

Língua e Literatura





Q.1-40-44

LÍNGUA E LITERATURA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Waldyr Muniz Oliva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Antonio Brito da Cunha

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Paulo Vizioli

Assistente Técnico para Assuntos Acadêmicos: —

Eduardo Marques da Silva Ayrosa

Assistente Técnico para Assuntos Administrativos: —

Célio Machado da Silva

Toda correspondência deverá ser dirigida à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com menção específica de *Língua e Literatura* — Caixa Postal — 0.1000 — São Paulo — Brasil.



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE DE
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Departamento de Letras Modernas
Departamento de Lingüística e Línguas Orientais

Publicação anual

Comissão de Redação:

Massaud Moisés
Cidmar Teodoro Paes
Julio G. García Morejón

Diretor-Responsável deste número:

Julio G. García Morejón

Bibl. Central - F. D. U. S. P.
Recebido: 31.10.79

ANO VII

Ling. e Lit.	São Paulo	v. 7	p. 1 - 469	1978
--------------	-----------	------	------------	------

- 1 Esta Revista destina-se a publicar trabalhos de professores dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Terá, outrossim, suas páginas abertas a colaborações de ex-professores e colegas de outros departamentos, a professores estrangeiros, desde que pertinentes ao campo da língua e da literatura;
- 2 As colaborações, que devem ser inéditas, serão publicadas na língua original, desde que em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão;
3. *A Comissão de Redação* reserva-se o direito de, se necessário, rever as colaborações a fim de enquadrá-las nas normas ortográficas, bibliográficas e tipográficas adotadas por esta publicação;
4. Serão da responsabilidade científica e doutrinária dos seus autores os conceitos e juízos emitidos em suas colaborações — artigos ou resenhas;
5. A publicação de colaborações não solicitadas estará sujeita à aprovação da *Comissão* e à disponibilidade de espaço na Revista;
6. À *Comissão de Redação* cabe o direito de recusar qualquer colaboração que julgue inoportuna ou incondizente com o espírito da Revista.

SUMÁRIO

ARTIGOS	Pág.
<i>Carmelo Distante</i> Ideologia e Poesia di Eugenio Montale da la Bufera e Altro a Satura..	9
<i>Célia Berrettini</i> Cervantes entremezista — A arte de batizar suas personagens	31
<i>Cidmar Teodoro Pais</i> Estruturas de poder dos discursos: Elementos para uma abordagem Sócio-Semiótica	39
<i>Erwin Theodor</i> Heine como prosador	51
<i>Francis Henrik Aubert</i> Aspectos quantitativos do léxico nominal de histórias em quadrinhos	61
<i>Helmi Nasr</i> A epístola do perdão, precursora da Divina Comédia ..	71
<i>Irene Wherritt</i> A sociolinguística da oração substantiva em português	85
<i>Izidoro Blikstein</i> As etimologias de Isidoro de Sevilha	111
<i>Jasna Paravich Sarhan e Sofia Angelides</i> Modernismo Brasileiro e Cubo-Futurismo Russo	121
<i>Julio G. García Morejón</i> Presencia de España en Brasil	135
<i>Lênia Márcia de Medeiros Mongelli</i> A Ironia Camiliana	151
<i>Lidia Neghme Echeverría</i> Tres novelistas burguesas y lo aleatorio de los eventos	157
<i>Loredana Caprara</i> Problemi de linguaggio in Gadda	175
<i>Loredana Caprara</i> Alcune note su Italo Svevo	179
<i>Maria Aparecida Barbosa</i> Aspectos da dinâmica do neologismo	185
<i>Mario Miguel González</i> Actantes y conflicto en <i>Bodas de Sangre</i>	209
<i>Marion Fleischer</i> O conto na literatura Alemã do século XX	221
<i>Nancy Rozenchan</i> Raízes Ibéricas numa peça Hebráica seiscentista	233
<i>Sakae Murakami</i> O Kyogen e a sua simplicidade de representação ..	243
<i>Tae Naito</i> Estudo das expressões de tratamento focalizadas em Kiyomori, na obra "Contos de Heike, ED. Amakusa"	253
<i>Yessai Ohannes Kerouzian</i> Os documentos antigos da poesia Armênia	263
<i>Zelia L. V. de Almeida Cardoso</i> O oriente e a moral de Propércio	301

CONFERÊNCIAS E COMUNICAÇÕES

<i>Dino Preti</i>	Os trabalhos escritos dos cursos de Pós-Graduação — O relatório para os exames gerais de qualificação	315
<i>Gustav Siebenmann</i>	Ernesto Sábato y su ambición de una novela metafísica	325
<i>Iñemar Chiampi Cortez</i>	“Para una semiología de la prosa modernista” Hispanoamericana ..	335
<i>Italo Caroni</i>	Reflexões sobre o ensino da literatura Francesa na Universidade Brasileira	345
<i>Nelly Novaes Coelho</i>	Uma possível leitura crítica da poesia brasileira contemporânea ..	355
<i>Rafael-Eugenio Hoyos-Andrade</i>	El vocalismo del Español y del Portugués: Estudio contrastivo fonético-fonológico y sus implicaciones pedagógicas	369
<i>Terezinha Nakéd Zaratín</i>	Os estudos Sino-Lingüísticos no <i>Centre de Recherches linguistiques sur l'Asie orientale</i> de Paris	381

NOTAS

<i>Aurora Fornoni Bernardini</i>	Aprender a falar (em Bergman e Marina Tzvetáieva)	397
<i>Benjamin Abdala Junior</i>	A desautomatização de estereótipo em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira	405
<i>Elisabet Gonçalves Moreira e Lenira Marques Covizzi</i>	O Poder no texto	411
<i>Francesca Cavalli</i>	A passagem do ano em Kyoto	419
<i>Lidia Neghme Echeverría</i>	Uma leitura de “Dom Quixote”	429
<i>Philippe Willemart</i>	Corps du texte, Corps vivant, balancement d'une lecture ..	433
<i>Roberto de Oliveira Brandão</i>	Poética e Vida	439

RESENHAS

<i>RIQUER, Martin e VARGAS LLOSA, Mario</i> — El Combate imaginário, las cartas de batalla de Joanot Martorel (Eliana Faganello) ..	447
<i>PARRA, Violeta</i> — 21 son los dolores, antologia amorosa, introducción selección y notas de Juan Andrés Piña (Eliana Faganello)	449
<i>ESTEBAN SCARPA, Roque</i> — “La desterrada en su patria” (Maria Eugênia de Sousa Medina)	451
<i>PUIG, Manuel</i> — “El beso de la mujer araña” (Maria Eugênia de Sousa Medina)	453
<i>CARRETER, Fernando Lázaro e CALRERON, Evaristo Correa</i> — Cómo se comenta um texto literario (Felipe Jorge) ..	455
<i>SCHOLBERG, R. Kenneth</i> — Sátira e invectiva en la España Medieval (Felipe Jorge)	455
<i>ALAZRAKI, Jaime</i> — Versiones, Inversiones, Reversiones. El espejo Como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges (Lenira Marques Covizzi)	460

ARTIGOS

IDEOLOGIA E POESIA DI EUGENIO MONTALE DA LA BUFERA E ALTRO A SATURA

Carmelo Distante

Abbiamo scelto come oggetto di questo studio su Eugenio Montale il tema l'ideologia e la poesia da *La bufera e altro* a *Satura*, perché a noi pare che è in questi due libri che il poeta genevose raggiunga la piú compiuta e matura espressione della sua umanità.

Intendiamoci, con questo non vogliamo dire affatto che in queste due raccolte è dato trovare una concentrazione poetica maggiore che nelle altre, di prima e di dopo, bensí solamente che ne *La bufera e altro* e in *Satura* viene a maturazione e, per cosí dire, si svela tutta la complessa umanità del poeta. Tanto è vero che possiamo aggiungere che le altre raccolte, da *Ossi di seppia* a *Le Occasioni*, dal *Diario del '71 e del '72* al *Quaderno di quattro anni*, le prime due antecedenti a *La bufera* e le seconde posteriori a *Satura*, si possono considerare sempre sí come libri di grandissima poesia che trova in se stessa la sua ragione di essere, ma pure come libri che se letti da soli non ci danno tutta la misura di Montale uomo e poeta, come si rivela ne *La bufera* e in *Satura*. La verità è, infatti, che tra *La bufera* e *Satura* quasi tutti i nodi della precedente poesia montaliana vengono allo scioglimento e quella che segue non indica strade nuove, ma ripescorre, sia pure con canto sempre alto e sostenuto, vie già note a chi conosce le altre raccolte del nostro poeta.

E bene ora, prima di procedere, fare qualche accenno, e sia pure, in modo estremamente sintetico, alla posizione morale e ideale assunta da Montale sin dall'apparire del suo primo libro di poesie, *Ossi di seppia*, e poi nel secondo, *Le occasioni*, e metterne subito in evidenza l'originalità e la profondità che lo hanno portato ad essere, su scala mondiale, il poeta forse piú grande del nostro secolo, il simbolo stesso di tanta parte della coscienza dell'uomo del Novecento impegnato a scoprire il senso e il significato del suo essere al mondo. E a questo proposito non possiamo fare a meno di ricordare, proprio per meglio capire l'originalità e la profondità della posizione montaliana, le principali idee-forza o, se si vuole, i miti che hanno sorretto per lungo tempo l'uomo moderno.

È noto che il Novecento ha ereditato dall'Ottocento, che a sua volta l'aveva ereditato dal Settecento, l'idea e il concetto di progresso (e non importa qui mettere in luce tutte le differenze che pure ci sono, e non di poco conto, tra il Settecento illuminista, l'Ottocento romantico e il Novecento aperto e proteso al massimo a tutte le avventure intellettuali e spirituali) L'idea di progresso è una costante che ha informato il mondo moderno. Possiamo aggiungere solamente che nel Novecento quest'idea ha trovato il suo epilogo e insieme la sua crisi, crisi che attualmente stiamo vivendo e della quale la poesia di Montale è forse la testimonianza più alta e più complessa.

L'idea di progresso ha come base una concezione ottimistica, se non della vita dell'individuo, certamente dello sviluppo e del divenire storico dell'umanità. Coerentemente con questa concezione, tutta la storia è vista come una serie di gradi e di passaggi che portano l'uomo da uno stadio più basso ad uno stadio più alto di civiltà e così da uno stadio di minore ad uno stadio di maggiore libertà *ad infinitum*. Sicché si è salutata ogni scoperta filosofica e scientifica, allo stesso modo di ogni realizzazione poetica e artistica, effettuata nel corso dei secoli, come una liberazione anche morale dell'uomo. Va da sé che questo cammino dell'umanità non è visto come progrediente in modo rettilineo, bensì mediante passaggi dialettici, vale a dire mediante l'assorbimento del negativo nel positivo e il superamento di quello da parte di questo. Insomma, l'uomo si può anche momentaneamente fermare o anche retrocedere, ma poi, alla fine, non può che trovarsi più avanti del punto di partenza. La sua marcia allora non può essere che una marcia progrediente, sia pure mediante un cammino che può conoscere fermate e bensì momentanee retrocessioni.

È vero che occorrerebbe ora fare delle distinzioni per articolare in senso storico-critico il discorso su questa idea di progresso che tanto in profondità ha informato la coscienza del mondo moderno. Non si può, infatti, non tener conto della grande differenza di posizione nei confronti delle sorti e del destino degli uomini che esiste, per esempio, tra un poeta pessimista e materialista come Giacomo Leopardi, il più grande poeta italiano dell'Ottocento e uno dei massimi di tutto il mondo, e gli altri spiritualisti o cattolici romantici, compreso lo stesso Manzoni, così come non si può non tener conto della profonda differenza che c'è nei confronti dell'idea di progresso e del modo in cui questo si attua, tra un filosofo conservatore come Hegel e un pensatore rivoluzionario come Marx; o della grande differenza che esiste, per prendere in considerazioni due altri grandi italiani del nostro secolo, tra il pensiero di Croce e quello di Gramsci, circa il modo in cui procede e si attua lo sviluppo della storia e quindi

circa il modo in cui si snoda la marcia degli uomini dalla necessità verso la libertà. Ma sta di fatto che, al di là differenze ideali e delle posizioni pratiche assunte da questo o da quel movimento di pensiero, si può tranquillamente affermare che nulla si è realizzato nel mondo, almeno a cominciare dalla rivoluzione francese in poi, se non in nome del progresso e della liberazione *ad infinitum* dell' uomo. Tutte le lotte politiche e sociale, tutte le rivoluzioni, tutte le guerre d'indipendenza nazionale, e anche le stesse guerre imperialistiche intraprese per il dominio coloniale o per la conquista del mercati, hanno avuto come giustificazione (e non sembri un'ironia) l'idea di progresso e di liberazione dell' uomo. E ovviamente anche le guerre e le lotte che i popoli colonizzati hanno dovuto fare per liberarsi dal dominio coloniale. Sicché non sempre è facile tracciare una linea di delimitazione netta nella storia del mondo moderno e contemporaneo tra movimenti rivoluzionari realmente progressisti e movimenti rivoluzionari soltanto a parole, ma in realtà reazionari ed oppressivi. E questo si può dire sia per quanto riguarda i movimenti di struttura, vale a dire quelli politici ed economici in senso stretto, che per quanto riguarda i movimenti sovrastrutturali, cioè ideali, culturali ed artistici che dei primi sono sempre la proiezione, si voglia o non si voglia.

Orbene, ritornando ora a Montale, vediamo qual è la posizione che egli assume sin dagli esordi di fronte a questo problema, vale a dire di fronte al problema del destino e dell'essere dell'uomo moderno nel mondo, collocandosi al centro di un dibattito ideale e morale che il nostro secolo, come abbiamo detto sopra, ha ereditato dal Settecento illuminista e dall' Ottocento prima romantico, poi positivista e infine decadente. Non ci soffermeremo a lungo su questo Montale, vale a dire su Montale autore di *Ossi di seppia* e de *Le occasioni*, perché il nostro discorso vuole avere come oggetto specialmente il Montale de *La bufera* e di *Satura*, cioè di un tempo che si colloca tra il 1940, che è l'anno dell'inizio della seconda guerra mondiale, il 1945, che è l'anno che segna la fine della stessa guerra, e gli anni che seguono alla fine di questa, sino al 1970, che è l'anno, appunto, con cui si chiudono le poesie di *Satura*. Tuttavia occorre fare qualche accenno al Montale degli anni 1920-1940, proprio per capire meglio la posizione ideologica e poetica del Montale degli anni tra il 1940 e il 1970.

Ossi di seppia, come è noto, è il primo libro poetico di Montale e fu composto, come l'autore stesso ci fa sapere in una nota, tra il 1920 e il 1927, se si esclude *Meriggiare pallido*, che risale al 1916. Sono gli anni dunque che seguono alla prima guerra mondiale e sono gli anni cruciali in cui il fascismo s'impadronisce del potere in Italia. Le scelte da fare sembrano chiare: o si è di qua o si è di là, o si è fascisti o si è antifascisti. Croce, come la più valida cultura italiana, passa

all'opposizione; Gramsci viene imprigionato e dal fondo di una cella forgerà le armi per la riscossa del proletariato. Intanto però, stando in galera, s'infiacchisce nella salute e poi perde addirittura la vita. I fascisti da parte loro credono di avere salvato la nazione dal miasma e di averla avviata verso un avvenire di grandezza illimitata. Insomma, mentre i fascisti da una parte credono che col loro avvento al potere tutti i mali della nazione saranno avviati a soluzione e che la stessa oliverà grande e potente e gl'italiani rispettati e temuti, gli antifascisti dall'altra non perdono la speranza che un giorno l'Italia ritornerà libera e il popolo riprenderà a vivere con dignità e non oppresso. Così sia i fascisti che gli antifascisti si fanno guidare nella loro azione e nelle loro scelte da una fede quanto si vuole opposta, anzi contrapposta, ma pur sempre ottimistica. Non ci scordiamo che sarà lo stesso Gramsci che teorizzerà in carcere che l'uomo nella vita e nella storia è necessario che si faccia guidare dal pessimismo della ragione e dall'ottimismo della volontà. Pensava, dunque, che nonostante tutto gli uomini non debbano mai rassegnarsi al male, all'infelicità e alla sconfitta, anzi li esortava ad impegnarsi con tutte le forze della volontà a cercare di costruirsi una vita e una storia che fossero coronate dal successo, sebbene con la ragione dovessero sempre sapere che l'esito di ogni impresa umana non è mai scontata in partenza.

Come Montale, intanto, si poneva di fronte alle cose? Quale posizione cioè assumeva? Come, in altri termini, gli pareva il mondo e la sorte dell'uomo nello stesso? Niente ci può aiutare di più a rispondere a queste domande che richiamare alla nostra attenzione la prima lirica con cui si aprono i veri e propri *Ossi di seppia*. È un componimento celebre che tutti conoscono. Si tratta di quello che comincia col verso *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*. È evidente che in questa poesia il poeta assumeva una posizione fortemente negativa non solo di fronte all'ideologia fascista, sebbene fosse a questa che particolarmente s'indirizzava il suo no, ma di fronte a tutte le ideologie che in qualche modo volevano che si rispondesse facilmente e chiaramente al problema dell'essere e del destino dell'uomo nel mondo. In realtà Montale esprimeva in termini poetici altissimi la coscienza della grande difficoltà che l'uomo contemporaneo trova a pronunciarsi sulla ragione e sul senso del suo essere sulla terra. Il mondo gli appariva non decadentisticamente come un mistero che soltanto il poeta può svelare, ma come un problema difficilissimo la cui soluzione non è alla portata di mano di nessuno, né degli uomini comuni, né degli scienziati, né dei poeti. Perciò vana e più che vana, stolta, gli pareva la pretesa di tutti coloro che vogliono e credono che la realtà sia qualche cosa di chiaro e di semplice. E il poeta chiudeva questa grande lirica con la famosissima quartina, che si può considerare come il suo testamento poetico e ideale degli anni in cui compose *Ossi di seppia*:

Non domandarci la formula che mondi possa apriti,
sí qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

È chiaro che qui Montale respingeva tutte le “bacature” culturali e ideologiche ottocentesche e novecentesche: respingeva la pretesa positivistica di spiegare il mondo con la scienza, quella decadente di scoprire e impossessarsi dell'assoluto con l'arte, così come respingeva l'attivismo ottimistico futurista e delle altre avanguardie e nello stesso tempo annunciava chiaramente che il compito dell'uomo contemporaneo non è quello di emettere facili sentenze sul mondo e sulla storia o di abbracciare delle filosofie, come quelle idealistiche o attivistiche, che sembrano rispondere con chiarezza e completezza a tutto, ma che in realtà non rispondono a niente, bensì di rifiutarsi di dare facili giudizi su cose che non si sa che cosa siano né dove portino, tanto che ammoniva: codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo. E si noti che sottolineava le due negazioni, proprio per mettere in rilievo che l'unica cosa di cui l'uomo contemporaneo può dirsi sicuro è del fatto che non sa chi sia né che cosa veramente voglia.

Un altro componimento molto importante per capire l'atteggiamento del poeta di fronte alla vita al tempo degli *Ossi di seppia*, è quello che comincia col verso *Spesso il male di vivere ho incontrato*. Si tratta anche in questo caso di un componimento famoso. Perciò non ci pare il caso di soffermarci a lungo su di esso. Diremo soltanto che qui l'autore manifestava ancora una volta chiaramente la sua visione della vita non programmaticamente ottimistica, anzi tutto il contrario. Ma è la seconda quartina che c'interessa in special modo. Cantava il poeta:

Bene non seppi, fuor del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

È chiara l'indisponibilità di Montale per gli entusiasmi e gl'incantesimi ideologici. Il bene non consiste nell'adesione, più o meno motivata, alle ideologie, ma se mai nell'indifferenza di fronte alle stesse. Non è, in altri termini dalla partecipazione emozionale a qualche credo ideologico che ci possa derivare il bene morale, bensì al contrario dal distacco con cui sappiamo partecipare alle passioni della vita. E a questo proposito molto significativo ci pare anche quanto scriveva in *Stile e tradizione*, un articolo pubblicato su “Il Baretto”, anno I n. I, il 15 gennaio del 1925, poi ristampato con “piccoli ritocchi”

in *Auto da fè*, dove accennando alla debolezza stilistica di scrittori e poeti come Carducci, Pascoli e D'Annunzio, scriveva: "Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, messianismo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi ed avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro piú che del rifare la gente. In tempi che sembrano contrassegnati dall'immediata utilizzazione della cultura, del polemismo e delle diatribe, la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato: lo stile ci verrà dal buon costume" Dove è evidente che l'autore prendeva posizione contro chi confondeva la poesia con l'ideologia e faceva chiaramente intendere che non ci poteva essere salute innanzi tutto per i poeti, ma poi anche per gli uomini in generale, se non liberandosi dalla pretesa che per risolvere i problemi che travagliano l'uomo, basta farsi adepti di qualche ideologia e proclamare questa come la salvatrice del mondo. La vita invece gli pareva che andava vissuta come pena chiusa e come realtà difficilmente decifrabile. Il male e il dolore inoltre li vedeva come elementi che accompagnano ad ogni passo il fenomeno fisico e metafisico dell'esistenza. Si pensi ancora alla lirica *Spesso il male di vivere ho incontrato* o a quella che comincia coi versi *Mia vita, a te non chiedo lineamenti / fissi, volti plausibili o possessi*. E si può dire che tutto il libro di *Ossi di seppia* è percorso da un profondo scandaglio circa la chiusa e difficile essenza del mondo e della vita. E questa è l'importanza del segno storico-artistico, oltre che morale, di quel grande libro. È chiaro, infatti, che Montale con *Ossi di seppia*, in un tempo in cui la retorica fascista sembrava trionfare soddisfatta di sé, indicava agli uomini il volto estremamente problematico, oltre che duro e nascosto delle cose. Non si trattava però di un volto disperato, e su questo punto occorre richiamare con forza l'attenzione, nonostante che pure le cose gli apparivano amare, difficili, incerte e spesso enigmatiche. La speranza, insomma, spuntava dall'interno della disperazione. E per questo aspetto di speranza, per così dire, disperata, di ansia cioè che tende ad abbandonare le viscere oscure della terra per proiettarsi verso gli "azzurri specchianti del cielo", si veda un componimento come *Portami il girasole*.

Ma è ne *Le occasioni*, composte tra il 1929 e il 1939, nel decennio cioè che vide l'apparente quanto tronfio rafforzamento del fascismo in Italia, l'ascesa del nazismo in Germania, la conquista dell'Etiopia da parte della stessa Italia fascista e il soffocamento nel sangue della libertà spagnola da parte del franchismo, appoggiato dalle forze naziste e fasciste, nel decennio, in altri termini, che preparò all'Europa e al mondo la tragedia della seconda guerra mondiale, che Montale consolida la sua visione del mondo oscura e chiusa, eppure solcata di tanto in tanto, da un qualche raggio improvviso di luce che sembra squarciare, quasi in modo intermittente e magari

quando meno ce se lo aspetta, le tenebre che incombono sulla terra, onde dare all'uomo che vive sulla crosta della stessa la coscienza che la vita è sí problematica ed oscura, difficile e dura, ma non tale che di tanto in tanto chi la viva non possa scorgere in essa una qualche luce che forse, chi lo sa? lo può anche salvare. Non c'è niente di programmatico e di sicuro, ma tutto è possibile.

Il poeta, come è noto, stampava, *in limine* a *Le occasioni*, una poesia come *Il balcone*, che faceva parte dei *Mottetti*, “per il suo valore di dedica” Ebbene, è proprio nel *Il balcone* che possiamo trovare la chiave che ci può permettere di aprire il chiuso significato di tutta la poesia del libro. Leggiamo la terza ed ultima quartina di questo famoso componimento:

La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.

È evidente che per Montale del decennio 1929-'39 la vita, pur nella sua problematica oscurità, è solcata da una serie di “barlumi”, o, se si vuole, di “occasioni”, che di tanto in tanto rompono il contesto duro e drammatico in cui la stessa sembra fisicamente e metafisicamente inchiodata. E possono essere “barlumi” o “occasioni” da poco, almeno di nessun valore apparente, oggetti o avvenimenti minimi, che ci possono permettere di sovrastare “i ciechi tempi”, e così salvarci, nonostante tutto. A Liuba che parte, costretta dalle leggi razziali ad abbandonare la sua casa e la sua città, basta un nonnulla per il suo riscatto:

Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera — e basta al tuo riscatto.

E a Dora Markus basterà a darle la forza per resistere persino un “amuleto”, un topo bianco d'avorio che tiene “vicino alla matita delle labbra”:

Non so come stremata tu resisti
in questo lago
d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse

ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti.

Sono versi tratti da *Dora Markus I*, una poesia composta nel 1926, ma non a caso inclusa ne *Le occasioni*. Ed è l'attaccamento a queste cose umili e privatissime che solo forse può salvare l'uomo in tempi feroci, come quelli moderni, quando la storia è piena di "errori imperturbati", che nessun passaggio di spugna può per altro cancellare. Si legga la seconda strofe di *Dora Markus 2*, che risale al 1939:

La sera che si protende
sull'umida conca non porta
col palpito dei motori
che gemiti d'oche e un interno
di nivee maioliche dice
allo specchio annerito che ti vide
diversa una storia di errori
imperturbati e la incide
dove la spugna non giunge.

Non ci soffermeremo ancora a lungo su questo secondo libro della poesia montaliana. Diremo soltanto che nella cupa tragedia che pareva incombere sull'umanità in quegli anni, sino al punto che sembrava travolgerla e soffocarla, il poeta trova la forza per resistere a tanto scempio non mai rifugiandosi in facili illusioni, ma se mai aggrappandosi alla sua visione del mondo di cristiano laico che lo porta da un lato a respingere il "vano farnetico" e l'"amore di donne barbuti", cioè delle monache che non credono che tutta la vita si viva su questa terra e che tutto l'amore si dia e si riceva in questo mondo, e dall'altro a liberarsi dalla disperazione, mostrandosi umanamente pietoso e insieme cosciente che "follia di morte non si placa a poco/prezzo. ". A resistere lo aiutano inoltre la fiducia negli affetti privati, specialmente l'amore della donna e per la donna, e la fiducia nella forza dell'umana dignità che ricorre a tutti i sortilegi possibili per sfuggire, appunto, alla "follia di morte"

Si giunge così all'esperienza de *La bufera e altro*, un libro che contiene poesie scritte tra il 1940 e il 1954. Diciamo subito che si tratta di un libro molto composito, e se si pensa al tempo in cui fu composto non poteva forse essere diversamente. Tra il 1940 e il 1955 si chiusero e si aprirono problemi d'immensa portata per l'umanità, le conseguenze dei quali le stiamo vivendo noi oggi tra un'agonia e una speranza, che sembrano, ahimé, non volerci mai abbando-

nare, e un poeta della forza morale e delle qualità intellettuali di Montale non poteva evidentemente non risentirne.

Se si esaminano le poesie di *Finisterre*, che sono ristampate nella prima sezione de *La bufera*, poesie tutte scritte tra il '40 e il '42, e pubblicate nel '43 a Lugano, è facile osservare che tematicamente e stilisticamente sono molto vicine a quelle della IV sezione, cioè l'ultima, de *Le occasioni*. C'è forse una tensione sentimentale e stilistica più accentuata, specialmente nella prima che dà il titolo a tutto il libro, *La bufera*, appunto, e che simboleggia lo scatenarsi della guerra e i sogni e le speranze di pace e di cultura che non vogliono abbandonare l'umanità. Ma ci sono dei componimenti di eccezionale rigore espressivo e contenutistico. Si pensi, per esempio, a *Gli orecchini*, una delle poesie più concentrate e chiuse che Montale abbia mai scritto. La guerra, insomma, non fece perdere al poeta la compostezza, né sentimentale né stilistica, ma se mai gli permise d'interiorizzare ancora più di prima l'enigma del significato del mondo e del supplizio a cui gli uomini sono condannati in momenti in cui nessun messaggio di pace e di speranza sembra che possa raggiungere il loro cuore e la loro intelligenza. Bellissima e assai significativa è a questo proposito la lirica *Su una lettera non scritta* che ora si può leggere, appunto, nella sezione *Finisterre*:

Per un formicolio d'albe, per pochi
fili su cui s'impigli
il fiocco della vita e s'incollani
in ore e in anni, oggi i delfini a coppie
capriolano coi figli? Oh ch'io non oda
nulla di te, ch'io fugga dal bagliore
dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra.

Sparir non so né riaffacciarmi; tarda
la fucina vermiglia
della notte, la sera si fa lunga,
la preghiera è supplizio e non ancora
tra le rocce che sorgono t'è giunta
la bottiglia dal mare. L'onda, vuota,
si rompe sulla punta, a Finisterre.

La guerra con le sue violenze, con le sue distruzioni, con i suoi orrori morali e materiali, specialmente se si pensa che era una guerra assurda e insensata, trovava più che sgomento, ansioso di sapere il poeta. Ma la violenza, specialmente la violenza assurda e irrazionale, la violenza mitica o mistica, che pure si annoda nel cuore della storia di sempre, e in quello della storia contemporanea forse in special modo, può mai essere capita e spiegata dalla ragione, almeno dalla ragione

come Montale la intendeva? Certamente no. Ecco perché nessuna bottiglia poteva arrivare dal mare e l'onda si rompeva, vuota, sulla punta, a Finisterre. Ma la ragione, e se proprio si vuole diremo la ragione borghese, anzi alto-borghese, come è sicuramente quella del nostro poeta, se la ragione si può mai qualificare veramente come aristocratica o borghese o proletaria, è stato lo scoglio a cui egli ha amato rimanere sempre attaccato durante la guerra e dopo la guerra. E questo forse è stato il punto massimo di forza e insieme il limite di Montale. La sua, infatti, è stata una ragione assoluta e non una ragione storica. E se questo gli ha permesso da un lato di scoprire e denunciare con forza chiaroveggente la fallacia di tanti miti che hanno ingannato ed intossicato l'uomo contemporaneo, ha pure contribuito dall'altro a bloccarlo di fronte alla storia, a impedirgli cioè di leggere la stessa in modo discriminante. Di qui il fatto che a un certo punto doveva necessariamente sfociare a una repulsione, quasi alla nausea della storia stessa. Quando la ragione, infantti, si arrocca in se stessa e si fa assoluta non può non sentire fastidio di tutte le scorie che la storia di necessità si porta dietro. Diciamo di necessità perché la storia non è e non può essere mai pura. Perciò se la ragione assoluta ci può aiutare a diagnosticare senza inganni e senza illusioni di alcun genere i mali della storia, e di questo l'umanità contemporanea molto deve essere debitrice a un poeta come Montale, è solo l'adesione alla ragione storica che ci può vietare d'isolarci aristocraticamente e può impedirci di sentire la nausea di tuffarci nel male che travaglia il mondo per cercare di espellerlo o almeno di limitarlo.

Per capire la tempra della razionalità alto-borghese e della moralità laico-cristiana con cui Montale si poneva di fronte alla realtà nel turbinoso tempo che sta tra la guerra e il dopoguerra, ci piace intanto ricordare le parole che concludono la *Visita a Fadin*. Sono parole di eccezionale importanza, oltre che molto chiare, tanto che si commentano da sole. Leggiamole: "Del colloquio non ricordo più nulla. Certo non aveva bisogno di richiamarsi alle questioni supreme, agli universali, chi era sempre vissuto in modo umano, cioè semplice e in silenzio. Exit Fadin. E ora dire che non ci sei più è dire solo che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi ritardatari, così pazzesco com'è, sembri alla nostra ragione l'unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato. (Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi? Se è una bestemmia, ahimé, non è neppure la nostra peggiore.)

Essere sempre tra i primi e *sapere*, ecco ciò che conta, anche se il perché della rappresentazione ci sfugge. Chi ha avuto da te quest'alta lezione di *decenza quotidiana* (la più difficile delle virtù) può attendere senza fretta il libro delle tue reliquie"

È evidente che Montale non cercava, allora, come del resto non ha mai cercato, soluzioni extra storiche ai mali del mondo. Ma cercava delle soluzioni storiche, anzi riteneva che fossero possibili delle soluzioni storiche? Insomma, che cosa era possibile fare con la ragione, col sapere, e sia pure col sapere messo in corsivo? Soltanto conoscere l'ordine pazzesco in cui si muove l'uomo nel mondo e al massimo esercitare la piú difficile delle virtù, la decenza quotidiana? In realtà, piú di questo gli pareva che non si potesse fare e andare al di là di questo pensava che fosse un inganno o un'illusione. L'intelligenza, dunque, non si doveva lasciar fuorviare da miraggi di sorta e doveva stare attentissima solamente a captare i segni della realtà, con la coscienza che il significato della stessa ci sfugge. Insomma, l'uomo al massimo poteva opporre ai mali del mondo, che l'intelligenza con sagacia e perspicacia doveva sapere indagare ed indicare, il rifiuto della coscienza morale. Ma andare oltre non si poteva. Pensare che la storia si possa in qualche modo emendare era, secondo il poeta, piú che un'illusione quasi un inganno morale che gli uomini tessono a se stessi.

Si capisce ora perché l'undici settembre del 1943 poteva scrivere il primo madrigale fiorentino e l'undici agosto del 1944 il secondo. Nel primo diceva:

Suggella, Herma, con nastri e ceralacca
la speranza che vana si svela, appena schiusa ai tuoi mattini.
Sul muro dove si leggeva *Morte*
A Baffo Buco passano una mano
di biacca. Un vagabondo di lassú
scioglie manifestini sulla corte
annuvolata. E il rombo si allontana.

E nel secondo:

Un Bedlington s'affaccia, pecorella
azzurra, al tremolio di quei tronconi
—Trinity Bridge— nell'acqua. Se s'infognano
come topi di chiavica i padroni
d'ieri (di sempre?), i colpi che martellano
le tue tempie fin lí, nella corsia
del paradiso, sono il gong che ancora
ti rivuole fra noi, sorella mia.

Non c'è bisogno di osservare che col primo madrigale il poeta ribadiva, e, come sempre, con alta concentrazione poetica che qui si connota di un linguaggio beffardamente irriverente, com'è costume del popolo fiorentino nei suoi momenti piú caustici e irosi, la sua concezione

della storia che non conosce che speranze vane; e nel secondo c'è il richiamo ai valori morali che sono i soli che ci posso salvare. Ma è nella *Ballata scritta in una clinica*, una poesia non tanto forse a torto privilegiata dal Contini, che l'orrore per la storia e la sofferenza della coscienza morale di fronte alla stessa, trovano un'espressione così intensa che rasenta l'agitazione. Ed è chiaro che l'autore si stava rinnovando anche nel linguaggio poetico. Vogliamo dire che non gli bastava piú il linguaggio ermeticamente chiuso del decennio precedente. La realtà ora comincia a prorompere a volte violenta e a volte irridente, ma anche nelle sue espressioni piú anonime e comuni. Insomma, il poeta tra la guerra e il dopoguerra tentò un nuovo scavo del reale, uno scavo piú aperto e sanguigno ma non meno complesso, anzi di una complessità ancora maggiore, se è vero, come a noi pare, che la sua indagine poetica sulla condizione dell'uomo contemporaneo raggiunge l'apogeo proprio in questo periodo.

A dimostrazione di quanto diciamo, si veda la sezione *Silvae*, che fu composta, come l'autore ci fa sapere in una nota, tra il '44 e il '50 e le *Conclusioni provvisorie*, l'ultima sezione de *La bufera*, che fu composta tra il '50 e il '54. Delle poesie della sezione *Silvae* ci soffermeremo sulle ultime due, vale a dire su *Il gallo cedrone* e su *L'anguilla*, e specialmente su quest'ultima, che è, a nostro giudizio, la poesia piú bella, in senso assoluto, che Montale abbia mai scritto. Ma non va trascurata naturalmente neppure *Voce giunta con le folaghe*.

Ne *Il gallo cedrone* ciò che colpisce è quel senso di acre realtà di dolore e di morte che il povero e bellissimo votatile, raggiunto dal breve sparo, sente. Ma non è solo l'animale che sente l'acre strazio del dolore e della morte, bensí anche il poeta. Il dolore e la morte dell' uccello, infatti, è anche il dolore e la morte del poeta. Ed è questo che fa grande e nuova questa poesia. Per Montale il dolore e la morte non sono scene soltanto da descrivere, come volevano i veristi, o spettacoli solamente da godere, come volevano i decadenti, ma strazi invece da sentire nella propria carne, proprio come voleva il Leopardi. Non per nulla, e sia detto di passaggio, si può dire che Montale è il piú grande poeta moderno italiano dopo Leopardi. Certo, si sente anche in questa poesia che per il poeta genovese l'esperienza decadente non è passata invano, ma senza dubbio ha saputo trarsene fuori per giungere a un nuovo e piú vivo contatto con la realtà, anzi per sentire l'arsura e il bruciore vero della realtà, per raggiungere e cogliere cioè la realtà non piú solamente attraverso il simbolo, secondo la via maestra dei decadenti, ma attraverso tutte le sue manifestazioni tragiche e terribili, riprendendo così la strada che aveva battuto con successo il Leopardi. Un'altra osservazione che ci pare di poter fare ancora su questa grande poesia è circa la pietà che il poeta sente per l'infelice animale. Non si tratta di un momento di

commozione sentimentale, come potrebbe essere quella di una signora bene educata e ben pasciuta, avvolta in qualche morbida pelliccia o sprofondata in qualche comoda poltrona, che piange per la disgraziata sorte di una povera e bella creatura, bensì di un sentimento di pietà accorato, profondamente cristiano e leopardiano, scaturente dalla coscienza e dalla volontà che vorremmo tutti sottrarci al dolore e alla morte, ma non possiamo. Si leggano per quest'aspetto soprattutto la seconda e la terza quartina:

Chiede aiuto il singulto. Era piú dolce
vivere che affondare in questo magma,
piú facile disfarsi al vento che
qui sul limo, incrostati sulla fiamma.

Sento nel petto la tua piaga, sotto
un grumo d'ala; il mio pesante volo
tenta un muro e di noi solo rimane
qualche piuma sull'ilice brinata.

E nell'ultima quartina, dopo un richiamo a tutte le gioie e a tutti i giuochi della vita, gli occhi del poeta finiscono con l'appuntarsi sull'oscura e amara sorte a cui siamo fatalmente inchiodati.

Con *L'anguilla*, che per virtù tecnica e per altezza d'ispirazione è il componimento poetico di Montale che maggiormente si avvicina a *La ginestra* di Giacomo Leopardi, ci troviamo di fronte a una grandissima poesia. Si tratta di un componimento di trenta versi, tra versi lunghi, versi meno lunghi e versi brevi e brevissimi, che si snodano, anzi si torcono e si contorcono, in un solo periodo sapientemente modulato. Una prova di virtù tecnica eccezionale. Ma ovviamente non si tratta solamente di una manifestazione di virtù tecnica, che in poesia vale quello che vale, bensì del raggiungimento di una perfetta forma poetica che fa una cosa sola con la concezione della vita del poeta che è la fonte da cui egli trae ispirazione per la sua poesia.

L'anguilla incarna il simbolo della volontà e del desiderio di vita che è proprio di tutta la natura, di quella volontà e di quel desiderio di vita che non si ferma di fronte a nessun ostacolo e che cerca con tutte le forze in suo possesso di rompere e superare ciò che gli rende difficile la vita stessa. Gli sforzi che essa fa per trovare una sede adatta alla sua sopravvivenza, le difficoltà inaudite che deve superare per vincere "l'arsura e la desolazione", riuscendo a trovare paradisi d'amore e di fecondazione nei posti piú impensati e impossibili, il suo tendersi e contorcersi tra i macigni, il suo infiltrarsi "tra gorielli di melma" per riemergere tra "pozze d'acqua morta", è ciò che

la rende sorella all'uomo. L'uomo dunque, come l'anguilla, si dibatte e guizza tra mille difficoltà e la via che percorre per poter vivere non è mai sgombra di ostacoli di ogni genere. Non in modo facile e piano perciò può realizzarsi la nostra esistenza, anche se bisogna aver sempre fede che *tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito*.

Ma è nelle *Conclusioni provvisorie*, cioè nel *Piccolo testamento* e ne *Il sogno del prigioniero*, che possiamo trovare riassunta in modo chiarissimo ed incisivo la sua posizione ideale e morale del tempo degli anni del dopoguerra che sfociarono nella guerra fredda. Queste poesie, infatti, furono scritte tra il '50 e il '54. In un mondo ideologicamente diviso in modo verticale e quasi manicheamente contrapposto, con le forze conservatrici all'attacco in tutta l'Europa e in tutto il mondo e con le forze proletarie e rivoluzionarie bloccate dai dogmi e dal mito di Stalin, in un mondo dove pareva soffocato ogni respiro di libertà reale e al di fuori dei grandi partiti che irrigimentavano le masse non pareva che ci potesse essere possibilità di movimento, il poeta manifestava la sua fede non alimentata di lumi di chiesa o di officina che confortassero "chierico rosso, o nero" È evidente che la polemica coi democristiani e coi comunisti qui diventa aperta. E non c'è bisogno di vedere necessariamente nella sardana infernale dell'ombroso Lucifero che sta per scendere su una prora *del Tamigi, dell'Hudson, della Senna/scuotendo l'ali di bitume semimozze dalla fatica*. ., come pure è stata vista, un'allusione alla paura, che era proprio della borghesia di quegli anni, che l'Europa occidentale potesse cadere preda dell'armata rossa. La verità è che per Montale le speranze di rinnovamento e di progresso che gli anni del dopoguerra avevano fatto sorgere nel cuore di masse sterminate non erano altro che illusioni, tanto più ingannevoli quanto più accettate senza distacco e ragione critica. Perciò alle illusioni che seguivano le masse, opponeva orgogliosamente la propria concezione del mondo smagata e amara, l'unica che non permetteva disinganni e che non fosse un fuoco di paglia, tanto che diceva:

Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
non può fallire nel ritrovarti.
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
non era fuga, l'umiltà non era
vile, il tenue bagliore strofinato
laggiù non era quello di un fiammifero.

E ne *Il sogno del prigioniero* ribadiva la sua sfiducia nella possibilità che il mondo potesse cambiare in meglio. Lo vedeva minato quasi da un male metafisico, a tal punto che diceva:

La purga dura da sempre, senza un perché.
Dicono che chi abiura e sottoscrive
può salvarsi da questo sterminio d'ocche;
che chi obiurga se stesso, ma tradisce
e vende carne d'altri, afferra il mestolo
anzi che terminare nel *paté*
destinato agl'Iddii pestilenziali.

È chiaro che il poeta vedeva con chiarezza il nuovo conformismo morale e ideale ammorbante che si stava abbattendo sull'Europa del dopoguerra, spazzando via gl'ideali e le aspirazioni della Resistenza proprio in quegli anni. Si ricordi che si stava ritornando, in forme più subdole e ipocrite, alla necessità di avere una certa tessera politica per ottenere un posto o far carriera. L'aria politica e morale stava diventando così nuovamente irrespirabile e sembrava pesare come una cappa di piombo. Perciò non ci poteva essere riposo e pace per gli uomini. E il prigioniero non poteva non concludere il suo discorso col richiamo a un sogno di speranza e di felicità che il cammino della storia col suo assurdo dispiegarsi sembrava negare. Si ponga mente agli ultimi quattro versi con cui si chiude il componimento:

e i colpi si ripetono ed i passi,
e ancora ignoro se sarò al festino
farcitore o farcito. L'attesa è lunga,
il mio sogno di te non è finito.

Ma non dovevano passare molti anni ancora perché il sogno finisse e perché il prigioniero facesse definitivamente i conti in negativo con la storia. Di questo nuovo momento della poesia montaliana sarà frutto *Satura*, il libro che raccoglie la produzione poetica del poeta genovese tra gli anni 1962-'70.

Si badi subito, intanto, agli anni in cui fu composto il libro. È noto che fu quello il tempo in cui il fenomeno più grosso e appariscente del dopoguerra sembrò raggiungere i risultati più cospicui e nello stesso tempo rivelò la sua crisi irriversibile. Alludiamo al fenomeno del nascere e dell'affermarsi del neocapitalismo con tutto ciò che esso rappresentò per tutta l'Europa sia sul piano delle strutture che su quello delle sovrastrutture, fenomeno che raggiunse, appunto, il suo apogeo tra gli anni '60-'65, mentre nel '68, l'anno delle lotte studentesche che investirono tutte le grandi Università europee, da Roma a Berlino, da Parigi a Pisa, rivelò che il neocapitalismo non solo era in crisi, ma che soprattutto non aveva risolto nessun problema vero di quelli che si erano affacciati alla coscienza europea subito dopo la fine della guerra, nonostante le tante illusioni che aveva creato intorno agli anni '60. Si rifletta un momento su

ciò che significò il fenomeno neocapitalistico per tutta l'Europa occidentale, e specialmente per un paese come l'Italia che non aveva mai veramente avuto nel passato una vera e grande borghesia industriale. Significò innanzi tutto il passaggio rapido e caotico da una economia prevalentemente agricola a una economia industriale col conseguente spostamento di masse imponenti dalla campagna alla città. Fu in quegli anni, infatti, che il fenomeno dell'emigrazione interna ed esterna in Italia riprese con vigore. Milioni e milioni di persone lasciarono il mezzogiorno e le isole e si trasferirono al nord, al nord della penisola e al nord dell'Europa. La classe dirigente pensò così di poter rispondere all'ansia di progresso delle masse e di poter risolvere in questo modo i problemi delle stesse, sia quelli di ordine materiale che di ordine morale. In realtà non fece altro che crearne altri e più gravi. E in primo luogo si dette origine al fatto più vistoso che il neocapitalismo portava inevitabilmente con sé, vale a dire al dato dell' assalto incontrollato e incontrollabile ai beni della natura e all'anima della gente che veniva trasformata in un *robot* non pensante e in una perfetta macchina di consumo. Si ricordi che fu proprio in quegli anni che si coniò ed ebbe fortuna il termine consumismo.

Quanto ai fenomeni sovrastrutturali a cui il neocapitalismo dette origine ricorderemo soltanto il neopositivismo logico ed epistemologico in filosofia, lo strutturalismo nel campo della linguistica e della critica letteraria, le nuove avanguardie letterarie che fiorirono un pò in tutta l'Europa, compresa naturalmente l'Italia, tutti fenomeni che si connotavano per la loro modernità e scientificità come aideologici, mentre i loro propugnatori e seguaci non si accorgevano, o non se ne volevano accorgere, che l'aideologia era ciò che ci voleva in massimo grado perchè il neocapitalismo si affermasse incontrastato e mercificasse o meglio merdificasse, come dicevano icasticamente e con spregio coloro che non si vollero far complici delle sue fortune, lo spirito.

Vediamo ora quali ripercussioni questi anni e questi avvenimenti ebbero su di una personalità come quella di Montale. Cominceremo col dire, intanto, che questi anni lo trovarono collaboratore, in qualità di giornalista stipendiato, de "Il corriere della sera", il più grande giornale borghese italiano e uno dei più grandi e famosi giornali borghesi di tutta l'Europa. Frutto della collaborazione a "Il corriere della sera" furono gli scritti che poi saranno raccolti nei due volumi *Auto da fé* e *La farfalla di Dinard*. La collaborazione del nostro poeta a "Il corriere della sera" è stata, come è noto, variamente interpretata e commentata. Per quanto ci riguarda diremo che certamente ebbe un preciso significato per il poeta e per il giornale: per il poeta che potette così far giungere la sua voce amara e disillusa ad un pubblico

vasto e per il giornale che potette vantarsi non soltanto di avere tra i suoi collaboratori un poeta celebre, ma anche perché attraverso di lui potette mostrare con quale animo la grande borghesia, di cui 'Il corriere della sera' era voce ed espressione, si acconciò ad accettare i fasti e i nefasti del neocapitalismo. Perciò a noi pare per lo meno schematica, oltre che semplicistica, la tesi di coloro che hanno voluto vedere nella collaborazione di Montale a "Il corriere della sera" la naturale adesione di un grande borghese, in senso ideale, ad uno dei più grandi giornali della borghesia europea. La verità è più complessa, e secondo noi va cercata proprio nell'atteggiamento, niente affatto entusiasta, che la grande borghesia ebbe nei confronti del neocapitalismo e delle forze politiche che lo appoggiarono. Sicché l'incontro tra il poeta che guardava con occhi per niente compiaciuti all'affermazione neocapitalistica e il giornale che rispecchiava gl'interessi della grande borghesia italiana, ha un significato ideale ben preciso. Fu sì, infatti, un incontro ideologico, ma non nel senso che Montale aderiva all'ideologia borghese neocapitalistica, che fu tra l'altro superficialmente ottimistica, oltre che pacchiana e incolta, ma se mai nel senso che guardava con forti riserve, sino alla repulsione, proprio come faceva la grande borghesia, o almeno parte di essa, alle fortune del neocapitalismo.

Se si vuole ora capire con quale animo il poeta guardava ai risultati che si stavano raggiungendo in Italia intorno agli anni '60, gli anni per intenderci del così detto *boom* economico e quando pareva che per il popolo italiano stessero per aprirsi le porte dell'Eldorado, si veda *Botta e risposta I*, che fu composta nel 1961 e che è la poesia con cui si apre *Satura*. Si tratta di un componimento eccezionale per la forza dissacrante che contiene in sé. Viene tracciato un breve profilo morale della storia italiana a cominciare dal tempo dell'adolescenza dell'autore, per terminare, appunto, agli anni '60. Ebbene, ciò che s'impone alla nostra attenzione è innanzi tutto l'atmosfera irrespirabile e nauseabonda che circola in tutta la poesia. Il linguaggio più che realistico, si può considerare saturo di fetori rivoltanti. Si rifletta alle varie espressioni che si susseguono nel corso del componimento. Il poeta rievocando i tempi del fascismo di altro non si ricorda se non di corridoi "sempre più folti di letame", dove "si camminava male e il respiro mancava" e dove crescevano di giorno in giorno i "muggiti umani". Non manca poi un accenno alla condizione morale a cui si erano ridotte a vivere le masse, che sono viste come se si nutrissero di "un'infilzata fetida di saltimbocca". Sicché in quell'aria irrespirabile, fu possibile sopravvivere soltanto grazie a qualche barlume che Gerti o Liuba o Dora o Clizia o la Mosca o la Volpe, le varie donne-angelo del poeta insomma, seppero di tanto in tanto emanare, ispirando coraggio e speranza in tanta miseria. Ma come si presentano le cose nel dopoguerra, dopo "il tonfo: l'incredibile"? Ascoltiamo il poeta:

A liberarci, a chiudere gli intricati
cunicoli in un lago, bastò un attimo
allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva
ormai? che senso aveva quella nuova
palta? e il respirare altre ed eguali
zaffate? e il vorticare sopra zattere
di sterco? ed era sole quella sudicia
esca di scolaticcio sui fumaioli,
erano uomini forse,
veri uomini vivi
i formiconi degli approdi?

Le cose, come si vede, non cambiano per nulla nel dopoguerra, tanto che solo una "nuova palta" si aggiunge all'antica e si continua a vorticare sopra "zattere di sterco". Si pensi ancora ai termini che l'autore ama usare in questa poesia e si vedrà che non è certo avaro di parole come *letame, infilzata di saltimbocca, bastioni fecali, bargelli del brago, nuova palta, altre ed eguali zaffate, zattere di sterco, sudicia esca di scolaticcio sui fumaioli, formiconi degli approdi, non può nascere l'aquila dal topo*, quasi a voler sottolineare il marciume ideale e morale a cui si è ridotto o è stato ridotto l'uomo del '900, il quale non conosce altra possibilità di vita se non quella di una condizione fecale. Mai Montale era giunto a tal punto di repulsione nei confronti della storia contemporanea. Si tratta quasi di una repulsione fisica, oltre che morale.

Come spiegarsi ora tutto questo se non riflettendo a fondo su quanto avvenne in Europa, e specialmente in Italia, nel famoso decennio che grosso modo va dal '55 al '65, il decennio del *boom* economico, della diffusione della televisione e dell'accettazione da parte delle masse indifese della filosofia del consumismo imposta dal neocapitalismo e quando gli ideali e le speranze della Resistenza furono colpiti, o per lo meno si tentò di colpirli, nel cuore e quando "i formiconi degli approdi" vale a dire certi gruppi sociali e certe persone che il poeta si rifiuta di considerare "uomini, uomini vivi", e che sembravano essersi eclissati come "topi di chiavica", per dirla sempre con lo stesso poeta, al tempo della Resistenza, ritornarono invece di nuovo in auge? E fu proprio allora, quando cioè sembrò afflosciarsi nuovamente la tempra morale e ideale del popolo italiano, quando il conformismo si contrabbandò per scienza del saper vivere, quando i superficiali brillanti senza alcuna fede furono preferiti agli uomini di credenze sincere e sofferte, quando inoltre ancora una volta le virtù oscure di tutti gli uomini semplici sembrarono destinate ad essere sacrificate, che Montale giunse a maturare il suo distacco definitivo dai miti della storia e a considerare la resistenza interna l'unica trincea inespugnabile dell'umana dignità. Perciò ai tronfi messaggi e

alla stolte illusioni, agli atteggiamenti degli eroi e dei martiri antepose l'oscura attività di chi non si aspetta nulla dal mondo perchè sa che è solo una pretesa quella di coloro che credono che esistere su questa terra "sia veramente possibile", che credono cioè che l'avvento di un ordine nuovo possa curare i mali del mondo. Si veda per questa conclusione *Botta e risposta III*, che risale al '68:

E posso dirti senza orgoglio,
ma è inutile perché
in questo mi rassomigli,
che c'è tra il martire e il coniglio,
tra la galera e l'esilio,
un luogo dove l'inerte
lubrifica le sue armi,
poche ma durature.

Resistere al vincitore
merita plausi e coccarde,
resistere ai vinti quand'essi
si destano e sono i peggiori,
resistere al peggio che simula
il meglio vuol dire essere salvi
dall'infamia, scampati (ma è un inganno)
dal solo habitat respirabile
da chi pretende che esistere
sia veramente possibile.

Si capisce ora perché nel '69 potette comporre le due famose liriche intitolate *La storia*, oltre quella intitolata *Fanfara*. Occorre soffermarsi un momento su queste liriche, che possiamo considerare come il punto d'arrivo della riflessione del nostro poeta su l'essere e il destino del mondo contemporaneo, una riflessione cominciata certamente in tempi lontani, come abbiamo cercato di dimostrare in questo studio, ma conclusa non a caso intorno agli anni '70, vale a dire quando l'assetto storico nazionale e internazionale che era scaturito dalle vicende che si erano susseguite alla seconda guerra mondiale, sembrò cadere in una crisi di cui noi oggi stiamo vivendo i sussulti più o meno violenti. E non paia strano che le conseguenze di tale crisi, il cui punto di partenza manifesto si può far risalire al 1968, e che fu una crisi che investì tutta l'Europa, si stiano ripercuotendo particolarmente su l'Italia. La ragione va cercata nel fatto che in Italia, che si presenta come un paese culturalmente assai vivo e avanzatissimo e insieme economicamente piuttosto debole, almeno rispetto ad altri paesi capitalistamente assai sviluppati, si sta tentando di percorrere vie nuove ed originalissime per risolvere quella massa ingente di problemi, e sono problemi di libertà e di giustizia, di avan-

zamento civile insomma, che non furono risolti dopo la seconda guerra mondiale, che anzi non furono nemmeno programmaticamente impostati, e che oggi travagliano la coscienza non solo dell'Europa, ma di tutto il mondo. E si sa che quando si percorrono vie nuove il cammino non è mai né sicuro né spedito. Perciò non c'è da meravigliarsi se l'Italia di oggi si presenta con il volto di un'officina sperimentale, con tutto ciò che un fatto del genere significa.

