
Galopam livres, vão e vêm os peitos cheios
De ar, o cabelo solto ao léu das auras mansas

Empalidece o luar, a noite cai, madrugada..
A dança hípica pára e logo atroa o espaço
O galope infernal das centauros em fuga:

É que, longe, ao clarão do luar que empalidece,
Enorme, aceso o olhar, bravo, do heróico braço
Pendente a clava argiva, Hércules aparece...

"En Sonde" de Francisca Júlia et "Pan" d'Heredia méritent une confrontation dans le vers clef de chaque sonnet. La poétesse brésilienne. "Là-haut se cache la lune et se tait

la forêt..." chez le maître français "Disparaît... Et les bois retombent au silence". La façon dont est présenté le paysage, pourqu'ensuite se concretise l'action, nous amène à penser que les deux auteurs ont employé les mêmes procédés jusque dans la structure des poèmes.

Selon Mário de Andrade "L'auteur des Trophées pourrait se ronger les ongles de jalousie et se tordre, vaincu par la reconnaissance de son infériorité d'artisan, s'il n'avait pas eu le bonheur, l'impétuosité du bouleversement lyrique et divin, de se faire pencher Marc Antoine sur la fille d'Aulete et de découvrir dans ses yeux: "Toute une mer immense où fuyaient des galères"⁶. Il surestime le "Vers Semence" au détriment d'autres oeuvres du grand poète français, tel que "Fuite de Centaures" et "Centaures et Lapithes". Ces deux derniers de loin inférieurs d'après Mário de Andrade à ceux de Francisca Júlia. Le critique ne s'arrête pas là, Francisca Júlia aurait exploité l'idée d'Heredia, transformée et améliorée. Tout en reconnaissant les qualités de notre poétesse, nous admettons le mérite d'Heredia, surtout dans les Trophées, son chef-d'oeuvre. Il a intitulé son livre "Fleurs de Feu", construit comme un bouquet de fleurs exotiques en opposition à celui, offert par Baudelaire au public, quelques années auparavant "Les Fleurs du Mal". L'incubation poétique a duré trente ans, temps nécessaire pour pénétrer le charme et le sens profond de l'esthétique et de l'histoire de la Langue Française. Sa conduite intellectuelle se réfère aux classiques, qui, pour trouver l'expression juste, retournent plusieurs fois à leurs brouillons. Ils travaillent inlassablement jusqu'à atteindre la PERFECTION. Miodrag Ibrovac affirme que: "Les Parnassiens ne faisaient point mystère des sources de leur génie, ils avouaient que la poésie exige un long apprentissage. Leur Muse fréquentait les bibliothèques, déroulait les chartes, recherchant avec eux dans un effort obstiné une expression digne de sa beauté"⁷. Le mérite d'Heredia en tant qu'écrivain découle de son érudition. Avant d'écrire "Les Conquérants", il s'est penché sur 185 volumes traitant de la conquête du Nouveau Monde. En ce qui concerne ces poèmes, imprégnés de Mythologie grecque, Louis Ménard, l'helléniste le plus passionné du XIX siècle, l'a beaucoup influencé.

Aussi bien Francisca Júlia qu'Heredia, ont opté pour le sonnet, et ce dernier justifie: "Si je m'en suis tenu au sonnet, c'est que je trouve que, dans sa forme mystique et mathématique... il exige, par sa brièveté et sa difficulté, une conscience dans l'exécution et une concentration de la pensée, qui ne peuvent qu'exciter et pousser à la perfection l'artiste digne de ce beau nom"⁸. L'expression choisie par Heredia pour désigner le sonnet de "forme mystique et mathématique" rappelle la difficulté de réaliser une oeuvre poétique en 14 vers.

On peut conclure que tous deux se distinguent par la sobriété, la concision et l'équilibre dans la mise en oeuvre de leurs poèmes. Mais leurs qualités vont au-delà: ils composent sur les mêmes thèmes, placent dans leurs vers la force créatrice, qui se dégage d'un grand artiste, et cette dernière est particulière à chacun.