Ma ritorniamo alle liriche *La storia* e *Fanfara* del nostro autore, che, come abbiamo detto sopra, risalgono al '69 e che possono essere considerate il punto d'arrivo della sua riflessione sull'essere e il destino dell'uomo contemporaneo. Come vede Montale in queste poesie la realtà della storia? Certamente non come uno sgranarsi di avvenimenti che si possono spiegare con la ragione o che possono essere giustificati dalla stessa. Ed è questo, senza dubbio, che lo distingue sia dagli idealisti che dai materialisti, come d'altra parte dai cattolici e dagli spiritualisti in generale. La storia per lui non è idealisticamente un prodotto dello spirito e della ragione così come non è materialisticamente un portato più o meno necessario delle strutture economiche di una determinata società, e tanto meno è un fenomeno che si può spiegare o giustificare provvidenzialisticamente. La storia perciò per il nostro poeta non ha una direzione, non ha un fine e non ha nemmeno una tendenza; non ha un prima e non ha un poi e quindi non ha uno svolgimento, e meno che mai un progresso. Sicché la concezione dello sviluppo dialettico della storia, sia di tipo idealistico che di tipo materialistico, è una pura invenzione dei filosofi e non corrisponde alla realtà, la quale non conosce nessuna direzione, nessuno sviluppo e nessun progresso. Che cosa è allora la storia per Montale? Si direbbe che per lui la storia non esiste proprio, in quanto esiste soltanto il fenomeno fisico e metafisico della vita che del resto non ha nessun senso o che per lo meno sfugge alla nostra ragione. Si capisce perciò anche perché per il nostro poeta non significa niente essere pessimisti o ottimisti. Per gli ottimisti il mondo è qualcosa di godibile e di perfettibile; per i pessimisti no. Gli uni e gli altri quindi credono a una realtà del mondo, sia pure di segno contrario. La realtà invece nell'intuizione montaliana è imprevedibile ed è senza direzione e senza senso e come tale non può essere né consolante né desolante. L'uomo dalla storia, come dalla vita, si deve aspettare tutto e il contrario di tutto. E se crede che il suo destino sia migliore o peggiore di quello toccato ad altri, s'inganna. Si rifletta a quanto il poeta dice nella seconda strofe della poesia *La storia 2*:

La storia gratta il fondo
come una rete a strascico
con qualche strappo e più di un pesce sfugge.
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma

d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.
Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.
Gli altri, nel sacco, si credono
piú liberi di lui.

Questa è la condizione umana, dunque: essere sí nella storia, ma non sapere che cosa questa sia, né dove porti, né quale destino ci riservi. Si veda a questo proposito anche *Fanfara* e si pensi a come il poeta irride alle *bubbole/ che spacciano i papisti/ modernisti o frontisti/ popolar/ gl'impronti!*

È chiaro a questo punto che Montale con *Satura* scopriva definitivamente le sue carte di grande borghese che ha voluto leggere nel cuore problematico dell'uomo contemporaneo con gli occhi non velati da alcuna illusione derivante specialmente dalla credenza piú o meno dogmatica che l'avvento di questa o quella ideologia politica o di questo o quel credo filosofico, morale o religioso, possa da solo modificare la realtà fisica e metafisica in cui gli uomini sono involti e possa indicare altresí da solo all'uomo la via della salvezza morale e della libertà e della dignità, ma con la coscienza invece che soltanto la ragione che non chiude gli occhi di fronte alla realtà, che si mostra sempre difficile e imprevedibile, ci può dare anche la forza di resistere alle storture di cui sono intessute sempre inevitabilmente la storia e la vita e ci può liberare inoltre dal pessimismo che non approda a nulla, che anzi si fa complice di quelle storture, senza farci cadere d'altra parte in un ottimismo d'obbligo che oltre che falso è anche fatuo.

Bibl. Central - F. D. U. S. P.
Recebido: 31.10 79

CERVANTES ENTREMEZISTA — A ARTE DE BATIZAR SUAS PERSONAGENS

Célia Berrettini

Autor de *Numância* — a peça tão elogiada por Schlegel, Schopenhauer e Goethe, e de há muito tida como a melhor tragédia espanhola do século XVI e das mais importantes de todo o Teatro Espanhol —, compôs ainda Cervantes, como se sabe, várias outras peças, entre as quais sobressaem os *Entremeses*. (1) Apesar de curtas e despreziosas, são talvez suas obras-primas: nelas, o espírito reflexivo do autor e sua experiência da vida humanizam as máscaras de suas personagens “marionettes”, transformando-as em complexas criaturas dramáticas; nelas, o seu humor irrompe, provocando a hilaridade, diante de determinados seres e em determinadas situações da realidade social, e criando, como diz Robert Marrast, um “Teatro em liberdade” Nenhum fito de “edificação política, religiosa ou moral anima o autor e ele cria situações dramáticas, cuja exposição, desenvolvimento e desenlace permanecem à margem das normas ‘oficiais’ que deveriam reger a conduta pública e privada dos indivíduos” (2)

Já Pfandl reconhecia a originalidade e superioridade de Cervantes, diante dos outros entremezistas, salientando em suas criações: a perspectiva e o ambiente que faltaram nos “pasos” de Lope de Rueda, seu antecessor, e que fazem com que tudo se mova “em uma esfera sempre exatamente descrita”, seja numa casa, seja numa rua; os caracteres das personagens, bem definidos mediante poucos traços que já lhes delineiam a individualidade, seja o velho ciumento, seja o pouco inteligente candidato a alcaide, entre outros; o humor, que cria uma atmosfera de “alegria risonha e clara”; a construção perfeita, merecendo especial realce *El Retablo de las Maravillas*, autêntica obra-prima do gênero; e decência e bom gosto, em relação aos entremeses anteriores e posteriores. (3) E inegável é, hoje, a necessidade de

(1) — Cervantes — *Entremeses*. Madrid, Espasa — Calpe, 1952.

(2) — Francisco Ruiz Ramón. *Historia del Teatro Español*. Madrid, Alianza Ed., 1967, p. 137.

(3) — Ludwig Pfandl. *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*. Bilbao, Gustavo Gili, 1952, pp. 489-93.

reconhecer em Cervantes o grande entremezista e o verdadeiro criador do gênero, pois alçou à categoria literária os esboços de Lope de Rueda, superando com seus oito entremezes as possibilidades dramáticas contidas naquelas antigas peças.

Cervantes, satírico observador da realidade, representa a criação humana e a sociedade de seu tempo, em seus alegres e jocosos entremezes. Ora, é a visão satírica dos velhos que se casam com jovens, o que os leva à tortura do ciúme sem solução — *El Viejo Celoso*; ora, é a graciosa captação da infelicidade conjugal, através do desfilar de casais diante do juiz a quem expõem seus conflitos, solicitando o liberador divórcio — *El Juez de los Divorcios*; ora, é a cômica apresentação dos candidatos às eleições aldeãs — *La Elección de los Alcaldes de Daganzo*; ora, o cômico confronto do soldado e do sacristão, representantes de suas profissões, e pretendendo ambos à mão de uma jovem — *La Guarda Cuidadosa*; ora, ainda, a divertida e hábil sátira dos dois sentimentos típicos da época dos Austrias — o horror da bastardia e do sangue com “contaminação judaica” —, naquele que pode ser considerado o melhor entremez cervantino: *El Retablo de las Maravillas*. Esses e os outros três entremezes, que aparecem reunidos sob o título *Ocho Comedias y Ocho Entremeses*, em 1615, fazem desfilar diante do leitor ou espectador, um traço profundo da condição humana ou da natureza social, numa visão que seria amarga, não fosse o tom vivo e desenvolto, que leva o homem a rir do homem.

Vivacidade, desenvoltura, malícia, habilidade no manejo do diálogo caracterizam os entremezes. Mas a graça provém inclusive dos nomes de muitas das personagens que vivem através dessas curtas peças: se algumas foram batizadas com nomes de uso corrente, que nada apresentam de especial, já outras receberam curiosas designações, merecendo que nelas nos detenhamos, tais como nas que surgem em dois entremezes: *La Elección de los Alcaldes de Daganzo* e *El Retablo de las Maravillas*.

Quanto às personagens do primeiro entremez, tanto as que vão eleger o alcaide de Daganzo — pequena aldeia de lavradores, perto de Madrid —, como as que se apresentam como candidatos, todas são comicamente batizadas pelo autor. Ao primeiro grupo pertencem: o Regedor Panduro, o Regedor Algarroba, o Bacharel Pesuña, o Escrivão Estornado, nomes graciosamente sugestivos das características que apresentam. O de Panduro, o regedor que abre o entremez, com palavras de paz e confiança, é sumamente significativo, sobretudo se recordarmos o refrão — e Cervantes deles fez muito uso —, que o nome sugere e que a atuação da personagem comicamente ilustrará. Trata-se do refrão “A pan duro, diente agudo”, que, pelo que nos explica o *Diccionario* publicado pela Real Academia Española, “aconseja la actividad y la diligencia que se debe poner para superar la di-

ficultad en las cosas arduas y dificultosas.” E é isso que pretende Panduro, ao tratar da questão da escolha de alcaide. Quanto aos outros diligentes eleitores, seus nomes não são menos graciosos, pelas possíveis conotações: Algarroba (alfarroba, planta de vagens com sementes adocicadas que são dadas como alimento às pombas, aos bois e principalmente aos cavalos); Pesuña (casco); e Estornudo (espirro)

E, reunidos os quatro, vão examinar os quatro candidatos, cujos nomes dão margem a risonhas interpretações: Francisco de Humillos, Miguel Jarrete, Juan Berrocal e Pedro Rana. Humillos, que significa “vanidad, presunción y altanería”, bem caracteriza o primeiro pretendente à alcaidia, pois ele chega a vangloriar-se de sua ignorância, e esta, como sabemos, era uma possível prova de “sangre limpia” Explica-nos Américo Castro que o Imperador Carlos V escolhia para seus conselheiros os que, por sua linhagem de lavradores — e portanto incultos e analfabetos —, não fossem suspeitos de judaísmo. (4)

A’ pergunta, cômica, do Bacharel, se sabe ler, responde Humillos:

No, por cierto,
Ni tal se probará que en mi linaje
Haya persona de tan poco asiento,
Que se ponga a aprender esas quimeras
Que llevan a los hombres al brasero,
Y a las mujeres, a la casa llana.
.....

Sé de memoria
Todas cuatro oraciones, y las rezo
Cada semana cuatro y cinco veces.
,.....
Con esto, y con ser yo cristiano viejo,
Me atrevo a ser un senador romano.

E necessário se torna chamar a atenção para a aliança dos nomes: Francisco de Humillos. Se Francisco, pela influência religiosa, pode ser conotado com a humildade, a simplicidade, já Humillos é sua negação; e a personagem, comicamente, se jacta de sua ignorância, ignorância que implica sua “limpieza de sangre”

Miguel Jarrete é o segundo examinado pelo “douto” conselho, e seu nome bem de acordo está com algumas de suas especialidades; além de apenas saber soletrar, confessa que:

(4) — Américo Castro. *De la Edad Conflictiva*. Madrid, Taurus, 1963, p. 197.

Sé calzar un arado bravamente,
Y herrar, casi en tres horas, cuatro pares
De novillos briosos y cerreros;

.....

Y soy cristiano viejo como todos.

Jarrete, explica o *Diccionario* já citado (coincidindo o espanhol e o português), significa “la parte alta y carnuda de la pantorrilla hacia la pierna” e também “corvejón”. Ora, este último termo, em Veterinária, indica a articulação “a la cual se deben los principales movimientos de flexión y extensión de las extremidades posteriores en los cuadrúpedos” E Jarrete lida destramente com os animais, o que, segundo ele, o habilita para alcaidia à qual pretende, apoiado ainda pelo fato de ser “cristiano viejo”

Juan Berrocal, o terceiro candidato, com sua profissão de “cavinos” (provador de vinhos), comicamente se apresenta como muito bem credenciado para exercer o cargo, ao dizer, com orgulho:

Sesenta y seis sabores estampados

Tengo en el paladar, todos vináticos.

Sendo “Berrocal” o lugar repleto de “berruecos” isto é, o “tolmo granítico”, ou seja, “peñasco elevado que tiene semejanza con un gran hito o mojón”, nada há de mais oposto entre o que seu nome sugere e a figura oscilante que ele deve freqüentemente oferecer, após ter provado os “sesenta y seis sabores” de vinho. . Aliás, o *Diccionario* já citado nos informa que, figurada e familiarmente, “berrueco” significa “borracho que anda de taberna em taberna” Cervantes batiza, pois, a sua grotesca personagem, mediante a oposição entre o que o nome sugere e a silhueta do portador de tal nome. Se avançarmos, porém, no estudo dos vocábulos, perceberemos com que habilidade Cervantes lida com os significantes e os significados; e é suficiente notarmos que Berrocal exerce a profissão de “cavinos”, cujo sinônimo é “mojón” (ambos termos usados no entremez) Ora, “mojón” também significa “señal permanente que se pone para fijar los linderos de heredades, términos y fronteras”, e, por extensão, “señal que se coloca en despoblado para que sirva de guía” Bom guia seria, pois, Berrocal para a aldeia de Daganzo. Cômico jogo de palavras do malicioso Cervantes? Excessiva fantasia da interpretação? A verdade é que Cervantes criou, como sabemos, todo um entremez — *El Retablo de las Maravillas* —, em que a palavra engendra a ação, fazendo que uma personagem chegue a dançar com “la Nada hecha palabra”, segundo a feliz expressão de Joaquín Casaldüero. (5)

(5) — Joaquín Casaldüero. *Sentido y Forma del Teatro de Cervantes*. Madrid, Ed. Gredos, 1957, p. 217.

Quanto à designação do último candidato, não é menos divertida, pela riqueza de sugestões. Trata-se de Pedro Rana. Se a expressão “no ser rana” significa “ser hábil y apto en una materia o sobresaliente en otro concepto cualquiera”, concluimos que “ser rana” tem o sentido de “não ser vivo, esperto”, e Pedro Rana é justamente o contrário. Entre os quatro pretendentes ao cargo de alcaide, é ele o mais sagaz: é a personificação da sagacidade. Ao tomar a palavra, para apresentar-se, diz:

Como Rana,
Habré de cantar mal; pero, con todo,
Diré de mi condición, y no de mi ingenio.

E a seguir, dá toda uma lição de demagogia, a ponto de Algarroba reconhecer a beleza de seu “canto”:

! Vive Dios, que ha cantado nuestra Rana
Mucho mejor que un cisne cuando muere!

E’ ele a encarnação da habilidade política e, no final, se bem que a eleição tenha ficado adiada para o dia seguinte, parece já decidida a sua vitória: até mesmo Jarrete, seu próprio rival na batalha eleitoral, reconhece-lhe o fascínio, dizendo:

(Rana) no solamente canta, sino encanta.

Tanto Rana, o vencedor desta peça, como Tontonelo, o sábio criador do “Retablo de las Maravillas” do segundo entremez, que passaremos agora a focalizar, são dois dos nomes que designam qualidades opostas às dos seus portadores, constituindo-se numa prova a mais — se é que não a temos, sob outros aspectos — da malícia e ironia cervantina, que lança mão de tal procedimento como recurso auxiliar para a cômica caracterização de suas personagens.

Em *El Retablo de las Maravillas*, que é uma sátira bastante aguda das hipocrisias e convenções sociais, apreciamos o apogeu da arte cervantina, no que diz respeito ao *poder da palavra*: graças à palavra de dois hábeis vigaristas, o teatrinho, ou melhor, um palco vazio vai sendo visitado por imaginárias aparições, enquanto os espectadores reagem menos ou mais acaloradamente, com gritinhos ou brados, até alvoroços e estardalhaços, como se lá estivessem vendo tudo o que lhes “é exibido”, verbalmente. É a burla criada pela *palavra*, explorando a pusilanimidade e a hipocrisia social generalizada — ou, se quisermos, a imbecilidade humana —, pois ninguém se atreve a negar a existência real do que lhe “é mostrado”. Se alguém o fizer, será o público reconhecimento da bastardia ou da contaminação judaica, preocupações comicamente satirizadas pelo autor, se bem que este entre-

mez se preste a um leque de interpretações. Ao oferecerem o espetáculo às autoridades da aldeia, Chirinos e Chanfalla — os proprietários do “Retablo” criado pelo sábio Tontonelo — haviam assinalado as condições para que todos os espectadores pudessem admirá-lo: o filho bastardo ou o judeu converso, marcados ambos por tão grande deficiência, estariam impossibilitados de “ver”, e conseqüentemente, de “apreciar” a exibição.

Sem nos determos nos problemas das fontes do entremez, nem na sua perfeita estrutura dramática, bem como tampouco na vivacidade dos diálogos, vejamos os nomes das suas personagens: nomes pitorescos, sugestivos, cômicos. De início, temos os enganadores Chanfalla e Chirinos, ajudados por Rabelín, o músico que deve preencher, com sua arte, o vazio que antecede a entrada das invisíveis figuras. Ora, o nome Chanfalla parece ter sido escolhido, tendo em vista um outro termo: “Chanfaina”, que em “Germanía” (maneira de falar dos ciganos, ladrões e rufiões, e que era apenas usada por eles) significa “rufianesca” ou “costumbre de los rufianes”. Sendo Chanfalla um pícaro, um embusteiro, seu nome, com ligeiras alterações — quase imperceptíveis, oralmente — é muito sugestivo quanto ao seu caráter picaresco. E o nome da sua companheira, Chirinos, parece ter sido usado por Cervantes, por analogia com “Chirinola”, já que “Chirinola” é “un juego de muchachos” e, na linguagem figurada e familiar, “estar de chirinola” significa “estar de fiesta o de buen humor”; e Chirinos, para empreender o “jogo teatral das maravilhas”, deve estar de bom humor, com ar festivo, na perspectiva do que farão — ela e o parceiro —, explorando a credulidade, ou melhor, as debilidades dos espectadores. Nesse jogo, o par de pícaros conta com a ajuda de Rabelín, nome que é o diminutivo de “rabel”, o instrumento que a personagem toca não muito bem, a julgar pelos ásperos comentários do Alcaide Benito Repollo, e que é indicador de sua diminuta estatura, tão ridícula quanto a sua música. É o que exprime Chirinos, no início da burla:

Maravilla será si no nos apedrean por sólo el Rabelín; porque tan desventurada criaturilla, no la he visto en todos los días de mi vida.

Quanto ao público, está composto das personalidades da aldeia, a saber: o Alcaide Benito Repollo, a filha Teresa Repolla e o sobrinho; o Regedor Castrado e a filha Juana Castrada; o Escrivão Pedro Capacho, além do Governador, cujo nome só aparece rapidamente no entremez. São nomes que, pitorescamente, revelam as características das personagens focalizadas pelo malicioso entremezista. Assim, o Alcaide Benito Repollo é o rude e ignorante lavrador, e o nome com que Cervantes o batizou bem indica suas atividades como agri-

cultor Rústico, usando incorretamente palavras e frases, vem sempre corrigido pelo letrado Pedro Capacho: se Repollo, maravilhado com as palavras da pícara Chirinos, as qualifica de “sentencia ciceroniana”, passa o outro à pronta correção, ironicamente respeitosa: “Ciceroniana quiso decir el Señor Alcalde Benito Repollo”; se, ao tratarem das condições de pagamento do espetáculo, Repollo não entende a expressão “ante omnia”, usada por Chirinos, confundindo-a com “Antona” e “Antoño”, logo vem a incontida correção do culto Capacho. E esta provoca a alfinetada de Repollo: Capacho é “leído y escrito”, locução familiar com que se zomba daquele que tem escassa cultura, mas que pretende passar por entendido; esta locução; porém, adquire aqui um matiz muito pitoresco, por partir justamente do analfabeto Repollo. Quanto ao nome de Capacho, se presta a curiosas interpretações: significa, entre outros, a “Zumaya”, isto é, “ave de paso” (portanto, não presa a um lugar determinado) e que tem um “pico encurvado en la punta” Com um possível nariz curvo — donde seu nome — não seria Capacho o judeu ou cristão novo, muito mais culto que Repollo, o rústico cristão velho preso à terra? Estamos no terreno das conjeturas, apoiando-nos em parte na afirmação de Américo Castro, à qual nos referimos há pouco, e que diz respeito ao critério de escolha dos conselheiros de Carlos V

Os nomes do Regedor Juan Castrado e de sua filha — com a burlesca feminização — dão também margem a curiosas conotações, em perfeita sintonia com a outra condição exigida aos espectadores para que vejam o espetáculo: deverão ser filhos legítimos. Juan Castrado poderia ser pai de Juana? E poderia ser ele filho legítimo do casal Antonio Castrado e Juana Macha? O seu nome e o da filha levam, naturalmente, à conotação de ilegítimo ou adotivo, indicando, pois, sua impossibilidade de “ver” as maravilhas que os pícaros desenrolam diante de seus incrédulos olhos, mas crédulos por conveniência, seguindo o exemplo dado pelos Repollos, pai e filha, bem como pelo erudito Capacho.

Deixamos por último — mas nem por isso menos importante — o nome carregado de saber humorístico: Tontonelo, o invisível criador do teatrinho mágico. O sábio Tontonelo — pois é ele assim chamado na peça — é originário da cidade de Tontonela, e só aparece através das referências dos pícaros manipuladores do espetáculo e dos enganados espectadores: “atontoneleada”, “atontoneleados”, são os neologismos empregados por Benito Repollo e por Juan Castrado, diante do prodigioso “Retablo”, vazio, mas paradoxalmente repleto. Mas quem serão os tontos? Será Tontonelo? Ou serão os que caem no logro, acreditando ou fingindo acreditar que “vêm” as maravilhas apregoadas? É a ironia cervantina, a partir dos nomes das personagens, visando a ridicularizar as fraquezas humanas: Credulidade, o alto

poder de sugestão? A auto-sugestão? Ou a imbecilidade de fingir crer no que não existe, por medo da opinião alheia?

Cervantes, o malicioso observador da condição humana e da natureza social, sabe lidar magicamente com os vocábulos, com os nomes, inoculando-lhes significados e fazendo que se tornem um recurso auxiliar, cômico, para a boa caracterização das personagens, dentro da estrutura simples e despretensiosa do entremez.

ESTRUTURAS DE PODER DOS DISCURSOS: ELEMENTOS PARA UMA ABORDAGEM SÓCIO-SEMIÓTICA

Cidmar Teodoro Pais

O estudo dos discursos sociais não-literários, desenvolvido segundo modelos lingüísticos transfrásticos, constitui, sem dúvida, área de pesquisa extremamente fecunda, atraente e complexa, que se nos apresenta, numa fase ainda embrionária, ao mesmo tempo como um desafio ao poder de explicação das teorias científicas do campo da linguagem e da significação e como um terreno privilegiado para a realização de investigações multidisciplinares nas chamadas ciências humanas.

Nosso escopo, dentro dos estreitos limites deste trabalho, será o de tecer algumas considerações, propor algumas breves reflexões a propósito de certos aspectos de um possível tratamento daqueles discursos, relacionados, por um lado, a papéis sociais de importância diversa e, por outro, a processos peculiares de produção metalingüística, responsáveis pela constante reconstrução da linguagem e pela reorganização dos recortes culturais — a “visão do mundo” — que lhes correspondem; buscaremos, enfim, conquanto o façamos sumariamente, definir a sua interdependência, a sua interação, as ligações que entre tais discursos se estabelecem, permitindo que se modalizem e se sobre-modalizem uns aos outros, assim como algumas possibilidades de sua manipulação.

Tomamos como ponto de partida o conjunto das modalidades transfrásticas — discursivas — apresentadas por A. J. Greimas, em sua proposta de uma *organização da competência pragmática*. Esta é considerada como uma instância potencial pressuposta pelo ato do discurso, articulada em *níveis* de existência, que se caracterizam por um *modo de existência semiótico* particular (1)

1 — GREIMAS, A. J. — *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. São Paulo, DIFEL, 1976, p. 74.

Teremos, então, resumidamente:

COMPETÊNCIA		PERFORMANCE
Modalidades virtualizantes	Modalidades atualizantes	Modalidades de realização
dever-fazer querer-fazer	poder-fazer saber-fazer	fazer-ser

Os discursos sociais não-literários organizam-se em função de modalidades complexas, que determinam seu modo de produção da significação e da informação, e que resultam da combinatória das modalidades acima apontadas.

Propomo-nos, pois, discutir, dessa perspectiva, os discursos científico, tecnológico, jurídico, político, jornalístico, publicitário, burocrático, coloquial. Semelhante inventário não é, obviamente, exaustivo mas constitui, por certo, significativa amostra.

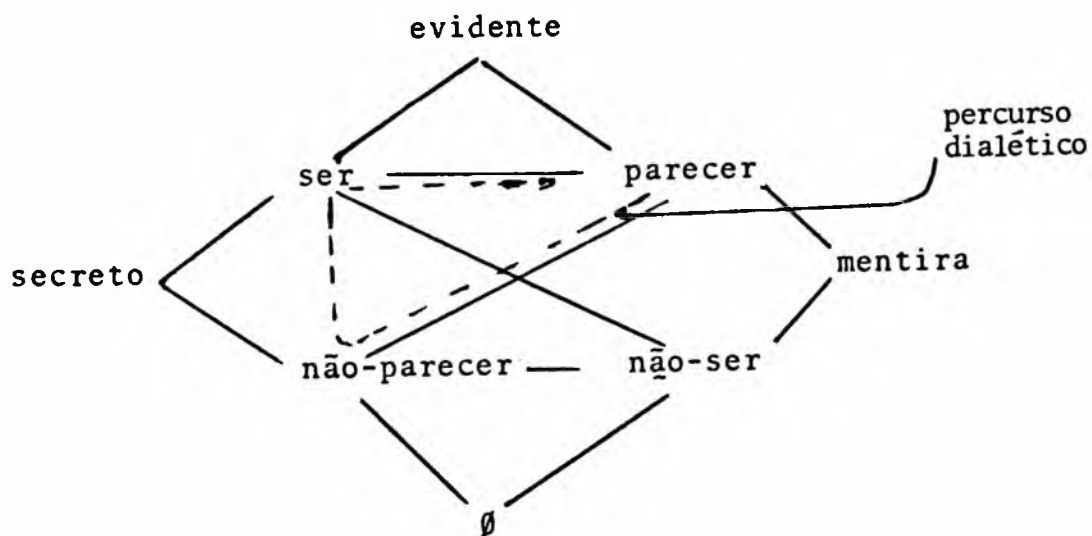
O discurso científico se define pela modalidade complexa

poder fazer saber

Trata-se, como se vê, de discurso que tem por objetivos simultâneos a busca da verdade e a construção do saber. Na medida em que o processo discursivo é dinâmico, a verdade científica será sempre provisória e o saber assim construído, submetido a permanente reelaboração.

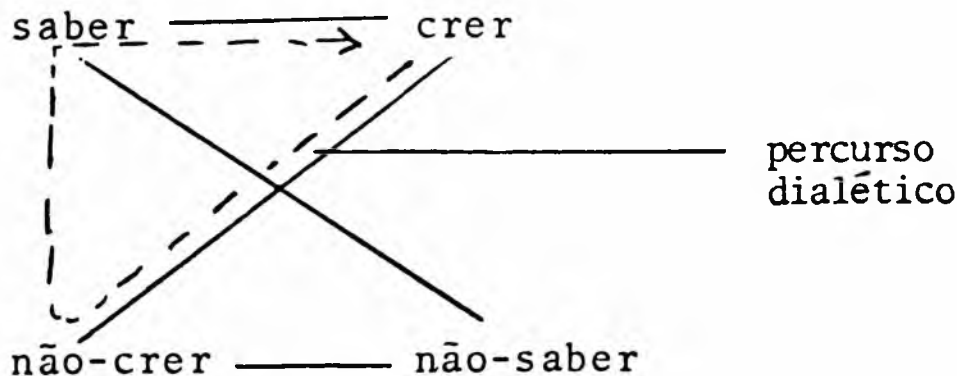
Por essas razões, a produção do discurso científico se dá no *percurso dialético* de modalidades *aléticas* — verdadeiro/falso — e de modalidades *epistêmicas* — crer-saber. Desse modo, enquanto busca da verdade, o discurso científico se desenvolve num percurso dialético entre os termos das modalidades aléticas: o *discurso da descoberta* parte do *parecer-phainomena* — que permite configurar a hipótese, ou as hipóteses, e chega, num primeiro segmento, ao *não-parecer* — a rejeição de uma hipótese —; num segundo segmento, *demonstra* o que até então era *secreto* — *ser x não-parecer* —, tornando-o *evidente* — *ser x parecer* —.

Esquemáticamente, teríamos:



Na sua condição de processo de construção de um saber, tem o seu percurso dialético inscrito entre os termos das modalidades *epistêmicas*. Toma como ponto de partida um *crer* — hipótese fundamentada na aceitação de um *saber* anterior —, conduz, num primeiro segmento, a um *não-crer* — rejeição da hipótese — e, num segundo segmento discursivo, apresenta a proposta de um novo *saber*.

Temos, pois, esquemáticamente:



Como todo *ser* tornado *evidente* é também um *parecer* —*evidente = ser x parecer* — e como todo o *saber* construído conduz a um *crer*, impõe-se epistemologicamente o reinício do processo, ou seja, a retomada da verdade científica e do saber produzidos, para discussão e reformulação nos discursos científicos subsequentes.

O discurso científico caracteriza-se, por conseguinte, por uma sustentação ideológica tríplice — no mínimo — o que vem mostrar que não é “neutro”, como pretendem alguns. Diga-se, de passagem,

nenhum discurso o é. Com efeito, um discurso científico é produzido como uma manifestação metalingüística, realizada sempre numa *língua natural*, que pertence ao complexo sócio-lingüístico-cultural de uma comunidade, de modo que reflete necessariamente, e até certo ponto, a “visão de mundo” dessa mesma comunidade. Por outro lado, é discurso metalingüístico de que resulta inexoravelmente uma reformulação — maior ou menor — daquela “visão de mundo”, acompanhada da preposição de um *mundo construído* peculiar ao universo de discurso.

Apresenta, pois, o discurso científico ainda duas ideologias, uma dita *necessária* e outra, dita *contigente*. A ideologia contigente é assumida pelo autor — de modo consciente ou não — e varia, portanto, de um autor para outro, de um discurso a outro. (Determinado texto poderá ser classificado como estruturalista, marxista, etc.)

A ideologia necessária do discurso científico define esse universo de discurso e o conjunto dos textos que compreende: é o *dizer verdadeiro*. Entenda-se por essa expressão não que o discurso científico diga necessariamente a verdade mas, sim, que o *discurso científico tem o poder de fazer que as coisas ditas sejam consideradas verdadeiras*.

O discurso tecnológico define-se pela modalidade complexa
poder saber fazer

Compreende-se, assim, que o discurso científico e o discurso tecnológico são complementares, já que são determinados por modalidades contrárias. Efetivamente, o *fazer* tecnológico pressupõe um *saber*. Ninguém consultaria, com confiança, um médico que ignorasse a biologia, assim como não se confiaria a construção de uma casa a um engenheiro que desconhecesse as leis da física.

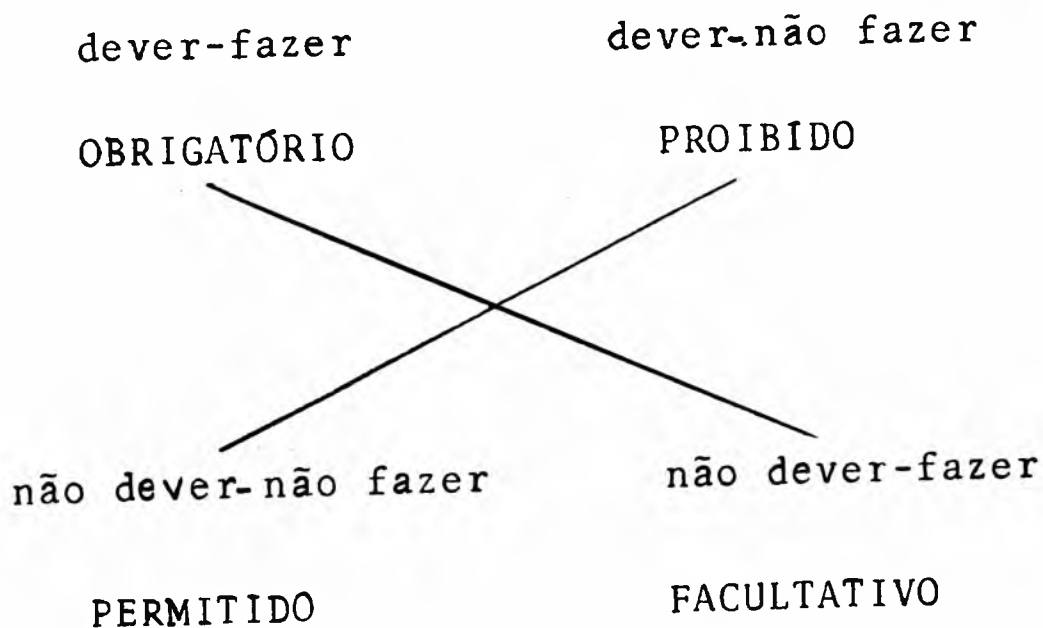
Por essa razão, o discurso científico e o discurso tecnológico só podem desenvolver-se harmoniosamente, de maneira produtiva e fecunda, se se sustentarem em permanente tensão dialética. O discurso científico *alimenta* o discurso tecnológico com o saber que produz; o discurso tecnológico, por sua vez, constitui um lugar de *validação* daquele saber e pode, assim *realimentar* o discurso científico.

Nesse sentido, a ruptura dessa tensão dialética atinge gravemente a produtividade dos dois discursos. A importação de uma tecnologia sem a do correspondente saber no qual se fundamenta constitui um dos fatores dessa ruptura. A uma tecnologia dependente corresponde inevitavelmente uma ciência ociosa — por que não se aplica — que conduz a uma crise no discurso da instituição à qual incumbe a construção do saber, por exemplo, a Universidade.

O discurso jurídico tem como modalidade complexa
poder fazer dever

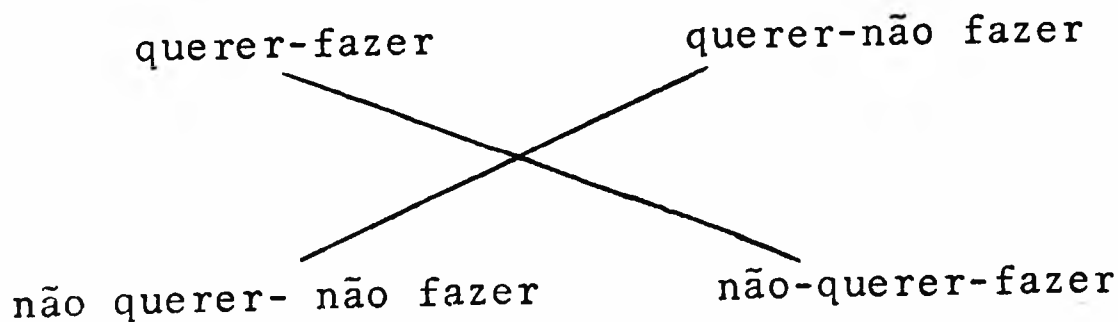
Assim, o discurso jurídico produz o *dever*, de modo que nenhum dever pre-existe ao discurso que o institui, seja ele o das leis formais ou do costume. Seu percurso dialético inscreve-se, portanto, entre os termos das modalidades *deônticas* e sua produção diz respeito, basicamente, ao *dever-fazer* — *obrigatório* e ao *dever não-fazer* — *proibido* —.

Esquemáticamente, pode-se formalizá-lo no quadro semiótico:



O discurso político é definido pela modalidade complexa
poder fazer querer

Seu percurso dialético se dá entre os termos das modalidades *volitivas*, que se combinam com as modalidades *factitivas*:



Nessas condições, o discurso político não se limita a uma *interpretação* da vontade geral e das aspirações de segmentos significativos da sociedade — de que resulta a primeira — mas constitui-se no lugar semiótico em que estas e aquelas são *produzidas*. Podemos dizer, pois, que o discurso político tem o poder de gerar um querer-fazer.

Os discursos científico, tecnológico, jurídico, político que examinamos até aqui, definem-se, como vimos, por uma única modalidade complexa. Por essa razão, em termos de “discurso ideal”, apresentam como uma de suas características desejáveis o estabelecimento de um único plano de significado, no seu percurso sintagmático, ou seja, admitem, em princípio, uma única isotopia. Tendem à monosemia — e isso já os qualificaria como eminentemente metalingüísticos — e constroem, portanto uma metalinguagem específica, em que as ambigüidades e a polissemia são uma constante ameaça de ruído e podem até mesmo comprometer o discurso.

Com efeito, parece-nos bastante difícil conceber que um discurso tecnológico a respeito, por exemplo, do trabalho de reparação de determinadas máquinas fosse suscetível de duas ou mais “leituras”. O resultado seria, por vezes, desastroso. Da mesma forma, um discurso jurídico ambíguo trará sempre grave dano social, poderá ter consequências imprevisíveis.

Diremos, portanto, que tais discursos se caracterizam por uma tendência à busca da mono-isotopia.

Bastante diversa é a situação do discurso jornalístico e do discurso publicitário, por exemplo.

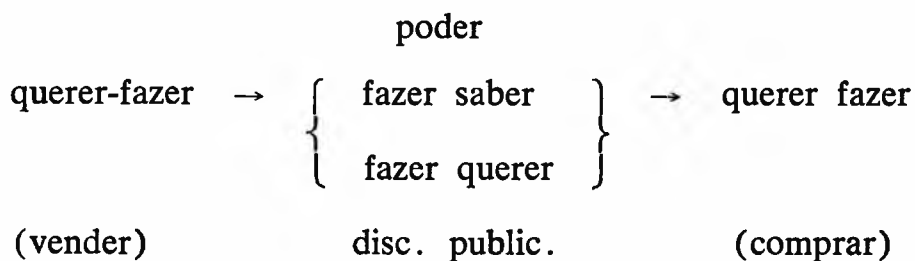
São definidos ambos por duas modalidades complexas:

poder fazer saber
poder fazer querer

Como sabemos, o discurso jornalístico não se limita ao processo de *informar*. Ele o faz, sem dúvida, e é necessário reconhecer que a simples transmissão de um saber sobre algo é suscetível de produzir no leitor um *querer* a respeito daquele mesmo fato. Quando tomamos conhecimento de que alguma coisa está ocorrendo em certo país, ou em determinada região, somos levados freqüentemente a desejar que a situação evolua de uma ou de outra maneira. Contudo, o discurso jornalístico a isso não se restringe, e o *saber* que transmite é *so-bremodalizado* por um *querer* do emissor que tem por objetivo produzir no receptor — no caso, o leitor — *um querer a respeito de um saber*.

Assim, também, o discurso publicitário pode informar quanto à existência de produtos cujo consumo se pretende incentivar, e, muitas vezes, quanto às qualidades desses produtos, que os tornariam *desejáveis*. Entretanto, a modalidade que exprime a razão de ser do discurso publicitário é o *poder fazer querer*. Trata-se, aqui, do poder de fazer com que o consumidor *queira consumir*. Ao comprar tal ou qual produto, ele julgará estar *fazendo o que quer*; não tem consciência, as mais das vezes, que esse seu *querer* não pre-existia ao discurso publicitário e foi por ele gerado. O *saber*, nesse caso, é sobremodalizado pelo *querer* do emissor — o agente publicitário e o cliente que representa — que visa a despertar o *querer fazer (comprar)* do receptor, o consumidor potencial.

Esquemáticamente, teremos:



Os discursos jornalístico e publicitário apresentam, pois uma combinatória de modalidades complexas, em que se dá um processo de sobremodalização intra-discursiva. Dessa maneira, seus textos compreendem necessariamente planos múltiplos de significado, isto é, tendem à pluri-isotopia, admitindo, por isso mesmo, varias “leiturais”. A polissemia, longe de ser fonte de ruído, consolida e amplia o poder do discurso.

O discurso coloquial é o que apresenta maior complexidade. Em seus textos pode ocorrer — alternada ou simultaneamente — a combinatória de duas ou mais modalidades complexas, que dão lugar a toda sorte de sobremodalizações. Assim, por exemplo, “uma história edificante e exemplar” é contada para produzir no interlocutor um *saber* — sobre a ocorrência de determinado fato — que gera, ao mesmo tempo, um *não querer fazer* — o temor de que sofra as mesmas conseqüências, se praticar um ato semelhante — e um *dever-não fazer* — em termos do bom comportamento que dele se espera.

Como tivemos a oportunidade de observar, os discursos científico, tecnológico, jurídico, político, jornalístico, publicitário, coloquial detêm todos um *poder*, são estruturados como poder. Nos discursos até aqui considerados, trata-se de um *poder de persuasão*. Tais discursos persuadem a respeito de um saber, de um fazer, de um dever, de um querer.

Existe, porém, um caso particular de discurso que se define por uma modalidade complexa muito pobre, e que, por essa razão, é desprovido do poder de persuasão, *enquanto estrutura discursiva*. Trata-se do discurso tirânico, determinada pela modalidade

poder fazer fazer

Ao contrário do que sucede com os demais discursos até aqui considerados, o poder do discurso tirânico não decorre dos seus recursos intra-discursivos mas é função do poder do enunciador, que tem condições de *fazer fazer*.

O exemplo clássico de discurso tirânico é o discurso burocrático. Aqueles que já perderam o seu tempo, discutindo, por exemplo, com o “homem do guichê”, sabem, por experiência, que *ele não se deixa persuadir nem tenta persuadir, impõe*.

Convém observar, entretanto, que o discurso tirânico não se restringe ao universo de discurso burocrático. Com bastante frequência, o discurso tirânico “invade” outros universos de discurso, sobremodalizando-os, comprometendo a sua estrutura discursiva e atingindo gravemente a sua produtividade quanto à significação e quanto à informação.

Quando o discurso científico, por exemplo, é dominado pelo discurso tirânico — seja em termos da burocracia institucional, seja em termos pessoais, numa relação orientador/ orientando, mestre/ discípulo (e as duas coisas são difíceis de dissociar, por vezes) — perde o primeiro a sua produtividade, enquanto processo de descoberta e construção do saber, tornando-se então, sob muitos aspectos, uma espécie de discurso neurótico eminentemente reiterativo. Teremos, nesse caso, a substituição do discurso científico autêntico por um discurso dogmático.

O discurso tirânico pode introduzir-se no discurso coloquial — no relacionamento entre pais e filhos, entre cônjuges, entre amigos —, no discurso tecnológico — quando não admite opção — no discurso jurídico. Introduce-se também no discurso político e no publicitário — quando o *querer* do enunciador se impõe em vez de produzir, no percurso sintagmático do discurso, o *querer* do enunciatário. São conhecidos certos textos de anúncios de publicidade do tipo “Você não pode morar num apartamento igual ao de todo o mundo”

Consideremos, pois, em conjunto as relações entre os modelos de discursos que examinamos e as modalidades complexas que os determinam:

DISCURSOS	MODALIDADES COMPLEXAS	SIGNIFICAÇÃO	PERSUAÇÃO
discurso científico	poder saber fazer		+
discurso tecnológico	poder fazer saber		+
discurso jurídico	poder fazer dever	tendem à	+
discurso político	poder fazer querer	mono-isotopia	+
discurso burocrático	poder fazer fazer	buscam a monossemia	-
discurso jornalístico	poder fazer saber	tendem à	+
discurso publicitário	poder fazer querer	pluri-isotopia	
	poder fazer saber	buscam a	+
	poder fazer querer	polissemia	
discurso coloquial	todas as modalidades		±

Importa observar, finalmente, que os universos de discurso que examinamos, e os textos que lhes correspondem, não têm um caráter estanque. Tais discursos são interdependentes, na comunidade sócio-lingüístico-cultural, interagem constantemente e se torna praticamente impossível estabelecer-lhes fronteiras rígidas.

Ocorrem, com frequência, sobremodalizações inter-discursivas, que permitem processos mais ou menos complexos de manipulação discursiva.

Além disso, a produção de significação e informação de um universo de discurso alimenta a outros universos e é por estes realimentada

Assim, por exemplo, determinada descoberta científica — um *saber* sobre o desenvolvimento de micróbios no leite — alimenta o discurso tecnológico, que produz um *saber fazer* — a técnica de pasteurização do leite —, que conduz finalmente ao discurso jurídico, o qual, realimentado pelos dois discursos precedentes, institui um *dever fazer* — é obrigatória a pasteurização do leite — e um *dever não fazer* — é proibido vender leite não pasteurizado —.

O desenvolvimento de certo *saber*, a respeito de fontes e processos de energia, produzido pelo discurso científico, ao qual se pode acrescentar ainda um *saber fazer*, isto é, o resultado de um discurso tecnológico, pode conduzir a um *querer-fazer* ou a um *querer-não-fazer* no plano do discurso político, ou seja, à sobremodalização do político pelo científico.

O discurso político, em função de um *querer-fazer*, pode tentar conduzir, orientar, condicionar o processo do discurso científico, fixando, por exemplo, prioridades para a utilização dos recursos disponível. Teremos, então, uma *política da ciência*, isto é, a sobremodalização do discurso científico pelo discurso político.

Ao contrário, o discurso científico sobre o discurso político se inscreverá numa *ciência política*.

Muitas vezes, o discurso publicitário se vale de determinado *saber* produzido pelo discurso científico, para gerar um *querer* (É o caso, por exemplo, do anúncio de dentifício que explora certas qualidades do flúor)

Teremos, então, uma sobremodalização do tipo
poder fazer saber → poder fazer querer

Por outro lado, quando o discurso científico abandona o seu processo de busca da verdade e de construção do saber, para fazer

proselitismo em favor de determinadas escolas, correntes ou teorias, fica caracterizada uma sobremodalização do discurso científico pelo discurso publicitário, ou seja:

poder fazer querer → poder fazer saber

De toda maneira, que haja sobremodalização ou não, um discurso nunca significa isoladamente e a sua produtividade não é independente da produtividade dos outros discursos. Os discursos significam na sua relação uns com os outros, isto é, na sua intertextualidade, e esta se define em termos intra-universo e inter-universo de discurso.

Assim, as modalidades discursivas complexas e as diferentes sobremodalizações constituem elementos importantíssimos, para a compreensão dos processos de alimentação e realimentação semiótica e informacional dos discursos e de sua manipulação.

HEINE COMO PROSADOR

Erwin Theodor

Heinrich Heine, autor de poemas e canções, de ensaios, apreciações críticas e volumes em prosa que, em certo momento do século passado exerceu internacionalmente maior influência do que qualquer outro escritor de língua alemã, é pouco conhecido entre nós. Hans Mayer, em formulação talvez um tanto exagerada, como é do feitio desse grande ensaísta contemporâneo, afirmou tratar-se no caso de Heine de “acontecimento europeu e de escândalo alemão”, sendo indubitável a grande influência que exerceu sobre Nietzsche e Dostoievski assim como sobre escritores de nomeada, escandinavos e úngaros. (1) Para os franceses, veio a ser o “poète allemand, tout court”, era amigo admirado de Gérard de Nerval, de Chopin e Balzac, e mesmo o extraordinário poeta espanhol Gustavo Adolfo Bécquer sentiu o “peso dos escritos de Heine” na sua obra. (2) “A despeito disso tudo”, diz Hans Mayer no ensaio mencionado, “surpreende o fato de exatamente a prosa do jovem Heine, esta mistura de observações muito subjetivas da natureza com um anedotário de perspectiva ao mesmo tempo o mais restrito e o mais amplo, ter excitado tão vivamente os seus contemporâneos. É verdade que a leveza da sua construção é incomparável: tudo parece simples conversa, desprovida de requinte artístico, agregada em estilo epistolar — mas, apesar disso, dispõe de fascinante musicalidade. Também é conservada, pelo menos nos primeiros escritos, uma certa harmonia íntima: a despeito de toda a agressividade, nem a polêmica e nem a desilusão procuram impor-se soberanas, o que mais tarde aconteceria nas *Termas de Lucca*.” (3)

Como observador da situação alemã entre os anos vinte e trinta do século passado, Heine encontrava-se entre as épocas; vivia entre uma tradição superada e valores que ainda não se haviam conseguido firmar, entre o “não mais” e o “ainda não” Eis, talvez, o motivo das contradições, que tornam fascinante a leitura de suas obras: defen-

(1) — Hans Mayer, *Die Ausnahme Heinrich Heine*, in ‘Von Lessing bis Thomas Mann’, Pfulligen, Neske, 1959, pg. 273.

(2) — Alejo Hernández, *Bécquer y Heine*, Madrid, 1946.

(3) — Hans Mayer, *op. cit.*, pg. 275.

dem (conforme ele próprio afirma) uma filosofia sensualista, mas procuram libertar os pobres e oprimidos de sua condição miserável. O autor é republicano, mas exalta o rei Luis Felipe, o “rei burguês”. Os escritos são proibidos pelo Parlamento Alemão de Frankfurt e ele, inimigo declarado de todos os oportunistas, redige solicitação a esse mesmo Parlamento, rogando “submissamente” revogar a medida em questão. Ataca ricos e aristocratas, mas aceita os subsídios que, durante longos anos o seu tio milionário lhe proporciona, ao mesmo tempo que leva vida social nos palácios da aristocracia do dinheiro, financiado pelo barão Rothschild, o mais plutocrático dos financistas franceses da época.

Fritz J. Raddatz inicia livro recente, afirmando: “A Mouche não se chamava Mouche, Matilda não se chamava Matilda e Heinrich Heine não se chamava Heinrich Heine. Na certidão de nascimento vem registrado como Harry e no túmulo está inscrito Henri. Era judeu, porém batizado: ‘baptisé, non converti’, como dizia. Provinha de família de pequenos burgueses, mas o ‘van’ do nome de solteira da mãe, transformou-o num ‘von’, de proveniência nobre. Nasceu, conforme gostava de expor, como ‘o primeiro cidadão do século’; em verdade a data de nascimento era bem anterior; até hoje se ignora qual fosse exatamente (...)” (4). Esta impossibilidade de o localizarmos com precisão à distância, muito embora saibamos hoje que nasceu em 1797, devemos-la aos seus escritos, sempre dedicados a acrescentar dados novos e contraditórios acerca da pessoa de seu autor, assim como criaram o seu estilo peculiar, mediante a mistura de fatos aparentemente contraditórios e a apresentação de imagens distorcidas, tornando-o realmente um precursor de posturas modernas na literatura, um praticante da montagem, cômico de todos os seus efeitos, mais de cem anos antes de a mesma ser reconhecida como recurso literário válido. Da mesma maneira escapam as suas obras em prosa a qualquer definição de gênero. Seus livros, chamou-os “Quadros de Viagem”, sem que fornecesse ali relatos objetivos dos seus itinerários ou então impressões subjetivas, concatenadas, acerca daquilo que lhe era dado contemplar

Quando, no dia 20 de dezembro de 1835, o Parlamento decidiu proibir os seus escritos, agiu assim por identificá-lo com o grupo dos *Jovens Alemães*, de que era, por vezes, tido como líder. Na realidade, os escritores relacionados (Heine, Wienburg, Laube, Mundt, Gutzkow) muito pouco tinham em comum, além da proibição que os atingiu e do fato de todos terem nascido ao norte do Reno. O que interessa, no âmbito deste trabalho, é que graças a eles a prosa voltou

(4) — Fritz J. Raddatz, *Heine — Ein deutsches Märchen*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1977, pg. 7

a adquirir peso na literatura alemã. Todos eles combatiam o formalismo estético e, já por isso, recorreram automaticamente à prosa, passando a identificar *poesia* com *aristocracia* e *democracia* com *prosa*. Mundt exigiu claramente a “emancipação da prosa”, defendendo aquilo que chamava a “Zweckliteratur”, a literatura engajada. Insurgiam-se esses escritores também (aqui outro fato em comum) contra aquilo que qualificavam de “Kunstperiode”, o período em que dominava o conceito da “arte pela arte”, em que o poeta vivia decididamente separado do mundo em torno, localizado na sua torre de marfim. Gutzkow achava que “os versos não conseguem exprimir o que a nossa época exige” e Wienbarg chegou a exclamar: “O jovem que compõe poemas de amor é um tolo” O próprio Heine que, afinal, granjeara fama como poeta lírico, distanciava-se conscientemente da ‘arte versificada’, afirmando no prefácio à segunda edição de seu *Livro das Canções*: “Há algum tempo algo se opõe dentro de mim ao discurso rimado e, conforme ouço dizer, vários contemporâneos nutrem idêntica aversão. Quer-me parecer que já se mentiu demais em belos versos e que a verdade teme apresentar-se em roupagem métrica”

Os seus primeiros trabalhos em prosa, reunidos no intuito de ultrapassarem o limite das 320 páginas impressas, o que os liberaria da apresentação à censura, de acordo com lei em vigor, constituem, já pelos títulos, variada seleção. Trata-se de uma “Correspondência de Berlim”, apresentada sob forma de cartas, de um ensaio de caráter histórico-social, “Acerca da Polônia”, e da primeira parte dos “Quadros de Viagem”, a misturar impressões subjetivas, observações precisas, digressões e anedotas. Já de há muito o prazer nas viagens era profusamente cultivado, e quem não as realizava de fato, viajava na imaginação, o que explica a ressonância extraordinária do *Robinson Crusoe*. (5) Os românticos, por sua vez, já não se dirigiam a outros países, mas a outras épocas, voltavam por exemplo à Idade Média ou partiam para regiões imaginárias, de religiões desconhecidas e artes transcendentais. E pouco depois, no tempo de Heine, época da Restauração, sobreveio nova orientação, a inspirar esses romances de viagens, destinados a satisfazer a imensa sede de curiosidade e ânsia de aventura, descrevendo novos continentes, regiões pouco

(5) — O *Robinson Crusoe*, escrito em 1719 por Daniel Defoe, não é apenas um marco na tradição do romance de viagens e aventuras, mas dá novo alento a essa tradição, de maneira a possibilitar uma excepcional penetração à obra, que vem a constituir, por assim dizer, ponto culminante de um gênero literário. Para que se possa ter uma idéia dessa enorme influência, basta mencionar o fato de que entre a publicação da primeira tradução do romance em alemão, no ano seguinte ao seu lançamento, e a publicação do romance *Ilha Felsenburg* de Johann Gottfried Schnabel (1731) foram escritos na Alemanha quinze romances, reproduzindo literariamente o modelo do “Robinson”.

conhecidas, seres humanos selvagens ou — pelo menos — não tocados pela civilização européia. Publicados entre 1826 e 1831, os *Quadros de Viagem* de Heinrich Heine, eram como que predestinados a grande êxito, tornado maior ao reconhecer-se que aparecia no mercado obra em estilo inconventionalíssimo, posto que não apenas descrevia, enumerava, retratava, mas a par de tudo isto apresentava considerações políticas variadas em descrição fantasiosa, de sentimentos difusos misturados a anedotas engraçadas, bem ao gosto do público leitor jovem. O título não foi achado imediatamente: os livros deveriam chamar-se “Livros do Andarilho”, contendo esboços de viagens e excursões, juntamente com poemas e observações de caráter geral. Mas o plano foi ampliado e encontrado o rótulo tão expressivo, que mais tarde seria copiado por outros autores. A forma literária, assim introduzida, embora de certa maneira calcada em autores de fama, desde Cervantes até Lawrence Sterne e Washington Irving, viria a exercer enorme influência nessa época de transição.

O interesse de Heine converge para o processo emancipatório, restrito não ao campo político, mas abrangendo também a universidade, igreja, sociedade e literatura, e foi ele quem repetidamente afirmou que, com o seu modo de escrever (“Schreibart”), procurava modificar a atitude dos leitores perante a ordem de coisas prevalescente, entendimento que o classifica como legítimo precursor dos autores atuais.

A primeira parte dos *Quadros de Viagem*, a mais célebre de todas, é a *Viagem pelo Harz*, constituindo fragmento convincente do todo. “Ela contém (.) todas as características da prosa de Heine e apresenta-as à perfeição”, diz Windfuhr, referindo-se à mistura dos principais ingredientes: ironia com seriedade, sentimento com sátira, reflexão com subjetividade. (6) Exemplificando, poderíamos citar a observação acerca da visita que Heine fez a Goethe, em Weimar, durante a qual o idoso e olímpico poeta-mór não o recebeu com as atenções que ele julgava merecer: “A cerveja aqui em Weimar é muito boa (.)”, ou a descrição de Göttingen, no início da *Viagem pelo Harz*. Foi ali, além de Bonn e Berlim, que Heine freqüentou a universidade e onde se doutorou. Apesar disso foi aí também que se sentiu menos à vontade, tendo mesmo sido, numa ocasião, obrigado a cancelar a sua matrícula:

“A cidade de Göttingen, famosa por suas salsichas e universidade, pertence ao rei de Hannover, sendo constituída de 999 lareiras, igrejas diversas, maternidade, observatório, cadeia, uma

(6) — Manfred Windfuhr, *Heinrich Heine — Revolution und Reflexion*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1969, pg. 75.

biblioteca e uma séde municipal, onde servem excelente cerveja. O riacho que corre próximo é chamado *Leine*, servindo para o banho no verão. A água é muito fria e por vezes sua largura atinge tão consideráveis proporções que o colega Lüder teve de dar um grande impulso ao salto para atingir o outro lado. A cidade como tal é bela e agrada principalmente quando a contemplamos pelas costas”

Trata-se de estilo inovador e é a partir de então que Heine veio a ser considerado porta-voz progressista, destinado a prenunciar uma época nova. Arnold Ruge diz em 1838:

“Heine, tal como se apresenta nos seus *Quadros de Viagem*, é o poeta de nosso época. Graças a ele, a literatura sente-se emancipada da velha crença na autoridade, desenvolvendo um gênero novo. Faz, assim, parte da evolução moderna, tal como a encaramos e sentimos na fermentação de nosso próprio ser”

Georg Herwegh afirma em 1840:

“A nova literatura é filha da revolução de julho. Data da oposição a Goethe (...) e dos *Quadros de Viagem* de Heinrich Heine”

E Johannes Scherr, em 1844, chega a exclamar:

“A revolução de julho acabou em Paris com a Restauração; mas a revolução de julho da literatura alemã é bem anterior, pois data do aparecimento de Heinrich Heine, que fez surgir na floresta literária alemã, com os *Quadros de Viagem*, talvez não um sol novo, mas uma nova aurora” (7)

Esse entusiasmo pela obra de Heine não era devido apenas às inovações estilísticas, mas principalmente ao novo enfoque literário dado à realidade, àquilo que hoje apelidamos de ‘literatura engajada’ e que acabava de nascer. Foi ampliado assim consideravelmente o próprio conceito da composição literária, que deixou de estar presa a uma definida ‘idéia de arte’, orientada de acordo com preceitos estéticos, passando, graças às mensagens que divulga, a exercer função também didática e publicística. Plasmou Heine o seu estilo exatamente de acordo com essas idéias, e sem dúvida teria concordado com o nosso contemporâneo Riffaterre que assim distingue: “Se a língua exprime, o estilo sublinha” Com a sua prosa procurava anu-

(7) — in Hans Robert Jauss, *Die nicht mehr schönen Künste*, München, Wilhelm Fink, 1968, pg. 343.

lar a separação existente entre público e escritor. A linguagem gestual dos escritos de Heine, se por um lado repele o fervor patético, por outro impele os leitores a deduções conscientemente sugeridas.

“Não sou adivinho e não pertença aos setecentos sábios da Alemanha. Filio-me à grande massa, postada diante dos limiares de sua sabedoria, e se alguma verdade conseguir esgueirar-se, passando pelas frestas e, alcançando a liberdade, chegar até mim, ela já está onde devia: — fixo-a em belas letras no papel e a entrego ao linotipista que a passa para o chumbo. Depois remeto-a ao impressor que a imprime para que, em seguida, ela pertença ao mundo todo”

Essa busca de um contacto com o seu público explica talvez também a presença freqüente de sátira, ironia e anedota nos seus escritos, meios convenientes para o entendimento recíproco. E esse era necessário para que pudesse surtir efeito a sua “campanha literária”, destinada a divulgar a repulsa ao nacionalismo estreito, à intolerância religiosa e ao acanhamento espiritual. Ocorrem numerosos ataques à censura, exposta como estúpida e acanhada, servindo suas alusões espirituosas e paradoxais para animar e divertir o público, sempre tido como bem mais lúcido e inteligente do que os censores, retratados por exemplo da seguinte forma em capítulo de um dos *Quadros de Viagem (Idéias. O Livro Le Grand)*:

“Capítulo XII

Os censores alemães
.....
tolos
.....”

Heine foi, de fato, defensor convicto da tolerância religiosa e política, assim como de aspirações populares consideradas “avançadas” na época. Mas essa atitude não pode ser tomada como identificação com os ideais da oposição esquerdista. “A sua defesa do povo”, afirma Benno von Wiese, “não é consequência de um radicalismo político, principalmente porque Heine temia que uma rebelião das massas viesse destruir todos os requintes civilisatórios e toda a beleza que tanto estimava. Expressava, isso sim, a primitiva soliedariedade do pária, que o impelia a tomar o partido dos desherdados e oprimidos; de seu ponto de vista, as ‘diferenças sociais pré-fabricadas’, segundo a feliz formulação de Hannah Arendt, davam-lhe apenas impressão cômica.” (8)

(8) — Benno von Wiese, *Signaturen — Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin, Erich Schmidt, 1976, pg. 140.

Ainda hoje — e certamente de maneira mais contundente do que nos dias de Heinrich Heine — constituem a questão social, assim como o problema da aceitação ou recusa das idéias comunistas e marxistas, matéria controvertida, sendo esta a causa porque Heine, como prosador, continua sendo sujeitado a julgamentos e definições por vezes desencontrados, mas já que nesses cento-e-cinquenta anos sua obra não perdeu o interesse, exercendo, antes pelo contrário, maior fascínio do que jamais, não pode ele ser ignorado nem como poeta e nem como artista. Assim sendo, dividem-se seus admiradores em grupos determinados por suas próprias convicções, e os estudos mais modernos interpretam ora a “importância secular de Heine, cuja irritante radicalidade possui nível político e estético muito superior ao dos seus contemporâneos” (9), pelo que lhe atribuem caráter progressivo-revolucionário e o filiam à literatura marxista (Jost Hermand, Götz Grossklaus e outros pertencem a esta corrente interpretativa) e ora ressaltam-no como autor “que percebeu o advir do comunismo sem o pretender, e mesmo temendo e repudiando o partido comunista lhe reconheceu a necessidade, *malgré tout*” (10), com o que o integram na corrente dos que, dispendo de excepcional percepção política, tentaram despertar a opinião pública em favor das idéias liberais (entre os defensores dessas idéias ressaltam Dolf Sternberger e Beno von Wiese) Nenhum desses critérios, contudo, consegue por em dúvida a substância da obra de Heine, retratando apenas a incerteza ideológica de uma época que, sob esse ponto de vista, prevalece até hoje.

A ironia, a sátira e, por vezes, a configuração grotesca caracterizam o estilo dos “Quadros de Viagem” e da obra em prosa que escreveu em seguida. Estrutura-a a inconveniência, fazendo surgir uma mundividência que explica a modernidade de seus escritos. Confundem-se tonalidades satíricas com líricas, políticas com poéticas, numa apresentação peculiar, anteriormente desconhecida. “Até o fantástico mundo onírico é integrado nesta nova multiformidade” exclama Laura Hofrichter, ressaltando mais uma feição eminentemente moderna da prosa de Heine. (11)

Em novembro de 1827 Heine escreveu a Varnhagen von Ense, marido de Rahel e seu protetor berlinense: “Mesmo pertencendo aos descontentes, jamais me passarei para o lado dos rebeldes”! Via-se nessa época apenas como alguém que está decidido a proclamar a verdade que reconhece, sem estar pronto a defendê-la com todas as ar-

(9) — Jost Hermand, *Der frühe Heine*, München, Winkler, 1976, pg. 198

(10) — Dolf Sternberger, *Die Rehabilitation des Fleisches in “Bilder und Zeiten”*, FAZ, 4/I/1969.

(11) — Laura Hofrichter, *Heinrich Heine — Biographie seiner Dichtung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1966, pg. 68.

mas a seu dispor. Mas, poucos anos depois, havia mudado de disposição: “Não sei se mereço que, no futuro, meu esquife venha a ser adornado com louros. A poesia, por mais que a tenha amado, foi sempre apenas brinquedo sagrado ou meio poderável para atingir propósitos divinos. Nunca dei valor excessivo à missão poética, e se elogiam ou criticam os meus cantos, tanto se me dá. Uma espada, entretanto, deves colocar sobre o meu caixão, pois tenho sido dedicado soldado na guerra pela libertação da humanidade.”

As contradições inerentes à sua obra, aqui exemplificadas de maneira muito simples, mediante o confronto de duas passagens de seus escritos, oferecem um reflexo fiel de seu autor, personalidade cindida, ora impelida em uma e ora em outra direção, sempre se subtraindo à rotulação simplista. Também aqui prova ser um legítimo precursor do ser moderno, que conhece a relatividade de todo pensar, sentir e querer. Nas *Termas de Lucca*, outro dos seus “Quadros de Viagem” defende a sua estruturação poética, moderna, contra eventuais críticas dos cultores de uma literatura ultrapassada, epigonal:

“Caro leitor, talvez pertenças àquelas aves piedosas que entoam o canto da ‘cisão’ byroniana, que de dez anos para cá vem sendo assobiado e gorjeado de todas as formas (...) ó meu caro leitor; se quiseres lamentar essa cisão, é melhor lastimares o fato de o mundo ter sido rompido no seu íntimo. Pois sendo o coração do poeta o centro do mundo, não poderia este deixar de, na nossa época, encontrar-se tão miseravelmente dividido. Aquele que disser que o seu continua intacto, confessa possuir um coração prosáico, distante de todos e de tudo. Mas o meu foi perpassado por aquela cisão universal, sendo por isso que os grandes deuses decidiram elevar e agraciar-me, julgando-me digno do martírio poético.

Antigamente o mundo constituía uma unidade. Na Antiguidade e na Idade Média existia, apesar das lutas externas, a unidade universal e, assim, prevalecia a univocidade poética. Honremos os poetas desse tempo e sintamos o prazer na leitura de suas obras, mas qualquer imitação de sua postura será mentira, facilmente descoberta por qualquer olhar sadio, e não escapará ao escárneo”

Revela-se, nos “Quadros de Viagem” a mentalidade historicamente determinada do homem moderno, sendo ele próprio projetado, tal como visto por esse “primeiro poeta do século vinte” (F. J. Raddatz). A grande ‘cisão’ resulta de processos históricos, ideológicos e sociais, que levam o poeta, prosador e publicista Heine a desmontar o edifício de um universo harmônico e belo, revelando-o

como frágil embuste, enquanto o substitui por um cosmos fragmentado, sujeito a contínuas mutações. Desta maneira surge o mundo de Heine, adequado à compreensão da literatura dos nossos dias e razão da eminente atualidade de seu autor.

ASPECTOS QUANTITATIVOS DO LÉXICO NOMINAL DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS (1)

Francis Henrik Aubert

Objetivos:

A despeito de terem sido dignificados nos últimos anos com sua elevação à categoria de objeto de estudos semióticos (Fresnault-Deruelle, 1972), é ainda voz corrente entre pais e mestres constituírem as histórias em quadrinhos (HQ) um fator de empobrecimento lingüístico, desviando seus aficcionados, sobretudo a população infanto-juvenil, das “boas leituras” onde poderiam buscar os melhores padrões de vocabulário, sintaxe e estilo. Não pretendemos aqui entrar no mérito de tal questão (vide Cirne, 1970; Preti, 1973; Anselmo, 1975), mas apenas fornecer alguns subsídios para sua solução. Especificamente, nosso objetivo será o de analisar alguns aspectos do vocabulário nominal dos textos das HQ, fornecendo dados quantitativos que, esperamos, permitirão comparações com dados equivalentes de outros textos e discursos (p. ex. textos de livros didáticos, amostragens do léxico ativo e passivo da população infanto-juvenil alfabetizada, etc.), comparações estas que poderão constituir uma base objetiva para a avaliação qualitativa das HQ.

No presente trabalho, examinar-se-á o léxico nominal (substantivos comuns e nomes próprios) das HQ, visando determinar: a) a riqueza (ou variedade) lexical, tal como vem expressa na relação ocorrência/vocábulo (N/V); b) a frequência de emprego de cada subclasse lexical com relação ao total de ocorrências; c) os contextos homosintagmáticos das unidades lexicais, ou, mais precisamente, as estruturas de sintagma nominal efetivamente utilizadas e suas frequências; d) a distribuição funcional das unidades lexicais.

Procedimentos:

O corpus foi constituído sobre 48 revistas, divididas em dois grupos. O grupo A inclui seis publicações que por sua natureza te-

(1) — A pesquisa aqui apresentada faz parte de um projeto maior, sobre o léxico nominal das HQ publicadas no Brasil.

mática julgamos destinada a um público juvenil: *Mandrake*, *Zorro*, *Fantasma*, *Tarzan*, *Superhomem* e *Batman*, cada publicação sendo representada por quatro números. O grupo B inclui seis publicações que foram julgadas pelo pesquisador como destinadas sobretudo a um público leitor infantil: revistas de Walt Disney — *O Pato Donald*, *Zé Carioca*, *Mickey* e *Almanaque Tio Patinhas* (um número de cada revista) —; *Recruta Zero* (4 números); *Papai Noel* (4 números); *Mindinho* (4 números); *Mônica* (4 números); e o grupo constituído das revistas *Riquinho* (um número), *Brotoeja* (um número) e *Tininha* (2 números). A época de publicação se estende de março de 1972 a junho de 1973.

Em cada número levantou-se por amostragem aleatória 250 ocorrências de vocábulos nacionais (substantivos, qualificativos e verbos, excluindo-se, pois, os advérbios, mesmo os derivados em *mente*) perfazendo um total de 12.000 ocorrências (6.000 por grupo). Todas as ocorrências foram retiradas de falas ou pensamentos de personagens inseridos nos “balões”, não sendo considerados os textos de ligação do tipo “dias depois. ”, “enquanto isso. ” nem as onomatopéias.

A respeito do corpus cumpre observar que *Papai Noel* e *Mindinho* pouco tempo depois da conclusão do levantamento saíram de circulação, suas estórias reaparecendo mais recentemente noutras publicações por outra editora. A produção nacional, na época representada apenas pela revista *Mônica* e, em parte por *Zé Carioca* (2), nestes últimos três anos vem sendo incrementada e hoje representa uma parcela ainda reduzida mas de qualquer forma mais significativa das publicações oferecidas ao público. Ainda, se a divisão em grupos A e B permanece talvez válida de um ponto de vista temático, o critério de faixa etária teria provavelmente de ser revisto (3)

A unidade de contagem adotada foi o vocábulo, entendido como a forma neutra do verbete de dicionário. Todas as flexões foram reduzidas a esta forma neutra. Observe-se que o gênero, mesmo em oposições do tipo *menino/menina*, foi considerado como elemento constitutivo do vocábulo substantivo. Da mesma maneira, a flexão de grau, de acordo com a posição de Mattoso Câmara (1970), foi considerada como derivacional, constituindo, pois, novas unidades vo-

(2) — De acordo com Anselmo (1975), muitas das estórias das demais publicações seriam criadas no Brasil, embora os direitos autorais continuem pertencendo aos autores ou sindicatos de autores norte-americanos. Embora tal fato deva ter consequência lingüística, dada a inexistência nos textos de qualquer referência à nacionalidade do autor real de cada estória, não nos julgamos em condições de operar com a variável nacional/traduzido.

(3) — A propósito, veja-se Anselmo (1975), cap. VIII.

cabulares. As chamadas palavras compostas, desde que ligadas por hífen, foram contadas como uma só unidade lexical. Quanto aos verbos, contou-se uma única unidade lexical para as formas de tempo composto, voz passiva e de futuro com *ir*, todas as demais locuções sendo desdobradas.

Consideramos como substantivos toda unidade dotada de gênero específico exercendo a função de núcleo de sintagma nominal, prevalecendo, nos casos dúbios, o critério funcional. Assim, foram incluídos na categoria de substantivos os infinitivos em função substantiva (função esta revelada pela posição e/ou pela presença de determinantes artigos, demonstrativos, etc.), qualificativos substantivados, e similares. Nestes casos, para cada função corresponde um verbete.

Julgamos a priori relevante contabilizar a parte os substantivos próprios, em parte porque nomes e apelidos de personagens não raro são calcados sobre substantivos comuns (*Fantasma, Cebolinha, Pateta*, etc.), sendo obviamente inadequado atribuir as ocorrências a uma mesma unidade lexical; e, sobretudo, por suspeitarmos que o emprego funcional do nome próprio apresentaria tendências diversas do dos substantivos comuns. Como se verá adiante, tal suposição foi amplamente confirmada. Os nomes próprios compostos foram contabilizados como constituindo uma unidade, independentemente da presença de sinal gráfico de união.

Em seqüências como *senhor juiz, tio Patinhas*, admitimos a existência de um desdobramento do núcleo do sintagma nominal. Assim, *senhor, juiz*, e *tio* seriam lançados na lista dos substantivos comuns, e *Patinhas* na dos nomes próprios.

Resultados e Discussão:

A Tabela I mostra as freqüências de substantivos comuns e nomes próprios em ambos os grupos, em termos de vocábulos, ocorrências e da relação N/V. Observa-se que os vocábulos em função substantiva, considerados como um todo, apresentam uma freqüência de emprego praticamente idêntico nos dois grupos, a relação N/V sendo de 2,27 para o grupo A e de 2,26 para o grupo B, o que equivale a uma média de quatro vocábulos substantivos distintos em cada nove ocorrências.

Relação vocábulo (V)/ocorrência (N)

das unidades em função substantiva

	GRUPO A			GRUPO B		
	Comuns	Próprios	Total	Comuns	Próprios	Total
V	955	199	1154	978	109	1087
N	2140	481	2621	2156	303	2459
N/V	2,24	2,42	2,27	2,21	2,78	2,26

Tabela I

Fazendo-se a distinção entre substantivos comuns e nomes próprios nota-se, porém, que, se os comuns se enquadram na tendência geral, os próprios apresentam uma frequência de emprego sensivelmente maior, o índice sendo de 2,42 no grupo A e chegando a 2,78 no grupo B.

Tal fato, no entanto, não chega a surpreender. Toda HQ apresenta um número limitado de personagens, alguns dos quais (o herói e seus companheiros) reaparecem em muitas, se não em todas as HQ da publicação. O fato do índice de repetição ser ainda maior para o grupo B se deve possivelmente ao fato de que, nas revistas infantis, os personagens constituem famílias e grupos sociais com um número de componentes estável. Já nas juvenis, afóra um núcleo constante de duas a três pessoas (o herói, seu auxiliar, eventualmente sua noiva), o restante do elenco em geral varia de estória para estória.

Examinando-se a ocorrência por classe lexical em relação ao total de ocorrências (Tabela II), verifica-se que os substantivos comuns apresentam uma incidência bastante equilibrada entre os dois grupos, sem desvios significativos (Khi Quadrado de 0,044) Já para os nomes próprios o teste de Pearson revela um Khi Quadrado superior a 21, indicando uma probabilidade inferior a 0,001 da diferença entre os grupos ser casual (operamos com um limiar de probabilidade de 0,05. Não dispomos de dados que nos dêem uma explicação cabal para este fato. No entanto, valeria quiçá lembrar que os personagens das revistas do grupo B, constituindo grupos familiares ou de amizade/vizinhança relativamente estáveis, reaparecendo de estória para estória, são portanto conhecidos dos leitores, não necessitando serem reiteradamente identificados. O oposto se aplicaria para as revistas do grupo A.

Total de ocorrências lexicais
por classe

	Grupo A		Grupo B		Total	
	N	%	N	%	N	%
Subst. Comuns	2140	35,67	2156	35,93	4296	35,80
Subst. Próprios	481	8,02	303	5,05	784	6,53
Qualificativos	507	8,45	537	8,95	1044	8,70
Verbos	2872	47,87	3004	50,07	5876	48,97
Total	6000	—	6000	—	12000	—

Tabela II

Os substantivos, como núcleos (N) de sintagma nominal, podem vir acompanhados de determinações gramaticais (Det) — artigos, numerais, indefinidos, demonstrativos, possessivos — e de expansões adjetivas (Ad). Determinantes e adjetivações, que constituem o contexto homossintagmático dos substantivos, são elementos facultativos, em termos do sistema lingüístico do português (embora, numa situação específica, possam ser imprescindíveis), encontrando-se, pois, quatro tipos de sintagmas nominais: a) N; b) Det + N; c) N + Ad; d) Det + N + Ad. Via de regra, os determinantes precedem o substantivo e as adjetivações são por este precedido. No entanto, pode haver não só anteposição do elemento adjetivo, desde que se trate de uma unidade vocabular (qualificativo), como também posposição de certos determinantes, como por exemplo em

Det + Ad + N + Det

um grande favor seu

Contexto homossintagmático
dos substantivos

	Grupo A			Grupo B		
	Comuns	Próprios	Total	Comuns	Próprios	Total
N	487	401	888	548	196	744
n	469	389	858	531	181	712
n + n	18	12	30	17	15	32
Det + N	1109	73	1182	1081	105	1186
d + n	1009	55	1064	965	86	1051
d + d + n	68	1	69	78	3	81

d + d + d + n	1	—	1	3	—	3
n + d	6	—	6	5	—	5
d + n + d	6	—	6	10	—	10
d + n + n	17	17	34	20	16	36
d + d + n + n	2	—	2	—	—	—
N + Ad	118	6	124	106	2	108
n + a	100	4	105	85	1	86
n + a + a	2	—	2	2	—	2
a + n	15	2	17	19	1	20
a + n + a	1	—	1	—	—	—
Det + N + Ad	426	1	427	421	—	421
d + n + a	333	—	333	336	—	336
d + n + a + a	11	—	11	15	—	15
d + d + n + a	10	—	10	12	—	12
d + a + n	52	1	53	34	—	34
d + a + n + a	17	—	17	17	—	17
i + a + n + a + a	1	—	1	—	—	—
d + d + a + n	2	—	2	3	—	3
d + a + n + d	—	—	—	3	—	3
n + d + a	—	—	—	1	—	1
Total	2140	481	2621	2156	303	2459

Tabela III

Um mesmo sintagma nominal pode conter até quatro determinantes, não havendo limite teórico para o número de adjetivações.

A Tabela III fornece as freqüências absolutas dos diversos tipos de sintagmas nominais e as variantes seqüenciais efetivamente registradas. Os dados obtidos revelam que, em termos de elaboração sintagmática dos sintagmas nominais há uma grande estabilidade entre os dois grupos. Assim, o índice de adjetivação (número de substantivos dotados de uma ou mais expansões adjetivas é de 21% para o grupo A e de 21,5% para o grupo B. O índice de deslocamento dos elementos facultativos — anteposição dos Ad e posposição dos Det — é de 3,9% para o grupo A e de 3,8% para o grupo B.

As estruturas que a priori poderiam ser consideradas as mais usuais (n ; $n + n$; $d + n$; $d + d + n$; $d + n + n$; $d + d + n + n$; $n + a$; e $d + d + n + a$) totalizam, para os substantivos comuns, 90% no grupo A e 90,8% no grupo B. Como era de se presumir, estas cifras, para os nomes próprios, se elevam respectivamente para 98,5% e 99,3%, dado que a adjetivação do nome próprio constitui uma construção mais elaborada. No que diz respeito aos quatro grandes tipos de estrutura, os valores do Khi Quadrado indicam desvios não significantes exceto para a estrutura N no grupo B, e um

desvio próximo do limiar de 0,05 de probabilidade para a mesma estrutura no grupo A (3,960 e 3,702 respectivamente)

Registra-se, contudo, um caso em que a diferença distribucional é altamente significativa: a determinação do nome próprio, que no grupo A se dá em 15,4% das ocorrências e no grupo B em 34,7%, sendo o Khi Quadrado superior a 15. Tal fato parece ser mais uma decorrência da estrutura de relações sociais entre os personagens, mais familiares e estáveis no grupo B, familiaridade que tem como marca morfo-sintática em português o artigo definido introduzindo o nome. Ainda quanto aos nomes próprios, observe-se sua quase inexistência em estruturas do tipo N + Ad e Det + N + Ad e, por outro lado, sua elevada incidência em estruturas de tipo N (em média mais de 75% das ocorrências de nome próprio) Como se verá adiante, este último fato se deve ao emprego muito freqüente do nome próprio como vocativo, função em que, mesmo no tratamento familiar, não vem acompanhado de determinação (4)

Os substantivos das revistas em quadrinhos foram ainda examinados tendo em vista a função sintática dos sintagmas nominais de que são núcleos. Via de regra, a função sintática é definível pelo contexto lingüístico de atualização (posição, presença ou ausência de relatores, etc.) No entanto, a linguagem dos quadrinhos buscando reproduzir a do diálogo em nível informal, observa-se com certa freqüência que um ou mais elementos contextuais se encontram em situação exterior à seqüência em exame, seja numa fala precedente, seja na própria imagem. Nos casos em que não foi possível determinar, a partir da situação, a função sintática da unidade, esta foi contabilizada na rubrica *indeterminado* (vide Tabela IV).

Além das funções sintáticas propriamente ditas — sujeito, objeto, agente da passiva, circunstancial, etc. — anotamos em separado as ocorrências em que a correlação forma ~ conteúdo é rompida, em construções do tipo *um bocado de força*, em que *força* é sintaticamente subordinado, mas semanticamente nuclear. Observou-se, ainda vir o substantivo em funções não sintáticas, como vocativo, eco à fala de outro personagem, ou, ainda, como apelo, grito, etc.

Distribuição funcional dos substantivos

	Grupo A			Grupo B		
	Comuns	Próprios	Total	Comuns	Próprios	Total
Sujeito	336	96	432	266	59	325
Objeto Direto	576	37	613	631	13	644

(4) — Cumpre assinalar que, nas listagens, não distinguimos nomes próprios de personagens de outros tipos de nomes próprios.

Objeto Indireto	78	15	93	70	8	78
Predicativo	161	20	181	203	9	212
Predic. do Objeto	1	—	1	3	—	3
Agente da Passiva	15	4	19	6	1	7
Adjunto Adnominal	271	43	314	226	21	247
Aposto	7	4	11	2	1	3
Adjunto Adverbial	470	45	515	463	21	484
Vocativo, Apelo, etc.	120	215	335	172	164	336
Função ≠ Conteúdo	5	—	5	20	2	22
Indeterminado	100	2	102	94	4	98
Total	2140	481	2621	2156	303	2459

Verifica-se, de imediato, que em sua maioria absoluta (cerca de 80% das ocorrências) os substantivos são empregados numa função sintática clara. Opondo-se estes aos vocativos, apelos, gritos e de função indeterminada verifica-se que os substantivos comuns apresentam uma distribuição entre os grupos sem variações que constituam desvio significante (Khi Quadrado respectivamente de 2,255 e de 2,237 para os grupos A e B). Na distribuição dos nomes próprios, porém, registra-se, no caso do grupo B, um Khi Quadrado de 4,767, o que permite rejeitar-se a hipótese nula. De fato, no uso lingüístico deste grupo mais de metade das ocorrências de nome próprio são na função vocativa ou apelativa, o que sugere ser este uso eivado de um grau maior de afetividade que o das revistas do grupo A.

Considerando-se apenas as ocorrências de substantivos em função sintática clara, pode-se repartir estas funções em três grandes categorias: sujeito (SN₁); regência do verbo (objeto, agente da passiva) e predicativo (SN₂); e expansões adjetivas e circunstanciais (SN₃). A repartição média geral destas categorias é de 18,1% para SN₁, de 44,3% para SN₂ e de 37,6% para SN₃. Na distribuição entre os grupos, observa-se desvios não significantes para SN₃ (Khi Quadrado de 0,782 para o grupo A e de 0,851 para o grupo B). Já para SN₁ e SN₂ há uma distribuição com desvio significante, o Khi Quadrado sendo respectivamente de 4,474 e de 6,044 para o grupo A e de 4,858 e 6,574 para o grupo B. Registra-se, de fato, uma maior incidência de substantivos sujeitos no grupo A (19,8% contra 16,2% para o grupo B) e uma relação inversa para SN₂ (41,6% para o grupo A e 47,1% para o grupo B). Embora não tenhamos dados sobre os vocábulos gramaticais, é de se supor que a função sujeito, sendo um dos constituintes obrigatórios da estrutura oracional do português, deve vir atualizada em proporções bastante equivalentes nas revistas de ambos os grupos. A maior incidência de substantivos nesta função no grupo A sugere, assim, um índice maior de pronominalização

ou referência ao sujeito pela desinência verbal nas revistas no grupo B. Seria, ainda, o caso de se verificar a participação da imagem na designação dos seres participantes da relação actancial.

Quanto à distribuição das funções SN₂, não parece ser devida ao comportamento específico de um dos tipos de função: calculando-se o Khi Quadrado para as subcategorias mais representativas — objeto direto e predicativo — sobre o total de ocorrências das funções SN₂, obtém-se sempre índices não significantes. Assim, resta como suposição haver nas revistas do grupo B uma maior incidência de verbos intransitivos e/ou de formas imperativas. A se confirmar esta última hipótese, ter-se-ia neste fato mais uma manifestação léxico-sintática do conteúdo temático destas revistas.

Conclusões:

Os dados tratados acima permitem caracterizar o emprego dos substantivos na linguagem das HQ como segue: a) a variedade lexical dos substantivos é relativamente grande (pouco mais de duas ocorrências por vocábulo, em média); b) o índice de adjetivação é relativamente baixo (um substantivo em cinco aparece adjetivado); c) os substantivos aparecem normalmente numa função sintática clara. Mais particularmente, constata-se ser relevante a oposição substantivo comum/nome próprio: a) o índice de repetição é mais elevado para o nome próprio; b) os contextos homossintagmáticos tendem a ser distintos; c) os substantivos comuns e os nomes próprios tendem a exercer funções distintas. Ainda, é relevante a oposição revista infantil/ revista juvenil: a) naquela, os nomes próprios são menos frequentes e mais repetidos; b) nas revistas infantis, o nome próprio é significativamente mais empregado acompanhado do artigo definido; c) nas revistas infantis, o nome próprio aparece na maioria absoluta de suas ocorrências em função não sintática; d) há uma relação entre tipo de revista e tendências no emprego sintático dos substantivos. Ao que parece, as diferenças notadas entre os dois tipos de revista em grande parte se deve a um conteúdo temático distinto e, em especial, ao tipo de relação social que se estabelece entre os personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANSELMO, Z.A. — *Histórias em Quadrinhos*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- CIRNE, M. — *A Exploração Criativa dos Quadrinhos*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. — *La Bande Dessinée — Essai d'Analyse Sémiotique*. Paris, Hachette, 1972.
- MATTOSO CÂMARA, J. — *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- PRETI, D.F. — “Nível Sociolingüísticos e Revista em Quadrinhos” in *Revista de Cultura Vozes* LXVII — 8. Petrópolis, Vozes, 1973.

A EPISTOLA DO PERDÃO, PRECURSORA DA DIVINA COMÉDIA.

Helmi Nasr

A Epístola do Perdão é uma obra literária do poeta árabe Aboul Alaa, a qual a maioria dos orientalistas europeus considera como precursora importante da Divina Comédia, de Dante Alighieri.

Asín Palacios, em sua tese “La Escatología Musulmana en la Divina Comedia”, inclui esta obra entre as várias outras fontes que, segundo ele, influenciaram Dante, na criação da Divina Comédia. No estudo da gênese do divino poema, chegou, como alguns críticos da literatura medieval, à proposição de que as fontes islâmicas, mais que as cristãs ou clássicas, já existiam como modelos de alguns elementos da Divina Comédia.

A Epístola do Perdão e seu autor Aboul Alaa, embora conhecidos e estudados na literatura e história literária européias, são quase totalmente ignorados em nosso meio literário. Por este motivo, julgamos oportuno oferecer aos nossos leitores, neste artigo, uma visão geral da obra e de seu autor. E como a compreensão da obra depende, muitas vezes, e em grande parte, da compreensão do autor, apresentaremos, em primeiro lugar, os dados biográficos de Aboul Alaa.

ABOUL ALAA

Vida: — Aboul Alaa nasce em Ma'arrat al Nu'man, pequeno povoado da Síria, situado entre Hama e Aleppo, no ano 363 da Hégira, ou seja, em 973 d.C. Aos três anos e meio, acometido pela varíola, perde a vista esquerda e parte da direita. Aos seis, está totalmente cego, mas suas faculdades intelectuais são tão precoces, e a memória tão prodigiosa que, com apenas os ensinamentos do pai, chega a dominar os vários ramos da filosofia e literatura árabe. Perde o pai, porém, aos quatorze anos, e a convivência com filósofos completa-lhe a cultura e aguça-lhe o espírito crítico. Estuda em importantes centros culturais da época: Antióquia, Leodicéia, Trípoli e Aleppo. Aos vinte anos, retorna à cidade natal e se dedica à erudição e à poesia, das

quais se utiliza para sobreviver. Conhece a prosperidade econômica; contudo, devido à divergências com um príncipe, através de quem lhe é negada uma herança a que tinha direito, deixa, magoado, a sua terra e vai a Bagdá, centro literário e científico do século, onde vive um ano. Em virtude de discordância com uma das personalidades locais, deixa Bagdá, sobretudo porque recebe notícia de que a mãe está enferma. Ao regressar à terra natal, em fins de abril de 1.010, ainda a caminho, sua mãe vem a falecer. Este acontecimento o desola, de tal maneira, que a vida passa a ser-lhe desgostosa e vazia. Em Al Ma'arrat, exila-se em sua casa e dedica-se, apenas, à pesquisa, aos estudos e ao ensino. Com a mudança de vida, passa a alimentar-se tão somente de vegetais, excluindo a carne e alimentos de origem animal. Dá-se o epíteto de “detido por duas prisões”, a da cegueira e a da casa, e, assim, permanece, durante quase meio século, alheio à vida social, apenas rodeado por poucos discípulos. Aboul Alaa é de estatura baixa, saúde debilitada e pele estigmatizada pela varíola. Enfim, a natureza não o favorece, e é duramente castigado pela vida.

O fato de ser cego, desprotegido pela natureza, órfão e pobre, leva-o a completo pessimismo, com imensa amargura de viver. A cegueira precoce traumatiza seu espírito e manifesta-se, quando diz: “Deus é justo, embora me tenha mantido escravo da cegueira. Vivo sempre na escuridão; quando chegará a aurora? Acho-me preso a três coisas: à cegueira, à casa e ao corpo desprezível, que encerra minha alma. Não tenho ânimo de caminhar, nem de dia nem de noite, pois os caminhos não estão iluminados para mim”.

Malgrado fosse rica a família, Aboul Alaa nunca o foi. Em seus poemas, há queixas contra tamanha e tão injusta pobreza: “Uma vida difícil e problemática, sem soluções, tão somente vazia e sem significado. Deseja tanto a minha alma, mas em vão. Dizem os adversários que sou privilegiado de Deus. Mentem; eles é que o são”.

Conhecido e famoso por sua cultura, angaria inúmeros adversários que, com o propósito de aniquilá-lo, tacham-no de incrédulo e ateu. Estas acusações advêm do fato de o poeta sempre haver dirigido severas críticas aos governantes e chefes religiosos da época.

Com todas estas circunstâncias, não é de estranhar, pois, que se incline à crítica e à ironia, execrando sempre e esquivando-se às respostas decisivas para as situações. Mas, se de um lado tais fatos negativos atingem, cruelmente, o espírito do poeta, de outro, desenvolvem-lhe qualidades positivas, que lhe são marcantes. Aboul Alaa é dotado de insuperável memória, sem paralelo na história dos árabes e na de outros povos. Memoriza a maioria dos dicionários árabes e é

profundo conhecedor da história e de toda a riqueza literária e poética, conhecida até seu tempo. Sua poesia e prosa refletem sabedoria e cultura profundas. É audacioso e critica sagazmente hábitos sociais, crenças herdadas, políticos, ilusões dos filósofos e, às vezes, mescla a ironia com a crítica, de tal modo que difícil é determinar o lado crítico e o irônico.

Embora conhecido como literato, é também filósofo, no sentido amplo da palavra. E, segundo alguns orientalistas, se não chega ao nível de Platão, de Aristóteles ou de Averróis, coloca-se ao nível de Sócrates, Al Gazáli, Tomás de Aquino e Schopenhauer. Todavia, ultrapassa-os em alguns aspectos. Usa o raciocínio para todos os problemas e adota absoluto realismo, de tendência pessimista. Ao abordar a questão da mulher, sua opinião é severa e injusta, e prega ainda a proibição do casamento e da procriação. Quanto às questões metafísicas, nega, quase completamente, a possibilidade de sua compreensão. De sua filosofia, salientamos os seguintes pontos: crê em um só Deus; segundo ele, a fé é a confiança em Deus, a aceitação dos acontecimentos da vida, a piedade. Assim, as controvérsias não têm lugar na religião. Não tenta, pois, conhecer Deus, através das discussões, e não se preocupa em provar Sua existência, uma vez que não tem dúvidas a respeito. Ataca severamente os profetas que, para ele, são contraditórios. “Chegou Jesus, para anular a religião de Moisés, logo surge Muhammad, com princípios diferentes, dizendo não haver mais profetas. Eles pregam idéias que, na realidade, não têm objetivo real, mas pretendem que exista nelas a felicidade dos homens e, por isso, acumulam nelas o que combina com a mentalidade dos povos, quer hipóteses, quer dogmas, exagerando suas pretensões com o paraíso e o inferno. Cada profeta pretende que sua religião é melhor que a outra; daí, a divisão da humanidade” Finalmente, em razão de seu positivismo, dá preferência ao Islão sobre todas as religiões, por alguns motivos, entre os quais a proibição do álcool, esmola obrigatória aos pobres, boa conduta ligada, imediatamente, a Deus. Acredita que todos os homens são iguais; não faz diferença entre os livres e os escravos, nem entre filhos de uma mulher decente e os de uma mulher de vida irregular. No entanto, os homens tornam-se corruptos, de tal modo que não há esperança de salvá-los. Para Aboul Alaa, a mulher é a fonte do mal, e a sua corrupção é mais profunda que a do homem. Não é estranho que diga: “Embora a morte seja considerada uma desgraça, o enterro de uma mulher é uma graça” Quanto ao casamento, acredita que o homem deve ser imune a qualquer tentação, conservando sua juventude com a isenção dos contatos carnais. Aconselha o homem a não se casar, advertindo-o do resultado do casamento e da procriação. “O contrato de casamento é igual à armadilha mortal. .. e o homem deve

contentar-se com uma só mulher, pois se casar com duas, será como guerrear em duas batalhas” O poeta acredita, ainda, que o melhor na vida é o isolamento, pois a aproximação com os homens acarreta aborrecimentos. Para ele, quanto mais se conhecem as pessoas, mais elas se tornam detestáveis. Coerente com tal filosofia, Aboul Alaa abandona a vida mundana, se proíbe todo prazer corporal, moral e social e torna-se um celibatário inveterado. Morre em março de 1.057 (449 da Hégira) e é homenageado por todas as pessoas de cultura e incontável número de poetas.

A EPISTOLA DO PERDÃO

Obra: — Aboul Alaa se refere, sempre, à Epístola do perdão, em suas outras obras; no entanto, seu texto só é conhecido em 1899, quando o orientalista inglês, Nicholson, o descobre e publica um artigo, na *Revista Real Asiática* (J.R.A.S.), declarando havê-lo encontrado, entre outros manuscritos árabes, na “Biblioteca de Shakespeare”. Em 1900, Nicholson publica uma descrição do manuscrito encontrado, seu resumo e a tradução da primeira parte. No ano seguinte, apresenta o resumo da segunda parte, traduzido igualmente do original árabe para o inglês. Desde então, são encontrados, no Cairo, quatro outros manuscritos da Epístola do Perdão, que é reeditada várias vezes no Egito e Líbano, e é objeto de estudo de inúmeros estudiosos do mundo inteiro.

A Epístola do Perdão é uma das obras mais famosas de Aboul Alaa. Escreve-a em seu confinamento, em 1032; é uma resposta à epístola que lhe envia Ali Ibn Mansour, mais conhecido por Ibn al Qarih, literato, eximindo-se das acusações que lhe são feitas, devido ao ataque que desfecha contra Aboul Kassim Al Magribi, estadista que sempre o favoreceu antes de sua derrota. Nesta epístola, Ibn al Qarih discorre, ainda, sobre um grupo de pessoas, que estaria afastado, na época, da verdade e da religião, denominado “zindiq”, — ateu ou hipócrita religioso —, sobre questões de literatura, filosofia, história e gramática.

Aboul Alaa que conhece o caráter e a vida mundana, cheia de pecados, de Ibn al Qarih, responde-lhe com profunda ironia dissimulada; faz-lhe ver que, pela pureza de suas intenções e de sua alma, refletida na epístola, será recompensado com o perdão do Altíssimo e faz dele o protagonista de uma viagem celestial, reservada apenas aos bem-aventurados.

A Epístola do Perdão está dividida em duas partes. Na primeira, o autor relata uma estória imaginária, cujos acontecimentos ocorrem no paraíso e inferno, no dia do julgamento. Chama-a Epístola do Per-

dão porque nela trata do perdão que concede a Ibn al Qarih e a outros poetas descrentes que, segundo ele, o merecem, devido à qualidade de suas obras literárias. A segunda parte é a resposta às perguntas contidas na epístola de Ibn al Qarih.

A primeira parte pode ser sub-dividida em seis capítulos. O primeiro relata a entrada de Ibn al Qarih no paraíso, o passeio que faz e a fruição de seus encantos, os diálogos com alguns poetas pré-islâmicos e islâmicos; o segundo se refere à sua atitude diante da ressurreição e julgamento, como obtém o perdão e entra no paraíso; o terceiro tem como assunto o reinício de seus passeios pelo paraíso e seu diálogo com poetas e cantores salvos, também pré-islâmicos e islâmicos; o quarto se ocupa de sua passagem do paraíso ao inferno; o quinto é a descrição do inferno e o diálogo de Ibn al Qarih com Satã e com poetas condenados, pré-islâmicos, islâmicos e abássidas. Finalmente, o sexto capítulo descreve sua volta ao paraíso, seu diálogo com Adão e sua visita ao paraíso dos poetas.

A segunda parte contém, com já o dissemos, a resposta de Aboul Alaa às perguntas que Ibn al Qarih lhe faz, na epístola, e aborda ainda várias outras questões, tais como o tempo, espaço, transmigração, etc.

A Epístola do Perdão é uma mescla de lendas, descrições, críticas, comentários, ciência, filosofia, história e teologia. As lendas são interessantes, repletas de diálogos, às vezes monótonos, segundo alguns críticos. A descrição caracteriza-se pela hipérbole, pela imaginação e estranheza. A crítica abarca a literatura, a religião, as tradições e os fatos sociais, e é austera, cheia de ironia e sátira; oferece-nos muitos trocadilhos e eufemismos. Quando se refere à literatura, porém, a crítica é elogiosa, atribuindo especial apreço à originalidade e ao equilíbrio; ataca o exagero e a desarmonia nas palavras e nas rimas. Finalmente, a crítica se revela profunda e atraente, ao referir-se à ciência, à filosofia e à história. Na realidade, a Epístola do Perdão nos descobre o lado enciclopédico do grande mestre que é Aboul Alaa.

Possuidor de uma alma grande em corpo frágil, magnânimo coração sob trajes humildes, visão penetrante atrás da cortina da cegueira, raciocínio altamente pesquisador, preso às algemas do corpo, Aboul Alaa se propõe sempre a descobrir os fatos e a compreender os segredos da existência. No entanto, é a encarnação do pessimismo; pensando na vida e na morte, exagera na descrição do Nada e, refletindo sobre seus defeitos físicos, expressa grande amargura. Isto tudo, dirigido por uma forte personalidade que não aceita objeções a uma prova ou a recusa a uma resposta.

Aboul Alaa alcança o auge no campo da imaginação. Ele tem a capacidade de criar, partindo de estórias comuns, uma imagem singular e original, revestida de particularidades desconhecidas em outras obras. Como se sabe, o autor aborda, na Epístola, o tema do paraíso e do inferno. E não há dúvidas de que estes dois assuntos não são novos na tradição árabe e muçulmana. Aliás, ele próprio, várias vezes, cita a fonte na que se abebera. Entretanto, a maneira como compõe as imagens apresenta-se totalmente inédita, isto é, Aboul Alaa consegue criar imagens novas com assuntos velhos. E isso é o que importa. Sejam quais forem os temas, estórias, lendas, mitos, etc., coloca-os todos elaborados por sua imaginação, onde animais e coisas são personificados.

Um dos críticos de sua obra, aliás, cita, como característica do estilo de Aboul Alaa, a prosopopéia freqüente, ou seja, a figura de retórica que dá ação, movimento ou voz às coisas inanimadas e animais. Nicholson, por exemplo, escreve: “A Epístola de Aboul Alaa é uma agradável criação da imaginação, um pouco pedante, mas engenhosa, audaciosa e original”

Podemos afirmar, sem exagero, que a sátira aparece na Epístola como característica evidente. Aliás, Adam Smith, referindo-se a este particular, diz: “Na Epístola do Perdão, evidencia-se a sátira latente, de maneira magistral”

Convém assinalar que muitos críticos acham que Aboul Alaa usa intencionalmente a sátira, afim de desvalorizar as crenças islâmicas relativas à vida de além-túmulo. Discordamos, porém, disto. Na realidade, sua sátira é dirigida tão somente a Ibn al Qarih e se oculta atrás de uma visão hiperbólica de Aboul Alaa, na concepção do outro mundo, de modo que a sátira se revela como manifestação de bom humor ou gracejo. Contudo, tal humor não deixa de trair a amargura e decepção que existem atrás dele. Além disto, a sátira, que dirige a Ibn al Qarih, apresenta-se severa e impressionante, na segunda parte da Epístola, que nada tem a ver com o outro mundo.

No estudo do paraíso de Aboul Alaa, é bem perceptível a marca característica do Paraíso do Corão.

Aboul Alaa extrai, do paraíso corânico, a maior parte de dados para formar o seu paraíso, de modo que o leitor apressado pode julgar que o autor o copiou, acrescentando uma ou outra coisa, exagerando outras, quando da apresentação dos prazeres e das delícias.

Assim, encontramos no paraíso de Aboul Alaa as mesmas imagens citadas no Corão: rios maravilhosos que atravessam moradas celestiais e cujas águas protegem os que delas bebem, tornando-os imunes à

morte; rios de leite que jamais azedam; rios de vinho que não causam mal a ninguém; e mais, rios de mel refinado que podem alimentar durante toda a vida os que dele tomar, protegendo-os contra as doenças e febres. As pessoas, no paraíso, gozam de boas companhias, sem prevenções nem maldades; entre elas, ressaltam-se as húrís, belíssimas e doces virgens que, segundo o Corão, hão de desposar os crentes, no paraíso muçulmano; os bem-aventurados deitam-se em leitos esplendorosos, acariciados por lençóis de seda, tendo a seu alcance saborosos e variados frutos, etc., etc.

Além das imagens corânicas, Aboul Alaa aproveita ainda poemas pré-islâmicos, de onde extrai idéias relativas aos passeios no deserto, à caça, ao lançamento de copos de ouro nos rios, etc. E além das imagens corânicas e pré-islâmicas, apresenta lendas conhecidas dos árabes, bem anteriores à sua época, como a das árvores das húrís, das quais se proxima Ibn al Qarih, acompanhado de um amigo, que lhe diz: “Toma uma fruta desta árvore e abre-a” E, tomando-a, eis que dela surge uma donzela, cuja beleza chega a causar a admiração das próprias húrís. E ela pergunta ao poeta: “Quem és tu?”, ao que ele responde: “Sou Ibn al Qarih” “Sabes, — acrescenta ela —, eras o meu sonho quatro mil anos antes de Deus criar o mundo” A lenda das árvores da húrís é bem conhecida na tradição árabe e, segundo ela, tais árvores existem na Índia e dão frutas em forma de mulheres, que morrem, uma vez separadas da árvore.

Se por um lado Aboul Alaa se inspira no Corão e em poesias pré-islâmicas e lendas árabes, aumentando ou exagerando uma e outra idéia, por outro, todos os assuntos são remodelados por sua rica imaginação, de modo que não podemos atribuir-lhe cópia destes elementos. A bem da verdade, ele os transforma peculiarmente, oferecendo-nos imagens originais, revestidas de sentimentos, esperanças ou tormentos. E estas mesmas imagens não podem ser desvinculadas de seu mundo psicológico, mundo este que não encontramos em outras obras que também falam da vida do Além. Assim, na obra de Aboul Alaa, deparamo-nos com um paraíso característico, que reflete bem a personalidade de seu autor e, se este paraíso for objeto de estudos de um analista, sem que mesmo conheça o autor, logo o julgará como o paraíso de uma pessoa enclausurada, indigente, cega e literata.

O que mais nos chama a atenção no paraíso de Aboul Alaa, é que ele não apresenta a calma inerte, nem o relaxamento total do paraíso imaginado ou descrito pelos demais escritores. Ao contrário, ele é rico em movimento e vida, em sentimentos e emoções fortes. O autor faz realizar nele tertúlias aprazíveis, banquetes maravilhosos, festas luxuosas para os quais convida os hóspedes desta região celestial. Quando,

por exemplo, Ibn al Qarih sente, subitamente, a vontade terrena de dar um passeio, monta um animal escolhido e sai para caçar, visitar amigos e congratular-se com eles.

Todas as regiões paradisíacas estão cheias de melodias e canções. Uma húrís canta aqui, outra lá, outra acolá, enquanto algumas dançam. Às vezes, o som ameno cresce até tornar-se ruidoso, outras vezes chega a avolumar-se até aos gritos; e pode-se ouvir aí a mescla das vozes de todos os pássaros. O movimento, no paraíso, continua ascendendo e, transforma-se numa sinfonia natural. Ibn al Qarih, dirigindo-se a outro poeta e fazendo tocar as suas taças de ouro, diz-lhe: “Não existe algazarra no paraíso. Ela é própria da vida terrena, dos ignorantes e das pessoas reles”

O episódio, descrito acima, nada tem de semelhante ao paraíso descrito no Corão, onde apenas há paz e tranqüilidade, opostas à aspiração de Aboul Alaa, que leva quase meio século encerrado em sua casa. Além destes movimentos físicos, pode-se observar, ainda, um movimento psíquico maior, mais dinâmico e mais forte, que agita o paraíso de Aboul Alaa e anima os seus habitantes, distanciando-os da paz do paraíso do Corão. Aliás, estes habitantes trazem em si as mesmas tendências que tinham em vida: a saudade dos amigos, a esperança, a censura, a tentação, a zanga, a decepção, etc., o que sempre pode tornar intranqüilas as pessoas. E o autor exemplifica estas tendências; assim, sobre a tentação, escreve: “Uma das cobras do paraíso dirige-se a Ibn al Qarih e lhe diz: Não queres estar comigo um pouco? Se quiseres, poderei sair por detrás de minha pele e transformar-me na mais bela das donzelas do paraíso. Se sorveres minha saliva, perceberás que é muito mais saborosa que aquela citada pelo poeta Ibn Mukbil, que diz: “Deu-me ela de beber sua deliciosa saliva, e, ao sorvê-la, amoleceram-me inclusive os ossos” E se expirar em teu rosto, far-te-ei saber que, comparada a mim, a amiga de Ântara teria exalado o pior dos hálitos”

É difícil fazer um inventário de todas as espécies de prazer que inundam o seu paraíso. Nunca se vê o poeta afastado do vinho, dos banquetes, das mulheres, exatamente o oposto do que faz Aboul Alaa a vida inteira. Ele discorre com arte sobre a bebida e seus efeitos, sobre a carne deliciosa das aves e animais, sobre os banquetes abundantes, e tudo, enfim, que se pode imaginar em iguarias.

Quanto às mulheres, ocupam um lugar privilegiado no paraíso. Assevera que as mulheres do paraíso são diferentes das terrenas, como a pérola difere da pedra. Aboul Alaa as trata com uma cortesia que ultrapassa a de todos os poetas precedentes. Podemos constatá-lo ao

referir-se ele às húrís e aos prazeres sensuais, dos quais Ibn al Qarih usufrui ao máximo.

É curioso que Aboul Alaa tenha imaginado seu paraíso sob um aspecto humano, com seus habitantes cheios de inclinações e desejos próprios dos mortais, com os mesmos defeitos e falhas, como a desobediência, o desejo do proibido, a distração. Da mesma forma, idealiza esta região à semelhança das organizações existentes na terra; há bairros e palácios no paraíso, e permite, a seus moradores, o gozo de tudo aquilo que desejaram em vida. Se quiserem fazer um banquete, fá-lo-ão como na terra; não pretende o autor que as iguarias venham prontas aos habitantes; acha mais conveniente e interessante que sejam preparadas. Cria, para tanto, a moenda, que vai moer o trigo; busca aves, gado, rebanhos de carneiros e convoca os famosos cozinheiros de Alepo, dos tempos passados. Aliás, os moradores do paraíso não precisam expressar o seu desejo; basta que pensem na coisa desejada, para que a encontrem realizada.

O paraíso de Aboul Alaa é, pois, o paraíso de um ser enclausurado e privado de todos os prazeres da vida terrena. Quando se refere a Ibn al Qarih no paraíso, sabedor da inclinação deste pelos prazeres sensuais, inunda a região celestial de tudo que é aprazível ao poeta. Em resumo, o paraíso de Aboul Alaa é o paraíso de um poeta pobre e afastado do convívio da sociedade. Se rico e mundano, seria concebido de outra maneira.

Era de esperar que Aboul Alaa não concebesse um paraíso descortinado atrás de uma cegueira. Com efeito, encontramos-lo como censor dos defeitos humanos e, assim, faz a excursão paradisíaca com a mais aguda das visões. Além do mais, não encontramos em seu paraíso uma queixa sequer de defeitos ou doenças, porque qualquer pessoa que na vida terrena tenha sofrido, na vida do Além estará isenta de sofrimentos e lhe serão concedidos privilégios. Assim, por exemplo, o cego, em vida, torna-se, no paraíso, o mais agudo dos observadores, gozando de excepcional visão; a mulher divorciada, por causa do mau hálito passa a ser a mulher de boca mais perfumada entre as imortais; a mulher negra será a mais alva de todas as mulheres. Aboul Alaa fala de tudo isto com muita determinação, ao encontrar-se com Hamid Ibn Saur que se queixou tanto em vida de sua vista. Ao perguntar-lhe Aboul Alaa: “Como está tua vista agora?” responde-lhe: “Se, acaso, encontro-me a oeste do paraíso, posso enxergar um amigo que está a leste, havendo entre nós a distância de milhares de anos-luz que, como sabes, é uma imensidão assombrosa”

Através da viagem que faz Ibn al Qarih, percebemos que todas as pessoas que vêm aí descritas são literatos, poetas ou lingüistas, à ex-

ceção de Adão, a quem encontra, a caminho, entre o paraíso e o inferno. (Talvez ele apareça aí para dar uma espiada em seus filhos castigados.) E a razão pela qual se encontra com ele, nesta ocasião, é a de confabular sobre o seguinte: os críticos literários se preocupam sempre em saber se realmente Adão escreveu poesias, como reza a tradição; e qual é a língua falada no paraíso, que todos pretendem ser o árabe?