Le Thème de la Mort

Francisca Júlia interrogée sur sa grave maladie, déclarait: "C'est le commencement de la fin. Je me sens heureuse quand j'aperçois, jour après jour, que cette fin s'approche. Vous savez? C'est très bon de mourir. Ma vie se rétrécit d'heure en heure. J'ai des ambitions, oh! plusieurs ambitions, mais elles sont d'un autre genre, ajoutait-elle en levant les yeux au ciel, comme si elle ne songeait qu'à la gloire éternelle de la vie dans l'au-delà..."⁹.

C'est une donnée biographique qui démontre la croyance de la poétesse en une vie après la mort. Comme elle souffrait énormément, la mort devait représenter un soulagement. D'après les informations selon lesquelles Francisca Júlia aurait embrassé le spiritisme, il faut admettre que malgré sa jeunesse, 49 ans, la mort lui apportait une consolation. On constate une cohérence entre son comportement aux dernières heures de sa vie et son existence de femme discrète, réservée et dédiée aux études. Elle manifestait également prudence et dignité dans son recueillement émotionnel.

"Implora a Cristo, seu Casto Espôso
Numa prece ou num transporte
O termo final da Morte,
Para descanso, para repouso..."¹⁰.

Notre poétesse ne met pas en relief la philosophie du "Carpe Diem" actuellement si répandue et exaltée par nos poètes. Nous convenons que Francisca Júlia s'est réalisée complètement dans une vie céleste, mais sa mort n'a pas mis un terme définitif à sa vie, elle a perpétué ses idées, ses sentiments, son érudition et les a livrés aux autres. Ceux qui lui succéderont, la garderont vive dans leur mémoire, vivante à cause de sa grande oeuvre littéraire.

Nous transcrivons les paroles de Ernst Bloch qui s'exprime magistralement sur ce sujet: "Au moment de mourir, nous aurions besoin de beaucoup de vie encore pour terminer notre vie... Lorsque nous mourons, que nous le voulions ou non, nous devons nous remettre, c'est-à-dire remettre notre "moi" aux autres, aux survivants, à ceux, et ils sont des milliards, qui viennent après nous, parce qu'eux et eux seuls peuvent achever notre vie non-finie"¹¹.

Le poème "La-Nature" illustre l'idée du corps humain qui se transforme en plante. Ce topo apparaîtra chez Musset et tant d'autres.

"Quando meu pobre corpo estiver sepultado,
Mãe! Transforma-o também num chorão recurvado
Para dar sombra fresca à minha própria cova"¹².

Le maître français

"Mes chers amis, quand je mourrai
Plantez un saule au cimetière
J'aime son feuillage éploré

La pâleur m'en est douce et chère
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai"¹³.

Le message que la poétesse citée transmet est celui de la plénitude de la paix conquise le jour de la mort. La jeunesse apporterait l'agitation, les préoccupations matérielles, l'aventure, caractéristiques peu prisées par l'écrivain.

"Moço, no seu viver errante e aventureiro,
O peito abroquelou dentro de uma armadura;
Velho, a paz vê chegar do dia derradeiro
Entre a abundância do ouro e o tédio da fatura"¹⁴.

La mort impose la conscience de la finitude de notre existence Souriante, heureuse, l'écrivain marche vers la mort, parce que celle-ci lui accordera une plus grande dignité.

"Kant parle de trois "postulats" de la raison pratique, qui seraient la liberté, l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme: dans notre langage, Dieu et la liberté, seraient plutôt, comme l'amour lui-même, des garanties d'immortalité, des assurances contre le non-être"¹⁵.

Notre écrivain croyait en Dieu et en l'immortalité de l'âme. L'amour joue un rôle dans tous ses vers de la phase "Muse Mystique" imprégnés d'une profonde religiosité. Selon Kant: Dieu, la liberté et l'amour sont des garanties d'immortalité. Ce point de vue est partagé par Francisca Júlia qui ajoute la souffrance, comme moyen d'affiner la sensibilité et de racheter les péchés des hommes, afin de conquérir l'immortalité.

"Feriant omnes, ultima necat" chaque heure qui passe blesse, la dernière tue.

Tendance Symboliste

On a observé que la poésie de Francisca Júlia a subi deux phases: parnassienne et symboliste. Péricles Eugênio da Silva Ramos divise l'oeuvre de F.J. en deux parties: I- Muse Impassible, pour la poésie parnassienne, et II- Muse Mystique, pour la poésie mystique, symboliste, morale et religieuse.