Com efeito, Aboul Alaa escolhe, para entrevistar, no paraíso, os mais famosos dos poetas precedentes e os autores de grandes obras literárias, bem como os lingüistas que desempenharam papel importante na evolução da língua árabe. O mais interessante, ainda, é que ele faz do paraíso um lugar, também, de cobras e diabos crentes, como representantes de personalidades literárias. Numa entrevista com Khaitaur — chefe dos demônios crentes, na missão de Muhammad —, que aí aparece não só como literato, mas, ainda, como leitor do Corão, Aboul Alaa nos oferece passagens curiosíssimas. Ao deparar, por exemplo, com uma cobra, espanta-se e lhe pergunta: — “Que faz uma cobra no paraíso?” — ao que ela responde, dando mostras de erudição: — “Na verdade, quando estava no mundo, habitava a casa de Al Hassan Al Basri, famoso lingüista e, assim, assimilei toda a sua sabedoria. Uma vez morto, mudei-me para as paredes da casa de outro lingüista, Abu Amr Ibn Alaa. Tempos depois, viajei para Al Kufa e me tornei discípulo de Hamda Ibn Habib, também grande lingüista. Estudei com todos eles e, obviamente, tornei-me sábia em relação às peculiaridades da língua árabe e, em particular, à sua gramática”

Aboul Alaa coloca, ainda, entre os literatos, as mais famosas cantoras, a fim de alegrarem os grandes banquetes, para os quais são convidados todos os poetas. E realiza, no paraíso, colóquios literários lapidares, nos quais são discutidas questões literárias e de língua, a fim de sistematizar uma posição racional, com referência a alguns problemas de certa importância. Nestes colóquios, há críticas profundas e censuras eruditas, baseadas em discussões da época, na vida terrena.

A par dos inúmeros prazeres, proporcionados no paraíso, notamos que a literatura é objeto de maior realce nas atividades de seus habitantes. Há literatura nos diálogos, nos banquetes, nas canções e nas danças. Inclusive, no dia da ressurreição universal, vemos Ibn al Qarih solicitar à guarda do paraíso que lhe permita a entrada, em termos de poema de louvor. E para demonstrar o valor palmar da literatura, Aboul Alaa cita a passagem de um poeta pagão que, saindo do inferno, é enviado ao paraíso, devido simplesmente a uns versos que compôs em vida:

“Quem pede ajuda às pessoas
Nada encontra.
No entanto, quem a pede a Deus,
Jamais é desamparado”

O INFERNO, NA EPÍSTOLA DO PERDÃO

Aboul Alaa toma emprestado, para o seu inferno, muitas imagens do inferno do Corão, bem como das lendas e poemas da tradição árabe, tal como faz no paraíso. As denominações que usa para designar as regiões do inferno são tomadas do Corão, a saber: inferno, jahannam, sakar, jahim; palavras como verdugo, algemas, correntes, arpão de ferro, mencionadas no Livro Sagrado, aparecem igualmente no inferno de Aboul Alaa. Além disso, cenas corânicas inteiras são transportadas para a sua obra. Citamos, à guisa de curiosidade, cenas similares em ambas as obras: Passa pela mente de Ibn al Qarih dar uma olhada nos moradores do inferno e ver a que tipo de castigo são submetidos, com o fito de agradecer a Deus por sua salvação e comprovar a Sua fala: “Um deles diz: Olhai, eu tinha um companheiro que costumava dizer: És tu, na verdade, daqueles que puseram fé nas Suas palavras? Poderemos nós, quando mortos e transformados em simples ossos e pó, ser chamados a prestar contas? E disse: Quereis ver? Então ele olhou e viu-o nas profundezas do inferno. E concluiu: Por Alá, fizeste tudo, na verdade, para causar a minha ruína” (surata 37, vers. 51 a 56)

No diálogo entre Ibn al Qarih e Satã, igualmente as cenas se repetem. Por exemplo: Satã diz ao escritor: “Preciso algo de ti. Se pudeses fazê-lo, ficarei muito agradecido” O outro responde: “Nada posso fazer-te, pois a fala de Deus já condenou os moradores do inferno” Esta condenação se encontra no versículo que diz: “Os moradores do Inferno apelam aos do Paraíso: Mandem-nos um pouco de água ou de outras dadas de Alah”. Respondem os habitantes do Paraíso: “Deus as proíbe aos infiéis” (Surata 7, vers. 50). Continua Satã: “Eu não preciso disso. Quero, apenas, uma informação: a bebida alcoólica, vedada na terra, é liberada no paraíso. Acaso, os moradores do paraíso fazem com seus jovens imortais o que faziam os habitantes de Sodoma com os seus?” — “Sê maldito”, diz Ibn al Qarih. “Como podes pensar tal coisa, estando aí, mortificado por castigos”? Não ouvistes a fala de Deus sobre os moradores do paraíso, que lá encontram companheiros puros?”

Aboul Alaa transcreve, ainda, lendas e poemas escatológicos, ao descrever o seu inferno. Todavia, tudo isto não redundava em mero plágio, pois a inventiva e genialidade de Aboul Alaa tornam estas ima-

gens originais, remodeladas por sua reflexão sábia e profunda que irão refletir o mundo interior típico do autor, mundo este cheio de alucinações, receios e temores, perturbações e indecisões.

Além destas características gerais do inferno corânico, Aboul Alaa apresenta, outrossim, características particulares, tais como: grande sobriedade na apresentação dos castigos, o que torna suas descrições sem similares entre outras imagens infernais. Sempre que fala dos castigos, fá-lo brevemente e reduz suas cenas a uma total e mínima delimitação. Tanto assim que a mais extensa delas não chega a ultrapassar algumas linhas. Os poetas, a quem ele se refere no inferno, são apresentados sumariamente, como:

“A’lgama, — poeta pré-islâmico — com esgares e caretas”

“Ântara, — poeta pré-islâmico — queimado no fogo”

“Al Aktal, — poeta cristão da época islâmica — sofrendo”

Baseando-se substancialmente no Corão, apresenta imagens mais restritas e limitadas nas cenas infernais.

Tal como faz com o paraíso, o inferno de Aboul Alaa assume as seguintes características: a) A região infernal é pressentida pelo cego que se obstina contra a cegueira. Ao focalizar o poeta Bachchar, um dos mais famosos poetas abássidas, cego como Aboul Alaa, descreve-o como portador de grande capacidade visual, dotado de dois olhos, para melhor ver os horrendos castigos. b) O inferno continua sendo tratado por um literato, por conseguinte, está repleto de discussões literárias, de diálogos poéticos. Podemos até dizer que este inferno não encerra senão poetas. O próprio Satã recebe a personificação de literato, porém, maldito, capaz de ler e relatar o Corão e de dizer poemas.

O autor expressa ainda idéias e opiniões a respeito de questões problemáticas da literatura árabe e da lingüística, através dos diálogos no inferno. Contudo, este inferno, malgrado todas as discussões literárias, é menos agitado que o seu paraíso.

A posição individual de Aboul Alaa diante dos poetas condenados às penas do inferno, também é expressa e discorda de seus destinos. Ele não oculta sua mágoa ao ver alguns poetas no inferno e põe, na boca do viajante de sua estória, palavras de consolo, dirigidas a eles, ditas com franqueza comovente. Ao lamentar o triste fado de Bachchar — condenado à morte, devido à sua crença anti-islâmica —, diz-lhe: “Aperfeiçoaste tua palavra, mas falhaste em tua crença. Em vida, lia teus escritos e rezava por ti, na esperança de o perdão poder alcançar-te” O mesmo ocorre com Amr Ibn Kulçum, a quem dirige estas palavras: “Dizias, sempre, que possuías o hábito de iniciar o teu

dia bebendo o mais soberbo dos vinhos; que pena que tenhas, hoje, de beber apenas água fervente”

No inferno, como no paraíso, Aboul Alaa faz realçar o grande prestígio da literatura e se indaga, constantemente, por que alguns versos, que considera altamente dignos, não alcançaram a misericórdia de Deus aos seus autores. Assim, cite-se o que disse ao poeta pré-islâmico A'lgama: “Se há versos de grande valor, nos quais não se menciona a Deus, dignos de interceder por um culpado, são aqueles em que falas das mulheres” São de A'lgama os versos: “Se me perguntarem por mulheres, poderei responder com exatidão, pois sou experiente e sábio: elas abandonam os homens, quando estes encanecem e não têm fortuna.. Elas amam a riqueza onde quer que esteja e pleiteiam, apenas, aproximar-se da juventude”

Assim, encontramos diversos tópicos literários mesclados de bom humor e de certo espírito satírico, nos quais Aboul Alaa consigna que seu inferno é o do literato, onde o castigo, mesmo infernal, não impede o gozo dos prazeres da literatura e não limita a sua imaginação.

Asín Palacios encontra, na Epítola do Perdão, uma adaptação literária da viagem noturna do profeta Muhammad, do Islão, e, conseqüentemente, estabelece um elo entre a Epístola e o poema dantesco, pretendendo que Dante, ao compô-lo, imita muitos elementos daquela. Tal atitude do autor espanhol não é inédita, pois, antes dele, podemos encontrar opiniões semelhantes, no Oriente e mesmo no Ocidente. A título de exemplo, mencionemos a frase de Kurd Ali que diz: “O cego de Al Ma'arrat foi o professor do gênio italiano na poesia e na imaginação”

Finalizando, gostaríamos de esclarecer que tal assunto, por haver originado tantas controvérsias e polêmicas, ainda não teve esgotado seu potencial de pesquisas e análises críticas. E ainda é cedo para dar-lhe a palavra final.

BIBLIOGRAFIA

- (1). — *ALCORÃO* (versão portuguesa de Bento de Castro), Lourenço Marques, 1964.
- (2). — Palacios, Miguel Asín — *LA ESCATOLOGIA MUSULMANA EN LA DIVINA COMEDIA*, seguida de la *HISTORIA Y CRÍTICA DE UNA POLEMICA* — Tercera edición — Instituto Hispano-Árabe de Cultura — Madrid, 1961.

- (3). — Palacios, Miguel Asín — *ISLAM AND THE DIVINE COMEDY*, translated and abridged by Harold Sutherland — new impression, Frank Cass & Co. Ltd., London, 1968.
- (4). — Nicholson — *A LITERARY HISTORY OF THE ARABS*, London, 1923.
- (5). — Ibn KHALDOUN — *AL MUKADDIMA* (Os Prolegômenos), Ed. Lajnatu Al Bian Al Arabi, Cairo, 1965; quatro volumes.
- (6). — Ahmad Amim, *ZUHR AL ISLAM* (Entardecer do Islão), Ed. Al Nahdan, Cairo, 1967: quatro volumes.
- (7). — Sayed Amir Ali — *RUH AL ISLAM* (Espírito do Islão), Tradução de Amim Charif. Ed. Maktabatu al Adb, Cairo, 1961.
- (8). — Ahmad Taimur — *ABUL ALAA AL MAARI*, Ed. Dar Al Maarif, Cairo, 1940.
- (9). — Aicha Abd Ar-Rahman — *AL GRUFAN DE ABUL ALA* (O Perdão de Aboul Alaa), Ed. Dar Al Maarif, Cairo, 1954.
- (10) — Mohamad Salim Al Gindi — *TARIKH MAARRATI AL NUMAN* (História de Maarra al Numan), Ed. Ar-Rukey, Damasco, 1963.

A SOCIOLINGÜÍSTICA DA ORAÇÃO SUBSTANTIVA EM PORTUGUÊS

Irene Wherritt

University of Kansas

Nos anos sessenta, quando os lingüistas começaram a estudar a variação sociolingüística, voltaram sua atenção para a fonologia mais do que para a sintaxe(1). Isto se justifica em parte porque as variáveis fonológicas são captadas facilmente em fita, por meio de vários tipos de teste; assim sendo, as variações na sintaxe foram deixadas de lado (2) William Labov, *Language in the Inner City* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1972), mostra que o estudo da língua no seu contexto social não tem que limitar-se necessariamente ao nível de variáveis fonológicas e que se pode descrever a sintaxe e o discurso, especialmente se as técnicas de entrevista forem aprimoradas. Tomando por base conhecimentos adquiridos através do estudo de Labov sobre a variação sintática no inglês dos negros, investiguei o subjuntivo no português do Brasil (3) O presente estudo trata especificamente do emprego do subjuntivo e indicativo nas orações substantivas, construção em que ocorre grande variação sociolingüística. A primeira parte contém uma explicação breve sobre procedimentos de trabalho de campo e fatores sociológicos relacionados com o estudo. Em segundo lugar, é postulada uma regra para o em-

(1) — Exemplos de tais estudos estão em Roxana Ma e Eleanor Herasimchuk, "The Linguistic Dimensions of a Bilingual Neighborhood", *Bilingualism in the Barrio*, ed. Joshua A. Fishman, Robert L. Cooper, Roxana Ma, et al. (The Hague: Mouton, 1971), pp. 347-464; e Walter A. Wolfram, *A Sociolinguistic Description of Detroit Negro Speech* (Washington: Center for Applied Linguistics, 1969).

(2) — Willim Labov, *Sociolinguistic Patterns* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1972). O estudo de Labov em grandes lojas novaiorquinas mostra que os dados sobre variáveis fonológicas podem ser colhidos de uma maneira rápida e eficiente.

(3) — Agradeço uma verba do Conselho de Pós-Graduação da Universidade de Novo México que me facilitou a realização do trabalho de campo. Também agradeço aos professores John Bergen, Garland Bills e Thomassina Hannum da mesma universidade, que me deram muitas sugestões valiosas; aos professores Massaud e Antonieta Moisés e Léa Carboni, que facilitaram as entrevistas em São Paulo; e a Professora Vera Paredes da P.U.C., Rio de Janeiro, que revisou o português deste trabalho.

prego do subjuntivo. Seguem-se observações gerais sobre as orações substantivas. Depois, mostro que a idade e os níveis sócioeconômicos e de instrução dos falantes correlacionam-se com seu emprego dos modos. Nas partes seguintes investigo as diferenças de uso do presente e do imperfeito do subjuntivo nas orações substantivas, a variação estilística, e a correlação de tempos. Finalmente se extraem conclusões gerais de toda a matéria apresentada.

1. Trabalho de campo e variáveis sociológicas

Os dados se baseiam em trabalho de campo realizado em São Paulo. Gravei fitas com cinquenta e seis informantes que participaram de conversa livre e de testes orais de completar, repetir e opinar intuitivamente. Outro grupo de oitenta e sete estudantes fez uma prova escrita de preencher lacunas.

Todos os informantes são falantes nativos de português, nascidos no Estado de São Paulo, sendo a maioria da capital. Há um número mais ou menos igual de informantes de ambos os sexos e temos aí representada ampla variedade de ocupações, porém a idade, a instrução e, até certo ponto, o nível sócio-econômico são as principais variáveis consideradas neste estudo. Dentro das variáveis de idade e instrução há quatro variantes: A (de 10 a 15 anos), B (de 16 a 25 anos), C (de 26 a 40 anos), e D (de 41 anos para cima); e 1 (pouca ou nenhuma instrução), 2 (primário concluído ou em curso), 3 (ginásio ou colegial concluído ou em curso) e 4 (universitários ou pessoas já formadas em faculdade) Cada informante falou entre trinta e noventa minutos, em conversa livre, e a maioria participou dos testes complementares.

Além disso, oitenta e seis informantes fizeram uma prova escrita. Esses alunos (todos ginásianos) são classificados na base de sua situação sócio-econômica. O grupo baixo é constituído de estudantes de curso noturno, que só numa idade relativamente avançada tiveram a oportunidade de terminar o ginásio. Ademais, as ocupações dos pais são modestas e nesse grupo há maior percentagem de pais falecidos. O grupo médio consiste em estudantes típicos da classe média-baixa. O grupo alto está representado por alunos de um dos melhores colégios de São Paulo. As ocupações dos pais, particularmente das mães, estão muito acima das do brasileiro padrão. Esses três níveis, obtidos através da prova escrita, daqui em diante serão chamados as variantes baixa, média e alta da variável sócio-econômica.

2. Uma regra para o emprego do subjuntivo

Há numerosas regras propostas para o emprego do subjuntivo em livros didáticos de português para falantes nativos e para estran-

geiros. (4) A teoria lingüística recente sugere que é mais prático reduzir as numerosas regras para o emprego do subjuntivo a uma só. (5) Além disso, um exame cuidadoso da maneira como se usa o subjuntivo na comunidade lingüística apóia a hipótese de que uma única regra dá conta de todos os empregos. Proponho que um traço semântico só — [+ *reserva*] subjaz a todos os usos do subjuntivo. (6) Isto é, todas as suas ocorrências denotam uma atitude de reserva subjetiva para com a realidade da proposição expressa na oração que contém o subjuntivo. Por outro lado, o emprego do indicativo reflete uma ausência de tal atitude por parte do falante. Por exemplo, quando um falante diz:

(1) Você irá comigo.

supõe que a pessoa com quem fala realmente vai. Já quando se emprega o subjuntivo

(2) *Venha* comigo.

o falante não tem certeza de que a pessoa irá. De maneira semelhante, na frase.

(3) Acredito que você vá.

o falante não acha que a pessoa efetivamente vai; portanto o subjuntivo é usado para mostrar o ponto de vista subjetivo. Este conceito de

(4) — Para uma avaliação de textos recentes e tradicionais, ver Irene Wherritt, "The Subjunctive in Brazilian Portuguese", Diss., Univ. of New Mexico, 1977, p. 14-32. Textos discutidos são: Maria Isabel Abreu e Cléa Rameh, *Português Contemporâneo* 1, 2 (Washington, Georgetown Univ. Pres, 1971); Celso Cunha, *Gramática do Português Contemporâneo* (Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1970); Fred P. Ellison et al., *Modern Portuguese: A Project of the Modern Language Association* (New York: Alfred A. Knoph, 1971); Maria de Lourdes Sá Pereira, *Brazilian Portuguese Grammar* (Lexington: D. C. Heath, 1948); Manoel Said Ali, *Gramática Secundária da Língua Portuguesa* (São Paulo: Melhoramentos, 1965); e Earl Thomas, *A Grammar of Spoken Brazilian Portuguese* (Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 1969). Pode-se constatar que seis autores empregam 54 regras diferentes para explicar o subjuntivo. O número utilizado por um dado autor são 32 regras.

(5) — Por exemplo, John J. Bergen, "One Rule for the Spanish Subjunctive," *Hispania* 60 (May, 1978); Philip W. Klein, "Observations on the Semantics of Mood in Spanish," Diss., Univ. of Washington, 1974, e Tracy Terrell, "Assertion and Presupposition in Spanish Complements," *Current Studies in Romance Linguistics*, ed. Marta Luján e Fritz Hensey (Washington: Georgetown Univ. Press, 1976) pp. 221-45 afirmam que há uma única regra que explica todos os empregos do subjuntivo em espanhol.

(6) — Este traço e a seguinte regra estão explicados com mais detalhes em Wherritt, pp. 34-41. Para uma discussão semelhante do subjuntivo em espanhol, ver Bergen.

reserva subjetiva subjaz todos os empregos do subjuntivo em português. Chamamos a regra *T Subjuntivo*. A ocorrência do traço [+ *reserva*] numa entrada lexical leva ao emprego do subjuntivo no verbo da oração encaixada que se segue. (7) Ou, em outras palavras, o emprego do indicativo ou do subjuntivo numa dada oração depende do ponto de vista manifestado em relação àquela proposição na oração dominante anterior (e somente na oração dominante anterior), não de uma verdade metafísica ou da falsidade da própria proposição.

3. Observações gerais

No uso normativo, o subjuntivo sempre aparece nas orações substantivas que são objeto direto de matrizes de volição (e.g., *querer*, *exigir*, e *pedir*) ou que são sujeito ou complemento predicativo de tais matrizes (e.g., *ser preciso*, *bastar*, e *a exigência é*) Dependendo do sentido desejado, usa-se indicativo ou subjuntivo nas orações substantivas que são objeto direto das matrizes de emoção (8) e crença (e.g., *sentir*, *achar*, e *pensar*) ou que são sujeito de tais matrizes (e.g., *é incrível*, *é duvidoso*, e *é possível*)

O corpus de conversa livre contém cento e dezesseis orações nas quais é facultativo ou obrigatório usar o subjuntivo na oração substantiva. A Tabela 1 enumera as matrizes (9) das quais dependem as

TABELA 1
O SUBJUNTIVO NA ORAÇÕES SUBSANTIVAS
CLASSIFICADAS POR EXPRESSÃO MATRIZ

Número de Ocorrências	Expressão Matriz	Ocorrência do Subjuntivo na Oração Substantiva		Ocorrência do Indicativo Oração Substantiva	
		Presente do Subjuntivo	Imperfeito do Subjuntivo	Presente do Indicativo	Passado do Indicativo
38	querer	17	7	13	1
14	gostar	2	8	3	1

(7) — É proposto em Wherritt, pp. 129-33 que as orações independentes também são “orações encaixadas,” visto que estão encaixadas numa oração dominante “performativa” que foi suprimida da estrutura superficial por uma transformação.

(8) — Quando *sentir* tem o sentido de ‘perceber por meio de qualquer órgão dos sentidos’ e não o de ‘lamentar’ é seguido pelo indicativo, mas não há exemplos do primeiro sentido no corpus.

(9) — Nem todas as lacunas nesta tabela são significativas. Os verbos *falar* e *dizer*, por exemplo, são seguidos pelo indicativo quando relatam um acontecimento, mas não existem exemplos deste emprego no corpus.

14	pensar*	1	11		2
7	acreditar*	3		4	
7	esperar	4	2	1	
6	fazer	1			
	fazer votos	2			
	fazer com				
	que	1			
	fazer quetão	1	1		
	achar*	1			
5	não achar	1		3	
	dizer*	4			
4	ser preciso	2			
3	deixar	3		1	
3	falar*				
2	duvidar			2	1
2	exigir			1	
2	proibir	2			1
2	ter (estar		1		
2	com) medo	1	1		
	pedir		1		
1	a exigência é				
1	bastar	1			
1	impedir	1			
1	imaginar*	1			
1	crer*	1			
1				1	
117		50	32	29	6

(*) No uso normativo, a estas expressões segue-se indicativo ou subjuntivo, dependendo do sentido desejado.

orações substantivas; também indica o número de vezes no corpus em que ambos, subjuntivo e indicativo, aparecem nas orações substantivas que são dominadas por cada matriz.

A partir da Tabela 1 vemos que as construções com oração substantiva não se usam com muita frequência na língua falada. Ocorrem só cento e dezessete exemplos durante cerca de sessenta horas de gravação (aproximadamente duas ocorrências por hora) (10) Os exemplos seguintes ilustram as matrizes mais frequentemente usadas:

(10) — A baixa frequência de variáveis sintáticas num corpus médio torna a situação difícil para extrair conclusões do corpus (Labov, *Patterns*, pp. 190, 204, e 247). Obviamente este é o caso no presente estudo.

querer (38 exemplos):

(4) Ela quer que *use* a minha bola de cristal para saber o que vai acontecer. (D4)

(5) Por isso que ela quer que eu *pergunte* sobre o amor. (B2)

gostar (14 exemplos):

(6) Agora que assunto mais você gostaria que eu *abordasse?* (D3)

(7) Gosto que *seja* mais funda do que a gente. (A2)

pensar (14 exemplos):

(8) Eu pensei que não *fosse* gravar. (B4)

(9) A gente deve usar o que eu penso que *fique* bem em mim (D3)

acreditar (7 exemplos):

(10) Aqui eu acredito que *seja* mais adiantado. (B2)

(11) Eu acredito que *exija* mais. (B4)

esperar (7 exemplos):

(12) Espero que seu trabalho *saia*. (B4)

(13) Agora espero que no jogo contra Escócia ou contra Zaire *seja* bem melhor, n'ê? (B2)

fazer (7 exemplos):

(14) Isso faz com que o nível do curso *caia* um pouco. (B4)

(15) Meu pai fez questão que nós *aprendêssemos* a língua. (D2)

e *achar* (5 exemplos):

(16) E eu não acho que o Nixon *seja* um mal presidente, não. (C2)

(17) O único problema que, e acho que *seja* dificuldade que o governo está enfrentando na implantação, é que. (B4)

Os códigos entre parênteses nos exemplos acima (11) mostram que falantes de vários níveis de idade e de instrução usam o subjuntivo nas orações substantivas. Porém, a flexão resulta em redundância; (12)

(11) — Apenas os exemplos com código entre parênteses são extraídos do corpus gravado. A letra e o número se referem à idade e nível de instrução respectivamente.

(12) — Charles F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics* (New York: Macmillan, 1958) pp. 87-91 e William E. Bull, *Spanish for Teachers: Applied Linguistics* (New York: Ronald, 1965) pp. 104 e 115.

por conseguinte, todos os empregos do subjuntivo são redundantes no sentido de que [+ *reserva*] na oração dominante e o subjuntivo na oração encaixada dizem a mesma coisa. Em algumas orações substantivas o falante ignora a redundância expressa pelo subjuntivo. Por exemplo, os falantes de vários níveis de idade e de instrução mostram considerável desvio do uso normativo nesse tipo de oração (nos exemplos a seguir, o grifo indica as formas não normativas):

- (18) Ela quer que *vai* na igreja dela para saber tanta coisa. (D1)
 (19) Quer que eu *faço*? (C4)
 (20) Eles gosta que *casam* moço também. (D1)
 (21) Mas meu marido não gostava que eu *usava* aparelho. (D1)
 (22) Espero que dessa vez eu *vou* para frente. (B2)
 (23) E assim os pais faz questão que *seje* tudo da igreja que significa uma família só, n'ê? (D1)
 (24) A senhora não esperava que *vinha* *vinhesse* p'ro Brasil, n'ê? (B2)

Observem-se as seguintes variações: o uso popular do indicativo em lugar do uso normativo do subjuntivo na oração subordinada (frases [18]-[21]; a omissão do sufixo de terceira pessoa do plural na forma do verbo matriz ([20] e [23]); e o uso de formas antinormativas do presente do subjuntivo e do imperfeito do subjuntivo ([23] e [24]) A única variação tratada neste estudo é o uso popular do indicativo nas frases nas quais o subjuntivo é o que a norma prescreve.

A maioria dos cinquenta e seis informantes também foi submetida a uma série de testes de repetir e completar frases, e de opinar intuitivamente sobre duas frases. A Tabela 2 apresenta dados obtidos atra-

TABELA 2

TESTE DE COMPLETAR E REPETIR: ORAÇÕES SUBSTANTIVAS

Expressão Matriz	Tempo do Verbo Dominante	Tipo de Teste	Número de Informantes	Porcentagem de Ocorrências do Indicativo na Oração
querer	presente	repetir	16	13
querer	passado	repetir	32	0
querer	presente	opinar	22	5
querer	presente	completar	33	15
querer	passado	completar	15	0

gostar	presente	repetir	16	13
gostar	passado	repetir	21	0
gostar	presente	completar	14	7
esperar	presente	completar	5	20
sugerir	presente	completar	5	20
preferir	presente	repetir	15	7
sentir	presente	completar	5	80
sentir	passado	repetir	13	31
ter medo	presente	completar	31	26
ter medo	passado	completar	15	7
ter medo	passado	repetir	13	8
ser possível	presente	repetir	16	0
ser bom	passado	completar	4	0
duvidar	presente	completar	4	0
duvidar	presente	repetir	4	0
achar	presente	completar	4	0*
crer	presente	completar	18	28
não crer	presente	completar	14	61*
não crer	presente	repetir	18	21
acreditar	presente	completar	5	80*
acreditar	presente	repetir	13	15*
não acreditar	presente	repetir	16	13
pensar	passado	repetir	13	8*
pensar	passado	opinar	20	35*

(*) Tanto indicativo como subjuntivo podem seguir essas expressões no uso normativo, conforme o sentido desejado.

vés dos referidos testes, permitindo a conclusão relativa ao desvio do uso normativo que já extraímos da Tabela 1. O número de pessoas que repetiram, completaram, ou opinaram¹³ sobre cada frase está incluído na tabela. As Tabelas 1 e 2 nos levam à conclusão de que os brasileiros usam o indicativo com certa freqüência nas orações substantivas depois de muitas matrizes (como por exemplo *querer*, *gostar*, *sugerir*, *não crer*, e *não acreditar*) que no normativo só admi-

(13) — Alguns testes (e.g., o emprego de *sentir*) são menos precisos por causa do número baixo de informantes. Uma lista completa das frases usadas nos testes de todo este estudo se encontra em Wherritt, pp. 180-86.

tem o subjuntivo. Evidencia-se que na comunidade lingüística o emprego do subjuntivo nas orações substantivas muitas vezes difere do uso normativo. A variação é maior depois de algumas matrizes. Nos itens 4, 5, 6 e 7 veremos por que tal variação ocorre e em que construções é mais comum.

4. Emprego do indicativo conforme o sentido desejado

A Tabela 2 revela que freqüentemente o indicativo aparece depois de verbos de crença. Isto acontece porque depois de muitas dessas expressões (tais como *crer*, *acreditar*, e *achar*) usa-se ou indicativo ou subjuntivo, dependendo do sentido desejado, como exemplificado nos dois casos abaixo:

(25) Acho que as mulheres aqui no Brasil *são* ainda dependentes de homens. (B3)

(26) Acho que *seja* dificuldade que o governo está enfrentando. (B4)

Com exceção do verbo *pensar* no pretérito, há poucas ocorrências de matrizes de crença no corpus de conversa livre. Os testes complementares (completar e repetir), resumidos na Tabela 3, re-

TABELA 3

PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO SUBJUNTIVO

DEPOIS DE EXPRESSÕES DE CRENÇA:

TESTES DE COMPLETAR E REPETIR

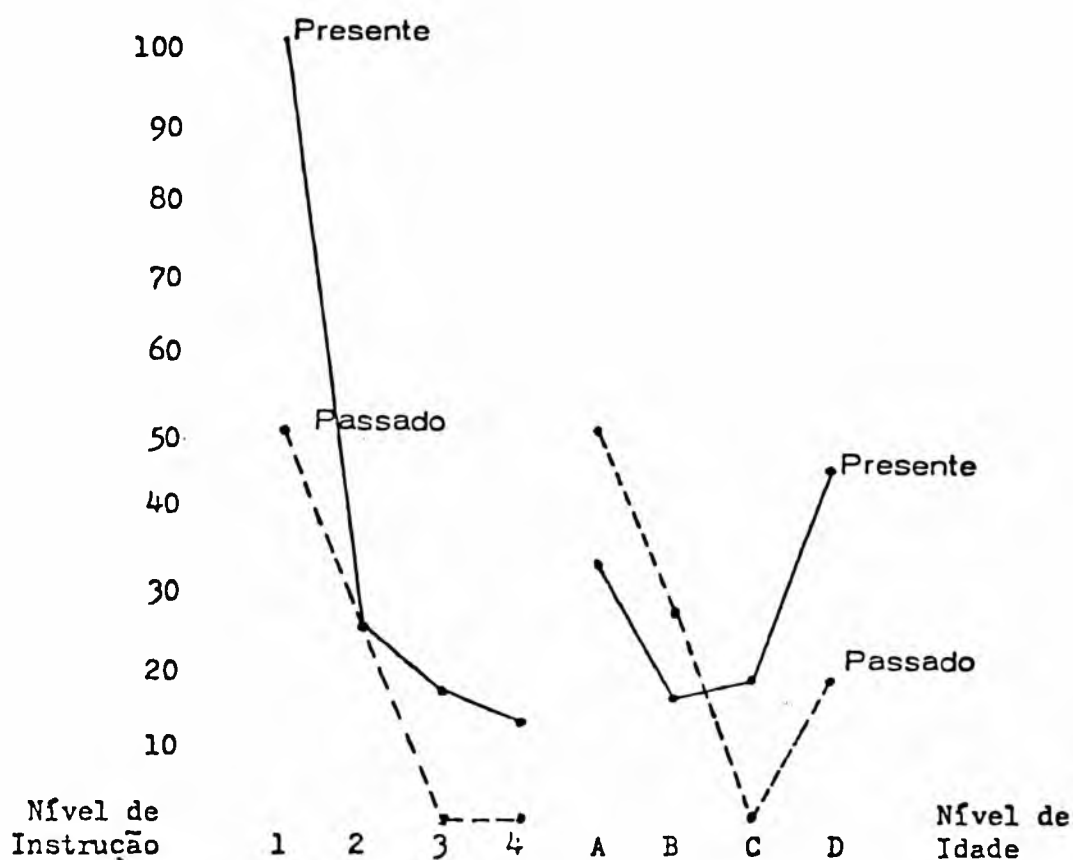
Expressão Matriz	
achar	0
crer	39
não crer	75
acreditar	82
não acreditar	85
duvidar	100
ser possível	100

velam que o subjuntivo é mais comum depois de algumas matrizes de crença do que depois de outras. A negação de uma matriz de opinião positiva (como *não crer* e *não achar*) expressa reserva para com a proposição da oração substantiva, de tal modo exigindo o subjuntivo e reduzindo a variação entre os falantes. Não há exemplos, no corpus ou nos testes, da negação de uma matriz de opinião negativa como *duvidar*, mas Thomas (p. 108) afirma que se usa o subjuntivo em tais casos.

5. Correlação entre o emprego dos modos e a idade, instrução e classe sócio-econômica

O emprego do indicativo nas orações substantivas não só depende do sentido desejado mas também da idade, instrução e classe sócio-econômica do falante. A Tabela 4 relaciona estas variáveis ao

TABELA 4
PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO INDICATIVO NAS ORAÇÕES
SUBSTANTIVAS: USOS NORMATIVOS EM CONVERSA LIVRE



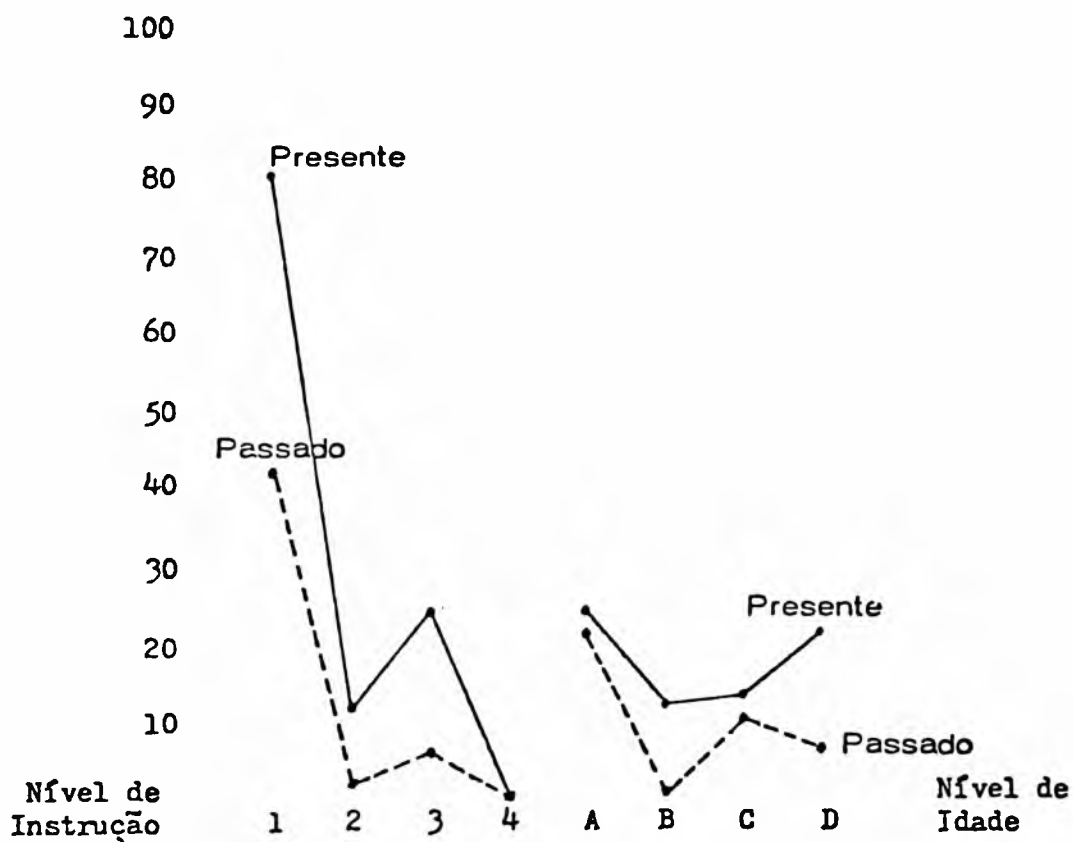
grau de desvio do uso normativo em conversa livre, nas orações em que o subjuntivo é obrigatório segundo as normas prescritivas. A

Tabela 5 resume os resultados dos testes de repetir e completar baseados em muitas das mesmas expressões matrizes (*querer, gostar, esperar, sugerir, preferir, sentir, e ter medo*) que aparecem no corpus de conversa livre.

Na Tabela 4 e, até certo ponto, na Tabela 5, vemos que quanto mais baixo o nível de instrução do falante, tanto maior sua tendência a usar o indicativo depois da expressão matriz. As duas tabelas indicam que o presente do subjuntivo é menos usado de acordo com as normas do que o imperfeito do subjuntivo. Em conversa livre, até

TABELA 5

PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO INDICATIVO NAS ORAÇÕES SUBSTANTIVAS: USO NÃO NORAMATIVOS NOS TESTES DE; REPETIR E COMPLETAR



falantes de alto nível de instrução não usam sistematicamente o presente do subjuntivo depois de muitas expressões que o exigem na gramática normativa. Porém falantes dos níveis mais altos de instrução comumente respeitam o uso normativo do imperfeito do subjuntivo nas orações substantivas, e até falantes dos dois níveis mais baixos

de instrução manifestam uma tendência muito maior a usar o imperfeito do subjuntivo em tais orações de acordo com as normas prescritivas.

Geralmente os falantes dos dois grupos médios de idade apresentam maior freqüência no uso normativo do subjuntivo do que os falantes com as idades de 10 a 15 anos e os de 41 anos para cima. Formulemos a hipótese de que os falantes com menos de 15 anos ainda não aprenderam adequadamente o uso normativo do subjuntivo e temos motivos para crer que pesquisa posterior confirmará essa hipótese. (14) No presente estudo os falantes de idade mais avançada inclinam-se a usar mais o indicativo em comparação aos falantes de 25 a 40 anos, porque só um informante no grupo mais velho é formado em faculdade (e ele não fez os testes de repetir e completar) Algumas matrizes de crença estão incluídas nos dados da Tabela 4. Além disso um item do teste escrito sugere que a escolha dos modos depois de expressões de crença também revela estratificação de níveis sócio-econômicos dos falantes. Enquanto a forma indicativa *é* foi colocada na lacuna da frase (27) por 48 por cento dos informantes do nível sócio-econômico baixo, e por 25 por cento dos nível médio, os falantes do nível mais alto invariavelmente preencheram a lacuna com a forma subjuntiva *seja*:

(27) Não creio que _____ (ser) o pior de todos.

6. Emprego não normativo do presente e do passado do indicativo nas orações substantivas

A maior freqüência de emprego não normativo torna-se evidente depois das matrizes *querer* e *gostar*. Além disso, o emprego depois de formas do pretérito perfeito de *pensar* é condizente com as normas. A seguir tratamos do emprego depois de *querer*

6.1 Emprego depois de *querer*

A Tabela 6 sugere que os falantes usam mais formas de presente do indicativo que de passado depois de *querer*, *gostar* e *ter medo*;

(14) — Labov, *Patterns*, p. 205, acredita que “eventually we will be in a position to assert a speaker does not have a given from his system because of his consistent failure to use it in a context where other members of the the community do so regularly.”

TABELA 6
 PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO INDICATIVO
 NAS ORAÇÕES SUBSTANTIVAS DOMINADAS POR *QUERER*, *GOSTAR*
 E *TER MEDO*: TESTES DE REPETIR E COMPLETAR

Expressão Matriz	Presente do Indicativo	Passado do Indicativo
querer	13, 5, 15	0, 0
gostar	13, 7	0
ter medo	25	7, 8

entretanto, as Tabelas 6 e 7 em conjunto mostram que os dados sobre *querer* são mais completos e conclusivos do que para outras matri-

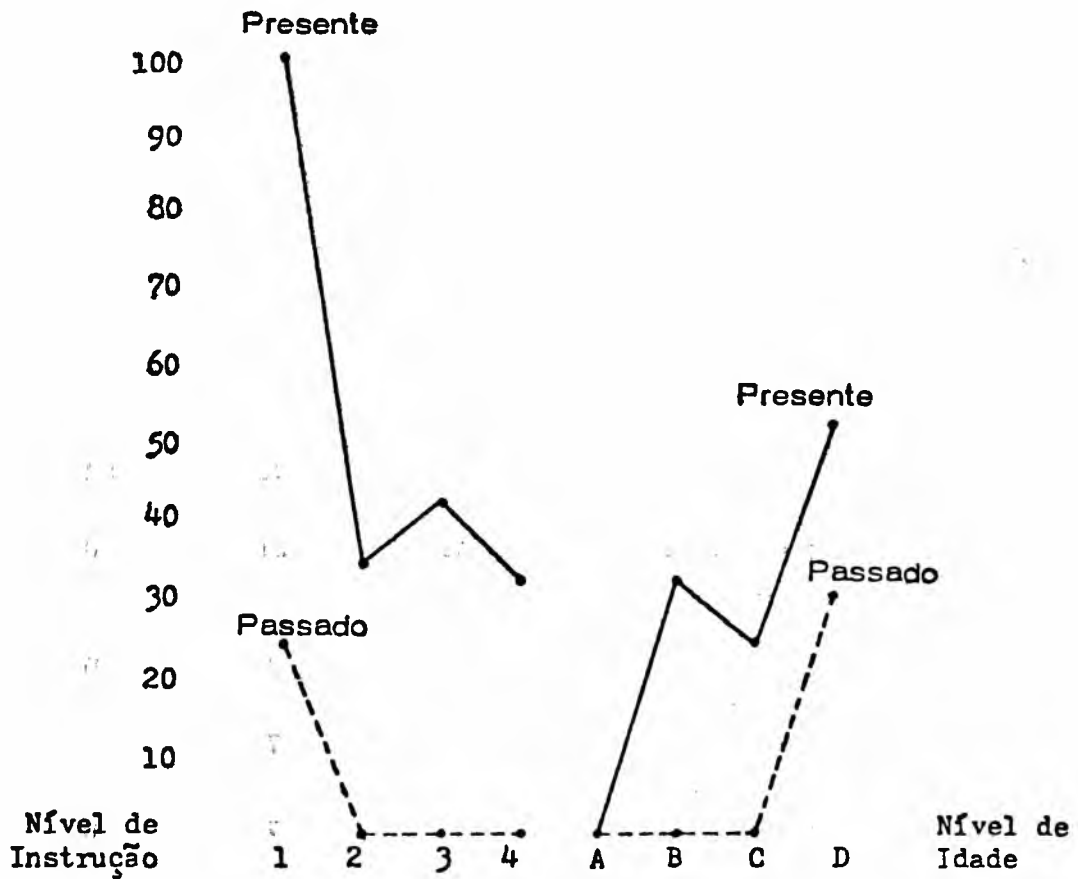
TABELA 7
 PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO INDICATIVO
 NAS ORAÇÕES SUBSTANTIVAS: TESTE DE PREENCHER LACUNAS

Expressão Matriz	Tempo da Expressão	Nível Sócio-econômico		
		baixo	médio	alto
querer	presente do indicativo	55	21	0
querer	passado do indicativo	7	3	0
gostar	passado do indicativo	3	7	3
ter medo	presente do indicativo	7	7	0
ter medo	passado do indicativo	7	3	0

zes. A Tabela 7, em particular, mostra a extensão de emprego do indicativo depois da matriz *querer* por falantes dos níveis sócio-econômicos baixo e médio. Da mesma forma a Tabela 8 distingue

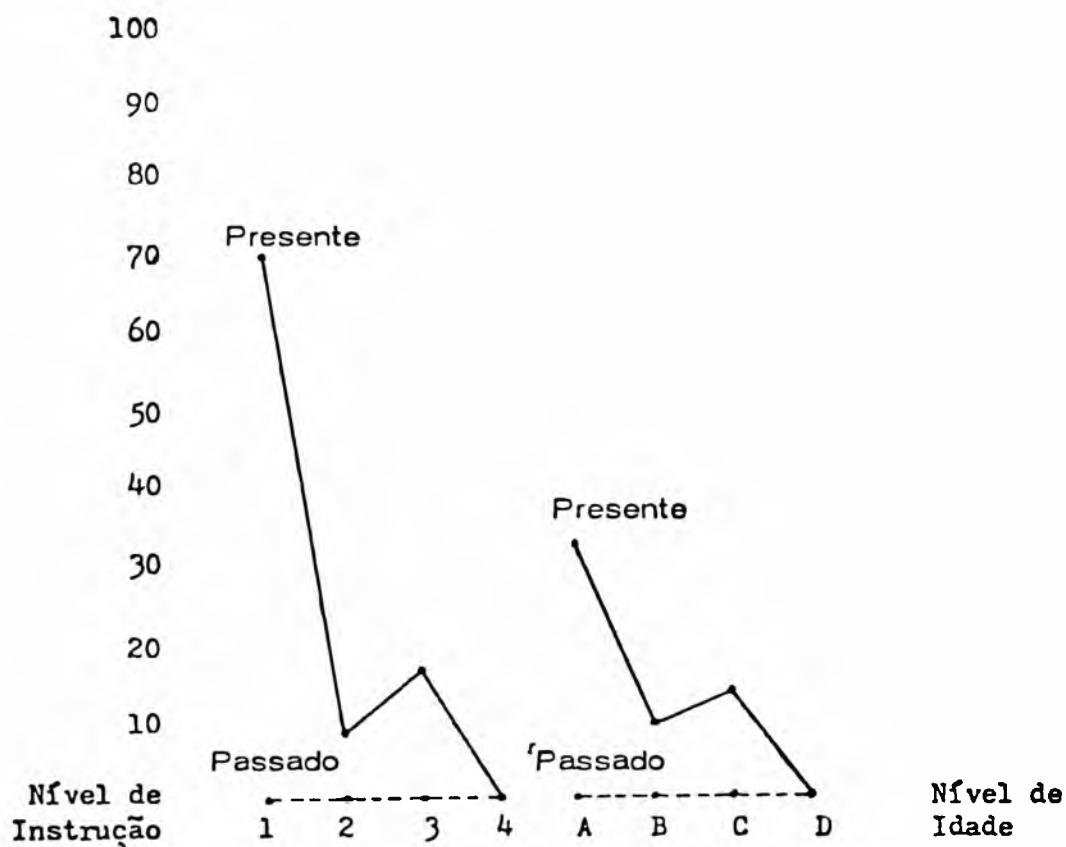
TABELA 8

PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO INDICATIVO NAS ORAÇÕES
SUBSTANTIVAS: USO NÃO NOMATIVO EM CONVERSA LIVRE
DEPOIS DE *QUERER*



as orações substantivas governadas por *querer* de outros tipos de orações substantivas que se apresentam no corpus de conversa livre; a Tabela 9 mostra os resultados dos testes de repetir e completar

TABELA 9
PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIA DO INDICATIVO NAS ORAÇÕES DOMINADAS POR *QUERER*: USO NÃO NORMATIVO NOS TESTES DE REPETIR E COMPLETAR



tar com respeito ao emprego dos modos nas orações que são direto de *querer*. Mais notável inclusive, que a estratificação das variantes de instrução e situação sócio-econômica (ver também a Tabela 7) é a relação de emprego do tempo com o dos modos nas orações dominadas por *querer*. (15) O indicativo ocorre muito mais freqüentemente no presente do que no passado. Só os falantes do nível de instrução 1 e do nível de idade D usam sempre o imperfeito do indicativo

(15) — Depois de *gostar* (embora os dados comparativos entre o uso não normativo do presente e do passado do indicativo estejam mais limitados) os informantes também usam o presente do indicativo mais do que o passado do indicativo (ver Tabelas 6 e 7). Depois de *esperar*, também, os falantes podem ter essa tendência mas os meus dados estão incompletos. Depois de *ter medo* os falantes não mostram essa tendência exceto nos testes de completar.

em tais orações na conversa livre e nenhum informante o emprega nos testes de completar e de repetir.

Há uma razão pela qual este emprego não normativo do presente do indicativo é mais comum que o do passado, especialmente depois de verbos de volição; no corpus o mesmo emprego não normativo do presente do indicativo nas orações (comandos encaixados) governadas por matrizes como *querer* também ocorre freqüentemente nos próprios comandos:

(28) Quero que *desce* essa rua.

(29) *Desce* essa rua. (C2)

No corpus de conversa livre 72 por cento dos comandos estão no indicativo. Por isso acreditamos ser possível que a mesma regra variável que é responsável pela variação de modo nos comandos (nos quais o tempo é necessariamente o presente) também dê conta da variação entre o presente do indicativo e o presente do subjuntivo nas orações introduzidas por matrizes de volição como *querer*. Isto é, em ambos os casos *T subjuntivo* aplica-se a formas não passadas e sob as mesmas condições semânticas.

Entretanto, nas frases

(30) O professor queria que eu *fizesse*. (A1)

(31) Eles não queriam que eu *sáisse*. (B2)

as formas do imperfeito do subjuntivo *fizesse* e *sáisse* não são comandos encaixados; descrevem, antes desejos que poderiam ou não ter sido realizados. (16) É razoável supor que os falantes observam o emprego não normativo do imperfeito do subjuntivo mais do que o do presente do subjuntivo depois de matrizes de volição como *querer*, pelo fato das orações que contêm verbos no passado não serem comandos encaixados.

6.2 Emprego depois de *gostar*

Como está indicado na Tabela 1, das cinco ocorrências de presente do indicativo na matriz *gostar* em conversa livre, três são seguidas de presente do indicativo; por outro lado, há nove exemplos da matriz *gostar* com formas de passado, e apenas um deles é seguido por uma oração que contém indicativo:

(32) Fazer o lar da gente mesmo como a gente gosta que *seja*, n'ê? (D1)

(33) Eles gosta que *casa* com os irmão daquela igreja. (D1)

(16) — Ver María Lucía Rivero, "La Concepción de los Modos en la Gramática de Andrés Bello y los Verbos Abstractos en la Gramática Generativa," *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada* (Univ. de Concepción, Chile), 10, 1972), p. 63.

Ademais, os dados das Tabelas 6 e 7 também que depois de formas do presente do verbo *gostar* o indicativo ocorre mais freqüentemente que depois de formas do passado. É possível que as formas não normativas do presente depois de *gostar* se expliquem pela mesma razão dada anteriormente para verbos como *querer*

As formas de passado de *gostar*, porém, são distintas das de matrizes de volição na medida em que em toda a extensão do corpus de conversa livre as formas condicionais de *gostar* são mais numerosas do que as formas de pretérito perfeito ou imperfeito dessa matriz. Isto é, das nove frases do corpus que têm uma forma passada de *gostar* na oração matriz, todas, exceto uma, contêm uma forma condicional e não uma forma do imperfeito do indicativo de *gostar*. Nessas oito frases a ação se refere a um desejo no momento presente:

(34) Gostaria que você *fizesse* as perguntas. (D3)

(35) Não pensa em mim quanto eu gostaria que *fosse*. (D3)

(36) Gostaria que os americanos *tivesse* nas competição, 'viu?'
(C1)

Como os exemplos indicam, em tais casos a oração substantiva expressa uma declaração contrária ao fato. Porém, quando a matriz é o imperfeito do indicativo *gostava*, a proposição na oração encaixada é vista como habitual, não contrária ao fato; o subjuntivo não é usado no único exemplo no corpus:

(37) Meu marido não gostava que eu *usava* aparelho. (D1)

Num teste oral pedi aos informantes que substituíssem o tempo do verbo das expressões matrizes do presente para o passado; entre os numerosos verbos matrizes (*achar, acreditar, deixar, duvidar, esperar, fazer, gostar, importar, pedir, preferir, e querer*) só *gostar* foi sistematicamente mudado para o condicional. De maneira semelhante, na seguinte frase do teste escrito, 84 de 87 informantes representando cada nível sócio-econômico apresentaram a forma condicional *gostariam*:

(38) Meus pais ————— (gostar) que eu estudasse inglês.

As únicas variações foram uma pessoa que utilizou *gostam* e duas que escreveram *gostavam*.

Depois de *gostaria que* emprega-se regularmente o imperfeito do subjuntivo na oração substantiva. O grau de desvio deste emprego do imperfeito do subjuntivo é de 11 por cento em conversa livre; zero por cento nos testes de repetição; e 3 por cento, 7 por cento e 3 por cento, para falantes dos níveis sócio-econômicos baixo, médio e alto respectivamente, no teste escrito.

6.3 Emprego depois de *pensar*

O emprego dos modos depois de formas do passado de *pensar* é semelhante àquele que ocorre depois de *querer* e *gostar*

(39) Ah, pensei que *fosse* agora, domingo. (B3)

(40) Pegaram meu cartão pensando que *fosse* dele. (B3)

O subjuntivo está na oração encaixada em onze das treze frases desse tipo que aparecem no corpus. Além disso, num teste de opinião intuitiva, 65 por cento dos informantes preferem a forma *fosse* na oração substantiva do exemplo (41), 5 por cento dizem que só usariam o indicativo *era*, e 30 por cento indicam que lhes é indiferente o emprego dos dois modos em tal caso:

(41) Ah, eu não sabia, pensei que *fosse* ele.

Além disso doze de treze informantes repetiram a frase (42) usando *fosse* (uma pessoa estava em dúvida)

(42) Pensei que *fosse* ele quando ouvi o carro chegar.

É evidente que este emprego do imperfeito do subjuntivo é um hábito arraigado na língua falada. (17) Apesar disso, o indicativo é utilizado às vezes:

(43) Pensei que *era* difícil seu nome. (B2)

(44) Não pensei que *fosse* fruta, pensei que *era* outra coisa. (C2)

O subjuntivo é usado numa declaração contrária ao fato na comparação de duas idéias (quando é negada a veracidade da idéia expressa pelo subjuntivo):

(45) Pensei que *fosse* professora Ah, você estuda. (D1)

(46) Ah, no cinema, sim, eu pensei que *fosse* em televisão.

ou numa declaração contrária ao fato na qual não se subentende uma comparação:

(47) Eu pensei que *tivesse* muita gente. (B4)

(48) Pensei que ela *tivesse vindo* e *tivesse falado* com você. (C4)

Utiliza-se às vezes o indicativo quando a proposição em questão é considerada real (ver as frases [43] e [44]). Entretanto, os informantes dos níveis de instrução mais baixos são os únicos que geralmente usam ou preferem o indicativo nas orações substantivas objeto do

(17) — É mais comum precedido pela matriz (*Eu*) *pensei*, embora também ocorra precedido por outras formas flexionadas de *pensar*; ver a frase (40).

pretérito de *pensar*; portanto, este emprego do subjuntivo não só depende do sentido da frase, mas também correlaciona-se com o grau de instrução do falante.

6.4 Conclusões sobre o emprego não normativo do presente e do passado do indicativo

Em resumo, na fala popular, o presente do indicativo ocorre com freqüência em comandos e em orações substantivas que são objeto direto de matrizes com presente do indicativo de *querer* e *gostar*. Como já foi observado, as orações substantivas que são objeto direto de *querer* são derivadas transformacionalmente da mesma maneira que formas de comandos. Por conseguinte, o uso não normativo em ambos os casos é semanticamente semelhante. O padrão de emprego do presente do indicativo depois de *gostar* sugere que a teoria também se aplique a esta expressão.