L'auteur poursuit: "En agissant ainsi, nous pensons mieux servir F.J. et le lecteur, finalement nous adopterons les noms Marbres lequel devrait correspondre à une poésie impassible, rigide parnassienne et Sphinx qui révèle l'intention ésotérique, mystique et symbolique"¹⁶. Andrade Muricy dans son livre Suave Convívio observe que le choix de Sphinx est évidemment symbolique, intime et ajoute "il n'existe pas seulement dans le livre des marbres, ni l'âpre rumeur d'un caillou qui se casse"¹⁷. Dans ce livre la poétesse impassible devient passible d'émotions.

L'écrivain Sânzio de Azevedo affirme en Apolo versus Dionisos: "En sachant que la poétesse s'est tournée de plus en plus vers le Symbolisme, nous devons conclure que même notre poète le plus purement parnassien, n'était pas complètement impliqué avec l'école française"¹⁸.

Nous ne pouvons pas oublier que notre poétesse est d'origine brésilienne, et bien, qu'elle ait été influencée par

Heredia, devenant sa fidèle disciple, Francisca Júlia révèle la magie et le sentiment profond d'être née au Brésil. La fleur de l'impassibilité n'a pas trouvé un terrain fertile pour être cultivée sur le sol national "Transplanté au Brésil, le Parnasse Français a nettement changé sous l'effet de nos idiosyncrasies sentimentales de notre émotivité et des traditions de notre poésie. L'impersonnalité et surtout l'impassibilité ne s'intègrent pas à notre caractère"¹⁹.

Le Parnasse Brésilien doit être compris comme une réaction au sentimentalisme excessif des romantiques, à la recherche d'une école plus esthétique, d'où émergent des thèmes orientaux, helléniques et qui soutient "L'art pour l'art".

Même s'il existait une certaine nostalgie du Romantisme, les parnassiens travaillent: Contre l'excès du subjectivisme par un appel à l'impersonnalité, pour le culte de la forme, contre les dangers de l'engagement et pour l'attitude prudente de la distanciation.

Francisca Júlia a suivi tous les dogmes du Parnasse, mais à certains moments, elle s'est écartée de l'impassibilité parnassienne.

Conclusion

Francisca Júlia était sans doute la plus grande disciple d'Heredia au Brésil, et s'est approchée du "Culte de la Beauté" préconisé par les parnassiens français. Elle a remplacé l'élan de ses sentiments par un travail discipliné et une grande rigueur. Elle est célébrée pour son sonnet "Muse Impassible" et il y a dans le Cimetière d'Araçá, une imposante statue, sculptée par Victor Brecheret. Celle-ci conserve à travers le temps sa splendeur, tout comme sa poésie qui survit jusqu'à nos jours.

Musa Impassível

"Musa! Um gesto sequer de dor ou de sincero
Luto jamais te afeio o cândido semblante!
Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero

Em teus olhos não quero a lágrima, não quero
Em tua boca o suave e idílico descante
Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero

Dá-me o hemistiquio d'ouro a imagem atrativa;
A rima, cujo som, de uma harmonia crebra,
Cante aos ouvidos d'alma; a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra
Ora o surdo rumor de mármore partidos"²⁰.

Dans le chapitre "L'influence Herédienne" nous observons que ce cubain naturalisé français a écrit les sonnets "Les Conquérants" et "La Centauresse" qui ont été

la source d'inspiration de Francisca Júlia dans "Les Argonautes" et "Danse de Centauresse".

À l'image de ses contemporains Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira et Vicente de Carvalho, Francisca Júlia a eu une phase symboliste.

Francisca Júlia a décidé de prendre du recul par rapport à ses lecteurs, à son oeuvre. Elle restait sereine, dépourvue de passions. Toutefois, elle n'a pas réussi à refouler ses sentiments indéfiniment, et à l'instar d'autres poètes parnassiens brésiliens, F.J. est devenue sentimentale, ce que nous vérifions dans l'évolution de ses poèmes. De poétesse Impassible elle est devenue Passible d'émotions.

BIBLIOGRAPHIE

1. IBROVAC, Miodrag. **José Maria de Heredia - Sa Vie, Son Oeuvre**. Paris: Les Presses Françaises, 1923, p. 72-73.
2. GENTIL, George Le. **L'influence parnassienne au Brésil** in: *Revue de Littérature Comparée*. Paris: H. Champion, 1931.
3. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **A Renovação Parnassiana na Poesia** in: COUTINHO, Afrânio (dir) **A Literatura no Brasil**. vol. IV, 1986, p. 144.
4. IBROVAC, Miodrag. **José Maria de Heredia - Sa Vie, Son Oeuvre**. Paris: Les Presses Françaises, 1923, p. 161-163.
5. HEREDIA, José Maria de. **Les Trophées**. Paris: Gallimard, 1981.
6. ANDRADE, Mário de. **Mestres do Passado** in: BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
7. IBROVAC, Miodrag. **José Maria de Heredia - Sa Vie, Son Oeuvre**. Paris: Les Presses Françaises, 1923, p. 310.
8. *Ibidem*, p. 327.
9. JÚLIA, Francisca. **Poesias**. Introdução e Notas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 20.
10. *Ibidem*, p. 103.
11. ZIEGLER, Jean. **Les Vivants et La Mort**. Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 13.
12. JÚLIA, Francisca. **Poesias**. Introdução e Notas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 112.
13. *Ibidem*, p. 112.
14. *Ibidem*, p. 125.
15. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La Mort**. Paris: Flammarion, 1977, p. 434.
16. *Ibidem*, p. 27.
17. MURICY, Andrade. **O Suave Convívio**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.
18. AZEVEDO, Sânzio de. **Apolo versus Dionisos**. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1977, p. 45.
19. VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 242-243.
20. JÚLIA, Francisca. **Poesias**. Op. Cit., p. 47-48.

A CHAVE MESTRA DE DONA ARANHA

Síntese de *FICÇÕES LOBATIANAS: DONA ARANHA E AS SEIS ARANHINHAS NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO* *

Horácio Dídimo**

1. PRELÚDIO
2. O LIVRO FICTÍCIO
(Texto, paratextos e epitextos)

DONA ARANHA E AS SEIS ARANHINHAS NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

PREFÁCIO

DONA ARANHA COSTUREIRA

A PRIMEIRA ARANHINHA

A SEGUNDA ARANHINHA

A TERCEIRA ARANHINHA

A QUARTA ARANHINHA

A QUINTA ARANHINHA

A SEXTA ARANHINHA

EPÍLOGO

POSFÁCIO

A família Aracne (Genuíno Selbst)

Itinerário de um Repórter (Walter Rego)

A Caixa de Perguntas (depoimento do editor)

Os Sete Pimpoesmas de Hermano Brat

3. POSLÚDIO
 - 3.1 Revista
 - 3.2 Entrevista
4. BIBLIOGRAFIA

A produção do texto *Ficções lobatianas: Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo* teve sua gênese em duas obras fundamentais da literatura infantil de Monteiro Lobato: *Reinações de Narizinho* e *Memórias da Emília*. O atelier de Dona Aranha no Reino das Águas Claras, em *Reinações de Narizinho*, foi o ponto de partida para a *mise-en-scène* dos processos textuais lobatianos representados pelas seis aranhinhas. A Emília crítica e o Visconde

didático, co-autores de *Memórias da Emília*, presidem a transcrição do Sítio do Picapau Amarelo. A expectativa do título é a de um livro de literatura infantil. Trata-se, entretanto, de um ensaio ficcional ou de uma ficção ensaística disfarçada em reportagem sobre o mundo lobatiano. Mais do que um pastiche de personagens ou uma paródia de processos textuais, apresenta-se como uma parábola do Sítio do Picapau Amarelo, uma interpretação analógica da literatura infantil de Monteiro Lobato, uma incursão no reino da literatura infantil comparada.