Por outro lado, o imperfeito do subjuntivo é muito empregado para indicar que a proposição é contrária ao fato (e.g., depois de *se* e depois de formas condicionais de *gostar*), e que tais proposições são encaradas sistematicamente com reserva subjetiva pelo falante. (18) Também é possível que haja uma percentagem maior de uso normativo do imperfeito do subjuntivo que do presente do subjuntivo depois de *querer* e *pensar*, por analogia com o emprego geral do primeiro em declarações que são contrárias ao fato.

7 Variação estilística

Voltando brevemente às Tabelas 4 e 5, notamos que o grau de afastamento do uso normativo é um pouco mais baixo nos testes de repetir e completar (Tabela 5) do que em conversa livre (Tabela 4). Isto não surpreende, já que a situação de teste é mais formal, e os informantes, desse modo, prestam mais atenção a sua fala. Por exemplo, nos testes formais, os falantes do nível de instrução 4 não usam de modo algum o indicativo nas orações substantivas em que a gramática normativa o prescreve, ao passo que em conversa livre (na qual prestam menos atenção à fala) empregam formas não normativas em 13 por cento das suas orações substantivas. Mas as pessoas não percebem que variam seu uso em contextos distintos. Num teste de opinião intuitiva perguntei ao informantes qual membro do par proposto usariam na sua própria fala:

(49) Quero que você *veja/vê* a mesa.

De dezoito informantes de vários níveis de idade e de instrução, todos, exceto um (C2), disseram que usariam a forma subjuntiva *veja*.

(18) — Ver Wherritt, pp. 108-18, para um estudo de orações com *se*.

A única exceção admitiu empregar, na fala rápida, o indicativo *vê*. Porém, minha análise da conversa livre mostra que esses mesmos falantes efetivamente usam o indicativo em tais casos com mais frequência do que reconhecem; acreditam que devem usar e que de fato usam o subjuntivo, mas na prática muitas vezes não o fazem. Labov, *Patterns*, se refere a este fenômeno como “linguistic insecurity” (p. 216)

Há variação estilística especialmente no presente, depois de *querer* e outros verbos de volição. Na fala de duas informantes com quem tive contacto durante vários meses geralmente era usado o subjuntivo depois de *querer*. Mas quanto mais oportunidade eu tinha para observá-las, e quanto mais à vontade ficavam em minha presença, tanto mais usavam o indicativo depois de *querer*. Uma senhora, preocupada com o fato de que eu era formada em faculdade, usava apenas o subjuntivo nesta construção, quando em minha presença. Eventualmente, na sua fala rápida, quando se entusiasmava por um assunto, ela usava o indicativo em lugar do subjuntivo. Em diversas ocasiões ela variou o emprego do modo de um ouvinte para outro. Enquanto falava comigo usava o subjuntivo:

(5) Então o que é que você quer que eu fale? (D3)

(51) Quer que eu ponha o dedo para ver se está úmido? (D3)

(52) Então ele quer que eu dê assim uns exemplos. (Notar a hesitação.) (D3)

Quando falava com o seu marido, porém, usava o indicativo:

(53) Ele não quer que faz isso. (D3)

(54) Quero que você vê. (D3)

Sua variação relaciona-se diretamente com o assunto da conversa, o nível de instrução do ouvinte e a intimidade com o ouvinte.

A outra pessoa (de nível de instrução muito elevado) também usava o indicativo nas orações substantivas depois de *querer* quando falava com sua mãe (que apesar de não ter o ginásio completo, lia e escrevia bem):

(55) Quer que lavo? (C4)

(56) Quer que eu faço? (C4)

A mãe raramente usava o subjuntivo depois de *querer*:

(57) Quero que põe isso lá. (D2)

(58) Quero que você vê a mesa. (D2)

Labov, *Patterns*, p. 208, ressalta que os falantes mostram o mesmo desvio da gramática normativa na fala informal (quando estão menos envolvidos) do que na fala emotiva (quando estão muito envolvidos emocionalmente). Ele diz que nos dois estilos “minimum attention is available for monitoring one’s own speech”. Este emprego do indicativo depois de *querer* (e também depois de *gostar*) é bastante comum na fala popular, embora esteja obviamente em desacordo com o uso normativo.

8. Correlação de tempos

Muitos livros didáticos de português que examinei explicam que quando o verbo da oração principal está no presente, o verbo da oração dependente também deve ficar no presente e da mesma forma, quando a oração principal está no passado, a oração dependente também fica no passado.

- (59) Quero que você *venha*.
- (60) Duvido que você *venha*.
- (61) Queria que você *viesse*.
- (62) Duvidei que você *viesse*.

Além disso, Sá Pereira (p. 231) assinala duas outras combinações permitidas, isto é, o emprego do presente do indicativo na oração principal seguido pelo mais que perfeito do subjuntivo ou o imperfeito do subjuntivo na oração substantiva dependente.

- (63) Duvido que ela já *tenha falado* com a mãe sobre este assunto.
- (64) Sinto muito que ela não *estivesse* lá.
- (65) Gosto que você *viesse*.

Outra seqüência, pela qual passaram por alto os gramáticos, é a ocorrência do pretérito do indicativo na oração principal seguido do presente do indicativo na oração dependente:

- (66) Pedi que ela me *diga amanhã*. (B4)

Entretanto, a mesma seqüência de tempos que é gramatical nas frases (63)-(65) não é gramatical na frase a seguir:

- (67) *Quero que você *viesse*.

A interpretação temporal do verbo da oração encaixada sempre deve ser posterior à do verbo matriz de volição (ver Rivero, p. 62). Isto explica tanto a gramaticalidade das frases (53), (61) e (66) como a agramaticalidade da frase (67).

9. Conclusões

Considerando que a presente discussão se baseia principalmente na análise de conversa livre, a descrição reflete com precisão o emprego do subjuntivo nas orações substantivas na fala popular. A Tabela 10 apresenta algumas das análises mais importantes da conversa livre e das formas complementares de obter dados.

Este estudo do emprego do modo nas orações substantivas nos leva às seguintes conclusões:

9.1 Há um grau moderado de desvio do uso normativo nas orações substantivas. Em frases como

(68) Duvido que você *vai* fazer ovo sem deixar derreter a gema, n'ê? (A1)

(69) Os médicos proibiram, uh, que ele *poderia* jogar mais. (B2)

(70) Queria que ele *fazia* isso. (D1)

(71) É preciso que se *adapta* os aparelhos para que se venha a ganhar dinheiro. (C2)

a(s) causa(s) dos usos não normativos do indicativo estará(rão) necessariamente entre as seguintes:

9.1.1 Num dado enunciado o desempenho de um falante não é condizente com a sua competência. Isto é, o uso não normativo do indicativo é simplesmente um erro que seria corrigido ou evitado se a pessoa estivesse policiando sua fala.

9.1.2 O emprego do modo também pode depender da situação em que se processa o ato de fala e dos participantes envolvidos. Nas orações substantivas os brasileiros geralmente usam menos o subjuntivo na fala informal e emotiva do que no registro formal.

9.1.3 As variáveis sociológicas também se correlacionam com o emprego do falante. Por exemplo, quanto mais uma pessoa for exposta à gramática normativa devido a sua instrução e nível sócio-econômico, maior será a probabilidade dela aplicar *T subjuntivo* de acordo com as normas prescritivas. Outra variável sociológica é a idade do falante. As pessoas mais jovens e as de meia idade geralmente obedecem ao uso normativo em menor escala que os dois grupos intermediários. Os mais moços talvez não tenham chegado a dominar o emprego do subjuntivo porque obviamente estão num nível de instrução mais baixo. Quanto ao uso não normativo do indicativo pelos mais velhos, pode-se justificar pelo fato de que em geral não atingiram o mesmo nível de instrução de muitos jovens e adultos de hoje. A correlação entre o emprego dos modos e classes sócio-econômica, nível de instrução e idade do falante sugere que um dado

TABELA 10
PERCENTAGEM DE OCORRÊNCIAS DO INDICATIVO
NAS ORAÇÕES SUBSTANTIVAS: RESUMO DOS DADOS
SOBRE O USO NÃO NORMATIVO

Expressão Matriz	Tempo do Indicativo na Oração	Conversa Livre	Testes			Repetir	Completar
			Escrito				
			baixo	médio	alto		
querer	Substantiva					15	
	presente	43	21	0		0	
querer	passado	13	3	0	13	7	
	presente	60			0		
gostar	passado	11	7	38	13		
	passado	15			0	80	
pensar*	presente	57			8	20	
acreditar*	presente	20			15		
	passado	0					
esperar	presente	0	7	7		26	
	passado	0	7	3		7	
ter medo	presente	0	48	24	8	21	
	passado	0				28	
não crer	presente						

(*) No uso normativo, as estas expressões segue-se indicativo ou subjuntivo, dependendo do sentido desejado.

grupo social frequentemente faz uso de uma gramática que é idiossincrática àquele grupo. Tais grupos são, evidentemente, mais numerosos do que os incluídos neste estudo. Por exemplo, alguns dos informantes entrevistados pertencem ao mesmo grupo de jovens de cor de São Paulo e têm a sua própria fala, outros pertencem a uma seita protestante e empregam outro dialeto social do português, ainda outros usam um dialeto peculiar aos estudantes da Universidade de São Paulo.

9.1.4 Assim como os grupos se diferenciam no seu emprego da língua, a competência de um indivíduo pode ser distinta da norma prescrita, ou alguns indivíduos podem diferir entre si na sua competência. Isto é, na gramática de uma dada pessoa, certas entradas lexicais (que no uso normativo levam [+ *reserva*]) não levam [+ *reserva*] como um traço do seu significado; em consequência, o indicativo é usado depois de tais entradas lexicais para mostrar que o falante considera a proposição da oração encaixada um fato.

9.2 Entre as matrizes depois das quais, de acordo com a gramática normativa, se emprega o subjuntivo, *querer* é o verbo que mais aparece no indicativo na fala popular. Proponho que este uso não normativo do indicativo é derivado transformacionalmente da mesma maneira que o uso não normativo do indicativo em comandos, visto que a matriz *querer* é semanticamente semelhante ao pro-verbo performativo subentendido na estrutura profunda de comandos. (19)

9.3 Também a correlação de tempos que ocorre na fala popular é mais numerosa do que as poucas possibilidades apontadas nos livros didáticos em circulação. Além disso, depois de matrizes de volição a ação descrita pela proposição encaixada deve ser subsequente à ação da matriz (ver Rivero, p. 62)

9.5 Finalmente, embora não esteja no alcance do presente estudo, os resultados aqui apresentados sugerem novas incursões em vários tópicos da investigação lingüística: a correlação de dados sociológicos com o emprego do modo, as etapas por que passa uma criança brasileira nativa ao adquirir a competência adulta no emprego do modo, a gramática da fala popular contrastada com o uso normativo, a extensão do uso do subjuntivo na fala popular e o ensino do modo subjuntivo a estudantes não nativos.

(19) — Ver Bergen, pp. 17-21; Rivero, p. 73; e John R. Ross, "On Declarative Sentences", *Readings in English Transformational Grammar*, ed. Roderick A. Jacobs e Peter S. Rosenbaum (Waltham, Mass.: Ginn, 1970), p. 223.

Podemos comprovar através deste estudo, por meio de investigação acurada, que os brasileiros não observam sistematicamente a norma na sua utilização do modo nas orações substantivas. Precisa-se de descrições de outros aspectos da gramática do português, descrições estas que sigam orientação semelhante à adotada no presente estudo. Além disso, é fundamental que se dê mais ênfase à análise do desempenho dos falantes nativos para obter descrições mais acertadas de todas as línguas.

AS ETIMOLOGIAS DE ISIDORO DE SEVILHA

Izidoro Blikstein

Um exame inadvertido das explicações etimológicas em *Eymologiarum siue Originum* (1) pode levar-nos a críticas semelhantes às que se fizeram às etimologias da parte central do célebre diálogo de Platão, o *Crátilo*. Com efeito, no *Livro X*, por exemplo, em que Santo Isidoro se propõe a esclarecer a origem de alguns nomes — atitude claramente “etimológica” (“Origo quorundam nominum, id est unde ueniant. ” *X, 1*) — há interpretações que podem surpreender um estudioso moderno: *amicus* seria o mesmo que *animi custos*, “guarda da alma”, e proviria de *hamus*, “gancho, anzol”, por estabelecer o elo do amor (*X, 4-5*); *gloriosus* viria de *claritas* com troca de *c* por *g* (*X, 112*); *mendicus* de *minus habet* ou de *manu dicere*, (pois o mendigo não poderia falar e sim estender a mão para obter a esmola, *X, 175*); *uir* de *uirtus* (*X, 274*) (2) etc. Pois bem, seria um erro de perspectiva zombar de tais interpretações e vale, para a obra de Santo Isidoro, a observação de V. Goldschmidt acerca do *Crátilo*: “ . uma vasta enciclopédia de teorias teológicas, cosmológicas e morais. ” (3); aliás, é bom lembrar que, a exemplo de Platão, o Bispo de Sevilha foi, antes de tudo, um filósofo de seu tempo. É preciso, pois, “reler” sua obra, sem levar em conta as etimologias ingênuas ou inexactas, mas extraindo inúmeras informações úteis para a lingüística moderna. Com razão observa Montero Díaz:

Las ironías que ciertos comentaristas han hecho sobre estos errores isidorianos responden a una crítica superficial, impresionista y desorbitada. Juzgar las derivaciones isidorianas con arreglo a la filología de nuestra época es una tarea de espíritus ápteros, carentes de sentido histórico. En los veinte libros de San Isidoro hay que buscar: el genio compilador, la original integración del sistema

(1) — Isidoro de Sevilha — *Etymologyarum siue Originum* — Oxford University Press, 1911.

(2) — A palavra *uir*, em *XI, 2, 17*, é ligada a *uis*, o que é correto etimologicamente.

(3) — Goldschmidt, V — *Essai sur le “Cratyle”* — Paris, Champion, 1940.

en un método unitario, la salvación de noticias e informes concretos, el intento de armonizar el método de clasificación con el etimológico” (4)

Santo Isidoro, que viveu de 560 a 636, situava-se entre “los resultados de un período cultural que expiraba y el alba de una nueva edad.” (5) As *Etimologías* constituem, então, uma alentada enciclopédia em que o Autor não recua diante de assunto algum: Gramática, Retórica, Dialética, Aritmética, Geometria, Música, Astronomia, Medicina, Direito, Teologia, Política, Zoologia, Geografia, Mineralogia, Agricultura etc. Se examinarmos atentamente a organização da obra, já é possível divisar algo bem original sob o ponto de vista lingüístico: trata-se de uma repartição em verdadeiros campos lexicais e semânticos e uma “leitura” semiológica traria à tona muitos elementos para a compreensão da cultura da época. O já citado *Livro X*, por exemplo, compõe-se de 282 parágrafos com aproximadamente 600 cabeças de verbetes, cuja etimologia propriamente nem sempre é apresentada, mas explicações semânticas de caráter bem genérico ligadas às concepções ético-religiosas de Santo Isidoro: *amargo* é um nome extraído do próprio sabor e qualifica o homem áspero que não sabe convidar docemente sua companhia (“*Amarus a sapore translatum nomen habet. Est enim insuavis, nec nouit quemquam ad consortium suum aliqua invitare dulcedine*”, X, 10) *adúltero* é o violador do pudor marital por ter manchado o leito alheio (“*Adulter, violator maritalis pudoris, e o quod alterius torum polluat*, X, 10), *bonus* “bom” parece provir de *uenustate corporis*, isto é, a beleza do corpo, que passa depois para a alma (“*Bonus a uenustate corporis creditur dictus: postea et ad animum translatum nomen*”, X, 23), *casto* era nome dado aos castrados e depois àqueles que ofereciam perpétua abstinência da sensualidade (“*Castus primum a castratione nuncupatus: postea placuit ueteribus etiam eos sic nominari qui perpetuam libidinis abstinentiam pollicebantur*, X, 33), *uanus* “vão” tem sua etimologia de *Uenus*, significando também vão, vazio, falso porque desaparece, sem deixar lembrança (“*Uanus a Uenere etymologiam trahit. Item uanus inanis, falsus, eo quod memoria euanescat*”, X, 280) etc.

Pelos exemplos arrolados, evidencia-se a concepção etimológica de Santo Isidoro: a Etimologia é *muito menos* um fim em si mesma do que um *meio* de investigação semântico-didática das palavras, com objetivos ético-religiosos. Nessas condições, houve aproximações artificiais de significantes a fim de se criar, entre os significados, um liame útil e coerente com a ideologia da época. O exemplo acima

(4) — San Isidro de Servilha — *Etimologías* — Madrid, Editorial Católica, 1951, p. 20.

(5) — *Id.*, *ibid.*

citado, *uanus* a partir de *Uenus*, é bem eloqüente. Mas o próprio Santo Isidoro se expressa claramente sobre a utilidade e importância da Etimologia, com reflexões bem originais. Começa por definir a Etimologia como a origem das palavras, lembrando que através dela chegaremos a conhecer a força das palavras:

“Etymologia est origo uocabulorum, cum uis uerbi uel nominis per interpretatione colligitur”. (I, 291)

Avulta, a seguir, o valor epistemológico da Etimologia, pois é mais fácil o conhecimento do objeto, se conhecemos a etimologia de seu nome:

“Omnis enim rei inspectio etymologia cognita planior est”. (I, 29,2)

Não deixa de haver aqui a identificação de referente e referência. É na seqüência destas considerações que se encontra uma sábia e avançada reflexão acerca do problema central da Etimologia, ou seja, a relação motivada ou arbitrária entre significante e significado; com efeito, Santo Isidoro pondera que nem todas as coisas possuem nomes impostos pelos antigos conforme a natureza, pois alguns nomes foram dados conforme “à vontade”, arbitrariamente (*placitum*):

“Non autem omnia a ueteribus secundum naturam inposita sunt, sed quaedam et secundum placitum...” (I, 29,2)

Trata-se de um ponto de vista *realista* no que concerne às possibilidades e limites da investigação etimológica e é notável como Santo Isidoro situa com justeza a problemática da Etimologia, ao observar que, pela “arbitrariedade” (ele emprega mesmo o termo *arbitrium!*) com que alguns nomes foram atribuídos às coisas, nem sempre é possível chegar à sua origem:

“Hinc est quod omnium nominum etymologiae non reperiuntur, quia quaedam non secundum qualitatem, qua genita sunt, sed iuxta arbitrium humanae uoluntatis uocabula acceperunt” (I, 29,2)

Da constatação de que as palavras podem ter uma origem *natural* ou *convencional* o Autor extrai uma *metodologia* para investigação etimológica com o estabelecimento de “regras”: o etimologista pode determinar se a relação significante/significado (utilizando, é claro, a moderna terminologia) procede de uma *causa* (*Reges* vem de *rectus agens*, por agir retamente), *origem* (*homo* de *humus*, porque vem da terra), *oposição* (*lutum* de *lauans*, sendo que o lodo não é limpo), *derivação* (*prudens* de *prudentia*), *imitação dos sons* (*garrulus* “tagarela” imitando a *garrulitas* “tagarelice”), *origem grega* (como *do-*

mus e silua), origem ligada a *lugares, cidades e rios* ou *origem estrangeira (barbara nomina)* cuja etimologia é difícil determinar (“ . . . origo eorum uix cernitur.”):

“Sunt autem etymologiae nominum aut ex causa datae, ut ‘reges’ a recte agendo, aut ex origine, ut ‘homo’, quia sit ex humo, aut ex contrariis ut a lauando ‘lutum’, dum lutum non sit mundum, et ‘lucus’; quia umbra opacus parum luceat. Quaedam etiam facta sunt ex hominum deriuatione, ut a prudentia ‘prudens’; quaedam etiam ex uocibus, ut a garrulitate ‘garrulus’; quaedam ex Graeca etymologia orta et declinata sunt in Latinum, ut ‘silua’, ‘domus’. Alia quoque ex nominibus locorum, urbium, uel fluminum traxerunt uocabula. Multa etiam ex diuersarum gentium sermone uocantur. Unde et origo eorum uix cernitur. Sunt enim pleraque barbara nomina et incognita Latinis et Graecis” (I, 29-3-4-5)

Não me parece muito proveitoso nem justo ficar criticando as inexactidões da exemplificação (*lutum* de *lauans*, *prudens* de *prudentia* origem de *domus* e *silua*) (6), com a vantagem de 1.400 anos de estudos, cultura e métodos amontoados e acumulados depois de Santo Isidoro! Mais interessante será, sem dúvida, tentar detectar, nas considerações acima, o itinerário metodológico do Autor, de que se podem extrair algumas reflexões instrutivas para a história das idéias lingüísticas. Eis algumas:

1) Santo Isidoro procede com grande acerto, ao formular “regras” de investigação etimológica depois de determinar a dupla natureza das palavras (natural e convencional);

2) as “regras” de *causa, origem e oposição*, traduzidas para a Lingüística moderna, representam preocupações da chamada “etimologia externa”, segundo P. Guiraud (7);

3) as “regras” da *derivação e imitação de sons*, guardadas as proporções, estão na ordem do dia: a *derivação* lembra as relações paradigmáticas de Saussure ou, mais recentemente, a idéia de P. Guiraud, para quem “toda criação verbal se efetua a partir de um modelo” (8), e a *imitação de sons* é uma das investigações

(6) — Cf. Ernout, A. e Meillet, A. — *Dictionnaire étymologique de la langue latine* — Paris, Klincksieck, 1967, pp. 182, 372, 541 e 626, s.v.

(7) — Guiraud, P. — *L'étymologie* — Paris, P.U.F., 1964, pp. 88-89.

(8) — *Id.*, p. 45.

centrais atualmente, desde M. Grammont (9) a P. Guiraud (10), M. Peterfalvi (11) etc.;

4) as “regras” referentes a nomes de origem grega e estrangeira lembram os estudos dialetológicos atuais acerca de *empréstimos*.

Mas é claro que há erros típicos da época, provenientes de uma concepção lingüística que presidia a todas as filosofias de linguagem e representava, de certo modo, a ideologia científica da Idade Média; com efeito, todos os estudos estavam subordinados à Teologia (12). Daí decorria a preeminência do hebraico: “por razões religiosas, consideravam efetivamente o hebraico, língua do Velho Testamento, como a língua primitiva a partir da qual convinha explicar todas as outras, seguindo nisso uma tradição cristã que parece remontar às especulações do judaísmo alexandrino.” (13); tal concepção apriorística (externa à Lingüística) determinaria também a valorização do grego e latim, línguas dos textos sagrados que eram. É o que se depreende do *Livro IX* em que Santo Isidoro trata de “línguas, povos, reinos, milícias” etc; diz ele que, antes de a soberba da Torre de Babel dividir a sociedade humana numa diversidade de línguas, não houve senão uma língua entre todos os povos, a saber, o hebraico:

“Nam priusquam superbia turris illius in diuersos signorum sonos humanam diuidiret societatem, una omium nationum lingua fuit, quae Hebraea vocatur. ” (IX, I I)

Hebraico, grego e latim — como línguas sagradas — forneceriam a base para as interpretações lingüísticas e, particularmente, etimológicas dos textos das Sagradas Escrituras:

“Tres sunt autem linguae sacrae: Hebraea, Graeca, Latina, quae toto orbe maxime excellunt. His enim tribus linguis super crucem Domini a Pilato fuit causa eius ecripta. Unde et propter obscuritatem sanctarum Scripturarum harum trium linguarum

(9) — Grammont, M. — *Traité de phonétique* — Paris, Delagrave, 1963 (Parte III: Phonétique impressive).

(10) — Guiraud, P. — *Structures étymologiques du lexique français* — Paris, Larousse, 1967.

(11) — Peterfalvi, J-M. — *Recherches sur le symbolisme phonétique*, — Paris, CNRS, 1970.

(12) — Robins, R.H. — *A Short History of Linguistics* — Londres, Longmans, 1967, p. 69.

(13) — Leroy, M. — *As Grandes Correntes da Lingüística Moderna* — São Paulo, Cultrix, 1971, p. 22.

cognitio necessaria est, ut ad alteram recurratur dum siquam dubitationem nominis uel interpretationis sermo unius linguae adtulerit” (IX, I, 3-4)

A interpretação da palavra *homo* ilustra perfeitamente a filosofia teológico-lingüística de Santo Isidoro: *homo* vem *ex humo* “da terra”, porque foi feito de barro (segundo *Gênesis*, 2,7) passando a indicar depois, por extensão, o homem inteiro feito de corpo e alma:

“Homo dictus, quia ex humo est factus, sicut in Genesi dicitur (2, 7): ‘Et creauit Deus hominem de humo terrae’ Abusiue autem pronuntiat ex utraque substantia totus homo, id est ex societate animae et corporis” (XI, I, 4)

A mesma explicação aparece como exemplificação de uma das “regras” de etimologia no já citado trecho da p. 114:

“...ant ex origine, ut “homo”, quia sit ex humo...”

e ainda no início do Livro dedicado à explicação de alguns nomes:

“...sicut homo ab humo, unde proprie homo est appellatus”.
(X, 1)

A moderna Etimologia condena, nessa interpretação, o *quia* ou *unde*, isto é, a pretensa relação de *origem* ou *causa* entre *nome* e *referente*, mas não nega, antes afirma a origem comum de *homo/hemo* e *humus*, ligados a uma raiz indo-européia que significa “terra” (cf. védico *ksah*, grego *χθών, χαμαί*) (14) Por outro lado, até quase nossos dias, há quem seja tentado a aproximações entre o grupo indo-europeu e o semítico, como, por exemplo, o eminente estudioso alemão H. Kiepert (1818-1899) que, em seu *Handbuch der alte Geographie*, § 413, nota 1, procura aproximar o nome de Córsega, *Κύρσος* (que alguns procuram ligar à raiz de *Κάρα* “cabeça” / *Κέρας* “chifre”) do hebraico *qeren* “chifre” (15)

Santo Isidoro não deve, pois, ser considerado tão estranho à Lingüística. Só mesmo no século XIX, com o comparatismo histórico, é que teremos uma visão mais esclarecedora do indo-europeu e da distribuição das línguas indo-européias; para o Filósofo de Sevilha, entretanto, havia uma nítida separação entre palavras de “origem grega” e as de “origem estrangeira” Isto também se deve à valorização do grego, como uma das línguas principais, ao lado do hebraico e latim.

(14) — Ernout — Meillet — *op. cit.*, pp. 297, 298 e 302, s.v.

(15) — Apud Danielsson, O.A. — *Grammatische und Etymologischen Studien*, Upsala, 1888.

Para terminar, um comentário sobre o *Livro XI*, em que Santo Isidoro trata de um campo semântico muito estudado pela lingüística moderna: *as partes do corpo*. O corpo humano é analisado em suas várias partes com uma minúcia admirável para a época: os cinco sentidos (*uisus, auditus, odoratus, gustus, tactus*), a cabeça e suas partes (*caput, uortex, caluaria, capilli, tempora, facies, frons, oculi, nares, os, labia, lingua, dentes*), os vários membros (*brachia, manus, digiti, femora, coxae, crura, pedes*), e ainda o coração (*cor*), sangue, (*sanguis*) veias (*uenae*), intestinos (*intestina*), útero (*uterum*), a *matrix* (onde se engendra o feto), a *uulua* (que recebe o sêmen), *urina, semen* etc. O denominador comum de todas essas etimologias é sempre a concepção religiosa do ser humano; o corpo é interpretado, então, dentro da dualidade *corpo / alma* e o nome de cada parte explica-se por uma *causalidade externa* à Lingüística. Apesar disto, muita explicação desperta interesse pelo encanto poético:

“Uulua uocata quasi ualua, id est ianua uentris, uel quod semen recipiat, uel quod ex ea foetus procedat”. (*XI, I, 137*).

O curioso é que até agora não se determinou a origem certa de *uulua* (16). A área lexical referente a “cabeça” reflete, é claro, a ideologia do Bispo de Sevilha em suas explicações etimológicas; a cabeça (*caput*) é o centro do corpo, dos sentidos, da vida, enfim, e tudo tem início nela (*capiunt initium*), daí ser a mais pura representação da alma:

“*Prima pars corporis caput; datumque illi hoc nomen eo quod sensus omnes et nerui inde initium capiant, atque ex eo omnis uigendi causa oriatur... Unde ipsius animae, quae consulit corpori, quodammodo personam gerit*”. (*XI, I, 25*) (grifos meus).

Há um dado importante a ser extraído desta explicação; com efeito, é possível discernir nas entrelinhas um dos traços sêmicos do semema “cabeça”: *anterioridade/superatividade* (para usar da terminologia de Greimas) (17). Ainda neste campo léxico, encontram-se *tempora, facies, uultus* e *frons*. Não falarei da fantasiosa interpretação de *tempora* (cabelos à esquerda e da direita da cabeça que têm a mobilidade dos tempos!), mas vale transcrever a distinção semântica estabelecida para os dois nomes do “rosto”: *facies* (que vem de *effigies*!) indicaria a face externa, a fisionomia da pessoa e *uultus* (de *uoluntas*!) diria respeito ao estado psicológico, interior dos seres. (*XI, I, 34*) Ora, no alentado e moderno *Les dénominations du visage en français* (18),

(16) — Ernout — Meillet — *op. cit.*, pp. 751-752, s.v.

(17) — Greimas, A.J. — *Semântica Estrutural* — São Paulo, Cultrix, 1973, pp. 57-66.

(18) — Renson, J. — *Les dénominations du visage en français et dans d'autres langues romanes*, — Paris, Les Belles Lettres, 1962.

a área semântica de “rosto” apresenta, entre outros, os traços sêmicos referentes à fisionomia *interna* e *externa*. Perdoemos as fantasias a Santo Isidoro!

Falta, evidentemente, um nexu estrutural a todas essas etimologias. Não há ainda noção de raiz, família de palavras ou evolução fonética. Trata-se, como já foi dito, de uma etimologia *externa* a serviço da concepção teológica do universo. Esparsamente, entretanto, pode-se colher um ou outro liame semântico e formal, como no caso de *capitolium* “capitel” que constitui “a cabeça da coluna”:

“Capitolia dicta quod sint columnarum capita, sicut super collum capita” (XV, VIII, 15)

Já *ceruix* “nuca, pescoço” é ligada a *cerebrum* apenas por um liame semântico externo de *causa* (bem ao gosto de Santo Isidoro), embora haja também uma relação formal, pois ambos estão ligados à raiz **ker* — que forneceu os nomes da família de Κάρα, “cabeça”, (Κέρας, “chifre”, *cornū*, *ceruus* etc.) (19)

“Ceruix autem uocata, quod per eam partem cerebrum ad medullam spinae dirigitur, quasi cerebri uia” (XI, I, 61)

Mas é bem percebida a derivação semântica e formal em *ceruical* (espécie de travesseiro, para a nuca ou pescoço):

“Ceruicalia autem eo quod ponantur sub ceruice uel cubito” (XIX, XXVI, 4)

Apesar de não perceber que *cornū* “chifre” seja da família de *ceruix*, o Autor divisa o mesmo traço sêmico (“ponta, extremidade”) na utilização do referido termo em dois contextos diferentes; *cornua* pode indicar, por metáfora, as extremidades da antena do navio:

“Cornua extremae partes antemnarum sunt, dictae per tropum”. (XIX, II, 7)

ou, então, as alas recurvadas do exército:

“Cornua uocantur extremitates exercitus, quod intorta sint” (IX, III, 63-64)

A noção de “ponta, extremidade”, ligada à de “dureza”, é invocada para a explicação do termo *cornum* que indica justamente o corniso ou cerejeira silvestre, árvore “dura” de que se tiravam lanças (Vir-

(19) — Ernout-Meillet — *op. cit.*, pp. 116, s.v.

gílio endossa a explicação ao dizer que o *cornum* é bom para a guerra):

“ .sed durum; unde et cornum appellatum est. Est autem arbor opta hastilibus: unde Vergilius (*Georg.*, 2,448): Bona bello cornum” (*XVII, VII, 16*)

Ainda da família de Κάρα / Κέρας / *cornu* são: 1) *ceruus* que é aproximado de *cornua* e do grego Κέρας (embora não fique claro, no texto, que sejam de uma mesma família):

“Cerui dicti ἀπὸ τῶν κεράτων, id est a cornibus; κέρατα enim Graece cornua dicuntur” (*XII, I, 18*)

A aproximação correta não se deve a uma consciência da família etimológica, mas novamente, a uma relação *externa*; 2) *rhinoceron*, aproximado, por tradução, de *cornu*:

“Rhinoceron a Graecis uocatus. Latine interpretatur in nare cornu. Idem et monoceron, id est unicornus, eo quod unum cornu in media fronte habeat. . .” (*XII, II, 12*)

Poderia citar ainda *coryza* “coriza” relacionada à cabeça (“Coryza est quotiens infusio capitis. ” *IV, VII, 12*), aproximação interessante, se fosse demonstrável a hipótese que liga κόρυσα, κόρυς, κέρας à mesma raiz **ker* —; Chantraine, recentemente, afastou tal possibilidade (20) E há também o caso de *crapula*, mal-estar proveniente da voracidade (“Crapula est inmoderata uoracitas, quasi cruda epula, cuius cruditate grauatur cor et stomachus indigestus efficitur”, *XX, II, 9*) que mais recentemente foi aproximado de κραπάλη, designando uma tonteira ou dor de cabeça proveniente de embriaguez (ressaca); neste caso, a noção de “cabeça” estaria contida em *cra* — ou *κρα* —, mas tal hipótese, segundo Chantraine, apesar de sedutora, não tem fundamento (21).

Há algo irônico em tudo isso: muitos criticam as fantasias de Santo Isidoro, mas será que estamos tão adiante dele?! Quanta hipótese incerta, improvável, sem fundamento! Isto é tão verdadeiro que nossos melhores dicionários etimológicos são justamente aqueles que registram corajosamente “incerto”, “desconhecido”, “improvável”, como o fazem Ernout-Meillet, Chantraine e outros. A virtude do moderno etimologista está em reconhecer suas limitações;

(20) — Chantraine, P. — *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* — Paris, Klincksieck, 1970 — tomo II, pp. 568-569, s.v.

(21) — Ernout-Meillet, *op. cit.*, p. 147, s.v. e Chantraine, *op. cit.*, p. 576, s.v.

talvez, por isto, é que ele só pode ostentar um título, no irônico dizer do *Président de Brosses* (22): o de ser julgado de modo pouco favorável pela maioria das pessoas.

(22) — Apud Guiraud, P. — *L'érymologie* — p. 1.

MODERNISMO BRASILEIRO E CUBO-FUTURISMO RUSSO

Jasna Paravich Sarhan

Sofia Angelides

A primeira vista, poderá causar estranheza uma tentativa de comparação entre as tendências literárias da arte de vanguarda de duas nações de características étnico-culturais tão diferentes como o Brasil e a Rússia. Contudo, não se tratará aqui de forçar aproximações ou de sofismar influências para provar uma pretensa tese, mas apenas de chamar a atenção para alguns pontos de contato e de coincidência — ou de divergência — entre as manifestações literárias de ambos os países, inseridas num contexto muito mais amplo de renovação estética mundial.

Já é sobejamente conhecido como os progressos técnicos e científicos do começo do século contribuíram para a modificação das estruturas sociais. As manifestações estéticas do passado já haviam esgotado suas formas e não mais serviam para exprimir a nova realidade, nem adaptar-se a ela. Parte-se então à procura de uma adequação da estética à realidade, investigando e experimentando novos caminhos na arte. É a época da proliferação dos “ismos” (futurismo, cubismo, surrealismo, etc.), tendências e concepções artísticas impulsionadas por um “espírito novo”, que se estende por todo o primeiro quartel do século XX.

A situação social, política e econômica, decorrente em grande parte da primeira Grande Guerra, cria também no Brasil um novo estado de espírito, caracterizado por uma efervescência nacionalista e uma esperança no progresso e no futuro. Na literatura, as formas parnasiana e simbolista já se encontravam esgotadas. Aqui, também, há necessidade de uma nova estética adequada à realidade nacional, pois, conforme assinala Mário da Silva Brito: “Éramos parnasianos na prosa e no verso. Criaturas helênicas, de monóculo e fraque, bebendo chope e cachaça na parisiense Rua do Ouvidor e declamando Leconte e Heredia” (1)

(1). — Brito, Mário da Silva. — *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira — MEC, 1971, pp. 32-33.

Embora os novos princípios da estética de vanguarda do começo do século tenham sido trazidos da Europa, não foram aqui copiados, mas assimilados e absorvidos pela nossa cultura, levando à criação de uma expressão própria.

Mário de Andrade, um dos principais teóricos do nosso Modernismo, em seu discurso sobre as tendências da poesia modernista, ou seja, em “A Escrava que não é Isaura”, recorre frequentemente a formulações teóricas e a produções de seus contemporâneos europeus, a fim de fundamentar suas próprias teorias e de encontrar um caminho próprio para o nosso Modernismo. Entre a profusão de nomes da poesia de Vanguarda mencionada em seu texto, encontram-se os poetas russos Maiakóvski, Aleksandr Blok e Marina Tsvetáieva, como representantes da nova poesia soviética.

A inclusão desses poetas como exemplo de poesia de vanguarda leva-nos às seguintes questões: como ocorreu o contato de Mário de Andrade com a literatura soviética? Há pertinência, de um ponto de vista atual, nos dados colhidos por Mário e nas suas observações a respeito dos autores mencionados?

Os contatos de Mário de Andrade com a poesia soviética ocorreram através de periódicos estrangeiros, tais como *L'Esprit Nouveau* (França), *Nouvelles Littéraires* (França), *Fanfare* (Inglaterra) e *Lumière* (Bélgica), que divulgavam os movimentos artísticos europeus e esporadicamente traduziam um ou outro poema de autores soviéticos (2)

No *L'Esprit Nouveau* n.º 11, de 1921, há um artigo assinado por Haline Izdebzka, com o título “La Poésie russe des journées bolcheviks”, onde a poesia é classificada de acordo com o princípio proclamado pela Revolução: “a arte para as massas”, e que, segundo a autora, era um dos traços distintivos da poesia soviética. Em função deste princípio, ela divide os poetas soviéticos de então em três grupos.

Ao primeiro grupo pertenceriam os que precederam cronologicamente a proclamação do “comunismo dos bens poéticos”. Estariam aqui incluídos Ana Akmátova e Iliá Ehrenburg, a primeira tentando transpor para valores poéticos a vida cotidiana, enquanto que o segundo se aproxima do Unanimismo francês no sentido de solidariedade universal.

O segundo grupo seria constituído de poetas pré-revolucionários que evoluíram acompanhando o bolchevismo. Seria o caso de Maia-

(2). — Esses periódicos fazem parte do acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

kóvski, que teria desempenhado em certo sentido o papel de Marinetti na Itália, introduzindo o futurismo na Rússia. Izdebzka traduz na íntegra seu poema “Ordem n.º 1 ao Exército das Artes”, um fragmento do qual Mário traduz em “A Escrava”, a partir do texto francês. A este segundo grupo pertenceria também Aleksandr Blok, que a articulista considera um dos maiores talentos do simbolismo russo e que seria o mais acentuado exemplo das modificações produzidas na sensibilidade russa, com os poemas “Os Citas” e “Os Doze”, este último visto como um monumento literário do bolchevismo.

Os poetas considerados como a manifestação espontânea do estado de coisas da época formariam o terceiro grupo: os poetas proletários como Kázin, Guerássimov, e os imagistas como Iessênin e Chercheniévitich. Seria uma poesia acessível, sem nota pessoal (exceção de Pasternak) e de solidariedade cósmica, como o caso de Marina Tsvetáieva, em cujo poema dedicado a André Chénier se encontra o verso que comoveria Mário de Andrade e por ele citado em *A Escrava*: “Épocas há em que o sol é pecado mortal” (3).

É fácil verificar atualmente certo simplismo e parcialidade por parte da autora. O artigo concentra-se sobretudo na ideologia dos poetas abordados, de uma forma esquemática e generalizada. A classificação não leva em conta as profundas diferenças existentes nos poetas enquadrados num mesmo grupo, como é o caso dos imagistas e dos poetas proletários.

Os imagistas viam a imagem como o objetivo último da poesia. Chercheniévitich, um dos representantes dessa corrente, dizia que o imagismo “é o primeiro grito de um novo idealismo, fora da classe universal e do tipo arlequim”, na luta contra o “individualismo pequeno-burguês dos simbolistas e o comunismo pequeno-burguês dos futuristas” Quanto aos poetas proletários, estes exaltavam a Revolução em versos ditirâmbicos, erguiam um pedestal para o “eu, o operário”, que iria difundir o comunismo não só na terra, mas também nos outros planetas (4) Portanto, seja no plano formal, seja no plano ideológico, nada há em comum entre os imagistas e os poetas proletários, a não ser o fato de viverem sob o mesmo signo histórico.

Quanto à colocação de Aleksandr Blok e Maiakóvski num mesmo grupo, parece também bastante discutível, pois apesar da mudança temática e de linguagem que ocorre em “Os Doze”, Blok nunca se

(3). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *Obra Imatura*. São Paulo, Martins — MEC, 1972, p. 223.

(4). — Goriély, Benjamin. — *Le Avanguardie Letterarie in Europa*. Milano, Feltrinelli Ed. 1967, p. 121.

filiou ao cubo-futurismo de Maiakóvski e Khlébnikov, e sempre foi considerado uma das maiores expressões ou mesmo a figura mais importante do simbolismo russo. Num estudo recente, Kristina Pomorska assinala a diferença entre as duas correntes quanto ao processo criador:

“Em contraste com os simbolistas, os futuristas sustentaram o conceito da *poesia como ofício*. A inspiração e todos os conhecimentos secretos foram varridos da poesia como misticismo ridículo. A arte equivale a um ofício especializado e portanto pode ser intensificada, isto é, pode-se torná-la um “procedimento difícil”. Em contraposição à teoria da inspiração e aos conceitos de gênio e criação inconsciente, os futuristas acreditaram em um *ofício intensificado*” 5

Para Blok, o poeta se sente possuído por uma “inspiração celeste”, e a marca de sua poesia, como a dos simbolistas russos em geral, é o “estilo incorpóreo”. Mesmo ao introduzir em seus poemas a paisagem urbana, esta se torna quase abstrata pela utilização de categorias indefinidas e impessoais em posições-chave, como no poema “Fábrica”:

“Alguém imóvel, alguém negro
Numera os homens sem barulho” 6.

Nos últimos anos de vida, Blok renegou o simbolismo, mas sua poesia continuou marcada pela estética da escola.

Já para o futurista Maiakóvski, o poeta é um “trabalhador da palavra” e “a poesia é uma forma de produção”. Sua poesia está marcada por uma preocupação com a palavra exata, como se pode observar pelo trecho abaixo:

“Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas” 7.

(5). — Pomorska, Krystyna. — *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p. 122.

(6). — Idem, *op. cit.* p. 94 (Os versos citados são tradução de Haroldo de Campos).

(7). — Maiakóvski, Vladimír. — “V Internacional”, in *Poemas*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1967. (Os versos citados são tradução de Augusto de Campos).

O conhecimento referencial e indireto a respeito dos poetas russos, através de artigos como o de Haline Izdebska, faz com que Mário de Andrade cometa alguns deslizos e erros de julgamento, também alimentados pelo seu próprio entusiasmo. Ele afirma em “A Escrava”: “Na Rússia então reina a tumultuária floração de poetas bolchevistas, legítimos rapsodos, sobre os quais paira soberana a memória de Aleksandr Blok” (8) O poema de Blok “Os Doze”, talvez o mais divulgado no Ocidente europeu, guarda o tom e o vocabulário da canção russa mais antiga, entremeada de alusões aos fatos da Rússia de seu tempo, acompanhadas da irrupção de ritmos e vocábulos violentos. É precisamente a esse poema que Mário se refere quando diz em “A Escrava” que Blok cantara as “Assembléias constituintes” (9), como Marinetti o automóvel e La Rochelle o telégrafo. É preciso solientar, porém, que o verso de Blok “Todo poder à Assembléia Constituinte”, que era um lema antes da Revolução de Outubro, não tem absolutamente um tom apologético, mas sim um tom sarcástico, já que por essa época (1918) a Constituinte havia sido dissolvida pelos bolcheviques.

Mário cita ainda Blok ao referir-se ao verso livre e à rima livre, lembrando que Blok emprega “ora a rima, ora o verso medido, ora ambos os dois” (10) Caberia aqui acrescentar que Blok não abandonou a métrica, e poucas vezes escreveu versos sem rima, a não ser em suas peças teatrais.

Há ainda uma ressalva a ser feita ao artigo de Izdebska: a tradução do poema de Maiakóvski “Ode n.º 1 ao Exército das Artes”, bem como a re-tradução do fragmento introduzido por Mário em “A Escrava”, estão fiéis ao original no nível semântico, mas não revelam a riqueza do nível sonoro, que é um traço fundamental na poesia de Maiakóvski e dos poetas integrantes de seu grupo. Através da tradução de Izdebska, Mário não podia avaliar adequadamente a importância das experiências formais do cubo-futurismo, sobretudo do elemento fônico, que Krystyna Pomorska ressalta: “O ponto principal da estética futurista foi a *teoria da palavra* em seu aspecto sonoro, como o único material e tema da poesia” (11).

No n.º 3 da revista inglesa *Fanfare*, de 1921, é publicado um artigo com o título: “Poetry of the Bolchevic Regime”, assinado por Lowett F. Edwards e que também reflete uma visão esquemática e simplista da poesia russa da época. Aqui, porém, é feita uma distinção entre

(8). — Andrade, Mário. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 222.

(9). — *Idem*, p. 217.

(10). — *Idem*, p. 231.

(11). — Pomorska, Krystyna. — *op. cit.* p. 102.

Maiakóvski e Blok, considerando o primeiro como o único representante significativo do espírito da revolução bolchevique, enquanto que Blok é apontado como sendo provavelmente o maior poeta russo que viveu sob os bolcheviques, tendo, por necessidade, se conformado ao novo sistema social. O articulista considera “Os Doze” de Blok a obra-prima das letras *sob* o regime e “Nossa Marcha”, de Maiakóvski, a obra máxima das letras *do* regime (os grifos são nossos) O poema de Maiakóvski é traduzido no artigo, e Mário de Andrade menciona a revista em nota de rodapé de “A Escrava”, transcrevendo um verso de “Nossa Marcha”, a fim de mostrar a proximidade existente na produção dos modernistas, no caso os versos “olá/tu deixaste romper o teu colar de pérolas! ”, de “Epigrama à Lua”, de Luís Aranha, com “Allô! Grande Ursa!”, de Maiakóvski (12).

A revista belga *Lumière* n.º 9-10, de 1922, também constante do arquivo de Mário de Andrade, foi totalmente consagrada à Rússia. Esse número da revista apresenta cinco poemas de autores soviéticos, a saber: S. Iessênin, V Maiakóvski, Iliá Ehrenburg, Óssip Mandelstam e Marina Tsvetáieva. Além disso contém artigos de intelectuais do Ocidente em solidariedade à Rússia pós-revolucionária que, nessa época, passava por momentos muito difíceis.

No Brasil, a revista *Klaxon* n.º 4, na seção “Livros e Revistas”, congratula-se com *Lumière* por sua atitude: “*Klaxon* aplaude o gesto de sua irmã em favor do grande povo russo. Aplauda e felicita”

Não é de estranhar que a curiosidade dos contemporâneos ocidentais estivesse voltada para a Revolução e suas conseqüências, inclusive no setor das artes. Esse interesse era fomentado em parte pelos próprios representantes do cubo-futurismo russo que consideravam mais urgente levar ao exterior, quando isto era possível, os feitos da Revolução e só mais tarde divulgar suas pesquisas formais. Segundo Maiakóvski numa entrevista a *Nouvelles Littéraires*, de 19-5-1923, os poetas russos tinham estado até então empenhados na edificação da República, escrevendo dramas revolucionários, elaborando projetos de monumentos, trabalhando na propaganda, mas “esses tempos heróicos passaram: agora vamos negligenciar a política e retomar o domínio da arte” (13).

Foi, portanto, através de revistas ocidentais que Mário de Andrade pôde conhecer a poesia russa da época, detectar a sua importância e incluir alguns de seus representantes entre os que “caminham por

(12). — Andrade, Mário de. — *op. cit.* p. 251.

(13). — O recorte desse exemplar encontra-se no acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP

esta estrada de construção que levará a poesia a um novo período clássico” (14)

O conhecimento indireto dos nomes em evidência no cenário literário russo explica as citações incorretas desses nomes. Em “A Escrava” lemos *Maiaskowky*, *Blok* e *Tsvetoiewa*, o que revela a pouca familiaridade com esses autores e desconhecimento da língua russa, embora Cândido Motta Filho tenha afirmado que Mário de Andrade “lia Dostoiowski no original e fagia questão de mostrar que sabia russo” (15).

É compreensível o fato de Mário de Andrade ter um conhecimento superficial da literatura russa de sua própria época, pois com a escassa informação disponível no Ocidente, era praticamente impossível ter-se uma visão mais precisa dos movimentos de vanguarda artísticos que lá eclodiam.

Em 1912 foi lançado na Rússia o manifesto cubo-futurista, “Bofetada no gosto público”, assinado por D. Burlíuk, A. Krutchonikh, V. Khlébnikov e V. Maiakóvski, num tom violento e desrespeitoso que lembra os manifestos futuristas italianos. Na verdade, os contatos internacionais nessa época eram intensos. Por duas vezes Marinetti viaja para a Rússia — antes e depois do manifesto cubo-futurista — provocando alternadamente uma guerra de vaias e uma chuva de rosas.

Contudo, como frisa Krystyna Pomorska, a semelhança entre russos e italianos está apenas na maneira geral de se exprimir: “O programa estético e a prática poética dos futuristas russos não seguem o exemplo italiano. Ambos os movimentos pregavam a ‘poesia de nossa época’ (*poesia sovriemiénosti*), que seria um complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna () Desse postulado básico os russos e os italianos retiraram conclusões inteiramente diversas. Os últimos viam a fonte da renovação principalmente no objeto descrito, no próprio tópico a ser tratado (. .) Uma renovação na forma em que esta se adequaria ao novo conteúdo, seria uma etapa posterior.

“Os futuristas russos tomaram por uma direção muito diferente: começaram por uma revolução da forma, declarando que em literatura a forma — é um tema e um alvo de desenvolvimento. Em seus primeiros manifestos já falavam das operações da palavra e do valor da palavra (.) Os autores discutem todos os elementos do verso, desde o nível sonoro aos problemas de rima e ritmo” (16)

(14). — Andrade, Mário de. — *op. cit.*, p. 274.

(15). — Revista *Textura* nº 3, maio 1974, p. 8 (Entrevista de Cândido Motta Filho).

(16). — Pomorska, Krystyna. — *op. cit.*, pp. 73-74.

E como se situa em relação a esse aspecto o Modernismo brasileiro? Nem num extremo, nem no outro. Talvez por ter surgido com mais de dez anos de atraso em relação aos manifestos italiano e russo, tenha procurado uma renovação conjunta de forma e tema.

O Modernismo brasileiro produziu uma quantidade razoável de trabalhos teóricos, o que não é de se estranhar, pois, como lembra precisamente um formalista russo, Victor Chklóvski, as grandes épocas da história literária são, ao mesmo tempo, épocas teóricas. Desse acervo, os textos que mais teriam as características de manifesto são: “Prefácio Interessantíssimo” (1922), “A Escrava que não é Isaura” (1922), de Mário de Andrade, e, posteriormente, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropofágico” (1928) de Oswald de Andrade.

Para uma comparação com os textos teóricos russos vamos nos ater sobretudo às formulações de Mário de Andrade porque nelas estão expostas uma programação e uma teoria poética bastante detalhadas. Por outro lado, em “A Escrava” há referências específicas à poesia russa (17). Isto, porém, não significa que Oswald de Andrade não tenha pontos em comum com o cubo-futurismo russo. Ao contrário, o tom de Oswald é mais combativo que o de Mário e há propostas suas que estão muito próximas das propostas cubo-futuristas. Inclusive, conforme oportunamente aponta Sábato Magaldi, a peça “O homem e o cavalo” se aproxima em muitos pontos de “O Mistério Bufo”, de Maiakóvski (18). Aqui, entretanto, recorreremos apenas a uma ou outra proposta de Oswald, quando for pertinente dentro dos limites deste trabalho.

Quanto aos textos teóricos russos, os que mais esclarecem a respeito das tendências da época, são precisamente os de Maiakóvski, ou aqueles em que ele colaborou, como “A Bofetada no gosto público”. Em relação à poética, os textos mais informativos são: a “Carta sobre o Futurismo” (1922) e “Como fazer versos” (1926), verdadeira sistematização de sua postura poética.

Diz Maiakóvski em “Como fazer versos”: “Quero escrever sobre o meu ofício não como um exegeta, mas como um prático. Meu artigo não tem nenhuma importância do ponto de vista científico. Escrevo agora sobre o meu trabalho, o qual, segundo minhas observações e con-

(17). — Veja-se a esse respeito a acurada pesquisa de Aurora F. Bernardini em sua Dissertação de Mestrado: *Materiais para o estudo do Futurismo russo e do Futurismo italiano*, USP, 1970, no capítulo dedicado ao estudo comparativo entre Mário de Andrade, Soffici e Maiakóvski.

(18). — Magaldi, Sábato. — *O teatro de Oswald de Andrade*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, USP, 1972, p. 156.

vicção, fundamentalmente pouco se distingue do trabalho de outros poetas profissionais”

“Mais uma vez, insisto muito na seguinte observação: eu não forneço nenhuma *regra* para que uma pessoa se torne poeta, para que escreva versos. E, em geral, tais regras não existem. Damos o nome de poeta justamente à pessoa que cria essas regras poéticas” (19) Demonstra seu sistema documentado-o com seu poema dedicado a “Sierguéi Iessiênin”, explicando pari-passu como surgiu.

Também Mário de Andrade parte sempre de exemplos vivos, concretos. Foi assim que surgiu “O Prefácio”, escrito um ano após os poemas de “Paulicéia Desvairada”: “ para justificar o que escrevi” (20) Foi assim que surgiu “A Escrava”, em que cada afirmação é exemplificada: ‘Onde nunca jamais se viu uma estética preceder as obras de arte que ela justificará? As leis tiram-se da observação. Apriorismo absoluto não existe” (21)

Os manifestos dos futuristas italianos e a “Bofetada no gosto público” guardam maior semelhança entre si do que com qualquer de nossos textos teóricos modernistas. Nossa audácia e rebelião nunca é tão violenta como a delas, embora em linhas gerais todos exaltem o momento presente e o futuro, a velocidade e o movimento. Mas, enquanto os italianos exaltam a guerra, como “a única higiene do mundo” (22), a atitude dos russos e dos brasileiros em relação à guerra é negativa. No Brasil, onde se havia sentido a guerra “por tabela”, Mário de Andrade escreve em 1917 os versos inflamados de “Há uma gota de sangue em cada poema”

Maiakóvski, em sua autobiografia “Ia sam” (Eu mesmo), escreve referindo-se à guerra de 1914:

A guerra

“Eu a acolhi com emoção. A princípio apenas pelo seu lado decorativo e ruidoso. Cartazes encomendados e, naturalmente, de tons belicosos. Depois o verso: “A guerra está declarada”

Agosto

(19). — In Schnaiderman, Boris. — *A poética de Maiakóvski*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971 p. 169.

(20). — Andrade, Mário de. — ‘Prefácio Interessantíssimo”, in *Poesias Completas*. São Paulo, Martins — MEC, 1972, p. 14.

(21). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 246.

(22). — Marinetti, F.T. — “Manifesto do Futurismo”, in Teles, Gilberto Mendonça. — *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 67.