1. PRELÚDIO

O PRELÚDIO revive a cena de *Reinações de Narizinho* em que aparecem Dona Aranha e as seis aranhinhas. É o ponto de partida destas *FICÇÕES LOBATIANAS*. Dona Aranha e as aranhinhas passam a personificar os processos textuais lobatianos na criação, recriação e transcrição de personagens. O fio *textual* cria NARIZINHO, DONA BENTA, TIA NASTÁCIA, EMÍLIA, O VISCONDE DE SABUGOSA e o MARQUÊS DERABICÓ; o fio *intertextual* recria os personagens do mundo maravilhoso de Dona Carochinha; o fio *intercontextual* recria personagens do contexto cinematográfico, das histórias em quadrinhos e desenhos animados; o fio *extratextual* transforma pessoas reais em personagens, como os fabulistas Esopo e La Fontaine; o fio *transtextual* transforma textos de histórias, interferindo no destino dos personagens, como o Burro Falante, salvo das garras do Tigre, e o Cordeiro, salvo das garras do Lobo, no país da fábula; o fio *metatextual* introduz personagens de personagens, os metapersonagens; e, afinal, o fio *hipertextual* transcriba personagens, isto é, cria novos personagens inspirados em personagens já existentes, como a própria Dona Aranha Costureira, transcrição de Aracne.

** 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 de Língua Portuguesa.

2. O LIVRO FICTÍCIO (Texto, paratextos e epitextos)

O **texto** do livro fictício é constituído por sete capítulos, referentes à Dona Aranha e a cada uma das aranhinhas e mais o epílogo. Elas são designadas pelos textónimos funcionais do Visconde e pelos caliônimos musicais e cromáticos da Emília. Dona Aranha Costureira, Textureira e às vezes Seresteira é Madame Proto, a fiandeira-mor dos textos lobatianos. Para a Emília é a Dozona Vermelha ou simplesmente a Velha Dozona. As aranhinhas secretárias são as Senhoritas Deuterinhas. A primeira aranhinha, a Rezinha Alaranjada ou Aranhinha Inter recebe no Sítio os personagens intertextuais sabinianos Fernando Odnanref e Mariana, a agente Anairam, da Sociedade Secreta Olho de Gato. A segunda aranhinha, a Mizinha Amarela ou Aranhinha Intercon, recebe, como personagens intercontextuais, o Prof. Pardal e o Lampadinha, do contexto das histórias em quadrinhos. A terceira aranhinha, a Fazinha Verde ou Aranhinha Extra registra o nome do Poeta Manuel Bandeira, como personagem lobatiano, depois do mergulho na piscina hifológica. A quarta aranhinha, a Solzinha Azul ou Aranhinha Trans, ajuda a transformar os textos das histórias do Pato Pateta, de Vinicius de Moraes, do Assum Preto, de Luiz Gonzaga e até do Jardineiro Timóteo e da Negrinha, de Monteiro Lobato, para salvá-los e levá-los para o Sítio, como personagens transtextuais. A quinta aranhinha, a Lazinha Anil ou Aranhinha Meta, ajuda Emília a encenar a apresentação do seu discípulo, o metapersonagem Mestre Jabuti e os metametapersonagens de suas historinhas. A sexta aranhinha, a Sizinha Violeta ou Aranhinha Hiper ajuda o Visconde a fabricar os robózinhos Pito e Tito para que possam ajudá-la na recepção do repórter Hermano Brat; os robózinhos são hiperpersonagens por terem sido produzidos na linha de montagem dos Lampadinhas e o repórter, por pertencer à linhagem intelectual dos Sabugosas. O **epílogo** é apenas um momento de descanso dos personagens: é a hora em que o anjinho Flor-das-Alturas desce das nuvens e começa a adocar todos os sonhos.

São **paratextos** do livro fictício o título do livro, o nome do autor, local e data, os intertítulos, o prefácio, o posfácio, as duas ilustrações, as epígrafes e as notas. São os chamados **peritextos**: estão em torno do texto, bem próximos a ele ou nos seus interstícios.

O **prefácio** e o posfácio foram escritos pelo editor Adelphos Bruder.

O **prefácio**, intitulado **As Sete Chaves do Tamanho**, esclarece que o objetivo do livro-reportagem é revelar ao respeitável público o extraordinário papel desempenhado por Dona Aranha Costureira e suas espertas aranhinhas no mundo lobatiano. Elas constituem as sete chaves de tudo o que aconteceu e está acontecendo no Sítio do Picapau Amarelo.

O **posfácio**, intitulado **A Oitava Chave**, revela o verdadeiro nome do autor do livro: Hermano Brat.

Os **epitextos** estão também em torno do texto, embora um pouco mais distanciados. Estão aqui representados pelos

elementos anexados ao posfácio: os comentários dos personagens Genuíno Selbst e Walter Rego, o depoimento do editor e os pimpoemas de Hermano Brat. Na verdade os epitextos são também paratextos. A fórmula de Genette é a seguinte: paratexto = peritexto + epitexto (Cf. **Seuils**, p.11). A **Família Aracne**, de Genuíno Selbst, é o retrato da família revelado pelas epígrafes dos sete capítulos e o **Itinerário de um Repórter**, de Walter Rego, é a parataxe dos passos do personagem-autor, dos palimpsestos de Genette ao espelho de Fernando Sabino. O editor Adelphos Bruder conta em seus depoimento **A Caixinha de Perguntas** tudo o que viu no I Congresso das Aranhas Textureiras durante os preparativos da edição do livro de Hermano Brat no Sítio do Picapau Amarelo. Os sete pimpoemas de HB encontrados pelo Visconde no fundo da redinha dos hóspedes, no alpendre do Sítio, constituem o encarte especial que, segundo a Emília, deve ser lido como uma sobremesa poética.

3. POSLÚDIO

3.1. Revista

3.2. Entrevista

O livro fictício (texto e paratexto) é o **ludus emoldurado pelo prelúdio e pelo poslúdio**. De certo modo é um **lucidus ludus** pelo que tem de ensaístico e ficcional. O prelúdio e o poslúdio são os epitextos reais do livro imaginário ou fictício. O **poslúdio** é ao mesmo tempo **revista e entrevista**.

A **revista** é uma nova visão ou uma revisão do texto à luz dos processos utilizados para apresentação dos processos lobatianos. Os conceitos de Genette e a teoriuzinha do Visconde são confrontados e passados em revista.

A **entrevista**, a auto-entrevista, é principalmente Monteiro Lobato entrevistado pelos seus críticos, pelos seus personagens e por este duplo que é o autor-personagem transformado em personagem-autor.

4. BIBLIOGRAFIA

4.1. Bibliografia de Monteiro Lobato.

Destaco **Reinações de Narizinho**, **Memórias da Emília e Negrinha**.

4.2. Bibliografia sobre Monteiro Lobato.

Destaco **Monteiro Lobato: vida e obra**, de Edgard Cavalheiro.

4.3. Bibliografia teórica e geral.

Destaco **Palimpsestos e Seuils**, de Gérard Genette, na bibliografia teórica, e **Poesia completa e prosa**, de Manuel Bandeira e **O menino no espelho**, Fernando Sabino, na bibliografia geral.

Conclusão: o livro fictício (texto, paratextos e epitextos) é a parte mais importante, o núcleo, o **texto** do livro real. O prelúdio, o poslúdio e a bibliografia são os seus principais **paratextos**.

O LAGO

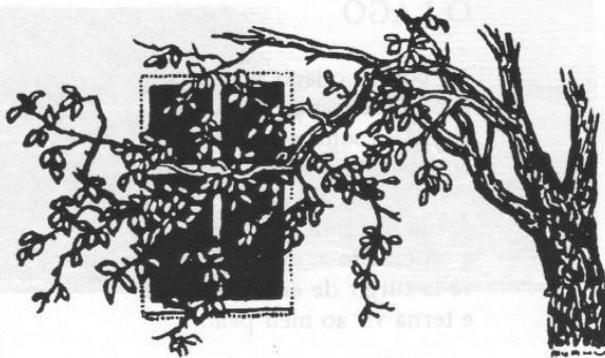
No bosque o lago azulado,
teto de douradas flores,
embala o sonho de um barco
em alvíssimos tremores.

À sua margem, passeio,
e esperando-a, espreito;
vê-la surgir de entre as flores
e terna vir ao meu peito.

“Saltemos ao barco, então,
e que as ondas nos alentem,
e deixemos que seus remos
sejam ramos indolentes.

Naveguemos docemente
sob o clarão do luar;
suspire o vento nos juncos,
ponha-se a água a cantar...”

Mas ela não vem... Sozinho,
debalde sofro de amores,
à margem do lago azul,
teto de douradas flores.



ȘI DACĂ RAMURI BAT ÎN GEAM

Și dacă ramuri bat în geam
 Și se cutremur' plopii,
 E ca în minte să te am
 Și 'ncet să te apropii.