“O primeiro combate. Apareceu integralmente o horror da guerra. A guerra é detestável. E a retaguarda mais detestável ainda. Para se falar de guerra é preciso conhecê-la (...)”

Inverno

“Repugnância e ódio à guerra (...)” 23.

Outro ponto que aproxima o futurismo russo e o modernismo brasileiro e afasta ambos do italiano é a questão das “palavras em liberdade” Enquanto Marinetti punha em prática suas asserções, “os faturistas russos empreendiam uma renovação da linguagem que não se baseava numa soltura completa das palavras e sim numa libertação dos cânones artificiais, numa pesquisa dos verdadeiros processos de formação lingüística, na construção de um sistema que se afastasse do tradicional e cediço, mas que seria sempre um sistema coerente e organizado” (24) É precisamente o que tenta fazer Mário, ao afirmar que “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo e simbólico universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela um sistema” (25)

Vejamos, agora, outra coincidência curiosa de pontos de vista. Diz Maiakóvski: “Sei exatamente o que é a poesia. (...) Minha lógica é indiscutível” (26). E Mário escreve no “Prefácio”: ‘por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei: Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha” (27)

Contra a retórica, mas a favor da eloqüência, assim se exprime Mário em “A Escrava”: “Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século 20? Ao redescobrimento da Eloqüência. (...) Na Alemanha, na Rússia, é questão de momento, de sofrimento (...) Na Rússia então reina a tumultuária floração dos poetas bolchevistas, legítimos rapsodos, sobre os quais paira soberana a memória de Alekxandre Blox. Eis um trecho arqui-moderno de Maiakóvski:

“Camaradas,
às barricadas!

(23). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.* p. 95.

(24). — Idem, p. 24.

(25). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*, p. 22.

(26). — In Schnaiderman, Boris. *op. cit.*, p. 33.

(27). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*, p. 29.

Às barricadas dos corações e das almas!

(..)

Nada de marchar, futuristas,
um salto para o futuro!

(...)

“Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. (...) Maiakóvski exagerou. Esse exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções (...) É preciso justificar todos os poetas contemporâneos que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da nossa vida” (28)

Quanto à retórica, Maiakóvski diz: “E eis a lei da nova arte: nada de supérfluo, nada sem destinação. Eu arranquei da poesia as vestes da retórica; eu voltei ao essencial” (29) E isso não lembra a parábola de “A Escrava” “E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignorante, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera” (30) Também é uma volta ao essencial.

É importante lembrar que numa época em que na Rússia era difícil a impressão de livros e revistas devido à escassez de papel e tinta, era muito importante o processo de comunicação direta com as massas, o que levava à eloquência e ao despojamento do desnecessário.

Sobre a noção do belo artístico e da natureza, ambos se manifestaram de maneira algo semelhante. Maiakóvski: “O belo não existe na natureza: Ele pode ser criado unicamente pelo artista” (31) Mário, mais moderado, assim se exprime no “Prefácio”: “Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim (...) o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afasta do belo natural” (32) E em “A Escrava”: “O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural” (33)

(28). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, pp. 220-223.

(29). — De uma entrevista com o escritor americano Michael Gold; In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.*, p. 133.

(30). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 202.

(31). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.*, p. 55.

(32). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*, p. 19.

(33). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.* p. 207.

Na “Carta sobre o Futurismo”, encontrada após a sua morte, Maiakóvski assim se expressa num dos itens: “Antes dos futuristas, supunha-se que a poesia tivesse os seus objetivos (poéticos), e o discurso prático os seus (não-poéticos), mas para os futuristas a redação de apelos à luta com o tifo e um poema de amor são apenas faces diferentes da mesma elaboração vocabular” (34) Para Mário: “A implusão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas como de um amor perdido (.) Todos os assuntos são vitais” (35)

Ainda na “Carta sobre o Futurismo” Maiakóvski escreve sobre “a necessidade de fornecer modelos de *epos* moderno; mas não um *epos* protocolar e descritivo, e sim ativo e tendencioso ou até fantástico e utópico, que dê o cotidiano não como ele é, mas como será obrigatoriamente e como deve ser” (40). Para Mário isto é viável na poesia. No “Prefácio” lemos: “Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (41)

Neste aspecto, a “Carta” liga-se diretamente ao encargo social da poesia, fato incontestado e de função primordial na Rússia revolucionária e pós-revolucionária. Esse tipo de poesia social e engajada, salvo alguns textos influenciados pelo unanimismo (solidariedade humana), deu poucos frutos no Brasil. Os exemplos na prática são raros. A “Ode ao Burguês” (de sabor maiakóvskiano) chega a produzir surpresa em meio à obra de Mário de Andrade. Oswald se aproxima de Maiakóvski, como lembra Haroldo de Campos, ao sustentar que “é preciso dar cultura à massa”, e ainda, “a massa comerá o biscoito fino que fabrico” (42)

(34). — In Schnaiderman, Boris — *op. cit.*, p. 165.

(35). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.* p. 208.

(36). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.*, p. 165.
cit. p. 164.

(37). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo” in *op. cit.* p. 208-209.

(38). — Campos, Haroldo de. — “Uma poética da Radicalização”, in *Do Pau-Brasil à Antropologia e às Utopias*, Rio de Janeiro, MEC — Civilização Brasileira, 1972, p. 5.

(39). — *Idem*, p. 9.

(40). — In Schnaiderman, Boris. — *op. cit.* p. 165.

(41). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.* p. 20.

(42). — Campos, Haroldo de. — “Uma poética da Radicalização”, in Andrade, Oswald de. — *Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, MEC — Civilização Brasileira, 1972, pp. LVII-LVIII.

Para responder a qualquer questão colocada pela modernidade, Maiakóvski propõe também: trabalhar o léxico, substituir a metrificação convencional de iambos e troqueus pela polirritmia da própria língua, revolucionar a sintaxe, renovar a semântica das palavras e nexos, ressaltar o berrante de cartaz que há na palavra, etc (43). Mário também aborda quase todos estes aspectos. Sobre o léxico: “Novas sensações. Novas imagens” (44) A métrica: “Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas” (45) Revolução da sintaxe: “Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas” (46) Quanto à renovação semântica da palavra, Mário vai praticá-la moderada e gradativamente, até chegar à semântica de *Macunaíma*, totalmente inusitada. Sobre o realce gráfico da palavra, é Oswald que toma o discurso: “O reclame produzindo letras maiores que torres” (47). Ao que nos consta, Mário não abordou este aspecto da palavra.

Há também muitos pontos de vista divergentes entre Mário e Maiakóvski. Por exemplo, o valor da intuição e da inspiração no obra poética. Para Maiakóvski a poesia é uma forma de produção. “Difícilíssima, complexíssima, porém produção () O trabalho de um produtor de versos deve efetuar-se diariamente para aperfeiçoamento no ofício e acúmulo das preparações poéticas” (48) Por vezes, contudo, não é tão drástico: “Está claro que simplifico demais, esquematizo o trabalho poético e submeto-o a uma seleção cerebral. O processo da escrita é, naturalmente, mais enviezado e intuitivo” (49) Mário coloca em primeiro lugar a inspiração, o “máximo de lirismo”, total respeito à liberdade do subconsciente, fonte de criação de toda obra artística. Apenas no segundo momento de criação, o trabalho pertence mais à inteligência do que à sensibilidade.

Caberia ainda mencionar um aspecto do cubo-futurismo russo: sua evolução para o construtivismo. Em 1922, Maiakóvski afirma que pela primeira vez não havia sido da França e sim da Rússia que chegara uma nova palavra da arte: — o construtivismo — com trabalhos ar-

(43). — “Carta sobre o Futurismo”, In Shnaiderman, Boris *op. cit.*, p. 164.

(44). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.*, p. 211.

(45). — Andrade, Mário de. — “Prefácio Interessantíssimo”, in *op. cit.*,

(46). — *Idem*, p. 28.

(47) — Andrade, Oswald de. — “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, in *op. cit.*, p. 8.

(48) — “Como fazer versos”, In Shnaiderman, Boris, *op. cit.*, p. 201

(49). — *Idem*, p. 193.

tísticos que procuravam expressar o espírito da nova civilização industrial. Na mesma época, portanto, de nossa Semana de Arte Moderna, os russos já tinham parado de preconizar a destruição dos valores, partindo para um movimento cujo agente catalizador era o próprio Maikóvski que havia fundado a revista *Lef*. O construtivismo, “em suas formulações mais extremadas, visa a liquidação da arte como esfera espiritual independente, a substituição do artista pelo engenheiro, pelo construtor, e a dissolução da obra artística na construção da vida, na criação de objetos adequados e racionais” (50)

No Brasil, é Oswald que lança precisamente em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “Engenheiros em vez de juristas (. . .) E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral” E ainda: “E as novas formas da indústria, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails” (51)

Estes aspectos demonstram que em contextos diferentes, em determinado momento, a arte foi norteadada por princípios semelhantes, embora com características próprias de cada cultura, dentro do que se poderia chamar de um espírito de vanguarda, efervescente nas primeiras décadas do nosso século. Entretanto, apesar das convergências, nem todos os movimentos paralelos seguiram juntos, como assinala Mário de Andrade. “Uns mais adiante. Outros mais atrás. Outros perdem-se nas encruzilhadas (. . .) Mas lá seguimos todos irmanados por um mesmo ideal de aventura e sinceridade, escoteiros da nova Poesia” (52).

(50). — Schnaideman, Boris. — op. cit. p. 35 (citação de V. A. Svierchóv).

(51). — Andrade, Oswald de. — *Op. cit.* pp. 6 e 8.

(52). — Andrade, Mário de. — “A Escrava que não é Isaura”, in *op. cit.* p. 274.

PRESENCIA DE ESPAÑA EN BRASIL

Julio G. García Morejón

Este tema exige una aclaración previa. No pretendemos enfrentar una vulgar cuestión de influencias, siempre, por cierto, harto difíciles de probar. No se trata de analizar, microscópicamente, substratos, estratos y superestratos más o menos evidentes, aluviones de civilización y de cultura que, diseñadas con precisión las coordenadas etnológicas de un pueblo, hayan podido ir ahondando o ensanchando, en determinada dirección, cualquier vertiente racial o cultural. Si se desea entender, en sus debidas proporciones, un tema como este, de difícilísima investigación, tiene uno que plantearse la siguiente fórmula: ¿ España intervino en la conquista y colonización de Brasil de manos dadas con Portugal, y, por consiguiente, inyectó su sangre en las venas que circulan por el cuerpo de la nacionalidad brasileña, o fue un alud posterior de civilización y de cultura que, a semejanza de lo sucedido con otros pueblos que a estas costas arribaron, contribuyó en mayor o menor proporción al enriquecimiento de algunos aspectos de esta nacionalidad? Vamos a detenernos aquí un poco, que merece la pena.

La conquista y colonización de América, desde la cuenca del Río Grande hasta los confines de la Patagonia, es obra exclusiva, en su sentido civilizador y de cultura — haciendo abstracción de cuantos intereses pragmáticos, una u otra vez, hayan podido bastardear la meta cristiana civilizadora —, de España y Portugal. El hecho de que en una parte del Continente cuaje un vehículo de expresión lingüística diferente del que arraigó en otra fue, hasta cierto punto, un pequeño accidente, fundamental, sin embargo, para la formación de la conciencia cultural de las nacionalidades iberoamericanas. Pero el substrato espiritual de la conquista, en sus raíces esenciales, es el mismo. Camões fue quien mejor expresó el significado de estas raíces al dar a todo el orbe de habla portuguesa y española el nombre de Hispania, tan desvirtuado posteriormente por la retórica y por los intereses políticos conservadores. Pero hay que atenerse a la pureza con que lo pronunció el autor de *Os Lusíadas*. En Camões se dibuja el vértice más sincero de las aspiraciones ibe-

ristas de que se tiene noticia, y habría que llegar a los grandes escritores portugueses de la llamada generación de Coimbra para hallar ecos que se aproximen a esa pureza, en tono, sentido y sinceridad de propósitos. A cuatro siglos de distancia del gran épico portugués, Gilberto Freire, expresión cimera del pensamiento brasileño, ha dado nuevo sentido al vocablo camoneano al afirmar su brasilidad desde la misma ladera de aquellos grandes iberistas. Frases como las que vamos a citar sólo pueden entenderlas hombres sin prejuicios históricos o políticos, de mente abierta a los horizontes universales de nuestros pueblos hispánicos, los pueblos de habla portuguesa y española. Dice así el autor de *Interpretação do Brasil*: “Soy, desde antiguo, un estudioso de la literatura española, principalmente de las obras de ensayistas y místicos. La circunstancia de haber cursado mis estudios universitarios en ambientes anglosajones contribuyó a que, precisamente en aquella atmósfera, me sintiera yo desde mi adolescencia no sólo brasileño o lusobrasileño, sino hispano: un hispano que, para defenderse de la tentación de sucumbir a la idea de la superficialidad anglosajona o nórdica, tuvo necesidad de aferrarse a la tabla de esta condición básica: la de ser hispano. Y entonces me sentí partícipe — a través de la lengua española tanto como de la portuguesa — de una cultura rica en valores humanos — literarios, artísticos, filosóficos, religiosos — que aprendí a considerar como mi verdadera cultura materna. Más tarde pasé a sustentar la tesis — basada, un poco, en esta experiencia personal mía — de que todo brasileño culto posee dos lenguas maternas — la portuguesa y la española — y también la de que el Brasil es la nación más hispánica del mundo, por la razón de que su formación fue española y no únicamente portuguesa. Ninguna otra nación hispánica ha sido doblemente hispánica en este sentido”

Si ahondamos en tal concepto y traemos a colación los sucesos históricos que motivaron la independencia política de los dos pueblos peninsulares ibéricos, podríamos llegar fácilmente a la conclusión de que dicha independencia fue siempre, en sus principios, más fruto de la fatalidad que de otra cosa. La fatalidad contribuyó poderosamente a que España y Portugal se constituyesen en dos naciones distintas. Claro que es así como con frecuencia suele escribirse la Historia. Veámoslo, pues, aunque a grandes rasgos: la mayoría de los enlaces dinásticos entre príncipes y reyes de España y Portugal tenían como meta la unión de ambas coronas. Don Alfonso Henriques dicta la primera línea de este capítulo; de su matrimonio con doña Mafalda de Mauriana y Saboya tuvo una hija, doña Urraca, la cual contrajo matrimonio con Fernando II de León. Digamos que el interés del ensanchamiento fronterizo estaba en primer plano; no importa. Después de él vendrán otras cosas. Pues esos caprichos cortesanos colocaron siempre en riesgo de fusión a las coronas ibéricas. La ba-

talla de Aljubarrota marca una huella importante en dichas aspiraciones. Oliveira Martins demuestra que en Aljubarrota nace Portugal como nación independiente, sin el pecado de la dinastía de Borgoña. Sólo a partir de este instante — escribimos hace ya algunos años, en nuestro libro *Unamuno y Portugal* — cualquier intento de unión peninsular podría comenzar a tener un vago sentido iberista. Portugal siente que se le sube al corazón y a la cabeza su destino, su ser nuevo, su ser real. Es la hora en que le llama de lejos “un dúvio tentador — o Mar!”, como diría en una obra humilde y lírica, titulada *Caminos de Portugal*, Martín Domínguez Barberá. El recuerdo de Aljubarrota conduce a los portugueses al fracaso de la batalla de Toro, en 1476. João Ameal, en su *História de Portugal*, resume así el conflicto y los resultados: lo que triunfa en Toro “é a tenacidade, a intransigência nacionalista de Dona Isabel — que neste lance personifica a vontade de Castela, de se eximir à soberania estranha, como em 1383-85 o Mestre de Avis e Nuno Alvares personificam idêntica vontade de Portugal. Melhor: o que triunfa é a própria natureza das coisas, oposta à unificação da Península” En 1490, el príncipe Dom Afonso, hijo de Dom João II de Portugal, contrae matrimonio con la infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos. Un año después, sin embargo, muere el príncipe portugués de una caída de caballo. “Este incidente — advierte Oliveira Martins —, imprevisto, da morte do Príncipe, é um dos que obrigam a meditar sobre o valor do acaso na História” Dom Manuel I fue un obstinado. Se casó tres veces, y las tres con princesas españolas. Para colmo, su hija Isabel contrajo matrimonio con el Emperador Carlos I, hermano de doña Leonor de Castilla, su tercera esposa. Carlos I y João III se ceden las hermanas. Cree Oliveira Martins que “havia um acordo sobre essa questão da unidade do corpo peninsular; e porventura unânimes no princípio, deixaram ao acaso decidir entre os descendentes das duas dinastias” El acaso actuó así: Dom João, hijo de Dom João III, heredero presuntivo del trono portugués, se une a doña Juana, hija de Carlos I. De tal enlace nace el infortunado Dom Sebastião, heredero del trono, al que Felipe II, ambiciosamente, le había ofrecido ya la mano de su hija Isabel Clara Eugenia, pero a quien no se la otorgaría hasta conocer los resultados de Alcazarquivir. Hay quien asegura que el monarca español estimuló la catástrofe. Dom Sebastião muere en combate y sin descendientes. El acaso es nuevo agente de revolución. Los sesenta años que transcurren desde la incorporación de la corona portuguesa a España hasta que con Felipe IV adquiere el país hermano su plena soberanía — no sin subyugarse políticamente a Inglaterra —, son sumamente importantes para entender la tesis que venimos defendiendo: la de la participación absoluta de los españoles, al lado de los portugueses, en la formación étnica de Brasil y en el desarrollo de la historia co-

lonial brasileña y de la conciencia cultural de este pueblo. Pinto do Carmo, en un librito titulado *Presença da Espanha*, subraya que “o concurso castelhano na ajuda de nossas coisas materiais e espirituais aparece-nos na época colonial; surgiu como decorrência de sua projeção na Península Ibérica quando unificava um só povo, preponderância essa que perdurou por algum tempo, mesmo depois do surgimento da cultura lusa, com a separação das nacionalidades, após o XI século. Passada a fase primeira, não diminuiu; manteve-se, até hoje, embora discretamente. Enquanto outros nos chegaram como hóspedes, que não escondem a sua presença, pretendendo lugar especial e encontrando quem lhes aumentasse os préstimos, dispensou o castelhano qualquer deferência e preferiu marchar ao nosso lado sem solicitar além do que obriga a educação para com o bom amigo que, para ajudar, nos estende a mão”

La presencia de España en Brasil, yendo ahora a los hechos históricos concretos que se conocen, es anterior a la de Portugal. Nada tiene esto de extraño ante lo que acabamos de afirmar en las páginas precedentes. Y mucho menos si se tiene en cuenta que en ese vaivén atlántico que se inicia con Colón eran las naves españolas las más dadas a esas singladuras. A los portugueses les interesó siempre mucho más la ruta tradicional por las costas africanas. Así, pues, nada debe extrañarnos que navegantes españoles arribaran a estas playas antes que Pedro Alvares Cabral. Alonso de Ojeda, Vicente Yáñez Pinzón y Diego de Lepe arribaron a estas costas durante los primeros meses del año 1.500, según relatan y confirman los historiadores más serios de Brasil, aunque no se hayan precisado con exactitud los lugares de desembarque. En realidad, tales episodios no tienen mucha importancia, ni la oficialización del descubrimiento de Brasil por Cabral destruye nuestra teoría, pues de una u otra forma está claramente comprobada la raíz española, al lado de la portuguesa, en el suelo brasileño. Tenía que haber un descubrimiento oficial. La Historia exige nombres y fechas. Y este nombre cupo a Pedro Alvares Cabral. Los sucesos posteriores, es decir, la adscripción del país a Portugal, resultante de los avatares históricos, de las voluntades individuales dominantes, tanto de un lado y de otro del Océano, del destino, en una palabra, dieron autenticidad y rango pleno a los hechos que argullosamente proclaman los historiadores del país.

Interesa destacar este factor: mientras que los exploradores procedentes de otras latitudes — franceses, ingleses, holandeses, por ejemplo — sólo venían con el propósito exclusivo de retornar a sus tierras cargados de “pau brasil” y otras riquezas, los españoles, aun teniendo en cuenta las excepciones, fueron, en su inmensa mayoría, quedándose por aquí. Su sentido de la conquista fue mucho más

civilizador. El español vino siempre para morir en esta tierra y producir, con su savia, nuevos esquejes de nacionalidad americana. El español que aquí llegaba — y el fenómeno se ha venido repitiendo hasta hoy (quien esto escribe es prueba cabal de la afirmación) — se nacionalizaba de inmediato; es decir, participaba sin dolor de la vida local que aquí encontraba; contribuía a formar esa vida local; se confundía con la tierra; se integraba rápidamente en el paisaje, y formaba, a semejanza de los portugueses, una unidad de cuerpo y alma con el país. Su destino empezaba a ser un destino brasileño desde la llegada. En esto reside la grandeza de la colonización de América por los pueblos de la Península Ibérica. En la soberanía del mestizaje estriba la realidad histórica de los pueblos de la América lusoespañola de nuestro tiempo. Nuestros pueblos se confundieron con los pueblos que aquí había. El proceso colonial fue, pues, el mismo para todo el Continente. Las variantes que posteriormente podrán advertirse — es decir, las singularidades regionales — se deben, en especial, a los puntos de vista diferenciadores a veces impuestos por la política y las ordenaciones metropolitanas, así como a los innumerables poderes locales que se fueron instalando en América, acosados por una serie de imperativos, abismos imponderables que, de una u otra forma, establecían las diferencias y los contrastes: escasísima población, desproporcional a la inmensa extensión geográfica; impresionantes distancias y no menos, como consecuencia de ello, dificultades de comunicación, factores que más tarde contribuirían a una serie de dependencias de potencias extranjeras que adulteraban, en virtud de orientaciones políticas pragmáticas, el sentido y la norma humanística de la civilización ibérica.

Pero el acaso va a actuar una vez más en pro de las relaciones entre los españoles y Brasil, y ahora con una fuerza y una solidez indiscutibles. La historia empieza con la incorporación de la corona portuguesa al imperio de Felipe II, como consecuencia de las pendencias dinásticas que motivaron la muerte de Dom Sebastião en Alcazarquivir. Durante sesenta años, como se sabe, Brasil queda bajo el designio de España. Y lo que podría haber sido o significado un retroceso para la Colonia fue, como todos han reconocido, un extraordinario avance, un acontecimiento trascendental, que mudó de tal forma “a vida e o destino do Brasil, que cumpre seja feito trabalho de pesquisa mais cuidadoso procurando a explicação dos fatos ocorridos durante aqueles 60 anos”, leemos en la *História Geral da Civilização Brasileira*, dirigida por Sérgio Buarque de Hollanda. Si hubo o no una deliberada política de Felipe II y sus descendientes en relación a Brasil — detalle que los historiadores no han logrado aclarar por completo —, tal cuestión poco muda el aspecto que tomaron las cosas por aquí o el rumbo que condujo al país a los destinos de gran nación con que hoy quiere imponerse en el mundo. No

es posible que los hechos se sucedieran al azar durante los sesenta años filipinos. Si se tiene en cuenta el carácter de Felipe II, su constante estudio y análisis de todos los problemas políticos y administrativos del Imperio, su celo excesivo y riguroso escrúpulo en la conducción de la cosas de gobierno, su manera absoluta e imperativa de poner él mismo su dedo en todos los negocios del Estado, por más insignificantes que fuesen — a diferencia de sus sucesores, que dejaron en manos de vanidosos e incompetentes validos el timón del barco —, no habrá duda de que un problema como el que representaba Brasil en el contexto de la política ultramarina de los Austrias no se podría haber dejado andar a la deriva. Si se tiene esto en cuenta, es imposible dejar de pensar que cuanto sucedió en el país durante esos sesenta años y, en especial, durante el reinado de Felipe II, no fuese fruto de una política de cálculos y de intereses. El fortalecimiento del Brasil Colonia contribuía al fortalecimiento del Continente, y el fortalecimiento del Continente hacía más temible a la metrópoli, que ya iba perdiendo sus fuerzas en guerras simultáneas, distantes unas de otras geográficamente. Desde este punto de vista, Brasil debe a España y, concretamente, a la visión de Felipe II, su horizonte de grandeza continental. Mientras España actuaba política y bélicamente, asumiendo la responsabilidad de las grandes decisiones e impidiendo a cualquier costo que países extraños, y con fines ilícitos, deteriorasen las bases colonizadoras ibéricas, tuvo suficiente tino el Monarca de conservar en la colonia a las autoridades portuguesas y de aceptar las sugerencias del Consejo de Portugal. Es significativo el hecho de que un hombre como Martín de Sá, gobernador de Río de Janeiro, considere a Portugal no como un país conquistado sino como una tierra de la corona de España. Es necesario citar de nuevo la *História Geral da Civilização Brasileira*, que añade a lo ya dicho anteriormente: “Sem dúvida, fazia parte dos planos espanhóis preservar “espanhol o que é espanhol e português o que era português” na América (apesar da união das duas Coroas) Quanto a esse desígnio, estamos certos de que a Coroa espanhola se mostrou particularmente ciosa. O que resultou deste vasto período de 60 anos, em matéria de contatos entre as duas partes, muitas vezes pode surpreender pela exuberância e importância dos acontecimentos. Não há que negar a coincidência do período dos Felipes no Brasil com a mudança na orientação da colonização e da penetração. Coincide com o sistema espanhol da colonização mais no interior na mudança do sentido da penetração colonizadora no Brasil. Coincide com esse período o incremento da expansão provocada pelo gado, com a penetração e a conquista do Nordeste, com a expulsão dos franceses, com o impulso que irá provocar o bandeirismo. O período dos Felipes foi um período de penetração e conquista. Desde a ocupação da Paraíba (1584) até a do Pará (1616) há uma histó-

ria pouco explorada mas de grande importância. Capistrano de Abreu julgava a história da conquista do Nordeste uma das partes mais importantes de toda a história do Brasil. Por exemplo, importante é o fato de o povoamento realizado nesse período, em função das conquistas no Nordeste durante o século XVII, só mais tarde se haver posto em contato com o litoral. A colonização posterior da região do NE foi obra muito vasta, realizada, principalmente, por gente originária da Bahia, durante o século XVIII. Somente em fins do século XVIII é que foi terminado o caminho entre Maranhão e Bahia, pois o Maranhão, devido aos ventos na costa NE, tinha a navegação marítima impedida durante a metade do ano. Parece que a mudança da forma de povoamento durante o domínio espanhol (passou a ser do interior para o litoral) forçou a abertura de caminhos internos durante o período em questão e mesmo após a Restauração portuguesa. Ficou a “*marca espanhola*” gravada na localização e multiplicação de cidades novas e mesmo no modo pelo qual se desenvolveram mais tarde” La cita es larga, pero compensadora. Y prosigue el historiador brasileño: “Além do povoamento, penetração e fundação de cidades, da abertura de caminhos (fatos todos realizados no período dos Filipines), um aspecto muito importante desta época foi a conquista de regiões onde os franceses estavam fincados e apoiados em ótimas relações com os indígenas. Os franceses faziam grande progresso, lidando com contrabando de drogas do sertão e no comércio das mesmas. A forte reação nesse sentido, durante o período espanhol, decidiu a grande incógnita que perdurava ainda no começo do século XVII: o Brasil seria português ou francês? Destacam-se nesta empresa Diego Flores Valdés, comandante da esquadra espanhola, e Castejón, um espanhol de grande bravura pessoal, que deteve os Potiguar que, armados pelos franceses, atacavam o forte erguido por Valdés” Vicente Tapajós, en su *História do Brasil*, al enfrentarse con episodios de este tipo, reconociendo lo que esos años contribuyeron al ensanchamiento del territorio brasileño, señala que tales hechos comenzaron a engendrar en el espíritu de los ciudadanos de estas tierras la formación y el desarrollo de la idea nacional.

Podríamos añadir otros conceptos semejantes a los que acabamos de citar, de otros historiadores. Hélio Vianna, por ejemplo, acentúa la importancia de la expansión territorial y el vaivén de españoles y portugueses desde el litoral al interior y viceversa, a través de las Entradas y Bandeiras: “Assim, enquanto muitos espanhóis com facilidade se estabeleciam em povoações brasileiras, o que antes lhes era defeso, por seu lado muitos luso-brasileiros, em Entradas e Bandeiras, também penetravam em regiões anteriormente atribuídas à Espanha, com isso obtendo títulos de prioridade e posse que seriam respeitados pela diplomacia posterior. Atingiam, desta forma, as futuras fronteiras terrestres do Brasil” En estas condiciones, era

imposible un estencamiento étnico brasileño a base de simientes exclusivamente portuguesas. La transformación del elemento humano de la Colonia, durante los sesenta años filipinos, ha sido ya reconocida por historiadores y etnólogos del país. La presencia de los españoles, tanto en el norte como, principalmente, en el sur de la Colonia — debido, en esta parte, a la atracción que ejerció siempre sobre ellos la región del Plata —, fue un elemento catalizador que impulsó el desarrollo de Brasil. El incremento de la vida urbana, fruto de la creación de nuevas ciudades, en cuya gestación intervinieron destacadamente los españoles, es sólido argumento para demostrar la capacidad del español de dar un norte claro a la colonización sin prescindir nunca de su cooperación e integrando este hombre de la Península al paisaje. Aracy Amaral ha demostrado recientemente cómo la presencia española en São Paulo, por ejemplo, en donde hasta hoy la huella hispánica prepondera, se impone desde los primeros momentos de la instalación de la Capitanía de São Vicente, e incluso antes de la llegada de Martim Afonso, con la presencia de naufragos españoles y portugueses que vivían en este litoral. En su estudio sobre *A hispanidade em São Paulo*, señala la autora citada que la presencia de España en São Paulo persistiría hasta fines del siglo XVII de una manera significativa, “permanecendo depois através da integração de diversas famílias e seus descendentes, no planalto de Piratininga. Certos hábitos mesmo persistiram ainda em manifestações culturais — como construções — que os paulistas levam a Minas e Goiás no século XVIII. Ainda no século XIX, St. Hilaire registraria entre a população paulista peculiaridades espanholas” Demuestra a continuación cómo en la arquitectura de esta región se registran indiscutibles influencias de España, ora directamente, ora a través de los países hispanoamericanos: casas grandes, con grandes corredores, con columnas de madera, de planta simétrica cuadrada, con elementos decorativos, con pórticos en las dos faces de la casa, independientes de la estructura del tejado, cierto carácter monumental, y concluye: “De fato, a imponência é um aspecto de várias casas seiscentistas e setecentistas dos arredores de São Paulo. São de uma majestade tipicamente espanhola e isso apesar da rusticidade evidente de sua construção, de sua simplicidade despojada. Essa construção tem “raça”, teve um risco, uma traça” Si se lee lo que Sérgio Buarque de Hollanda ha escrito en su libro *Raízes do Brasil* sobre la organización y estructura de la ciudad y casa construída por los españoles en América, se podrá ver la procedencia de las observaciones hechas por Aracy Amaral sobre las construcciones paulistas. En ese mismo estudio, refiriéndose concretamente a determinados personajes, añade esta autora: “Assim, aos primitivos habitantes do núcleo inicial onde inexístiam europeus em 1554, aos poucos se uniam os procedentes de São Vicente, e além

dos indígenas que a ela vieram ter, espanhóis de diversas procedências, tendo os primeiros habitantes se casado muitos deles com descendentes de João Ramalho e Tibiriçá. Parte dos espanhóis procedia da Espanha, sobretudo os que vieram participando de armadas que lutaram contra os holandeses na Bahia. Neste caso se encontra Bartolomeu Bueno, chamado “o sevilhano”, carpinteiro de ribeira, chegado ao Brasil em 1581. Outros castelhanos que aqui chegaram da Espanha, via Bahia, foram os irmãos Redón, em armada de Castela para combater os holandeses. Estes se casariam com duas irmãs filhas de Amador Bueno, tendo o primeiro recebido por dote terras na região do hoje bairro de Santana, depois doadas ao Colégio de São Paulo e incorporadas ao que seria posteriormente a Fazenda de Santana dos Jesuítas. Nem todos os castelhanos que chegavam a São Paulo vinham de além-mar. Devido ao intenso intercâmbio por via terrestre entre Paraguai e São Paulo, houve vários casamentos entre os que iam daqui e espanholas que lá viviam. Na década de 30 do seiscentos, grande foi o número de castelhanos que, após a destruição de Guairá pelos paulistas (1628), veio para Piratininga” En la capital paulista, según han señalado Alfredo Ellis y otros historiadores, se llegó a establecer una élite castellana que llegó a imponerse al propio Rey, y por poco no proclaman rey de São Paulo a Amador Bueno, cuando Portugal se separó de España. Este mismo historiador, en sus *Capítulos da História Social de São Paulo*, relaciona una serie de familias procedentes de Andalucía, León, Extremadura y otras regiones de España que se asentaron en São Paulo, y Arthur Ramos señala que “muitas estirpes paulistas que chegaram até os nossos dias, provém desses troncos primitivos, vários destes misturados posteriormente a elementos lusos e mamelucos” Pero no se ciñe solamente a São Paulo el capítulo de la influencia hispánica en Brasil. En su *Introdução à Antropologia Brasileira*, el ya citado historiador Arthur Ramos se refiere a otros troncos étnicos surgidos en el sur del país como consecuencia de la presencia de españoles en esas costas; relaciona el nombre de los naufragos de la expedición de Juan Díaz de Solís, que regresaba del Río de la Plata en 1615 y que arribaron al litoral de Santa Catarina, así como muchos otros navegantes y exploradores al servicio de España que poblaron dicho litoral, constituyendo a mediados del siglo XVI un gran núcleo de población en esta región. Señala Arthur Ramos que la historia étnica de Rio Grande do Sul es sensiblemente la misma de Santa Catarina, y afirma categóricamente — con lo que se comprueba la tesis que defendimos al principio de este ensayo que “oscilando entre as soberanias portuguesa e castelhana, seu solo foi percorrido no início de sua história por elementos das duas nações”, y concluye: “a influência do espanhol histórico não é, pois, para desprezar-se, principalmente nas zonas marginais, como no sul e

oeste, abierto à sua penetração. Etnicamente, esse espanhol vem das províncias meridionais, como a Extremadura e Andaluzia. Esse pertence ao velho *stock* dolicocefalo moreno, da raça mediterrânea, e racialmente não acrescentou nada novo ao substrato luso. Culturalmente, sua influência foi maior, especialmente no Rio Grande do Sul. O gaúcho é o símbolo histórico desse encontro de culturas”

Carlos Xavier Paes Barreto, en su estudio sobre *Os primitivos colonizadores nordestinos e seus descendentes*, después de subrayar el hecho de que la familia nordestina brasileña proviene mediatamente de Castilla, por considerar españoles los troncos portugueses de los “Abreu”, “Aguiar”, “Albuquerque”, “Almeida”, “Andrade”, “Azevedo” y otros, observa el hecho de que varias familias oriundas de aquella región de España llegaron a Brasil a través de la isla de Madeira, y, entre ellas, los descendientes del Conde de Favela y de João Rodrigues Mondragão. ”Diretamente de Espanha — añade — diversos elementos permaneceram em Pernambuco, como sejam Gonçalo B. Valcasser, João Nabalhas e João Ramires”

No podríamos dejar al margen — por lo que representa desde el punto de vista del desarrollo cultural y espiritual del Brasil — el capítulo que se refiere a la acción de los jesuitas en estas latitudes. Aunque todos saben que la idea catequística de esta orden transcendía todo tipo de regionalismo o nacionalismo (y hay mucho menos diferencia entre un jesuita francés y un jesuita portugués que entre cualquier otro tipo de hombre de uno y otro país, por ejemplo) — siendo el credo jesuítico dibujado dentro de coordenadas católicas imperialistas —, no podemos dejar al lado el hecho de que en la catequesis de los indígenas de Brasil y, más tarde, en las relaciones políticas y religiosas y sociales de las gentes, intervinieron muchos jesuitas españoles al lado de los portugueses. La cooperación espiritual de los españoles en la colonización del país es indiscutible, “presentándose siempre — como lo exalta Gustavo Barroso — con aquel su tradicional espíritu de devoción, de estoicismo, de caballerosidad. Esto se refiere — aclara — a la tarea coronada por los jesuitas castellanos, mártires unos, héroes otros, y todos entregados a la árdua empresa de catequizar a los indígenas brasileños, desarrollando un trabajo áspero e insano, plagado de peligros de toda especie” Hay que destacar la ingente tarea llevada a cabo por hombres como Gregorio Escribano, Juan de Mallorca, Juan de San Martín, Fernán Sánchez, Francisco Pérez, Esteban Zurara y Antonio Blázquez, que murieron víctimas de la insana actividad francesa en la expedición de Ignacio de Azevedo. Sobre Antonio Blázquez escribió Alberto Silva en *Dos españoles en la Historia del Brasil*: “Blázquez fue el primer profesor de Latín del Brasil. Peregrino por “tabas” indígenas, persuadiendo, con su palabra elocuente, a decenas de “bugres”, a fin de

que “miles de almas se convirtiesen a su Dios, abandonando ritos y costumbres tan abominables”. La obra del catequista Antonio Blázquez tuvo elevada significación moral. Los jesuitas castellanos realizaron una meritoria obra en beneficio de la gente y de la tierra brasileña” Es necesario destacar también, por otro lado, la acción de los jesuitas españoles contra las incursiones que los moradores de la Capitanía de San Vicente hicieron por toda la región del Guairá, a fin de arrebatarse todos los indios de las reducciones, sin que obtuvieran resultados en sus protestas. Mención especial merecen, entre los jesuitas españoles que dejaron una huella visible en la formación espiritual y cultural de Brasil, en primer lugar, José de Anchieta, el fundador de la ciudad de São Paulo, y uno de los pilares fundamentales de la cultura y de las letras coloniales. Es bastante extensa la bibliografía sobre el famoso taumaturgo, al que en 1965 se le prestaron homenajes nacionales por iniciativa de la Presidencia de la República de Brasil, ocasión en que, presentado por Júlio de Mesquita Filho, pronunciamos una conferencia sobre su obra lírica en el Pátio do Colégio. En segundo lugar, y entre otros misioneros de en 1597 y fallecido en Lima en 1675, autor de una obra importante titulada *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas* (1641), en la que relata sus aventuras y experiencias al lado de Pedro Teixeira en su incursión por el río Amazonas; Juan de Azpilcueta Navarro, que falleció en Bahía en 1557, uno de los primeros, sino el primero, que asimiló el lenguaje de los indígenas, a semejanza de Anchieta, y que llegó a escribir en esa lengua algunas de sus obras de catequesis, también a semejanza del fraile fundador de São Paulo.

A partir de la restauración del dominio portugués, el cuadro que se dibuja en Brasil es otro. Esta tierra pasa a ser colonia exclusiva de Portugal. Ingleses y holandeses comienzan a sacar provecho de ella, el provecho que venían intentando sacar desde el descubrimiento de la misma. Se suceden, a partir de la guerra de Sucesión española, las firmas de varios tratados, como el de Utrech, que establece la frontera de límites en el río Oiapoque. La colonia portuguesa del Sacramento permanece aún en poder de España, hasta que por el Tratado de Utrech (1715) es restituida a Portugal, la cual va a sufrir una nueva investida en 1735 por parte del Gobernador de Buenos Aires. Las circunstancias imponen la firma de un nuevo Tratado, el de Madrid, en 1750, en cuya elaboración interviene inteligentemente Alexandre de Gusmão; a cambio de la colonia del Sacramento, España ofrece a Portugal el territorio de los Pueblos de las Misiones. Todos estos Tratados, y los que aún van a sucederse, como el del Pardo, en 1761, que anula las cláusulas finales del de Madrid referentes a la pérdida por parte de España de los territorios de América del Sur; o el de París, en el mismo año, en virtud del cual se le devuelve a Portugal la Colonia del Sacramento, que vuel-

ve a ser asediada en 1777, lo que va a exigir un nuevo Tratado, el de San Ildefonso, hasta que, por fin, el de Badajoz, en 1801, recupera para Portugal la región de los Siete Pueblos de las Misiones y concede a España la Colonia del Sacramento; todos estos Tratados, que sólo influyen en la cuestión de límites, sirven para agitar los medios diplomáticos, pero en nada van a contribuir a la mudanza de la fisonomía de Brasil desde el punto de vista étnico. Todas estas discusiones de fronteras no van a impedir, de manera alguna, el desarrollo normal de las sociedades hispano-portuguesas e indígenas que se han ido instaurando en la región. Se han sucedido ya muchas generaciones desde que Pedro Alvares Cabral llega a Brasil, y por las generaciones que advienen a la vida social, política, cultural y económica del siglo XVII corren sangres mezcladas en cuyas moléculas es difícil precisar con exactitud el porcentaje de sangre española. No hay duda, sin embargo, de que dicho porcentaje es muy elevado, caracterizándose, en cantidad, por lo menos, como en segundo lugar después de la sangre portuguesa. Basta observar los hechos históricos que hemos tenido el cuidado de subrayar y los resultados alcanzados por la intervención de España y de los españoles en la vida del país. He aquí por qué afirmamos, al comienzo de este ensayo, que la obra colonizadora en Brasil no fue obra exclusiva de un pueblo, sino el empeño decidido y abnegado de gentes de una misma raza, la española y portuguesa, que se dividían las tareas en los avatares de la conquista americana, y en cuyos resultados el azar contribuyó en ocasiones a ciertas anticipaciones en la llegada a unas u otras playas. Así como por las venas de los portugueses y españoles corre la sangre ibera, celta, romana, goda, árabe, judía, etc., por las venas de las primeras gentes de Brasil — proclamando a lo lejos esas raíces etnológicas y antropológicas — corre sangre andaluza, castellana, leonesa, extremeña, portuguesa del Miño, de la Beira, del Algarve, de la isla de Madeira, etc., es decir, una misma sangre, diferenciada por los matices regionales y la imposición de diferentes substratos civilizadores, la cual entra pronto en ebullición al contacto con la sangre indígena. Está cuajando, en la estereotipia que forma este paisaje, una nueva organización biológica, una nueva célula, y nuevos mestizajes dan origen a nuevas formas de existencia del ser americano, mejor dicho, iberoamericano. Lo difícil es, repetimos, precisar en qué porcentaje intervienen en dicha conformación unas gentes u otras. Pero fácil es comprobar que, sea cual sea ese porcentaje, la presencia de lo español propiamente dicho en la topografía biológica, espiritual y social de Brasil es indiscutible. Ofrezco a los etnólogos e historiadores el tema, que merece una honda, meditada y extensa investigación.

Y a partir de este momento, cuando precisamente en Brasil comienzan las inquietudes, primero latentes y tímidas, más tarde po-

tenciadas por el deseo de forjar definitivamente la nacionalidad absoluta a que los habitantes de la tierra se creían con derecho, que conducirían fatalmente a la independencia, una nueva coordenada se dibuja en el mapa de las relaciones de España con Brasil. Es la coordenada diseñada por los movimientos migratorios, en la que los españoles ocupan, una vez más, un lugar importantísimo desde el punto de vista cuantitativo. El siglo XVIII representa, como hemos visto, el gran paréntesis de los Tratados, durante el cual las fuerzas de consolidación de la etnia brasileña van cuajando. Es, como diría Miguel de Unamuno, un período largo de intrahistoria, en que las masas se van conformando y adaptando al paisaje social y de cultura naciente. Las fuerzas van del hombre a la tierra y de la tierra al hombre, y en este bélico empeño telúrico y existencial se irán dibujando los caracteres específicos de la nueva raza. Las aldeas y ciudades van adquiriendo fisonomía propia. El campo y la ganadería, la mineración y otras empresas avanzan en el sentido de la consolidación, con altos y bajos, marchas y contramarchas, que son imposición del propio avance civilizador. Asistimos, sin que nos demos cuenta de ello, sin verlo, como no vemos la marcha de las agujas de un reloj, a movimientos internos de impresionante profundidad, que la Historia — que es la retina humana — no capta con facilidad. Esos movimientos, cuando alcanzan su cénit, contribuyen a la formación del semblante diferenciado de la raza.

Brasil es, como estamos acostumbrados a oír, un país continente. No fueron suficientes las expediciones colonizadoras de los primeros siglos para poblar tan vastas soledades. Oliveiros Ferreira, que en su libro *Nossa América: Indoamérica* habla de esta soledad poblada, escribe: “uma mancha humana aqui, outra ali, e entre ambas o vazio, a zona morta em que o homem não vive, e menos convive. Não é apenas que entre uma mancha humana e outra exista o nada, mas sim que cada uma dessas manchas — qualquer que seja sua situação ou sua magnitude — é densa em seu centro e se desvanece progressivamente ao aproximar-se da periferia” Para aumentar el número de grandes manchas y disminuir las posibilidades de comunicación entre lo que existe entre una mancha y otra — que es el hombre o el grupo social —; para poblar tan anchas soledades telúricas; para incrementar el progreso y explotar las riquezas del suelo — que es el fin o uno de los fines fundamentales del avance humano —; para incrementar el proceso civilizador, el país, como toda América, se vio obligado a importar mano de obra europea. Era urgente poblar estas vastísimas extensiones americanas. Era urgente dominarlas. Y a la población de las mismas concurren también los españoles en proporciones que nunca han sido bien precisadas por etnólogos, sociólogos e historiadores, pero que sobrepasan, sin duda, las expectativas, como se observa, incluso, a simple vista.

A partir de ahora, los españoles van a entrar en la composición étnica brasileña desde la ladera representada por los movimientos migratorios europeos que van a producirse durante el siglo XIX y a intensificarse durante la primera mitad del XX, como consecuencia del desarrollo industrial de las grandes urbes y de la necesidad de atender a ese desarrollo incrementando la base de su subsistencia humana, que es el campo y la ganadería. Durante la época del llamado Brasil Colonia, no se puede hablar de movimientos migratorios propiamente dichos. Los españoles, que a partir de finales del siglo XIX se fijan en suelo brasileño, llegan al país estimulados por una política oficial y deliberada de intensificar demográficamente la tierra, y las corrientes de emigración se hallan en relación directa con las aspiraciones de quienes, en su propio suelo de origen, no encuentran el horizonte deseado de su evolución y progreso. El emigrante es un desarraigado. Pero el emigrante español y portugués atenúa su sentido del desarraigo al encontrar aquí bases más propicias para su desarrollo existencial, que van desde las propiamente lingüísticas hasta las que se refieren al tipo de constitución social que han impuesto en el país sus antepasados. Hasta 1808, la emigración y la colonización de Brasil era provocada y tenía objetivos políticos y militares. A partir del establecimiento de la Corte portuguesa en esta tierra, los objetivos pasan a ser o a tener un sentido mucho más demográfico que otra cosa, y a las iniciativas del Gobierno se suman las iniciativas privadas, que buscan mano de obra calificada. Aunque teóricamente — como dice José Francisco de Camargo en el capítulo II del volumen II *Brasil, a Terra e o Homem*, obra dirigida por Aroldo de Azevedo — podemos partir de 1808, por el hecho del Gobierno brasileño haber abierto los puertos a las naciones amigas, las estadísticas oficiales empiezan a ofrecer números más claros a partir de 1820. Hay que señalar por anticipado, sin embargo, que ninguna de esas estadísticas refleja con exactitud la realidad en este campo, y que las cifras suelen ser muy superiores a las que en ellas se leen.

Entre 1820 y 1883 llegan a Brasil — según las estadísticas más dignas de crédito — 537.501 emigrantes, sin que se pueda precisar con exactitud el número correspondiente a cada contingente extranjero. Durante los siete años comprendidos entre 1884 y 1890 llegan al país aproximadamente 500.000 emigrantes, según señala el autor que acabamos de citar. Sin embargo, Manuel Diegues Junior, en su estudio sobre las *Regiões culturais do Brasil*, dice que el censo de 1890 acusó la presencia de un número menor, 351.545, incluidos los naturalizados, y observa que los españoles se mantenían en niveles numéricos elevados. Entre 1891 y 1900, cuando entraron aquí 1.129.315 emigrantes, según la estadística que acepta José Francisco de Amargo, la emigración española se sitúa en tercer lugar en

relación a la italiana y portuguesa, y alcanza la cifra de 157 119 españoles. Entre 1901 y 1913 se da la cifra más elevada: en ese período, a los españoles les corresponde el 14 por ciento de la población de emigrantes. “Até 1930 — anota el autor citado —, o Brasil recebeu, por decênios, respectivamente, os seguintes contingentes: 671.351, 797.744 e 840.215 imigrantes: portugueses (32,5%), italianos (32,2%), e espanhóis (19,3%), constituiriam os contingentes principais entre 1901 e 1910; no decênio seguinte, os portugueses perfizeram 40,3% e os espanhóis 21,3%, superando os italianos (16,8%) Composição sensivelmente alterada entre 1921 e 1930, com 34,1% de portugueses, 12% de italianos e 9% de espanhóis” Paul Hugon, en su libro *Demografia Brasileira*, y Delgado de Carvalho, en su *Organização Social e Política Brasileira*, dibujan el siguiente cuadro del número de emigrantes españoles por año: 1910: 20.843; 1920: 9.136; 1930: 3.218; 1940: 409; 1950: 3.808; 1954: 11.338; 1955: 10.738; 1956: 7.921; 1957: 7.680; 1960: 7.662; 1961: 9.813; 1963: 2.436; 1964: 616; 1966: 469; 1968: 743. En la década del 50, como se ve, el número de españoles llegados a Brasil es muy expresivo; representa un 12% del total de emigrantes llegados a esta tierra. Le mayoría de ellos se fijan en el Estado de São Paulo; concretamente, el 67,7%, y también en Río, Minas y Rio Grande do Sul. En el cuadro estadístico que dibuja Camargo, que establece la entrada de emigrantes por nacionalidades entre 1820 y 1960, se consignan las siguientes cifras de españoles: 1820 — 1883: 14.337 (2,6% — 4º lugar); 1884: 31.501 (7,0% — 3º lugar); 1891 — 1900: 157.119 (13,9% — 3.º lugar); 1901 — 1910: 129.341 (19,3% — 3º lugar); 1911 — 1920: 169.944 (21,3% — 2.º lugar); 1921 — 1930: 76.013 (9,0% — 3º lugar); 1931 — 1940: 9.937 (3,4% — 5.º lugar); 1941 — 1945: 275 (1,5% — 4º lugar); 1946 — 1950: 7.826 (6,9% — 4.º lugar); 1951 — 1960: 98.547 (16,8% — 2.º lugar) Es decir, que entre 1820 y 1960 entraron en Brasil 694.740 españoles, lo que representa un porcentaje de 12,8% en relación a emigrantes procedentes de otras naciones, ocupando el tercer lugar, después de Portugal (31,8%) y de Italia (29,8%) Dicho cuadro estadístico fue elaborado por el autor teniendo en cuenta los Cuadros Estadísticos de la Dirección de Estadística Económica y Financiera del Tesoro de Rio de Janeiro (1938) y el Anuario Estadístico de Brasil IBGE, Consejo Nacional de Estadística, Rio de Janeiro, de 1947 a 1962. Arthur Ramos — y esto sólo para comprobar la poca fe que merecen las estadísticas — se acoge a las estadísticas del Departamento Nacional de Imigração, y cita las siguientes cifras: de 1884 a 1944 entraron en el país 584.060 españoles, distribuidos así por decenios: 1884 — 1893: 103.116; 1894 — 1903: 102.142; 1904 — 1913: 224.672; 1914 — 1923: 94.779; 1924 — 1933: 52.405; 1934 — 1944: 6.946. Claro está que puede observarse un porcentaje constante aproximado

entre dichas estadísticas, que podría establecerse como índice o común denominador para una investigación más seria. “São Paulo é o Estado — añade Arthur Ramos — que tem recebido o maior afluxo de imigrantes espanhóis. De acordo com os dados do Departamento Estadual do Trabalho, lá entraram 293.916 espanhóis, de 1856 a 1915. O auge do movimento imigratório foi no período de 1902 a 1911, quando entraram no Estado 110.923 espanhóis, número só excedido pelos italianos. Até hoje, os espanhóis ocupam o segundo lugar no movimento imigratório paulista, precedidos pelos italianos, e seguidos pelos portugueses” Estas afirmaciones pertenecen a 1947. Luiz Melo Rodriguez, en el capítulo IV del volumen II *Brasil, a Terra e o Homem*, titulado *As etnias brasileiras*, destaca también la importancia de este contingente de españoles en el país, los cuales se distribuyeron geográficamente de la siguiente forma, según el censo oficial de 1950, que estimaba en un total de 131.608 los españoles existentes en Brasil, cifra, sin duda, muy inferior a la realidad: Región Sur: 111.945; Región Este: 17.851; Región Norte: 1.099; Región Centro-Oeste: 474, y Región Noroeste: 373. “Na região Sul — añade — (que congrega 84% desses espanhóis), destaca-se São Paulo, com 102.671 indivíduos, vindo em segundo lugar o Paraná (7.192). Na região Leste, o predomínio cabe ao Estado da Guanabara (10.814) seguindo-lhe a Bahia (2.473) ”

Hemos intentado ser objetivos e imparciales. En ningún momento hemos puesto la fantasía por encima de la realidad. Para ello, tuvimos siempre el cuidado de respetar las fuentes de información más serenas y objetivas. La conclusión, que anticipamos, es el resultado de todas esas informaciones, y no creemos que ande muy lejos de la verdad. La verdad, por otro lado, en este tipo de investigaciones, es relativa, porque los procesos de abordaje histórico se resienten de muchas fallas. No obstante, ojalá consideraciones como éstas puedan servir de punto de partida para estudios más anchos y profundos del problema, que son importantísimos para la comprensión del fenómeno contemporáneo de la brasilidad.

A IRONIA CAMILIANA

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

A vida acidentada de Camilo Castelo Branco, fartamente documentada por seus inúmeros biógrafos, quando lida com espírito crítico suficiente para separar a verdade da fantasia, revela dois ângulos igualmente marcantes de seu temperamento, que vão converter-se na linha de força de sua produção novelesca: de um lado, o espírito polêmico, inflamado, irreverente, caminhando da sátira mais desbragada aos intermináveis dissídios mantidos nos principais jornais do tempo, fizeram de sua poderosa pena um instrumento temido e odiado; e, de outro, o pendor para a tragédia, haurido não só de uma sensibilidade hiper-desenvolvida, mas ainda de inúmeros e fatídicos azares, principalmente de ordem doméstica. Tal polaridade nos ajuda a compreender o caráter ambíguo da novelística camiliana, dividida, “grosso modo”, entre obras satíricas e passionais.

Essa dualidade genérica, nuclear, por sua vez, desdobra-se ilimitadamente, podendo ser observada nos mais diferentes níveis, desde uma simples frase ou período de teor antitético até a conflituosa estrutura moral das personagens, ou, ainda, situações que suscitam simultaneamente o riso e as lágrimas. Por exemplo, os heróis de Camilo são, via de regra, seres cindidos por apelos antagônicos, a movê-los ora para o Bem, ora para o Mal, simulacros de anti-heróis prisioneiros de uma condenação que vem de dentro, da própria Consciência. De tal maneira essa organização pendular é determinante que a trama das novelas a ela se submete, girando, invariavelmente, em torno de duas heroínas, boa/má, loira/morena, rica/pobre, etc., verdadeira representação exterior da ambigüidade interna do herói. Os próprios títulos das obras corroboram estas afirmações: *Amor de Salvação/Amor de Perdição*; *Estrelas Funestas/Estrelas Propícias*; *O Bem e o Mal*, etc.

Estamos diante de um universo paradoxal, onde, no dizer de Vieira, duas idéias não coexistem em paz. E o grande esforço de Camilo, sempre, ao longo de sua heterogênea produção, foi conciliar esses contrários, tentativa de síntese que pode ser resumida nesta frase, leit-motiv de sua cosmovisão: “A mais trágica desventura tem

uma fisionomia cômica, se bem lha procuramos.” (1) Compreendendo o mistério da vida e dos homens em sua essência absurda, fixou-o em *tensão*, representada pelo simultaneísmo tragédia/comédia.

Por estas considerações, entrevê-se o quanto a ironia — “atitude antinômica, que, no plano da expressão, atua freqüentemente por contraste” (2) — está próxima, no limiar da mundividência camiliana, a ponto de podermos considerá-la uma das características básicas de seu espírito. Afetando um cepticismo que não esconde o fundo nobremente idealista, a ironia permite-lhe realizar o jogo da denúncia velada, a descrição de injustiças pelo simples confronto de fatos opostos, a defesa dos direitos alheios através de uma pequena interferência do narrador, etc. Acrescente-se a isto a acidez própria da atitude irônica, tão consentânea com a índole verrinosa de Camilo. Assim, a ironia é a porta mais eficaz para penetrarmos sua trágica e insuperável dualidade. À guisa de exemplo, vejamos uma das obras em que ela, a ironia, se realizou soberbamente e de maneira a mais variada: *Maria Moisés*, pertencente às *Novelas do Minho*.

A novela serve-se de ingredientes conhecidamente ao gosto do autor: o casal, Josefa e Antônio, ama-se; mas o casamento não pode ser consumado, pelas diferenças de classe, pois ele é fidalgo e ela camponesa. As dificuldades aumentam quando Antônio é preso por ordem do pai e Josefa, grávida e aterrorizada pela provável brutalidade dos genitores, tenta uma fuga desesperada, com a filha recém-nascida. A criança cai ao rio e a mãe é recolhida em seus últimos instantes de vida. Este, o assunto da primeira parte; na segunda, conta-se o destino de Maria Moisés, a filha de Josefa, que derivou ao sabor da correnteza, tendo sido encontrada e criada por terceiros. Ao fim, dá-se o feliz reencontro entre a caridosa Maria e seu pai, Antônio, que, após vinte anos, retornara do Brasil. Vê-se que o peso da tragédia se concentra na primeira parte, de que a segunda é o relato cronológico, em disposição causal, do “final feliz” que compensatoriamente coube a Maria e Antônio. Em se tratando de Camilo, é de se esperar que a primeira parte seja de valor estético superior à segunda, razão pela qual basearemos nela as nossas considerações.

A história de Josefa enquadra-se no conceito mais puro de tragédia, ao nível do *Amor de Perdição*: a solidão moral da heroína, sua força quase supra-humana no momento da fuga, o sentido de uma profunda injustiça universal, etc. Importa-nos apontar o quanto de

(1) — *Amor de Salvação*, Lello Ed. Porto, p. 88.

(2) — Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição Para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, 1961, p. 434.

perplexidade irônica há nesta tragédia, acentuando-a e desnudando-lhe a ambigüidade.

De início, a impressão de estarmos diante de situações-limite, em que um simples “quase” foi suficiente para mudar o destino das personagens, compreendido em sua fragilidade absurda: “se” o vigário não se tivesse recusado, o casamento teria sido feito às escondidas; necessitada de alimentar-se para a fuga, Josefa “quase” o consegue, não fosse o grito da mãe; da mesma forma, ela “quase” espera pelo pastorzinho que a guiará à quinta de Antônio, mas é afugentada por outro grito, agora do pai; “se” Luís, o soldado veterano que a retira do rio, não tivesse demorado tanto para desarrear as mulas, talvez Josefa tivesse sido salva a tempo, etc. Circunstâncias como estas somam-se em grande número, transformando a heroína num mísero ser que luta em vão contra forças transcendentais, contraste irônico e doloroso. De ironia mais densa, porque cruel, é a passagem em que a caseira Rosária entra em cena, trazendo a Josefa, por parte do amante, os planos da fuga: à intensa alegria da alvissareira e inesperada notícia seguem-se as primeiras dores do parto, consequência da euforia excessiva — a maior grandeza e a maior miséria são, aqui, quase simultâneas.

Diante de quadros assim terríveis, quer-se imediatamente um culpado: quem é o responsável pela desgraça de Josefa? De imediato ocorre-nos a figura de seus progenitores: o pai, bêbado incorrigível, vive de suas brutalidades e de contradizer a mulher; a mãe, fechada em preconceitos rígidos e puristas, condena a priori quem deles se afaste. Estaria aí, em princípio, a causa dos terrores e da morte de Josefa. Porém, o narrador, fiel a seu princípio de que às mulheres, “ainda na derradeira curva que atasca em lama a espiral de degradação, é-lhes concedido remirem-se pelas lágrimas” (3), anula-nos esta suposição, ao descrever, comovido, a figura de Maria da Laje, pobre mãe enlouquecida pela dor e amorosamente debruçada sobre o cadáver da filha impura, o remorso e a saudade superando as mais fundas convicções da consciência. A partir daí, instaura-se a ironia: Josefa é vítima, na verdade, de um destino obscuro e a culpa que carrega é a do próprio Homem, ilhado em sua finitude irremediável. As causas palpáveis da morte da heroína transformam-se em pura representação, exterioridade que suscita o riso cômico e faz do mundo uma triste comédia. Desse lodaçal eleva-se — requinte de ironia! — o amor sincero de Josefa e Antônio e os sonhos cristalinos com que arquitetam o futuro, tão negativamente pré-traçado.

Se a ironia deriva para a tragédia, como vimos até aqui, concomitantemente ela faz surgir o cômico, o que, confrontado com as lá-

(3) — Maria Moisés, 3^o ed., Lisboa, Ed. Verbo, p. 19.

grimas anteriores, cria a fusão irônica tragédia/comédia: visto assim, o Homem é essencialmente uma criatura híbrida, cuja tragédia é risível e a comédia dolorosa. Torna-se fácil compreendermos o duplo efeito da inversão na ordem da narrativa da primeira parte, que começa pelo desfecho, quando Josefa geme à beira do rio: de um lado, cria-se com eficácia o clima de mau presságio e de mistério que passará toda a novela; de outro, porém, a confusão que o amedrontado garoto, Zé da Mônica, faz entre os lamentos da mulher e a lenda de um provável fantasma que por ali vaga, funde os dois planos, criando uma situação grotesca — a densidade da cena atenua-se pelo insólito da comparação Josefa/fantasma. São duas atitudes díspares, que se unem no mesmo propósito ambíguo, enigma da ficção camiliana.

Para o mesmo efeito contribui o desassombramento de Luís, o soldado amigo do pequeno pastor, o qual, com zombaria e jocosidade, apresenta o que se poderia classificar de “o outro lado” da tragédia: sua auto-confiança e a objetividade com que submete as primeiras impressões a juízos mais concretos, não só arrefece o misticismo da cena como cria o cômico, pelo contraste flagrante com os terrores supersticiosos do Zé da Mônica. Igualmente, no diálogo entre Luís e a velha Brites, repassado de mútuos remoques e alfinetadas, linguagem cheia de expressões populares, ditas com a zanga condescendente de velhos amigos, há uma comparação implícita entre Brites e as bruxas, o que não só degrada a humanidade daquela como reduz o mistério destas.

O diálogo entre o Padre Bento, que assistira aos responsos de Josefa, e o escrivão do Juiz de Paz, que fora auxiliar a família, também oferece dupla perspectiva do mesmo fato, no momento trágico em que se espera absoluta uniformidade de ânimos: enquanto Padre Bento, cheio de reverência e pudores, se refere à morta com profundo respeito pela intensidade de seus sofrimentos, o escrivão insinua escândalos, fareja razões ocultas, supõe causas mais picantes, lançando sobre o fato uma nota degradante, de comediazinha barata. Facilita esta impressão a ignorância de todos os circunstantes acerca da verdade, o que faz com que a voz de Padre Bento seja a única dissidente dentro da tácita, embora irrevelada, condenação geral. Esta distância entre a suposição e a realidade dos fatos acentua a trágica ironia com que o narrador vê a morte de Josefa.

Aqui chegados, torna-se desnecessário levantarmos outras evidências: a mundividência camiliana é essencialmente tragicômica. Há que se notar, porém, que os dois procedimentos *não* são estanques ou paralelos, mas coexistem através de mútua interferência, em que a tragédia garante muitos de seus efeitos através da comédia e vice-

versa. Assim, em Camilo, torna-se quase impossível falar de tragédia ou comédia “pura”, no sentido rigoroso do termo. Diante dessa dualidade sufocante e insolúvel, não lhe restava outra alternativa senão optar pela ironia: seu lado céptico é, de certa forma, uma arma de defesa, que não garante a invulnerabilidade — provam-no as Josefas, as Marianas, os Afonsos de Teive, seres sofridos e definitivamente marcados pela dor, como o foi o próprio Camilo — mas permite a sobrançeria do espírito.

TRES NOVELITAS BURGUESAS Y LO ALEATORIO DE LOS EVENTOS

Lidia Neghme Echeverría

0. INTRODUCCIÓN

En la revista *Communications* nº 18 Edgar Morin (1) selecciona ensayos que refuerzan la idea del retorno del acontecimiento. Relaciona este problema teórico con conquistas científicas: fragmentación de los rayos por efecto Doppler. Vincula la teoría de la relatividad (tiempo unido al espacio) con el surgimiento del acontecimiento.

Utilizamos, para analizar *Tres Novelitas Burguesas* de José Donoso, el ensayo de Abraham Moles, contenido en el número organizado por Morin. Moles estudia la representación de los eventos, estableciendo nexos entre la esfera privada del personaje y su universo social. Nos señala la dimensión que ellos poseen: *micro-eventos* (llegan a la conciencia y se borran inmediatamente), *mini-eventos* (se retienen durante un período variable de tiempo, siempre limitado por la duración de la vida — un mes, un día), y *eventos* propiamente dichos; memorizados por aquellos que han participado o sido testigos (2)

1.0 *Los acontecimientos en las "tres novelitas"*

"Chatanooga Choochoo", "ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO" y "Gaspard de la Nuit" son las "tres novelitas" de Donoso. Articulan una masa de eventos.

La mayor parte de los acontecimientos, según Moles imprevisibles, revelan "la notion d'un *setting* ou d'un décor de l'événement"

(1) — Véanse, especialmente, los dos ensayos de E. Morin: "Le retour de l'événement" (pp. 6-20) y, "L'événement-sphinx" (pp. 173-192), *Communications*, Paris, Seuil, nº 18, 1972.

(2) — Cf. el artículo de Moles: "Note pour une typologie des événements" — *Communications* nº 18, *Ibidem*, pp. 90-96.

(3) En “las novelitas”, el plan sociocultural enmarca la incertidumbre ante lo real. Esto puede, además, ser estudiado mediante el análisis de lo fantástico y de sus aspectos: lo fantasmagórico y lo fantasmático (4)

1.1. “*Chatanooga Choochoo*”

En la “primera novelita”, la canción — *Chatanooga Choochoo* — le confiere el nombre al relato; reactualiza una ambiencia de los años 40, en un mundo movido por el placer fetichista de la moda, las fruiciones burguesas de máscaras consumidas por pseudointelectuales. He aquí el juego dialéctico del “placer (cultural) y del goce (incultural)”, que arma y desarma identidades y sujetos (5)

Inicialmente, la canción funcionará como micro-evento (para Anselmo) Éste, al percibir el carácter imprevisible del *setting* inaugurado por Magdalena (su esposa) y Sylvia, no sabe cómo, por qué, esta música de los años 40, del repertorio de las *Andrews Sisters*, ha sido recordada por Magdalena: bailada y cantada por ella y la modelo, unánimemente, “con una coordinación tan perfecta que parecía mecánica”)6)

El baile de ambas crea un ornato u escenografía. Se evidencia el grado de implicación entre la actitud de Magdalena (“sobria y más bien tímida”, p. 21) y la posición de observador de su esposo. Éste, al percibir lo artificioso de la evocación arbitraria, siente la modificación que se ha producido en la esfera privada de su mujer, y en la suya, mediante el micro-evento circunstancial (la canción) Ella alterará, además, el universo social de la pareja: actitud inhabitual de Magdalena, que Anselmo considera fruto de una enigmática “convulsión cerebral” > “palabras absurdas” > circunstancias desconocidas por él para que su esposa la guarde en su memoria.

La desorientación de Anselmo, ante la figuración caricatural de su esposa, se problematiza mediante “gestos de escritura”, que injer-

(3) — *Idem, Ibidem*, p. 91.

(4) — Vea el ensayo de Jean Bellamin-Nöel: “Notes sur le fantastique; (Textes de Théophile Gautier)” Paris, Larousse nº 8, décembre de 1972, pp. 3-23. Bellamin-Nöel explica que lo *fantasmagórico*, técnica narrativa, provoca el desdoblamiento de la (s) narrativa (s) y, por ende, la desorientación del narrador, del héroe y del lector, que no saben cómo explicar los acontecimientos. Lo *fantasmático*, a su vez, consiste en poner en escena a los “fantasmas” en sentido freudiano. *Art. cit.*, pp. 3-10.

(5) — Vea el libro de R. Barthes — *O Prazer do Texto*. Trad. port. de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977, pp. 81-83.

(6) — ‘*Chatanooga Choochoo*’ In: Donoso, José — *Tres Novelitas Burguesas*. Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 21’

tan la ambigüedad de la situación y la mostración de una textura ambivalente (7)

El referente muestra y oculta lo real. Anselmo, narrador en primera persona, definirá a Magdalena y a Sylvia como “dos muñecas” > “dos perfiles” > “dos cuellos”, “dos sonrisas magistralmente coordinadas” (pp. 22-23)

Las metonimias (perfiles > cuellos > sonrisas) patentizan la reificación, hecha por el narrador. Éste no soporta la transgresión de la esfera íntima y del universo social, efectuada por su esposa. La canción, en primeira instancia, se concatena con la imagen deseada de Magdalena. Esto articula la complejidad del *micro-evento*, que pasa a ser, ahora, *mini-evento* para el marido, pues la retiene en la duración de la fiesta, ligándola al valor sorpresa y a lo imprevisible.

Se sugiere la problemática ideológica, central, de la novelita, mediante el hilo conductor, que nos refiere *Chatanooga Choochoo: Please gimme a shine. I can afford to go / To Chatanooga station*” (p. 20)

Al inicio, la canción enclava, ambiguamente, la confluencia de Sylvia y Magdalena, delante del catálogo social de sus respectivos compañeros. Mediante la representación onomatopéyica (*Gimme, gonna*) y lúdica, en el presente, de una canción fruida en el pasado (años 40), se imagina toda una *praxis* social (fiesta) Apunta las relaciones entre su vida (esfera íntima que las obliga a obedecer > ser pasivas > muñecas desmontables de sus hombres) y la atopía de sus universos sociales: la imposibilidad de asumir con placer su situación, el sin salida de un esquema de vida alienante, programado por los varones. Se trata de un *feed-back*, o estructura regresiva/progresiva de conservación de un aprendizaje para autocorregir el sistema y enfrentar el acontecimiento (8)

La implicación entre *Chatanooga Choochoo* y algunos mini-eventos del relato se verá en la urbanización. Como Magdalena no puede ir, Sylvia la califica de “mujercita sumisa” (p. 28) El interés de ésta por Magdalena altera la esfera privada (pelea, Ramón desmonta a Sylvia) y el universo social de la pareja (él se va y deja solo a Anselmo con Sylvia)

A partir de este mini-evento, comienzan a revelarse mecanismos fantasmagóricos. Esta técnica narrativa (Bellamin-Nöel) subraya la

(7) — Bellamin-Nöel afirma que la ambigüedad y el contexto espacial fantasmagórico se sustentan a través de “gestos de escritura” Cf. *art. cit.*, pp. 3-10.

(8) — Cf. el ensayo citado de E. Morin: “Le retour de le événement”, pp. 9-10.

Cf. el ensayo citado de E. Morin: “Le retour de la événement”, pp. 9-10.

irresolución o desorientación del narrador (Anselmo), del personaje (Sylvia) y de los lectores, que no saben cómo explicar la complejidad de los eventos. Los “gestos de escritura” patentizan la máscara de Sylvia: “mujer objeto”, en su esfera privada, y figuración de la “liberación”, en “las páginas de revistas femeninas”, (p. 30) > universo social.

En el plan narrativo, el ámbito de la canción (“I used to call Funny Face”, p. 22), adquirirá sentido. Los “gestos de escritura” resaltan la gradación fantasmagórica, que torna verosímil lo narrado. Anselmo, narrador-personaje, compara a Sylvia desmontada con la “mariposa nocturna”, que pudiera estarse “golpeando ciega y sin defensa” (p. 37)

Se siente “sorprendido” y “horrorizado”, pero “no demasiado” (ya había escuchado que esto le sucedía a Sylvia, en la fiesta, p. 19) al ver la caricatura reificada de la modelo: “*cuero* incompleto” > “sin cara” > “ojos sugeridos” > la *boca*, las *orejas* ausentes > *silueta* es “lo único vivo y unitario” (p. 39)

Esto le confiere peso a la caricatura de Sylvia. Patentiza la ambivalencia de su máscara de modelo (universo social > exigencia de inventarse rostros > necesidad de ser maquillada > completada) y de mujer (posibilidad de ser desmontada > anulada por su hombre > esfera privada) Lo fantasmático se une aquí a lo fantasmagórico. Se evidencia por las transformaciones de Sylvia y sus potencialidades lúdicas. El narrador refiere su “figura fantasmal” (p. 38) y “la infinita posibilidad de transformaciones que producía el amor con Sylvia” (p. 54) Se connotan ambos como “envoltorios diferentes y cambiables” (p. 54), recreando una de las ideas centrales de *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970), personificada, allí, por el Mudo. Pero no existe, aquí, la ambiencia folklórica del “imbunche”

Es una tentativa de organizar, inconscientemente, el sentido: de mostrarlo y ocultarlo simultáneamente. Los “envoltorios” patentizan el fantasma de las identidades. Éste revela verdades en imágenes (“envoltorios diferentes”) y muestra los fantasmas que transgreden lo real. En este caso, el fantasma de las identidades, unido al deseo sexual de Anselmo por Sylvia, desemboca en el fantasma de la desaparición del órgano sexual del varón. Es ésta una instancia, paralela, a la posibilidad de borrarle los sentidos, con *Vanishing Cream*, a Sylvia, que el narrador posee, así como Ramón.

Se ha difundido un programa del tipo *mass-media*. Sylvia con su *Vanishing Cream* y su imagen desmontada consigue “descoyuntar la vida” de Anselmo (p. 54), borrarle el sexo. Altera la esfera privada y el universo social de éste. Tal “gesto de escritura” problematiza

la ambigüedad de la situación, se implica con el final de la canción: “I used to call Funny Face / She’s gonna cry / Until I promise nevermore” (p. 22) Pero se torna más verosímil, en el desenlace del relato.

En la segunda reunión, en la casa de los Roig, son, ahora, los varones, Ramón y Anselmo, los que montarán la coreografía de la canción. Sus mujeres asumirán la posición de observadoras; ellos serán las víctimas. Aumenta la implicación del evento-conductor — *Chatanooga Choochoo* — por la inversión de papeles y de la situación inicial.

La concatenación de los eventos resalta la recuperación de la canción, mediante una *praxis* subvertida; instauro relaciones de imitación del objeto-fetiché *Chatanooga Choochoo* en el espacio artificial de la casa de los Roig. La duplicación de esta *praxis* marca lo ideológico en los niveles de la representación. La canción hace que el narrador (Anselmo) considere a Ramón como su “doble” Ambos están vestidos iguales, así como ocurriera con Sylvia y Magdalena en la primera fiesta. Esta entropía, proporcionada por una redundancia paralelística, transgrede la representación. En la rotación cíclica del cantar y bailar *Chatanooga Choochoo* se insertan novedades, que muestran el carácter aleatorio, de este cruce del bagaje humano.

El narrador (Anselmo) constata la ambivalencia de su identidad y la del otro. Sus relaciones con Ramón, duplicadas, revelan la castración pasiva de Anselmo, al percibir que el fantasma que complementa su identidad (Ramón) ha desaparecido “tragado por el tumulto” y que lo ha dejado “como sin mi propia imagen en el espejo para poder comprobar mi muy dudosa existencia” (p. 101).

Captamos las transformaciones del sentido, el grado fantasmático de lo real, mediante la complejidad máxima de la canción. La perplejidad de Anselmo, delante de la disolución real/irreal de su sexo y de su identidad, fantasmagoriza lo real. Advertimos un “contexto especial”, el fantasma — escenario (fiesta, canción) revela la incertidumbre intelectual, fantástica, percibida por el narrador (9), mediante la inversión de papeles y el intercambio de una práctica social, organizada por sus mujeres. Ramón y Anselmo de observadores pasan a ser víctimas del sistema de vida burgués: mandar/obedecer; ser determinados/indeterminados.

La duración del relato, la redundancia de la canción, la imprevisibilidad fantasmagórica de lo real y el problema sexual del narrador (Anselmo), que patentiza el evento-catástrofe, crucial, del re-

(9) — Cf. el artículo de Bellamin-Nöel sobre lo fantástico, pp. 6-10.

lato (pérdida del sexo y ulterior superposición de él), engloban la *entropía* (complejidad) de los eventos. Iluminan la fragmentación o desdoblamiento del narrador: antes del evento-catástrofe y después de él. Esto desorienta al narrador y al lector virtual. Organiza una ambigüedad fantasmagórica. Proporciona la novedad del género: sutilmente se cuestiona qué es lo real, cómo explicar lo verosímil y la contingencia del ser: esencia y apariencia al mismo tiempo.

Esto ha sido provocado por Sylvia: de víctima (Ramón la desmontó) ha pasado a ser observadora, junto con Magdalena. La modelo (mujer-objeto) transforma a Anselmo en lo que ella es para Ramón. Magdalena amplifica la práctica social asumida por su amiga. La repartición *toposocial* de mujeres y hombres cataliza las novedades del relato. Por ello, al devolverle el sexo a su marido, Magdalena crea una sorpresa. Altera la esfera personal de Anselmo (dominador > dominado; seguro > inseguro), tornándolo sumiso (canta y baila en la segunda fiesta > mutación de su universo social). Lo reduce a la caricatura de un niño. Esto puede ser unido al ámbito de la canción: “I used to call Funny Face. / Sh’s gonna cry / Until I promise nevermore” (p. 22-23). Y, también, explica el desenlace, que evidencia la inversión de la situación inicial:

— “Nunca más.

Lo dije maquinalmente, contrito, *porque ahora estaba seguro* que Sylvia le había contado algo de nuestra aventura esa noche en la urbanización, y quería despachar mi pecado, así rápidamente y *como bromeando con la promesa de un niño muy pequeño que promete observar de ahora en adelante una conducta que complazca y enorgullezca a su mamá*” (p. 103)

Este *mini-evento* sintetiza la “autocorrección” de Anselmo, provocada por el aprendizaje a que ha sido sometido por ambas mujeres. El sistema le ha agregado una nueva organización, que destruye la anterior. Se trata de un intercambio de papeles: los varones han dejado de ser agentes observadores para asumir los que ellos les han impuesto a sus mujeres: ser víctimas. Tal reificación torna previsible la felicidad conyugal del narrador.

La *regresión* final de Anselmo (reducido a la caricatura de niño) muestra una dialéctica entre *sistemas* (vida matrimonial) y *acontecimientos* (pérdida > reencuentro del sexo > objeto-fetiché; dominador > dominado; definido > indefinido)

En síntesis: mediante este cuarteto de personajes, que se dicotomizan a través de sus papeles de hombre/mujer, Donoso pretende iluminar la máscara caricatural, ambigua, de las prácticas burguesas en ciertos matrimonios. ¿Hasta qué punto ellos se alienan, al inten-

tar, simbólicamente, castrarse y dominarse recíprocamente? ¿No es éste un juego de implicación mutua? El resultado es la perplejidad del lector ante lo insólito (fantasmagórico) y la creación de un escenario — texto pleno de fantasmas. Estos se visualizan mediante las transformaciones del sentido.

1.2. "ATOMO VERDE NÚMERO CINCO"

El nombre de esta "novelita" apunta al objeto — acontecimiento que abrirá factores innovadores en la vida de Roberto y Marta. En efecto, — "ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO" — es la denominación del mejor átomo > cuadro, pintado por Roberto. Ilustra la elección, hecha por él y su esposa, del modo de servirse de la estructura social (10)

El cuadro funciona como objeto > evento aleatorio. Enmarca relaciones entre la serialidad de los *acontecimientos-catástrofes* (robos) y el *sistema*: perspectiva diacrónica, ambigua, de estados sincrónicos (objetos-fetiches > acontecimientos) Estos últimos, son modificados a través de hurtos imprevisibles, progresivos, de objetos de valor del nuevo "piso" del matrimonio.

Los robos remiten al grado de implicación que instauran las víctimas (la pareja) y los posibles agentes-observadores que podrían efectuarlos. Esto enclava las mutaciones de Marta y Roberto delante de los acontecimientos. La esfera privada de ambos se ve alterada, arbitrariamente, por el embate hostil del universo social (objetos hurtados > eventos-catástrofes)

El nombre del cuadro puede ser asociado, intertextualmente al número atómico de un elemento químico: el boro. El cinco (boro), en la tabla periódica de los elementos, designa formas aleotrópicas (complejas) del estado de la materia. El boro no se encuentra en estado puro ni es soluble en agua; posee una masa atómica, aproximada, de 10,8. Potencialmente, es un material peligroso, capaz de provocar explosiones. Su color es negro o "terroso" Se encuentra en los desiertos. Uniendo las características aludidas a la complejidad de los eventos, advertimos:

A) Que el cuadro, "informalista", abstracto, de Roberto abre la "novelita" Se revela, al inicio, como mini-evento: es el quinto átomo — cuadro pintado por él. Se refiere a uno de los deleites de Roberto: comparar con lupa las líneas de la pintura — recién he-

(10) — Vea el ensayo de Roland Barthes — "Sociología y socio-lógica" In: Barthes, R. *et alii* — *Estructuralismo y sociología*. Trad. esp. de Jorge Giacobbe. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 9-21.

cha — con otra, anterior, “químicamente precisa” (p. 108) Esto indicaría la motivación de la denominación. ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO es el único objeto, al comienzo, “que no estaba totalmente colocado, definido y determinado” (p. 113) Ligando la connotación compleja de esta pintura (11), el título del cuadro funciona en la escritura y en el paradigma químico (el átomo número cinco es el boro) Tal como el boro (materia difícil de individualizar), el cuadro abre un grado de imprevisibilidad para Roberto y Marta: ellos no saben dónde situarlo.

Se torna un *micro-evento*, pues Roberto lo une a asociaciones rápidas que se borran en la memoria inmediata: discusiones con Marta, originalidad del cuadro, reminiscencia del regalo hecho a su esposa el día del aniversario matrimonial, donación de éste a Marta. Como estos datos se diluyen y el pintor toma la decisión de colgarlo en la puerta de entrada, el cuadro vuelve a ser un *mini-evento*.

B) Este *mini-evento* crea implicaciones entre el modo de clasificar la materia y el discurso. El actor-pintor refiere las dimensiones de sua obra (60 x 80) y su peso: un kilo y ocho gramos (1,008) La factura de la pintura, que él anota en un papelito, establece implicaciones entre la materia química (boro = átomo número cinco = masa atómica = 10,8) y la sensible: el cuadro pesa la décima parte de un átomo número cinco: 1,008. En el sistema cuantitativo, general, de las formas, el cuadro, por su peso, se diferencia del paradigma químico. Se trata de una evocación imprecisa del personaje.

Al final del relato, la anotación hecha sobre el peso de éste, será olvidada por el actor-pintor. Establecerá, por ello, un *micro-evento* que le hará buscar una dirección arbitraria: “Peso — la calle —, 108” (p. 171) Es decir, las asociaciones sintagmáticas funcionan en dos sistemas. El olvido del significante químico y su diferencia relativa al nivel del significado: boro > átomo número cinco; masa atómica 10,8 nombre del cuadro: ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO; peso un kilo y ocho gramos dirección > calle > Peso > número 108.

Se ven, en síntesis, las diferencias entre el paradigma químico, la escritura y la asociación arbitraria de una dirección.

(11) — Según Barthes, “la sociedad de masas estructura pues lo real de dos maneras concomitantes: produciéndolo o escribiéndolo”. En la “novelita” de Donoso, el átomo, elemento químico —, forma parte de la producción artística de Roberto: es un cuadro. Al mismo tiempo, es un objeto literario. Es necesario, para Barthes, relacionar estas dos estructuras — formas y palabras — para comprender la escritura. Cf. *Idem Ibidem*, pp. 14-15.

C) Los colores del cuadro (grupos significantes) establecen ubicaciones en un sistema de diferencias: existe una oposición entre el boro (materia química) >átomo número cinco<colores invariables = negro o “terroso”>opaco>colores neutros y la estructura significante del cuadro. Los colores de éste se implican con el nombre de la pintura, rehecha cinco veces y con el paradigma químico: ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO. El verde se intercala, diferenciándose de las asociaciones relativas al boro. El cuadro imprime una marca homóloga entre el paradigma vital del actor-pintor y el espacio de sus objetos-fetiches >muebles. Él postula una materia-compuesta, que combine con los “café” de los muebles y los objetos de su piso. Por ello, el verde se une a los blancos y negros y al ámbito café (terroso) de la arpillera.

D) ¿Qué es el arte para Roberto? En la página 109, se refiere que la pintura y la literatura “eran integrantes de la categoría placer” Este odontólogo-artista revela la alienación que le produce la práctica de su profesión (reducida a medio de existencia y obtención de *status* >fetichismo de la mercadería) y el carácter aleatorio, lúdico, de la pintura: *praxis* de aficionado. Al no ser asumido en su totalidad, no articula cambios en su estructura vital: lo cosifica aún más. Roberto enclava el arte en el espacio cerrado del departamento, en el cual, dejará un cuarto vacío para instalar, futuramente, su *atelier*. ¿Hasta qué punto podrá asumir el arte como placer?.

En el relato, la dentística es un *micro-evento*, que surge y se diluye en la memoria inmediata. En la p. 108, el narrador relaciona ambas actividades:

“La pintura *confortaba* a Roberto — *cosa que no hacía su práctica odontológica, distinguidísima pero quizá demasiado vasta*”

Observamos, mediante la ironía, la distinción cualitativa entre odontología (“distinguidísima pero quizá demasiado vasta”) y pintura (“confortaba”) He aquí la patentización a través del lenguaje de las relaciones alienadas de su trabajo, que lo separan de sí mismo: no le permiten escoger, conscientemente, cómo dirigir su actividad hacia el arte.

Esto se indicia mediante el *micro-evento* de desear huir del mundo para pintar como Gauguin (pp. 109-112). Esta asociación rápida diferencia su situación de la de Gauguin (paradigma) y la vincula a través del deseo que ambos poseen (sintagma): vivir para solo pintar.

En síntesis: el arte es un objeto reificado más. Funciona en el sistema cerrado, operado por él mismo: el departamento. No consigue

unir su esfera privada con el universo social: jamás expone sus cuadros fuera de su casa. Por ello, la escritura generará, a partir del robo de su cuadro, acontecimientos, que acentuarán, aún más, el aislamiento de Marta y Roberto en su esfera privada y la incapacidad de ambos para establecer nexos “normales” con el universo social.

La serialidad de los robos y su enumeración pretende marcar la inteligibilidad, cualitativa, que ilustra las diferencias entre las connotaciones que de ellos dimanar. Significan, como fenómeno único, las separaciones entre la esfera privada de la pareja (y, aún, ellos se perciben como diferentes entre sí) y los otros: universo social. Esto pone de manifiesto la alienación (12)

Primer robo: el cuadro Impacto sufrido por Roberto, al relacionarse con el agente (“hermano del portero”), que abre la serie de eventos-catástrofes. Se evidencia la interacción entre el cambio externo (la falta del cuadro desarticula el “orden” del piso) y la esfera privada del personaje (sorpresa, indignación). La imprevisibilidad y la sorpresa provienen de la cordialidad desplegada por Roberto en su afán de exhibir el departamento. Se entusiasma porque alguien, que posee “otro estilo de vida”, admira su notación social (13) No reacciona por temor a desarticular su universo social delante de sus “nuevos vecinos”

La llegada de Marta realza otro acontecimiento-catástrofe, que se implica con el hurto, al nivel de la representación. Existe un paralelismo entre los robos, que alteran el universo social del matrimonio (agresiones inexplicables, provenientes del exterior) y la esfera privada (al intentar aclarar los eventos-catástrofes, ellos disputerán, progresivamente, para agredirse, al final) Esta constante evidenciará la gradación y la implicación, establecida por los hurtos, en el universo social (se tornarán más desconfiados, aislados y alienados) y en la esfera privada (cada vez, se pelearán más)

Segundo robo: el candelabro. Existe un *paralelismo* entre este evento-catástrofe y el anterior. En ambos, Roberto exhibe el piso

(12) — Vea, sobre la alienación, la coletánea de E. Fromm, E. Schachtel, Marx *et alii* — *La Soledad del Hombre*. Trad. esp. de Santiago González Caracas, Monte Ávila, 1971.

(13) — La actitud de Roberto es propia de entes que pertenecen a “clases superiores”. Según Davis y Gardner, éstas ponen el acento en “el nacimiento y en el estilo de vida” El “hermano del portero”, en cambio, no puede ser insertado en ninguna clase social, pues no existe la motivación del dinero para el robo, ni se sabe quién es él, lo cual podría situarlo en clases inferiores. *Apud.* Bourdieu, Pierre — “Condición de clase y posición de clase”. In: Bourdieu, P., Barthes, R., *et alii* — *Estructuralismo y Sociología*, ed. cit., pp. 98-99.

cuando Marta no está. El observador pasa a ser, aquí, el posible “implicado” en el hurto. Se advierte una complejidad progresiva. Este evento sucede un día antes de que Marta y, luego, Roberto lo perciban. Por eso, aumenta la sorpresa de Roberto, que “no entiende” lo que su esposa le refiere (p. 135)

Esto crea el *setting* del acontecimiento y fantasmagoriza lo real, paulatinamente. Los dos cónyuges discuten sobre el sentido de estas peripecias cotidianas y el micro-medio. Especulan sobre los “posibles” sospechosos y el grado inquietante de los eventos.

Tercer robo: la bombilla. La sorpresa disminuye. Antes de salir, Roberto pensó que la ampolleta se había quemado. Se configura una interacción entre los hurtos anteriores (agresiones del universo social) y el retorno precipitado de él (esfera privada alterada por la “sospecha”) La remotivación de los robos selecciona “ideas nuevas” sobre el micro-medio. Roberto reconoce una lógica más compleja: imagina una serie de hipótesis fantasmáticas.

Una de ellas es el “miedo” de no encontrar “su piso” (p. 141) El departamento y sus objetos-fetiches se tornan el *fantasma* de lo real. Roberto organiza, inconscientemente, las transformaciones de su universo social (deja de trabajar, se aísla y se aliena aún más) y de su esfera privada (captación de “otra cosa” detrás de los robos > lo fantasmagórico; peleas más violentas con Marta) La redundancia de los eventos-catástrofes, su no comprensión, desorienta a los personajes, al narrador y a los lectores. Son “gestos de escritura”, que marcan lo fantasmagórico: desdoblan la narrativa, mediante la serialidad.

Cuarto robo: los cuatro pisapapeles victorianos. Este evento-catástrofe ocurre ante la vista del matrimonio, que recibe a cuatro predicadores. El narrador los muestra a través de metonimias > “gestos de escritura”: “cuatro *sonrisas plácidas*” > “cuatro *voces gentiles*” > “registros de las cuatro voces” (pp. 146-147) Estas connotaciones se yuxtaponen “a los ojos despavoridos de Marta y Roberto” (p. 146) El cotejo de ambos tipos de “gestos de escritura” instaura una *gradación*, que problematiza la ambigüedad fantasmagórica de la situación. A la “seguridad” de los “cuatro mamarrachos”, el narrador nivela el “horror” de Roberto, su desprecio (él los considera “espantapájaros”) y la falta de autodominio de la pareja: los dejan entrar y luego los echan.

Roberto, al igual que en el primer evento-catástrofe, no sabe cómo se deja robar > siente estupor > pelea con Marta > le rompe el vestido > lo arroja al fuego. El malestar de la pareja, la progresión de robos inexplicables, le confiere a lo real un sentido y un no sentido

al mismo tiempo (14) El horror paulatino enclava el ángulo fantasmagórico de lo real.

Quinto robo: el mueble de laca japonesa. Al comprobar que “no eran robos. O eran robos que no eran robos” (p. 156), la pareja sale en busca de ayuda. Perciben que están ante una realidad “inquietante”, que no pueden explicar. El acontecimiento de salir se implica con el mini-evento de ver el hurto del mueble, con la reacción de Marta (“impotente”, p. 157), que es idéntica a la de su esposo, al atropello que padece y a la pérdida de la última falange del dedo meñique.

Estos mini-eventos traban el “miedo” de la pareja: en el hospital, desean obliterar el retorno al departamento, que se ha tornado el fantasma de los robos (eventos-catástrofes) El escenario>texto departamento) revela las transformaciones de un mundo fantasmático, que crea una relación “inexplicable”, fantasmagórica, para los personajes y el lector virtual.

Sexto robo: la linterna. Este mini-evento es retenido, al inicio, en la duración del ver dormir a Marta. Roberto concatena el hurto> universo social y la esfera personal; del no haberle dado hijos, se patentiza la ambivalencia con que el marido piensa en su mujer: “odiosa y cobarde” (p. 163) Este *oxímoron* reitera la memorización de los robos y la hostilidad creciente entre ambos. Al despertar, Marta le confiere a la serialidad de robos un origen centrado en el modo de ser de su marido: “Son culpa tuya porque eres un egoísta como todos los hombres” (p. 164) Del cotejo entre ambas actitudes, captamos los “gestos de escritura” y la *gradación* de las relaciones ambiguas en la esfera íntima y el universo social. Así se enclava lo fantasmagórico en lo real. Roberto se desorienta>se torna más violento con Marta>desea ignorar los eventos-catástrofes> desea encerrarse en el “cuarto vacío” Lo fantasmagórico se mediatiza en el espacio-escritura, a través de asociaciones aleatorias que las víctimas hacen de un mismo evento.

Séptimo robo: la turmix. La concatenación de los acontecimientos-catástrofes une este hurto al siguiente. Marta asume éste, como micro-evento: descodifica, durante algunos minutos, las reacciones previsibles de su esposo, relativas a la masa de mini-eventos captados en bloque: la agente-observadora (Sra. Presen) y su familia “miserable”, con la ayuda del portero, serían los “implicados” por ser “gente pobre” (p. 167)

(14) — Cf. Bellamin-Nöel, J. *artL cit.*, pp. 6-10.

Octavo y noveno robo: una litografía de Saura (Anselmo) y una crema contra las pecas (Magdalena) Se evidencia, aquí, una dialéctica entre el hurto anterior, hecho por la empleada (figura recurrente en las novelitas >clase baja) y éste, efectuado por sus amigos (también, personajes de las “tres novelitas” >clase alta) Esto le confiere a los eventos-catástrofes connotaciones más complejas. Los robos se tornan fantasmas y las situaciones, provocadas por ellos, en la esfera íntima de la pareja, que “no comprende” sus motivaciones, fantasmagoriza lo real, recreando las transformaciones lúdicas del universo social.

Los acontecimientos han operado la dialéctica del sistema, alterando la esfera privada del matrimonio (se aíslan totalmente, alienación progresiva) y su universo social (desconfían hasta de sus amigos, no los llaman) La “peligrosidad” de los otros lleva al evento anhelado, antes, por Roberto: la reclusión en el cuarto vacío, que es el fantasma de su actividad de pintor. Esta fuga es recurrente en Donoso. En *Coronación* (1958), Andrés Ábalos se aísla y, como su abuela, enloquece, al tener que enfrentar el desamor, el robo y el engaño, coordinados por Estela, la empleada. Lo mismo ocurre en *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970) Allí, el Mudito se transforma en una “vieja más”, encerrada en un asilo. Su respuesta a la agresión y degradación, a que lo somete la familia de los Azcoitia, es la autoalienación.

Al final del relato, la serialidad se neutraliza. Roberto olvida el origen del papelito que escribió al inicio sobre las dimensiones y el peso del cuadro. Lo singulariza como dirección. Roberto altera su esfera privada y su universo social: le habla a Marta >deciden salir >se tornan aliados. Este *mini-evento* (la salida) da lugar a otros más complejos: el chofer de taxi es asociado con “el hermano del portero”; hasta el narrador lo denomina así (p. 182) La ayuda de éste será interpretada, arbitrariamente, como “peligrosa” El chofer de observador pasará a ser víctima: será agredido por la pareja.

Esto le da más realce al evento ulterior: los esposos se crearán entre sí un mini-evento-catástrofe: pelearán hasta destruirse la ropa y sangrar. Este mini-evento sintetiza la suma global de las características sociales: las agresiones fantasmáticas (hurtos) del universo social se tornarán aleatorias en la esfera privada del matrimonio.

La respuesta, que ambos encuentran, delante de lo fantasmagórico y lo inexplicable de lo real, será la *agresión mutua*. Este dato violento surgió en cuentos iniciales de J. Donoso (“El Charleston”; 1950); en su novela *El Lugar sin Límites* (1967), marcando la alienación por la bebida y el machismo.

Pero, a diferencia de tales relatos, lo fantástico ilumina, aquí, otras pregnancias ideológicas, pues la visión de mundo del autor pretende mostrar el ciclo humano del sistema burgués. El no comprender lleva al aislamiento > agresión > alienación.

1.3. “*Gaspard de la Nuit*”

Una redundancia de las “novelitas” de Donoso, revela que un objeto artístico (canción, cuadro y, aquí música de Ravel) injerta acontecimientos aleatorios. Se unen los lenguajes musicales y plásticos a la referencia de alienaciones y subversiones del mundo. Esta ambivalencia señala la modernidad, según Barthes: el ángulo subversivo señala “el lugar de una pérdida, de una hendidura, el corte, el *fading* que se apodera del sujeto en la cima de la fruición”. En Donoso, esta percepción está dada por la ambigüedad, lo insólito, que los eventos-catástrofes-aleatorios, enmarcan. Barthes afirma, además, que “la cultura retorna como margen: bajo qué forma no importa” (15) Tal vez, así se explica la denominación de “novelitas”, conferida a estos relatos breves.

Sobre todo, interesa subrayar que “*Gaspard de la Nuit*” nos enfrenta con dos niveles de realidad y dos sistemas de vida: el de Mauricio y el de su madre. Visualizamos esto, por la división de la novelita en cinco partes, que se alía a la composición raveliana, creada, casi siempre, con cinco pentagramas (pautas) y, además, porque Mauricio silba su música. Paolo (intelectual recurrente en las novelitas) descodifica el enigma del silbido de Mauricio, afirmando:

“¿Sabías que Ravel, a veces escribía esas armonías aparentemente tan simples *en cinco pentagramas paralelos*, y que es difícilísimo interpretarlas”? (pp. 226-227)

Tal “gesto de escritura” articula la *deixis* de la motivación del relato, dividido en cinco capítulos, así como la estructura musical de Ravel. El nombre de la obra (“*Gaspard de la Nuit*”) adquiere sentido si relacionamos la fusión entre la esfera íntima de Mauricio (que le gusta tal composición) y su universo social (su nombre es idéntico al de Ravel; como el compositor, parece “enigmático” a los otros) La música subraya la complejidad, abstracta y, a veces, simbólica de Mauricio. Ravel, así como los músicos de su período, se basó en poetas simbolistas, para iniciar un estilo sensorial, “decadente”

El otro sistema equivale a Sylvia. Posee una esfera privada organizada (relaciones con Ramón) y un universo social determinado (es modelo) El hiato emerge con la llegada de Mauricio. Este mini-

(15) — Vea el libro ya citado: *O Prazer do Texto*, pp. 12-13.

evento le provoca sorpresa a Sylvia, pues amenaza *desorganizar-reorganizar*, contingentemente, su vida. Ello crea el *setting* del relato. Organiza implicaciones: una alteración no deseada de su esfera privada por la presencia sorpresiva de un agente-observador: su hijo (esto atenuará sus relaciones con Ramón) Lo mismo ocurre en su universo social: no podrá hacer lo que le resultaba habitual. Ella se siente “víctima” El hijo aporta “novedades”; se torna un emisario de otro medio social. Intenta crear su propio sistema.

El deseo de entenderlo de Sylvia y de su familia es, para él, “una violación” Articula relaciones originales con los otros (miradas, silbidos, pp. 215-219) No permite a nadie adensarse en su esfera íntima; en cambio, desea “rozar los límites de la conciencia de esa persona desconocida”, dejar “que su conciencia absorbiera a la otra” (pp. 213-214) Así se revela la metaforización de su esfera íntima. Los “gestos de escritura” subrayan la duplicidad del yo observador víctima: su perplejidad, al vislumbrar el “terror” de los otros, cuando perciben su mirada (p. 213). Esto desorienta a los personajes y al lector virtual, pues lo real se fantasmagoriza.

La creación de un contexto fantástico lo percibimos en la metáfora del “ahorcado” Ella enmarca relaciones ambiguas entre el señor del traje café y el joven (pp. 220-223) Esta imagen se une a la música (silbidos del muchacho > deseo de dominar al otro a través de la música) y a la ambivalencia de su esfera privada, que sólo anhela establecer “semirrelaciones” con personas de la calle (p. 214). Selecciona “ideas”, canales originales de comunicación (silbidos, miradas), que lo autoalienan: disocia su esfera privada del universo social de los otros. La escritura recrea, fantasmagóricamente, la realidad/irrealidad de su encuentro enigmático con lo real, mediante imágenes.

Paralelamente, se instaura la organización inconsciente, fantasmática, que pretende organizar el adolescente, poniendo en juego sus deseos. Advierte las transformaciones de un mundo aparentemente lúdico: señora de gafas > huye > *siente “terror”* (p. 215); hombre del traje marrón > pende de la horca > se independiza del paso del ahorcado > “no alcanzó a colgar” > “es un condenado mudo” > Mauricio huye de la “máscara insinuante” > *siente “temor”* (pp. 221-222).

Los deseos de Mauricio, observador de sus “víctimas”, son inconscientes (dominar > ahorcar a los otros) En el segundo ejemplo, él pasó de observador a víctima, ambivalentemente. El temor de la señora con gafas enclava el paralelismo con la segunda secuencia, en la cual, él acaba sintiendo “temor” de la “mirada procaz” del otro. Se transgrede lo real a través de imágenes que muestran/ocultan su deseo de “atar el nudo mágico” (p. 222) Surgen los

fantasmas, que recrean el juego ambivalente de la representación: deviene un fantasma más para Mauricio. Estos datos nivelan lo lúdico de la escritura con las verdades ambivalentes poetizadas en la esfera íntima del adolescente. Se estructuran duelos simbólicos, conjunciones semánticas, entre Mauricio, su madre y el muchacho del parque. Se trata de la presencia de lo fantasmático en el espacio íntimo de Mauricio (texto + escenario), transpuesto en el espacio-escritura (16) Ellos son diferenciales, según la instancia discursiva que sea analizada.

Duelo simbólico ₁, — Mauricio > Madre

aislamiento + deferencia +
incomunicación + comunicación +
invulnerabilidad + vulnerabilidad +
desagrado + terror.

El narrador advierte, reiterativamente, que Mauricio se sentía “agredido por el beso de su madre” (p. 223), “violado” (p. 224); excluido “de las máscaras y disfraces de su madre” (p. 226). En el cuarto capítulo=pentagrama, el hiato entre estos dos sistemas se hará máximo. Se concatena el mini-evento-catástrofe — “ser violado” — con el papel de observadora, asumido por Sylvia: lo critica, desea “perfeccionarlo”, insertarlo en su universo social. Esto provoca las precisiones que le hace Mauricio: la música de Ravel “no es su esencia”, sino “un camino” (pp. 257-260) De allí, surge el reconocimiento del adolescente: jamás podrá conciliar su esfera privada con el universo social de Sylvia y la familia. Tal conjunción semántica puede ser esquematizada, así:

Duelo simbólico ₁, — Madre > Mauricio

incomprensión + comprensión +
interés + rechazo +
deferencia + indiferencia +
castradora + castrado.

Deviene de esto, su transformación externa>universo social (muchacho de clase alta>clase baja e íntima>esfera privada evocación del vagabundo>intercambio de miradas y silbidos>intercambio de ropas y personalidades, pp. 260-266)

Este cruce del bagaje humano evidencia la autoalienación de Mauricio, su deseo de evasión para evitar conflictos interpersonales (17).

(16) — Cf. Bellamin-Nöel, J., *art. cit.*, pp. 7-12.

(17) — Vea el ensayo de Frederick A. Weiss — “Dinámica y Terapia de la Autoalienación” en el libro ya citado: *La Soledad del Hombre*, pp. 243-265.

Su autoeliminación del universo social, familiar, patentiza el deseo de articular un yo ideal: desea ser otro para ser él mismo. Esto puede ser analizado a través del duelo simbólico entre él y el muchacho del parque, que en virtud de la semejanza, adquirirá el yo repudiado por Mauricio.

Duelo simbólico₂ — Mauricio \cong vagabundo

enseñar + aprender +
corregir + ser corregido +
evocar + esperar +
observar + dormir +
dormir + observar +
autoeliminarse + autoalienarse +
huir + regresar.

El retorno del “otro Mauricio” reorganiza el sistema. Sylvia (personaje de la primera novelita), podrá, ahora, implicar su universo social y su esfera íntima con el “nuevo Mauricio”. La mutación se articula en la esfera íntima: el vagabundo no asumirá el papel de observador=víctima del Mauricio verdadero. Aceptará, pasivamente, las novedades que el micro-medio burgués le ofrece: una moto, camisas llamativas, seguridad. Mauricio provoca respuestas al *topos social*, mediante el accidente — acontecimiento del cambio de personalidades. Proporciona la dialéctica del desear ser dirigido, determinado y protegido por el universo social burgués (vagabundo) y el desear autoeliminarse de él, ser indeterminado, *otro*; seguir el camino elegido, aleatorio, de la *huida* (Mauricio). Ocurre un intercambio entre sistemas de vida (burguesía>clase baja; Mauricio<clase alta> clase baja) Mauricio rechaza el sistema burgués, pero su *fuga* es una forma de autoalienación. El fantasma de las identidades y lo insólito del final revelan la no adecuación entre designación y significación. Esto es propio de lo fantasmagórico.

2. Conclusiones. Las “Tres Novelitas” y la narrativa de Donoso.

En *Tres Novelitas Burguesas*, Donoso redistribuye algunos eventos de su narrativa anterior. Diseña otro margen significativa para sus relatos. Su modernidad proviene de esta ambivalencia: instaurar destrucciones indirectas, dinámicas, para crear una nueva mimesis (18) Podemos identificar, por ejemplo, el deseo de huir del mundo (como Gauguin) de Roberto (“ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO”) con el desfile de lugares imaginarios: “China”, relato aparecido en *Anto-*

(18) — Cf. Barthes, Roland — *O Prazer do Texto*, ed. cit., pp. 11-15.

logía del Nuevo Cuento Chileno, 1954 (19); espacio inventado por un niño (fascinante, distinto, libertad, aventura) y, luego, olvidado por el adulto, que se aliena. En *Coronación* (1958), Andrés crea “Omsk” (clase alta) y Mario, “Oslo” (clase baja). Los olvidan. Se refiere, así, la zona de la alienación en la esfera íntima. En este libro de 1958, se había historicizado el afán coleccionador de Andrés Ábalos (bastones). En las novelitas, Marta y Ramón articulan el “fetichismo de la mercadería”. La quiebra, en relación a *Coronación*, proviene de la serialidad fantástica de hurtos.

“Chatanooga Choochoo” tiene su antecedente en el cuento “El Charleston” (1960), en el cual encontramos la caricatura de un gordo que baila, el machismo y la muerte de la víctima. La transgresión, en las novelitas, resalta la simbiosis, original, de la alienación, lo fantástico y la explotación de relaciones matrimoniales, ausentes en el relato de 1960. “Gaspard de la Nuit” puede vincularse a “La Puerta Cerrada”, uno de los cuentos del volumen *El Charleston* (1960), pero publicado un año antes, en otra antología del grupo del 50. Ambos personajes son considerados “locos” por sus madres y malogran sus relaciones con el universo social (autoalienación). La novedad de la “novelita” es la ambigüedad fantástica que ilumina máscaras alienadas y acentúa el sistema burgués. Lo fantástico surge, unido a la alienación, en *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970), en la obra de José Donoso. Allí encontramos la *regresión del Mudito* (nene, pp. 122-126), su castración, su mutación, su autoalienación y muerte ulterior. Estos factores son reorganizados en el libro analizado.

En las “novelitas”, hay personajes recurrentes: la Sra. Presen (empleada), Paolo Rojo (intelectual snob y homosexual, que consuela a las mujeres cuando tienen problemas). Marta y Roberto aparecen en la novela inicial y final, como amigos de Ramón y Sylvia, protagonistas de ambas y, en la central, ocupan el primer plano, llamando a Anselmo (médico), personaje de la primeira. Donoso crea nexos entre los personajes. Traba, así, el carácter aleatorio de los eventos. Éstos connotan el mundo burgués, su complejidad fantástica ambigua y alienada.

(19) — Esta antología reunía a los escritores de la “generación del 50”, que pretendían acabar con el regionalismo. Donoso continuó solo. Vea la primera edición, organizada por Lafourcade, Santiago de Chile, Zig-zag, 1954 pp. 75-82.

PROBLEMI DI LINGUAGGIO IN GADDA

Loredana Caprara

A volte il linguaggio è problema anche nell'uso comune e quotidiano, tanto più lo diventa per uno scrittore che deve ricreare con le parole la sua visione della vita.

Quanto più questa visione è complessa e sfaccettata, tanto più richiederà un linguaggio multiforme e articolato in molti diversi modi.

E' il caso di Gadda. Uomo coltissimo, letteratissimo, studioso di filosofia, ma anche ben ancorato alla vita pratica: era ingegnere e come tale aveva lavorato per molti anni, egli ha una visione della vita ampia, dinamica e profonda; con l'abitudine del ragionamento le strutture della sua mente sono divenute più complesse; per di più il suo raziocinare a volte procede a scatto libero per effetto, pare, di una logorrea nevrotica. Logorrea razionale e razionalizzante, certo, ma, entro certi limiti, incontrollata; volta a rendere i molteplici aspetti delle cose e il loro incessante evolversi e mutare in una forma, per così dire, di cubismo letterario, così che esse ci appaiono svolte nello spazio e nel tempo, dall'esterno e dall'interno, nel loro aspetto sano e in quello malato, come le vedono gli uni e come le vedono gli altri.

A una prima lettura ci si sente un po'confusi, poi, leggendo e rileggendo, il groviglio si districa, i particolari si mettono a fuoco e all'improvviso si ha la percezione dell'insieme nella sua straordinaria varietà e complessità, nella sua aderenza al reale della vita.

Dei romanzi di Gadda io continuo a leggere e a rileggere "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana" e "La cognizione del dolore", non solo perché li considero i più belli, ma anche perché mi dicono, personalmente, qualcosa di molto profondo.

Il "Pasticciaccio" è quasi un giallo: racconta la storia di una rapina e poi di un delitto, un atroce e feroce assassinio, e delle indagini che seguono. Indagini non lineari, purtroppo, ma viziate da incertezze che, per necessità e per abitudine, si mascherano di sicurezze assai pregiudizievoli al risolvimento del caso. Il romanzo si interrompe prima che la verità si palesi completamente. Il commissario

rio che dirige le indagini è sicuro, ma sarà che questa volta si son tirati tutti i fili “all’inerte burattino del probabile”, per usare le parole di Gadda?