Și dacă stele bat în lac
 Adâncu-i luminându-l,
 E ca durerea mea s'o 'mpac
 Inseninându-mi gândul.

Și dacă norii deși se duc,
 De iese 'n luciul luna,
 E ca aminte să-mi aduc
 De tine 'ntotdeauna.

Să pluta cuprinși de farmec
 Sublumina blândei lune,
 Vântu 'n tresul tin fetească
 Unduioasa apă sune...

Dar nu vine! Stăgurate
 Izdată suspin și suflă
 Lângă lacul cel albastru
 Încărcat cu flori de nufăr.

E SE...

Se os ramos batem na vidraça
e se estremecem verdes vimes,
é para eu ter-te à mente e para
que pouco a pouco te aproximes.

Se estrelas pairam sobre o lago
o seu abismo iluminando,
calma-me a dor um sonho vago,
meu pensamento serenando.

Se as nuvens densas vão-se embora
e a luz da lua se avizinha,
é para eu ter-te à mente agora
e para sempre, amada minha!



PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m'ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des,
O lume toată 'nțelegea,
Tu nu m'ai înțeles.

De câte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-eră de-ajuns;

O oară să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S'ascult de glasul gurii mici —
O oară, și să mor.

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază din adins,
In calea timpilor ce vin
O stea s'ar fi aprins.

Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți;
Cu ale tale brațe reci
Inmărmurii măreți!

Un chip deapururi adorat,
Cum nu mai au părechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi!

Hoje sequer ainda lamento
— pois passo satamente —
que o teu olhar em triste acento
se volte inutilmente.

Se hoje és a todos semelhante
nos olhos e no porte;
se hoje te olho indiferente
com frio olhar de morte.

Devias ter ficado presa
aquele halo profundo
à noite, uma candeia acesa
ao amor neste mundo!

Căci te iubiam cu ochi păgâni
Și plini de suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrâni,
Părinții din părinți.

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristețe capul tău
Se 'ntoarce înzadar;

Căci azi le semeni tuturor
La umblet și la port,
Și te privesc nepăsător
C'un rece ochiu de mort.

Tu trebuiă să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Și noaptea candela s'aprinzi
Iubirii pe pământ.

AO LONGO DE ÁLAMOS...

Ao longo de álamos sem par,
amiúde eu tenho ido;
me conheceram os do lugar —
tu não me hás conhecido.

À tua janela que luzia
deixei o olhar detido;
o mundo todo compreendia —
tu não me hás compreendido.

Por quanto tempo eu esperei
um gesto, suplicante!
Um dia só, eu te implorei,
um dia era o bastante.

Uma hora só, sermos amigos,
no amor nos conhecer,
ouvir tua voz nos lábios meigos,
uma hora... e morrer.

Dando-me o teu sereno olhar
um raio complacente,
no vão do tempo por chegar
uma estrela se acende.

Terias tu sempre vivido
em vidas após vidas;
nos frios braços concebido
grandezas desmedidas.

Um rosto para sempre amado
como outro sem igual,
daquelas fadas, retornado
de um tempo imemorial.

Pois eu te amei com olhos pagãos
num sofrimento atroz,
que me legaram os que são
avós dos meus avós.

Hoje sequer ainda lamento,
— pois passo raramente —
que o teu olhar em triste acento
se volte inutilmente.

Se hoje és a todos semelhante
nos modos e no porte,
se hoje te olho indiferente
com frio olhar de morte.

Devias ter ficado presa
àquele halo profundo;
à noite, uma candeia acesa
ao amor neste mundo!



CÂND AMINTIRILE...

Când amintirile 'n trecut
Incearcă să mă cheme,
Pe drumul lung și cunoscut
Mai trec din vreme 'n vreme.

Deasupra casei tale ies
Și azi aceleaș stele
Ce-au luminat atât de des
Induioșării mele.

Și peste arbori răsirați
Răsare blânda lună
Ce ne găseă îmbrățișați
Șoptindu-ne 'mpreună.

A noastre inimi își jurau
Credință pe toți vecii,
Când pe cărări se scuturau
De floare liliicii.

Putut-au oare-atâta dor
În noapte să se stingă,
Când valurile de isvor
N'au încetat să plângă,

Când luna trece prin stejari
Urmând mereu în cale-și,
Când ochii tăi tot încă mari
Se uită dulci și galeși?



Impressão em papel de qualidade em
Lithografia Federal do Brasil
Av. da Liberdade, 202 - Fone: 3033-1000
Cidade Nova - Rio de Janeiro - CEP: 20131-000
Livraria da Letra - Brasil

QUANDO AS LEMBRANÇAS...

Quando as lembranças ao passado
procuram me chamar,
caminho longo e repisado
eu voltar a palmilhar.

Sobre a tua casa ainda aparecem
hoje as mesmas estrelas,
que iluminaram tantas vezes
as emoções mais belas.

E sobre as árvores nos prados
desponta 'a branda lua,
a nos mirar aconchegados,
voz que à voz se insinua.

As nossas almas se juravam
a crença neste amor
quando nos bosques se agitavam
as liláceas em flor.

Pode a paixão ou tanta dor
na noite se extinguir,
enquanto as fontes, num tremor,
não cessam de carpir,

E a lua vai por sobre as frondes,
seguindo a mesma trilha,
quando os teus olhos, sempre grandes,
são doce maravilha?

"MUSA DE AQUÉM E DE ALÉM"

Para José Rebouças Macambira

Bimbalha o sino sobre a velha igreja
(Palmácia de ontem)*

José Rogério Fortes de Bessa*

**musa de aquém
musa de além
tão perto vai
tão longe vem**

**monge que vai
prece que vem
rosa de aquém
vozes de além**

**sabiá mestre
palmaciando
um canto vário**

**na rima leve
no metro forte
do campanário**

Horácio Dídimo

Exercícios de admiração

* MACAMBIRA, José Rebouças. *Musa de aquém e de além*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

Para José Rebouças Macambira
PERSONALIDADE, ATIVIDADE DOCENTE E PRODUÇÃO CIENTÍFICA DE JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA
José Rogério Fontenele Bessa 7

TONICIDADE E RITMO NA LÍNGUA PORTUGUÊSA SEGUNDO JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA
José Alberto Campos Uchôa 13

A TEORIA DO VERSO EM JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA
Sânzio de Azevedo 16

CLASSIFICAÇÃO VOCABULAR SEGUNDO JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA
Márcia Teixeira Nogueira 18

OS TERMOS SINTÁTICOS PROFUNDOS EM JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA
José Américo Bezerra Saraiva 20

A PROPÓSITO DA OBRA *PORTUGUÊS ESTRUTURAL*
Paulo Mosânio Teixeira Duarte 22

HISTÓRIA(S) DO BRASIL: APROXIMAÇÕES ENTRE AS OBRAS *PAU-BRASIL* DE OSWALD DE ANDRADE E *HISTÓRIA DO BRASIL* DE MURILO MENDES
Caterina Maria de Saboya Oliveira 25

***BAÚ DE OSSOS* E O LABORATÓRIO DA ESCRITA**
Celina Fontenele Garcia 30

APROPRIAÇÃO DE MAGIA E DISCURSO PUBLICITÁRIO
Gilmar de Carvalho 36

DOM QUIXOTE E A EVOLUÇÃO DO ROMANCE MODERNO
Pedro Paulo Montenegro 39

OS BRASIS DE EUCLIDES DA CUNHA E LIMA BARRETO
Idilva Maria Pinto Germano 42

A DANÇA DOS NOMES NOS MANUSCRITOS DE DORA, DORALINA
Italo Gurgel 50

O ESTILO E A ECONOMIA DO SUJEITO
José Leão de Alencar Júnior 53

**LA LITTÉRATURE DE CORDEL COMME FICTION COMPENSATOIRE:
UNE LECTURE POSSIBLE**
Martine Kunz 60

MUSE IM (PASSIBLE)
Vera Lúcia Figueiredo Costa Rocha 64

A CHAVE MESTRA DE DONA ARANHA
Síntese de FICÇÕES LOBATIANAS: DONA ARANHA E AS SEIS ARANINHAS NO SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO
Horácio Dídimo 69

POEMAS DE MIHAI EMINESCU (1850-1889)
Tradução de Luciano Maia 71



Impresso na Imprensa Universitária da
Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932 - Fundos - Benfica
Caixa Postal 2600 - Fone/Fax: (085) 283.3260
Fortaleza - Ceará - Brasil