Ricchissimo di personaggi trattati a tutto tondo, con umana simpatia, ma senza immedesimazione completa da parte dell’autore, né quindi del lettore che ritrova in essi i lati sgradevoli propri di ogni natura umana, il romanzo è anche ricchissimo di variazioni linguistiche: dall’italiano colto e letterario, a volte arcaico, alla vasta gamma che dialetti: romanesco, napoletano, abruzzese, veneto, lombardo, fino ai latinismi e al latino vero e proprio. E’ naturale che i vari personaggi parlino ognuno il proprio dialetto, almeno prevalentemente, ma anche l’autore fa le sue considerazioni in un linguaggio variamente colorato, alternando e mescolando vocaboli ed espressioni di varia provenienza, creando mirabili effetti di evidenza, di contrasto e di ritmo. Effetti umoristici e patetici e drammatici, talvolta tutto nella stessa pagina, per un lieve cambiamento di prospettiva.

Interessantissima è la continua deformazione dei noni persona, chiaro simbolo di come ognuno appare diverso ad ogni altro.

Ma oltre ad apparire diverso, ognuno è diverso in momenti diversi, in primo luogo quello che è il vero protagonista del romanzo: il commissario don Ciccio Ingravallo alterna momenti di spiritualità profonda e pensieri filosofici, — e noi pensiamo che in lui si rispecchi l’autore, — a momenti di violenza questurinesca, a momenti di delicato e puro e geloso amore per l’assassinata Liliana, a momenti di invidia e meschineria causate dai limiti datigli dalla vita: l’aspetto, il carattere, la modesta condizione sociale ed economica.

Poi c’è Liliana: bellissima, ricca, apparentemente immagine equilibrata e virtuosa che, a poco a poco, all’indagine appassionata di Ingravallo rivela alcune ombre e soprattutto la segreta incrinatura di una nevrosi, ed è ciò che l’ha avviata verso la morte: lo smodato, soverchiante desiderio di un figlio suo.

Ci sono poi le figure minori ma non per questo meno vive, c’è il marito di Liliana, giovalone ma privo di finezze, il bel cugino un p’ vanesio per la soddisfazione dei successi che ottiene con le donne, ed è questo ciò che Ingravallo non può mandar giù facilmente. Poi c’è il dottor Fumi che ha gli occhioni “fonni fonni” e la parlata persuasiva e convincente; ci sono i brigadieri, ognuno diverso dall’altro; e le ragazze del bordello: la bella, la brutta, con i loro amori, i loro problemi, le loro miserie, più viva di tutte Ines, avvenente e sudicia, fiera e affamata, vilipesa e innamorata; ci sono le cameriere-nipoti di Liliana, la signora Menegazzi, la portiera e i vicini del gran palazzo di via Merulana ecc. ecc.

Per ognuno di questi personaggi l'autore sfodera una differente varietà di linguaggio, diversi dialetti, diversi toni di uno stesso dialetto in accordo con la posizione sociale di chi parla. Ma la complessità di Ingravallo ha bisogno di più di un registro e però tutti questi registri convergono ad illuminare il personaggio nella sua cupezza desolata, nella sua accorata solitudine senza uscite né prospettive. Immagine deformata dell'autore. Deformata, ma forse, in certi momenti, idealizzata.

Anche l'ing. Gonzalo, protagonista de "La cognizione del dolore" ci mostra un lato della personalità di Gadda. Qui nessuna idealizzazione. Qui c'è soltanto un profondo dolore; è la nevrosi che strazia l'animo di Gonzalo, impedendogli di comunicare con gli altri, anche con colei che egli più ama, sua madre. Questo è il dolore, non poter comunicare, al limite non poter amare, sentirsi monadi chiuse agli affetti, o, meglio, con gli affetti chiusi dentro.

Questo dolore vive nel linguaggio a volta a volta spezzato e involuto di Gonzalo. Nel suo dire e non dire, nel suo girare a vuoto, nelle innumerevoli e assurde complicazioni di parole di cui egli si circonda.

Egli ama sua madre, ma a lei questo amore arriva carico di violenza e rancore per il peso dei mali sofferti o forse solo immaginati fin dalla lontana infanzia e dall'adolescenza.

Desolata è la figura della madre, impotente a lenire il dolore del figlio e partecipe silenziosamente di questo dolore fino in fondo. Capisce, soffre e non può far nulla.

L'ambiente e il paesaggio sono resi con estrema suggestione, a volte in brevi frasi classicamente tornite, a volte, espressione del pensiero malato di Gonzalo, si sviluppano in spirali senza fine. Ripetutamente si accenna alla chiarezza dell'aria propria della Brianza e della Lombardia tutta nelle giornate in cui il cielo si apre e all'orizzonte si stagliano i monti innevati.

In tutto il romanzo noi sentiamo di essere in Brianza per la dolcezza del paesaggio ondulato di colline, per le "bacinelle dei laghi", e il Serrucon (che è il Resegone), per la dolcezza del clima e la salubrità dell'aria, ma l'azione è immaginata in indefinito paese dell'America del sud, a ricordo certo del periodo che Gadda ha passato in Argentina come ingegnere elettrotecnico. Perciò egli usa molti vocaboli spagnoli o loro deformazioni. Ma predomina la parlata lombarda con cui l'autore esprime se stesso e il suo ambiente.

Tuttavia, più che il lessico, qui colpisce la sintassi. La frase a volte è estremamente spezzettata e frammentaria, a volte, prolungan-

dosi in volute, riproduce l'evoluzione stessa della nevrosi; i neologismi, gli arcaismi, i termini inusitati significano, mi pare, l'inutile sforzo per comunicare e capirsi.

E' una storia desolante e sconsolata, senza inizio né fine, uno stralcio di vita, senza nessuna possibile soluzione, destinata a continuare e a ripetersi finché dura la vita, in attesa della morte.

Anche qui altri personaggi minori intervengono ad osservare e a ridire in un loro linguaggio semplificato la nevrosi di Gonzalo. Pare che non la capiscano, eppure la descrivono in modo che a noi che leggiamo, appare chiara ed evidente ancor prima dell'apparizione di Gonzalo stesso. Essi rappresentano quanti vedono e vivono, senza capirla, la realtà dolorosa della vita.

C'è poi chi, come il dottore, non vuol vedere, perché altre sono le sue preoccupazioni, o forse non crede perché tratto in errore da un suo concetto di assoluta razionalità e volontarietà. Fatto sta che il dottore pensa di sistemare una delle sue figlie con Gonzalo, ed insiste, convinto che il male non sia poi così grande.

La serva, il contadino, il bambino che va a lezione dalla madre hanno la funzione di permettere a Gonzalo di sfogare su di loro il suo rancore contro l'umanità tutta, rancore che si riversa anche sulla madre, che egli vorrebbe allontanare da tutti costoro, perché si occupasse di lui solo e a lui solo desse affetto e amore.

Il messaggio del romanzo è in questo disperato bisogno di affetto che non riesce neanche a formularsi come richiesta, ma si complica di inutili e difficili parole, maschera e non consolazione del dolore.

ALCUNE NOTE SU ITALO SVEVO

Loredana Caprara

Cinquant'anni fa, precisamente il 13 settembre 1928, moriva in un incidente automobilistico Italo Svevo.

Sia detto tra parentesi, Italo Svevo è uno pseudonimo, a ricordo del grande imperatore e re di Sicilia che combatté tutta la vita sognando uno stato italiano unificato e alla cui corte di Palermo fiorì la prima scuola di poesia in lingua italiana: Federico II di Svevia. Pare, così almeno mi è stato detto da un amico che aveva frequentato l'ambiente degli irridentisti triestini in quegli anni lontani, che non fosse stato lo stesso Svevo a scegliersi un così orgoglioso pseudonimo, ma che esso gli fosse stato suggerito nel circolo di letterati e patrioti triestini che si adoperavano per l'unione di Trieste all'Italia.

Svevo lasciava tre romanzi più alcune novelle, un frammento di romanzo appena iniziato, un certo numero di saggi letterari.

Lo scrittore era nato nel 1861 a Trieste. Aveva studiato alcuni anni in Germania e molto giovane aveva cominciato a scrivere: testi di comdie all'inizio, poi collaborazioni al giornale italiano di Trieste "L'Indipendente", soprattutto recensioni di libri italiani e francesi e critiche teatrali. Tale attività durata circa un decennio lo costrinse a prendere conoscenza delle più recenti tendenze della letteratura narrativa e determinò la sua evoluzione dal giovanile romanticismo al verismo.

Al verismo si ispira infatti il suo primo romanzo: "UNA VITA" (1892) In realtà l'ispirazione verista è parziale, interessa più che altro la descrizione impersonale e dettagliata dell'ambiente: la banca dove il protagonista lavora, la famiglia Lanucci presso cui abita. Ma il protagonista, Alfonso Nitti, è rappresentato con una finezza psicologica che va al di là del verismo, anticipando motivi propri del romanzo del novecento.

La capacità di descrivere in modo così dettagliato e preciso anche i minimi moti dell'animo, gli ondeggiamenti della volontà, l'alternar-

si di speranza e depressione e specialmente il progredire della passione amorosa, si spiega con il fatto che l'autore prende a modello se stesso e si descrive dal di dentro con estrema attenzione e minuzia.

Anzi bisogna notare che tutti tre i romanzi di Svevo sono autobiografici, almeno in senso lato, e che costituiscono una serie molto interessante di messe a fuoco della personalità dell'autore, come egli si vedeva. Ci troviamo di fronte ad un uomo piuttosto mediocre, privo di volontà, con aspirazioni letterarie velleitarie, incapace di trovare una forma di rapporto valido con gli altri e, almeno nei due primi romanzi, destinato all'insuccesso e al fallimento.

Il fallimento di Alfonso Nitti è completo: si risolve in un suicidio. Ed è proprio questo suicidio, nonostante tutto vagamente romantico, pur sempre un atto di coerenza, che fa del protagonista di "UNA VITA" l'unico quasi "eroe" sveviano, e, del romanzo, il prediletto dell'autore, forse perché più degli altri conserva l'amaro sapore della giovinezza.

Già il titolo del secondo romanzo "SENILITA" (1898) ci dice come le cose sono cambiate in Svevo. Nuovamente un personaggio mediocre, velleitario che non riesce a conoscersi e a valutarsi, che soffre e fa soffrire senza ricavarne nessun insegnamento di vita, un uomo destinato alla senilità del sentire. Il romanzo è grigio, pesante, asfissiante, almeno nella rappresentazione del protagonista: Emilio Brentani e dell'infelice, patetica sorella di lui: Amalia, che muore d'amore, alcolizzata. Fratello e sorella, si notino i nomi: Emilio, Amalia, sembrano due, appena un po' diverse, messe a fuoco dello stesso personaggio: il mediocre sconfitto, l'infelice che non sa vivere: Emilio si rassegna senza ideali né speranze, Amalia muore per aver cercato oblio nell'alcool. Ad essi si oppongono Angiolina e il pittore Balli in un contrasto: senilità — giovinezza, rassegnazione — gioia di vivere. In questo gioco di opposizioni, oltre che nella solita approfondita analisi, è la bellezza del romanzo. Nell'autore già si fa strada una visione del reale più complessa e variata, anche se ancora vista in personaggi opposti.

Questi due romanzi pubblicati a spese dell'autore presso un editore sconosciuto di Trieste, non suscitarono nessun interesse né di pubblico né di critica. Per l'autore che aveva creduto nel valore delle sue opere fu un duro colpo che lo distolse dalla letteratura. Per venticinque anni si dedicò al suo lavoro di industriale, studiò, lesse, ma non scrisse nulla da pubblicare. All'inizio del secolo conobbe Joyce, allora a Trieste, e questa amicizia si rivelò importantissima per Svevo.

Joyce aveva letto i due primi romanzi di Svevo, li aveva trovati interessanti e aveva esortato l'amico a rimettersi a scrivere. Durante

la prima guerra mondiale, in un periodo di inattività forzata, Svevo fu nuovamente tentato a riprendere la penna. Ne venne fuori "LA COSCIENZA DI ZENO" (1923, Cappelli, Bologna), che non ebbe molto maggior successo dei due romanzi precedenti. Deluso e indispettito Svevo lo mandò a Joyce per un parere, e questi, divenuto ormai il celebre grande scrittore di cui tutta Europa parlava, presentò il libro ad alcuni critici francesi fra cui Valéry Larbaud e Benjamin Crémieux che ne rimasero entusiasti.

Per caso, frequentando lo stesso circolo letterario, Eugenio Montale venne a conoscenza del romanzo, lo lesse, ne riconobbe il valore e pubblicò in ESAME (novembre, dicembre 1925) un "OMAGGIO A ITALO SVEVO" con cui inizia in Italia la discussione sullo scrittore triestino.

Il saggio francese uscirà in un numero speciale in LE NAVIRE D'ARGENT (Paris, febbraio 1926) e proporrà il romanzo di Svevo all'attenzione del mondo letterario europeo facendo lusinghieri paralleli tra Svevo e Proust, Svevo e Joyce. Questi paralleli, avverte Giacomo Debenedetti nei suoi bellissimo saggi su Svevo in IL ROMANZO DEL NOVECENTO (Milano, 1971), ebbero a loro tempo essenzialmente valore pubblicitario per far accettare uno scrittore sconosciuto che con gli autori citati aveva in comune appena la partecipazione al complesso movimento culturale contemporaneo, che si rifletteva in una sua propria visione della realtà espressa secondo canoni suoi.

"LA COSCIENZA DI ZENO" è un'altra, più matura e disincantata, messa a fuoco del solito personaggio mediocre, incoerente, incapace, qualità negative che però non lo esauriscono. Si esamina anche lui attentamente, dal di dentro e dal di fuori, sorridendo di sé con bonaria ironia, scoprendo i suoi lati deboli quasi con candore o con incoscienza fanciullesca, offrendosi al giudizio dei lettori con una franchezza che disarmava. Rispetto ai romanzi precedenti notiamo qui una visione della vita più serena: nonostante tutto, senza merito suo Zeno ha successo, le cose gli vanno bene ed egli anche per questo può sorridere di sé con il distacco di chi, bene o male, ha la fortuna amica. Questo non vuol dire che il pessimismo sveviano si sia dissolto del tutto, si è a soltanto trasferito in una prospettiva più generale che non interessa il singolo uomo ma l'umanità tutta. Leggiamo alla fine del romanzo: "Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e si arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto dove il suo effetto potrà essere il mas-

simo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie." È una visione cosmica che ha per noi il sapore di una premonizione minacciosa. Tuttavia il significato del romanzo non è in essa, ma nell'acuta analisi del personaggio che l'intelligenza di Svevo e la sua rara sensibilità psicologica dirigono con sicurezza, ed è essa che fa di Svevo uno scrittore europeo.

Questo, quando un folto numero di scrittori italiani, chiusi nell'autarchia culturale imposta dal fascismo, esauriscono i loro sforzi in raffinatezze di forma e in eleganti calligrafismi. Confrontata con la loro, la prosa di Svevo non poteva che apparire rozza, trascurata, opera di un incolto dilettante. Tale giudizio verrà ripetuto per molto tempo e farà sì che Svevo rimanga poco conosciuto nonostante il riconoscimento di molti critici di valore.

Già nell'"OMAGGIO" di Montale si pone il problema della lingua usata da Svevo. Dice Montale, ben cogliendo il carattere del linguaggio sveviano, che le "mende verbali" intaccano solo "in superficie" la sostanza dell'opera di Svevo e sono facilmente "identificabili" e perciò "correggibili". Il linguaggio di Svevo è visto con i suoi difetti, anche se per Montale questi difetti non ne intaccano il valore di fondo.

Il giudizio di Montale si riferisce alla "COSCIENZA DI ZENO", ma è bene chiarire che non si può parlare di linguaggio sveviano genericamente, tra i primi due romanzi e il terzo passano venticinque anni ed in questo frattempo Svevo cambia e matura la sua arte e il suo linguaggio. I primi due romanzi sono scritti in una varietà regionale di italiano abbastanza vicina al dialetto triestino. Siamo nell'epoca del verismo (i "MALAVOGLIA" di Verga sono del 1881), l'uso di strutture e lessico dialettali sono accettati come mezzo di caratterizzazione ambientale e come elemento atto ad esprimere personaggi umili, culturalmente limitati. Però il mondo di Svevo è un altro, i protagonisti dei suoi romanzi sono uomini con ambizioni letterarie, il suo fine è descrivere e analizzare il rovello interiore che li corrode. La sua lingua è scorretta secondo i canoni dell'epoca, ma non è una lingua popolare, anzi è una lingua colta, nutrita di letture letterarie e scientifiche, italiane e straniere. Il dialetto influisce su di essa in quanto lo scrittore è abituato ad usarlo come strumento comune di comunicazione nella sua vita pratica e lo ha quindi presente con una immediatezza e una sicurezza che i modelli letterari che egli conosce non possiedono, o perché esprimono contenuti troppo lontani dalle realtà che egli vive, oppure perché appartengono ad altre lingue. Il dialetto è più evidente nei dialoghi e nella rappresentazione d'ambiente, mentre nell'analisi le strutture dialettali vengono rielaborate e quando è necessario alternate a forme letterarie, al fine di esprimere

compiutamente la sottigliezza del pensiero. Un elemento di disturbo per il lettore attuale sono i pronomi di trattamento: il cerimonioso ed antiquato “Ella” invece del normale “Lei” indica chiaramente che questi romanzi appartengono alla fine del secolo scorso. Per il resto la lingua mantiene una sua semplicità e leggibilità abbastanza gradevole nonostante qualche inceppo qua e là.

Il linguaggio della “COSCIENZA DI ZENO” è più corretto, più sciolto e moderno, ma anche qui di tanto in tanto si notano lievi stonature: qualche termine dialettale, qualche collocazione insolita e stonata. Si sente che l'autore scrive in una lingua che non usa abitualmente e della quale gli manca la sensibilità e il gusto. Svevo è uno scrittore per cui la lingua è puro strumento del pensiero, non suono, né ritmo, né gioco formale per contribuire al significato totale dell'opera. Verrebbe da dire che i suoi libri sono privi di stile, ma non è vero, la sua anti-retorica, la sua nuda e spoglia aderenza al pensiero seguito passo passo in tutte le sue sfumature di significato, nei dubbi, nelle esitazioni, nei ripensamenti, non sono trascurate, non sono disinteressate, anzi costituiscono una scelta stilistica non priva di efficacia. Può darsi che egli non riuscisse a scrivere diversamente, ma il modo come scrive è indubbiamente frutto di travaglio e di studio. Dice Silvio Benco nell'introduzione a “LA COSCIENZA DI ZENO” (Varese, Dall'Oglio, 1969) che a Svevo mancava in generale il senso della “finezza delle lingue”, ne parlava parecchie con disinvoltura, ma sempre “neglettamente”. Tuttavia una cosa è parlare e altra cosa, del tutto diversa, è scrivere. Ancora Silvio Benco ricorda che lo stesso Svevo molte volte aveva parlato dello sforzo necessario per obbligare la parola ad esprimere “certe delicate precisioni in penombra, ben note alla sua sensibilità”, egli si accorgeva con pena “che la parola rasentava quello che egli voleva dire, ma non lo diceva precisamente, e la approssimazione era già una deviazione”; egli non si accontentava di approssimazioni, provava e riprovava fino a riuscire a dire ciò che voleva. Nell'ambito della letteratura italiana che sempre fu eminentemente classicista, la singolarità della scrittura di Svevo è data da questo suo continuo confrontarsi non con i modelli classici ma col pensiero che è il vero protagonista dei suoi romanzi. In ciò sta il suo fascino di scrittore, tanto più accentuato nell'ultima opera, libera ormai da influenze romantiche e veristiche.

Al problema linguistico di Svevo è rivolta l'analisi di Giacomo Devoto (“DECENNI PER SVEVO” in STUDI DI STILISTICA, Firenze, 1950) Dice Devoto: “è stato detto che nella prosa di Svevo affiorano dei calchi dal tedesco; Svevo stesso ha creduto che, se avesse scritto in dialetto triestino, tante difficoltà sarebbero state evitate. Illusione [] La definizione dello ‘scrivere male’ di Svevo non è d'altra parte nemmeno stata data. Scrivono male quanti, rifiutandosi

di fare qualsiasi scelta fra le formule linguistiche impresse nella loro memoria, le impiegano a caso, senza nessuna partecipazione per le loro risonanze nell'animo del lettore. Scrivono male quanti, per incapacità di pensare e sentire in modo autonomo, concentrano ogni attenzione, ogni sforzo, nella lingua assurdamente concepita come ornamento. Né l'uno né l'altro è il caso di Svevo.”

E' chiaro che Svevo non usa la parola a caso, è chiaro egli sceglie e soppesa attentamente i significati; forse non concede altrettanta attenzione ai significanti, non sente la gioia di manipolare parole. Più che espressione di arte per lui la lingua è ricerca di verità.

ASPECTOS DA DINÂMICA DO NEOLOGISMO

Maria Aparecida Barbosa

Há que se considerar a neologia como um processo dinâmico que vai do momento de sua criação até a desneologicidade e, desta, para uma nova situação neológica, processo que determina uma flutuação de consciência neológica.

Três aspectos podem ser salientados no que diz respeito ao estudo da gênese do signo: o primeiro, que focaliza o signo como o determinante e, ao mesmo tempo, o reflexo da organização social; o segundo que enfatiza o momento de sua criação, o lugar concreto em que se dá, a seleção que se faz, para se escolher o novo signo, bem como a sua aceitabilidade; e o terceiro, que mostra o processo de sua desneologização.

De uma forma ou de outra, teríamos o estudo do signo *in statu nascendi*, usando a denominação que dá Zygulski (1973, 606) ao fato.

1. ASPECTOS SOCIOLINGÜÍSTICOS DA DINÂMICA DO NEOLOGISMO

Segundo a orientação sociológica, a origem do signo, assim como sua função, estão estreitamente ligadas às necessidades sociais do grupo. A função social é considerada, pois, elemento indispensável e constitutivo do signo, que leva a afirmar que "La formation des signes par l'individu exclusivement et pour ses propres besoins, signes qui ne sont compris que de lui, a été constatée entre autres par les psychiatres chez certains malades; elle est considérée comme une marge, parfois tout à fait pathologique, confirmant le caractère social de ces créations." (Gruhle et alii, 1960, apud Lygulski, 1973, 605)

Com efeito, a formação do signo é como uma resposta às necessidades criadas por uma nova situação social. O grupo social, em determinado momento de sua existência, tem necessidade de formar um novo signo, ou criando uma grandeza-signo inteiramente nova, (ste/sdo), ou atribuindo um novo significado a um signo já existente. Do ponto de vista sociológico, assim como do da semiótica, cada nova

proposição do signo merece atenção especial, pois não implica apenas a composição de percepção de um novo fato antro-po-cultural e de uma nova unidade lingüística. É o reflexo de toda uma conjuntura mais complexa e que merece análise mais minuciosa. Na realidade, o mecanismo de formação de novo signo, ou de atribuição de um novo significado aos signos já existentes, é um processo freqüentemente complexo, de formulação e de seleção das proposições feitas no quadro do grupo social interessado.

Para o observador mais atento, estudar os problemas da origem, da estrutura e da função dos signos, a sua formação e sua seleção, realizada dentre numerosas outras proposições, é sentir alguns reflexos de certos traços importantes dos grupos sociais, de sua atividade, de seus objetivos, métodos e valores. Eles podem, não raras vezes, indicar as fontes históricas ou místicas ligadas a esses grupos. Esse é o enfoque do estudo da gênese do neologismo do ponto de vista de sua utilização como instrumento de uma ideologia de uma época, do pensamento de um grupo. Nesse sentido, muitas vezes os neologismos, depois de se integrarem no vocabulário usual, tornam-se signo-símbolos de certas facetas culturais desse grupo. A evocação do objeto, bem como o seu representante lingüístico são mais do que isso, trazem em si todo o reflexo de uma cultura dominante. A compra de um determinado objeto é freqüentemente apresentada não apenas como a aquisição de um objeto utilizável, mas como um signo de situação social de prestígio, do fato de pertencer a uma geração, etc. Nesse caso, o papel dos objetos não se reduz, do ponto de vista social, unicamente a seu emprego como instrumentos; alguns dentre eles recebem a significação dos signos e sugerem, então, qualquer coisa a mais que suas funções instrumentais.

A denominação lingüística desse instrumento não consiste apenas na elaboração, no código lingüístico, de um novo modelo antro-po-cultural. Como tal, serviria apenas para preencher a função primordial dos elementos da linguagem, que seria permitir a transmissão lingüística de um conceito cultural entre os membros de uma dada comunidade. Mas, na realidade, muitas dessas palavras neológicas têm além disso, a função simbólica de evocar uma cultura, uma ideologia ou uma filosofia dominante.

Não só o signo, mas também o signo-símbolo é polissêmico no sistema, por isso a definição do sentido desses signos é contextual. Um dos contextos privilegiados, em que mais se verifica a ocorrência do signo-símbolo é o da publicidade comercial.

1.1. *Aspectos sociológicos da gênese do neologismo*

A abordagem sociológica da gênese e do funcionamento dos diferentes signos, simbólicos ou não, parece constituir um enriqueci-

mento essencial da semiótica, sem o qual esta permaneceria uma disciplina limitada ao estudo dos aspectos formais das criações da cultura. O léxico, cujas formas, exprimem o conteúdo da experiência social, é o conjunto dos elementos do código lingüístico, em que se sentem particularmente as relações entre a língua de uma comunidade humana, sua cultura — no sentido antropológico —, sua civilização. Compreende-se, pois, que uma alteração nas unidades desse inventário, seja o reflexo, não raras vezes, de alterações culturais. Há uma quase simultaneidade no desenvolvimento dos sistemas culturais e dos sistemas semióticos, lingüísticos ou não. “Puisque les *designata* des morphèmes sont des objets dans l’univers socio-culturel des locuteurs, le linguiste ne peut établir les sens que par référence aux aspects extra-linguistiques de la culture. / . / Le relevé soigneux d’un lexique est alors un domaine où le linguiste et l’ethnologue peuvent utilement collaborer. Pour l’ethnologue, la sémantique de la langue du peuple qu’il étudie est un sujet d’importance considérable puisqu’il lui fournit une classification pratiquement complète des objets de l’univers culturel des locuteurs. Pour certains morphèmes dont les *designata* ne sont pas des faits perceptibles par les sens dans le milieu spatiotemporel du chercheur, l’approche linguistique est essentielle. / . / Le lexique d’une langue est comme un miroir du reste de la culture” (Greenberg, apud Rey, 1970, 176-7)

1.2. *O signo como determinante ou reflexo da organização social*

Três postulados se esboçam nesse ponto de nosso estudo:

a) Cada grupo sócio-cultural depreende, organiza e estrutura à sua maneira o potencial semântico, a substância semântica comum a todos os grupos; conseqüentemente, cada um deles tem um inventário lingüístico lexical e gramatical próprio, exclusivo; cada um deles tem valores semânticos que não coincidem inteiramente com os dos demais grupos;

b) A organização e mudança da estrutura desse inventário lexical caminha *pari passu* com a evolução, as transformações da visão do mundo de cada grupo;

c) Essa organização e mudança de estrutura têm características peculiares a cada língua, mas há, em estrutura profunda, pontos de intersecção, que permitem estabelecer entre eles uma relação de oposição transitiva. Alguns desses aspectos seriam:

- 1) Substância semântica e fonético-fonológica comuns.
- 2) Um princípio comum de estruturação.
- 3) Um princípio comum de evolução;

d) Nota-se, além disso, que há certos traços de pensamento, certos valores culturais, ideologias e filosofias que podem ser comuns a vários grupos lingüísticos, em diferentes etapas, apesar das características particulares que assumem em cada um desses grupos, resultantes da maneira exclusiva de cada um apreender o mundo, os dados da experiência.

Ao considerarmos os dois primeiros postulados, surge-nos uma primeira questão, que não é solucionada da mesma maneira pelos estudiosos do assunto:

a) Alguns destacam os códigos de um grupo, especialmente o lingüístico, por ser o mais abrangente, como os sistemas geradores da realidade perceptível;

b) Outros, colocam a organização sócio-cultural como condicionadora dos fatos da língua ou de outros códigos.

Em outras palavras, as estruturas lexical e gramatical determinam o pensamento dominante nessa mesma organização? ou as estruturas lexical e gramatical são o reflexo da organização social?

A nosso ver, as duas posições se completam e, se divergências há, é no que diz respeito à hierarquia dos fatos. Na realidade, uma não existiria sem a outra, isto se considerarmos não só a língua, mas todos os códigos que são utilizados numa comunidade, como geradores e transmissores de informação. Parece-nos que o que provoca um certo desencontro de opiniões é a preocupação de considerar-se um ou outro aspecto como determinante. Nossa posição é a de que se conciliam as duas coisas; não vemos como separá-las. Parece-nos, com efeito, que ambas, organização social e codificação de fatos são processos simultâneos e, no momento em que se dá uma mudança em um deles, haverá inevitavelmente uma mudança no outro. Determinam-se reciprocamente, são interdependentes. Mesmo assim, examinemos essas posições separadamente; na primeira hipótese, a língua teria a precedência, pois ela é que possibilita aos grupos apreenderem a realidade. Logo, as estruturas lingüísticas, ao se formularem, estruturariam a substância semântica e seriam, portanto, o próprio instrumento de construção de uma ideologia, de uma cultura. Assim sendo, a língua não seria o reflexo da maneira de um grupo encarar a realidade, mas o meio utilizado para criá-la. Ela conteria (suportaria) então, toda a cultura desse povo; a sua ideologia ter-se-ia caracterizado à medida que a língua foi evoluindo.

Na verdade, enquanto a língua se constrói, constrói-se a cultura de um povo. Ambas, língua e visão do mundo surgem ao mesmo tempo e caminham juntas em seu desenvolvimento. Por isso disse-

mos, no início desse trabalho (cf. 1) que o inventário lexical e gramatical, ao mesmo tempo determinam e refletem o pensamento, na medida em que o estruturam. Nesse primeiro enfoque, os códigos criam o referente intra e extra-código (é o caso principalmente dos sociofatos, psicofatos) e, mesmo que o homem crie um manufato ou descubra um novo biofato, para depois lhes atribuir uma designação, ele o faz condicionado pelas imposições das estruturas formais dos códigos de seu grupo.

No caso do código lingüístico, cujo conjunto lexical e gramatical impõem de maneira irreversível as suas estruturas, de tal forma que toda apreensão de um novo fato com a sua correspondente estruturação lingüística estará imperceptivelmente sendo elaborada de acordo com as formas de conteúdo e expressão, do léxico, da gramática e das leis combinatórias, das unidades já efetivadas no código. Percebem-se novos fatos, mas nessa percepção os falantes são guiados e limitados pelas codificações pré-existentes.

Segundo Whorf (1940, apud Fishman, 1971, 108) que de certa forma foi um dos autores que da maneira acima entendiam as relações entre língua e grupo sócio-cultural, o sistema lingüístico subjacente, a gramática de cada língua não são simplesmente um instrumento de reprodução para interpretar idéias “ mais plutôt l'instrument qui donne leur forme aux idées, le programme et le guide de l'activité mentale de l'individu, pour l'analyse de ses impressions et pour la synthèse à la base de la conservation de ses pensées. De plus, pour Whorf, la formulation des idées n'est pas un processus indépendant, strictement rationnel au sens étymologique du terme, mais plutôt une partie d'une grammaire particulière, différant donc de grammaire à grammaire.”

Desse ponto de vista, o papel das estruturas lexicais e mais ainda o da gramática não é reproduzir certas idéias, dando-lhe uma forma oral, mas é modelar e gerar as idéias. Essa é também a posição de Humboldt e muitos outros autores, que vêem na língua causa e não consequência, processo e não resultado. Para esses estudiosos, o mundo exterior seria um caos sem a intervenção do sistema lingüístico. O universo semântico existe sem dúvida, mas em estado de pré-codificação; não é possível, pois, conhecê-lo cientificamente, porque o conhecimento que se tem dele é relativo à estruturação em código. Assim, diremos com Whorf (apud Marcellesi, 1974b, 27) que “ . la connaissance qu'un peuple a du monde est relative à sa langue; donc autant de langues ou de systèmes linguistiques, autant de visions du monde”

Na segunda hipótese, vê-se a organização sócio-cultural como condicionadora dos fatos dos códigos, dentre eles, o lingüístico. Um

dos autores que se coloca nessa linha de pensamento é Sapir, como se pode notar, nas seguintes considerações que foram por ele feitas a respeito do assunto: “Também não creio, por outro lado, que língua e cultura tenham entre si, a rigor, qualquer relação de causa e efeito. Pode-se definir a cultura como “o que” a sociedade faz e pensa. / . / será conveniente manter as derivas lingüística e cultural sob o aspecto de processos não-relacionados e não-susceptíveis de comparação. / / É inútil dizer que o conteúdo da linguagem está inteiramente relacionado com a cultura” (Sapir, 1971, 215) Assim, a percepção do mundo é um fato, dá-se numa etapa, e o meio de transmitir essa percepção é outro fato e acontece numa etapa posterior. O código não é focalizado como gerador, como condicionador de informação, mas como instrumento de comunicação de informações previamente elaboradas.

Essa posição cria o problema de se saber em que instância é gerada a informação.

1.3. *A produção da informação social e a codificação lingüística*

Analisando as duas posições, chegamos à formulação de uma terceira proposição que nos parece abranger as duas anteriores, sem negá-las. A primeira proposição, como vimos, dá prioridade ao código, a segunda, à organização social. Parecem ser incompatíveis, portanto. Mas observamos, ao elaborar nosso modelo, que essa incompatibilidade é aparente; podemos conciliá-las mostrando que a *sociedade efetivamente gera a informação, porém a gera em código, uma vez que não existe informação não codificada.*

Não se trata, portanto, de prioridade de um ou de outro fato, mas o problema é de simultaneidade deles num único processo complexo. Se se concebe, como Hjelmslev (1968, 76) uma massa amorfa do pensamento, uma substância semântica comum a todos os grupos, é a sua formalização que vai ser diferente de um para outro grupo. Há um recorte particular no *continuum* amorfo, porque há maneiras diferentes de perceber e sentir o mundo. Esses recortes são feitos pelas estruturas lingüísticas e pelas dos demais códigos. Todos condicionam e são condicionados pela visão do mundo: percebem-se e transmitem-se a maioria dos fatos do universo antropológico-cultural pelas formas lingüísticas, que, por sua vez, contêm o pensamento do grupo que as convencionou, de vez que são o instrumento utilizado pelo grupo como um dos suportes desse pensamento.

Mesmo no caso dos manufatos e sociofatos, em que ocorrem o aparecimento do objeto, para depois se dar a este um nome — o que é discutível —, poder-se-ia dizer a sobrevivência do conceito depende do seu representante lingüístico. À criação objetiva de uma rea-

lidade nova corresponde a formação de um conjunto de signos que constitui um vocabulário específico. Desse ponto de vista, o referente determina o aparecimento da unidade lingüística. Mas o mesmo autor, ao estudar a especificidade do termo científico e técnico, mostra que a palavra neológica tem natureza diferente conforme o universo de discurso em que é criada: “Néologie en puissance d’un côté, relevant à la fois des règles du système de la langue et de l’immagination créatrice des locuteurs, néologie étroitement liée à la réalité exprimée de l’autre” (Guilbert, 1973, 8) A língua como estruturação dos dados da experiência, aparece sobretudo no primeiro tipo de palavras neológicas conforme se depreende da citação de Guilbert. Mas, mesmo nas do segundo tipo, o autor procura mostrar esse aspecto, dando o exemplo de *avião*, em que o conceito “avião” começou a existir lingüisticamente a partir do momento em que recebeu sua consagração pela palavra /avião/

Muitas vezes, pesquisadores estão trabalhando num projeto concebido mental e lingüisticamente antes que o manufato apareça como produto acabado. Foi o caso de *televisão*, e é o caso de *tradução automática*, em que ainda não temos o processo tecnicamente realizado mas já temos o conceito e o signo lingüístico que lhe correspondem. É preciso que o pesquisador faça o recorte lingüístico, para poder trabalhar em sua idéia criativa, no sentido técnico-científico.

O nosso espírito organiza o potencial amorfo de informação, e isso é possível graças ao sistema lingüístico e demais sistemas semióticos que assimilamos. Salientamos, quase sempre, o código lingüístico mas é preciso observar que há todo um conjunto de códigos, que, paralelamente a este, estruturam o *continuum* amorfo e se tornam portadores da cultura e ideologia de um grupo. Não há dúvida de que o código lingüístico é o mais abrangente, o mais completo e econômico, mas ele sozinho não seria capaz de estruturar todos os dados antro-po-culturais virtuais. Isso ocorre porque há fatos que não são suscetíveis de serem analisados descontinuamente pelo código lingüístico. Há, então, necessidade de existir um conjunto de códigos que operam como filtros: a informação antro-po-cultural que não é codificada por um, o será por outro, mas a maioria desses fatos pode ser tratada simultaneamente por vários códigos.

Há dupla filtragem:

a) De grupo sócio-cultural para outro: o mesmo potencial semântico é apreendido diferentemente por cada um deles;

b) Dentro do próprio grupo, pois não são todas as informações que podem ser tratadas por todos os códigos-filtragem devida à natureza do código. (cf. Pais, 1974, 13-15)

O conjunto de todos os códigos, de todos os sistemas semióticos usados por um grupo, constitui a sua macrossemiótica. Há, entre todos eles, pontos coincidentes (uma substância de conteúdo comum, a mesma estrutura, as mesmas relações, podem ser descritas pela mesma metalinguagem lógico-matemática) e pontos dissemelhantes.

De uma forma ou de outra, se analisarmos a *macrossemiótica* de um grupo, chegaremos à *visão de mundo desse grupo*, ou seja, à sua cultura e ideologia. Se, como vimos, os códigos determinam o aparecimento de novos fatos, conclui-se que um grupo só consegue pensar, entender e apreender o mundo através deles e por causa deles. Há, pois, uma correspondência e uma interação entre macrossemiótica e a cultura e ideologia de um grupo. Um dos subconjuntos dessa macro-semiótica é, então, o código lingüístico, donde se pode afirmar que esse código:

- a) É uma das formas do pensamento;
- b) É uma das manifestações do grupo que o fala;
- c) Condiciona, até certo ponto, a apreensão do mundo exterior pelo espírito. Dissemos até certo ponto, porque existem outros códigos, outras maneiras de apreender o mundo através desses códigos, e, além disso, tem-se que considerar a percepção animal do homem;
- d) É um dos mais importantes instrumentos de comunicação entre os membros de um grupo que o estruturou.

Se a língua é um dos códigos, isto é, ao mesmo tempo gerador e suporte de fatos antro-po-culturais; se esses fatos, por sua vez resultam de uma maneira particular que cada grupo tem de analisar a substância semântica disponível; se essa visão particular do mundo está em constante mudança, condicionada pelas necessidades dos membros do grupo conclui-se que as mudanças que se dão em qualquer um deles, repercutem imediatamente nos outros. Um código não é, então, um sistema estático, mas algo dinâmico, que está em constante transformação. A cada momento poderá ser enriquecido com um novo elemento, que por sua vez provocará toda uma mudança nas relações que já existiam entre os elementos efetivos de um universo. Sem dúvida, é necessário lembrar que as mudanças efetuadas no código são mais sensíveis no subconjunto lexical, pois, se estas se refletem no subconjunto gramatical, isso se dá de maneira muito menos rápida e sensível. Como o inventário gramatical é limitado e fechado, é sobretudo no inventário lexical que se manifesta lingüisticamente a constante mudança de visão de mundo, através de reformulações das estruturas lexicais. *Os códigos, principalmente o lingüístico, constituem um permanente nascer de signos.* Esse contínuo enriquecimento é

uma exigência do próprio meio social que está em constante evolução. Como ambos caminham lado a lado, há uma homologia entre estrutura da linguagem e estrutura da ação: desenvolvimento do sistema semiótico lingüístico e desenvolvimento sócio-cultural e técnico-científico ocorrem paralelamente — há uma interdependência dos dois processos.

A mutabilidade lingüística, que se vai processando à medida que novos signos vão sendo criados, é um processo inevitável na língua, mas não constitui uma ameaça para a sua continuidade e para a intercompreensão dos membros do grupo. O mesmo acontece com as estruturas sócio-culturais. As instituições humanas, principalmente a linguagem, trazem em si mesmas duas forças contrárias, mas que não se excluem: a do desenvolvimento e da conservação — ambas necessárias ao seu pleno funcionamento —. A mutabilidade é inerente às próprias características do grupo lingüístico-cultural, mas existe nele, também uma força de conservação socialmente necessária. Esses aspectos contrários são denominados por Saussure (1964, 104) “mutabilité”, “immutabilité” da língua. A mutabilidade ocorre de maneira inevitável mas a realidade cotidiana dos membros do grupo lingüístico-cultural é a ilusão da permanência dos sistemas semióticos, embora estejam em constante mudança.

Essa impressão de imobilidade e de homogeneidade dos códigos, principalmente o lingüístico, se deve, segundo Martinet (1970, 172), dentre outros fatores, à estabilidade da forma escrita, ao conservantismo da língua oficial e literária, e, sobretudo, à incapacidade do falante de lembrar-se de como eram as estruturas lingüísticas anteriores às de sua época, ou de suas próprias estruturas de períodos mais afastados de sua própria vida. Mas a oscilação entre a mutabilidade e imutabilidade da língua constitui processo contínuo e irreversível. Toda língua está mudando a todo momento, e isso ocorre sem que os falantes tenham muita consciência de que ela deixa de ser idêntica a si mesma, enquanto a falam.

É no universo léxico de uma língua que mais sentimos a realidade social porque ele é a estruturação lingüística do universo antropológico-cultural, cujas unidades são os modelos de fatos biossociais, que constituem o universo referencial de um grupo. Entretanto, o universo léxico, assim como os outros elementos do código lingüístico, estão submetidos à dupla lei a que acima nos referimos: a da continuidade e a da mudança que, acumulada, leva à evolução da língua. Embora possam as duas leis parecer antagônicas, na realidade não o são: a primeira assegura a continuidade da língua; a segunda, atende às necessidades do processo de renovação social. Existe, pois, uma parte nuclear no vocabulário de uma língua, uma *dia-norma* que é transmitida de uma geração a outra, assegura a possibilidade da comunicação,

no quadro de uma comunidade nacional, e que dá a esta última o sentimento de sua continuidade.

Esse fato ocasiona a maior permanência do vocabulário fundamental de uma língua, na passagem de diferentes épocas, e determina ainda uma relativa resistência social à renovação, e certa insistência na manutenção da tradição lexical. Entretanto, as mudanças ocorrem, mesmo que encontrem certos tipos de obstáculo. O universo léxico é movido pelas forças da novação, dada a sua condição de universo de significação, uma fonte inexgotável de novos valores. Poderíamos, desse modo, definir a norma do universo léxico como a média que se estabelece entre a ação contrária das forças de conservação e renovação. Disso resulta um equilíbrio estável, que é perceptível triplamente: na conservação de certa parte do léxico, no aparecimento de novas unidades léxicas e no desaparecimento de outras.

O lugar, pois, em que se encontram as duas tendências contrárias — mudança e estabilidade — está nos sistemas semióticos, geradores e reflexo desses aspectos, sistemas que são o suporte formal e formalizador da cultura e da ideologia. Nesse sentido, diríamos com Marcellesi (1974, 201) “On appelle changement linguistique ce qui *traduit et pratique* un changement de rapports sociaux” A mutabilidade dos sistemas semióticos, e, especificamente, a do sistema lingüístico, responde à necessidade de evolução do mundo, de comunicação de experiências novas.

É preciso lembrar que evolução e mudança não são a mesma coisa: toda evolução é uma mudança, mas nem toda mudança gera uma evolução. Embora, a longo termo, paulatinamente, as mudanças acumuladas provoquem evolução. O código lingüístico constitui um contínuo nascer de signos, porque essa mudança em suas estruturas é um processo simultâneo às novas descobertas científicas, com o progresso técnico e industrial, e à modificação da vida social, com novas maneiras de pensar e apreender o mundo. Para Volochinov (apud Marcellesi e Gardin, 1974, 187-8) “ le langage relève de l'idéologie ou, mieux, *est* l'idéologie, la condition sine qua non de l'idéologie / . / Que le signe linguistique soit idéologique a des conséquences importantes: 1) Le signe néologique est toujours inextricablement lié à la situation sociale qui l'a produit / . / est neutre quant à toute fonction idéologique spécifique.”

É impossível, pois, entender a gênese e o desenvolvimento dos códigos de um grupo, sem ligá-los à vida do próprio grupo, pois a sua função social é, sem dúvida, o aspecto mais importante de sua natureza. Essa função social é aqui, entendida de duas maneiras:

a) O código possibilita aos membros de um grupo apreender a substância universal, estruturando-a e dando-lhe a forma que é considerada válida para esse grupo;

b) Possibilita também a coordenação de seus pensamento, por uma sucessão de signos, bem como a sua transmissão aos outros membros de sua comunidade.

2. A GÊNESE NEOLÓGICA: AS CIRCUNSTÂNCIAS TEMPORAIS E ESPACIAIS. ACEITABILIDADE

Abordando o problema da gênese do neologismo do ponto de vista temporal e espacial de sua criação, pode-se dizer, inicialmente, que, não é pelo fato de uma palavra ter um caráter inédito, que passa a ser considerada imediatamente palavra neológica. Há vários momentos importantes na criação do neologismo:

a) O que diz respeito ao instante mesmo de sua criação;

b) O momento pós-criação, que se refere à recepção, ou ao julgamento de sua aceitabilidade por parte dos destinatários, bem como a sua inserção no vocabulário e léxico de um grupo lingüístico-cultural;

c) O momento em que começa a dar-se a sua desneologização.

2.1 *O momento e o lugar da gênese neológica*

Este aspecto está ligado ao processo da enunciação. Ao ter a percepção de um novo dado antro-po-cultural, e ao estruturar um novo signo lingüístico, que vai ser o seu suporte, o locutor tenta passá-lo a outrem, num ato de enunciação em que ele apareça pela primeira vez; as unidades já existentes no léxico, que poderiam, em princípio, servir para aquele novo modelo, aquela nova percepção, não são, na realidade, empregadas, por não exprimirem exatamente, a seu ver, todos os traços sêmicos que o locutor deseja transmitir. Daí a necessidade que sente, de criar uma nova unidade léxica, que dê conta satisfatoriamente, do seu ponto de vista, da representação do fato.

O enunciador do neologismo que é atualizado pela primeira vez, procura usar vários recursos formais, a fim de chamar a atenção para a palavra neológica e assegurar, assim, a decodificação, através dela, do novo conceito, pelos destinatários. Em outras palavras, ele procura *despertar a consciência da neologicidade da palavra que está empregando*. Esse recurso varia conforme o tipo de discurso, em que o locutor situa sua fala, conforme o quadro enunciativo.

Se o emprego ocorrer no discurso oral, coloquial (distenso, por exemplo), o locutor poderá fazer comentários a respeito, dissipando as

possíveis dúvidas; poderá dar-lhe uma entonação especial, destacando-o dos demais signos da frase; poderá fazer um gesto que mais ou menos corresponda ao conceito; ou, ainda, usar auxiliares modais que reforcem a mensagem. No discurso escrito, há vários artifícios gráficos para advertir o destinatário da presença de um neologismo: ou se coloca a palavra em itálico, ou entre aspas, ou ainda se pode fazer acompanhar o neologismo de uma explicação parassinonímica.

Comumente, o neologismo resulta da ação individual de um locutor, mas ocorre, às vezes, que ele resulte do consenso de um grupo de especialistas de determinada especificidade; ou, ainda, pode ser criação popular, sem que seja possível surpreender-lhe a origem. Essa ação pode ser consciente ou inconsciente por parte dos emissores e não são as mesmas motivações que levam um tipo ou outro de locutor a gerar uma nova palavra, e, simultaneamente, propor um novo conceito. Eles podem surgir como uma consequência de uma necessidade social e lingüística; como também podem surgir como resultado de intenções estilísticas de um locutor que quer causar certos efeitos no interlocutor e, para tanto, manipula de tal forma as estruturas das palavras conhecidas, que acabam por se tornarem novas palavras com novo referente.

O fato é que qualquer locutor, de diferentes níveis sócio-econômico-culturais, com diferentes objetivos e segundo diferentes necessidades sociais, tem, em sua competência, os mecanismos essenciais da língua para a neologia. Essas estruturas, que funcionam como modelos teóricos disponíveis, permitem-lhe a produção de novas unidades lexicais, novos empregos. Qualquer falante numa língua pode ser autor de um neologismo. Isso é comprovado não só pelo contínuo enriquecimento do vocabulário da norma culta ou das normas profissionais, como também das normas do discurso banal, como o demonstra a produção da língua popular e da gíria.

O direito à criação de novas palavras não foi sempre assim entendido, sofreu variações como a própria sociedade e a língua dos diferentes grupos. Assim é que houve época em que esse direito era reservado ao monarca e a alguns escritores de renome; em época posterior o modelo social e lingüístico foi representado por uma elite social — em termos de dominância dos meios de cultura — e pelos melhores escritores, assim reconhecidos por essa classe.

Desse modo, com a sucessão das épocas e dos valores, esses modelos têm sido consciente ou inconscientemente determinados por diferentes critérios. Entretanto, qualquer que seja a época, nota-se sempre certo esforço por parte de alguns grupos ou instituições conservadoras, no sentido de acentuar, entre as duas forças contrárias —

conservação e renovação — a da conservação, e opor certa resistência a toda neologia, para “salvaguardar o gênio da língua”

Essa defesa da língua foi justificada como necessária para manter a unidade desta; encontra sua expressão na língua escrita, porque os textos escritos, de modo geral, procuram respeitar as normas gramaticais e lexicais estabelecidas; no escritor de renome, embora dentre os membros dessa classe se estabeleça uma hierarquia, em que o critério da notoriedade e da difusão das obras atribui ou não a autoridade para representar essa qualidade de linguagem; nas Academias de Letras, na escola, dentre outros.

Os jornais de grande difusão, constituem um lugar privilegiado do movimento dialético conservação-renovação, pois o jornalista, além de precisar “escrever bem” e segundo os padrões estabelecidos, precisa, ao mesmo tempo, dar conta dos novos dados sociais — novos *designata* — e empregá-los, por vezes, como instrumento de agressão, para atingir os locutores e obrigá-los a reagir

Como se nota, há todo um sistema que procura manter o purismo da língua, ou como diz Guilbert (1975, 51) “Cet ensemble d’institutions constitue l’appareil normatif qui maintient le lexique de la langue dans les limites d’une rigide tradition et tolère, au compte-gouttes, la diffusion des formes lexicales nouvelles.” Mesmo quando não há coerção oficial (escola, gramática tradicional, dicionário etc), o prestígio ou *status* de um subgrupo da comunidade pode atuar como fator coercivo, ou, às vezes, desencadeador do neologismo, — é o caso do prestígio popular do locutor de televisão, que pode, inclusive, impor uma falsa forma-padrão (o hiper-urbanismo)

É inegável, entretanto, que as mudanças da língua se efetuam, apesar de todas as pressões conservadoras, e ocorrem em todos os níveis do sistema lingüístico, em todos os níveis e registros de fala e em todos os universos de discurso. Não são raros, por exemplo, os neologismos populares que, pouco a pouco, tornam-se neologismos de língua e, depois, norma. O ponto intermediário entre o neologismo de fala e o de língua é o uso da unidade por mais de um locutor.

No dizer de Darmesteter (apud Guilbert, 1975, 51) “En fait de langage, le peuple est souverain, ses erreurs, une fois adoptées, deviennent lois”

Na criação lexical, podem-se distinguir duas fases: aquela que considera o neologismo no instante em que é produzido num quadro enunciativo, e a fase em que ele é apreendido e registrado pelos falantes-ouvintes do grupo.

É no ato de fala que se dá a criação neológica, embora os modelos de estrutura sejam fornecidos pelo sistema. Cada ato de fala

é inédito, no sentido de que é único, exclusivo e jamais se repete. No caso da neologia lexical, esse caráter inédito é duplo; acrescenta-se à exclusividade da enunciação, a atualização de uma unidade ainda não existente como elemento efetivo, mas apenas como virtualidade do sistema.

Essa criação se dá num ato de enunciação escrito ou oral, e a passagem do estatuto de neologia de fala para neologia de língua começa nesse momento concreto da criação mas não depende apenas dele. Se ele se limitasse a aquele ato de enunciação do locutor-autor, estaria fadado ao esquecimento; não passaria desse ato.

O neologismo assume o estatuto de neologismo de língua quando, depois, de criado num ato de fala, é aceito pelos interlocutores, e reempregado em outros atos de comunicação.

Para tornar-se neologismo de língua, ele depende, então, de uma série de circunstâncias: o próprio locutor pode atualizá-lo em outros discursos, e, assim, multiplicar as possibilidades de seu emprego; os receptores podem, depois da mensagem neológica, começar a empregá-la em novos contextos; ou ainda usar um dos elementos morfológicos desse neologismo para criar um outro neologismo, isto é, um dos elementos da forma neológica primeira serve de base para uma palavra neológica segunda.

Este último mecanismo parece-nos ser dos mais importantes, pois não só reconhece o neologismo, como também o toma como ponto de partida para novas criações lexicais. A questão da aceitabilidade do neologismo se configura, pois, como um aspecto crucial da dinâmica do léxico, na medida em que é a aceitação do neologismo que determina a recuperação pelo sistema da informação elaborada em discurso e possibilita, dessa maneira, a renovação do universo lexical.

Distinguir-se-iam, neste estágio, dois níveis de aceitabilidade:

- a) Aceitação da mensagem do locutor-autor, simplesmente;
- b) Aceitação da criação como elemento válido para integrar-se no código do receptor, como disponibilidade para novas atualizações.

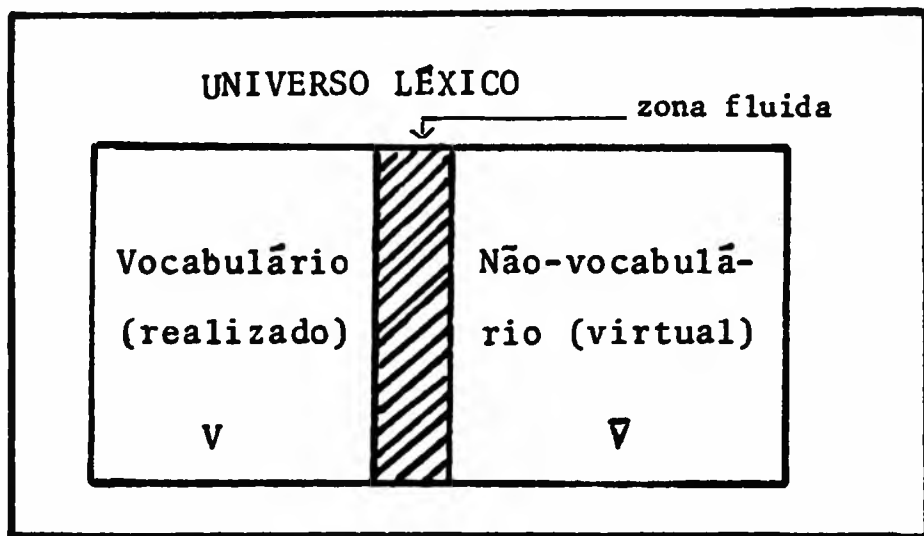
As considerações sobre a gênese neológica, no que se refere às suas circunstâncias espaciais e temporais, poderiam ser assim resumidas:

1. O neologismo, antes do ato que o cria — exceção feita aos empréstimos estrangeiros —, pertence ao sistema como virtualidade, mas não pertence ao inventário das unidades léxicas memorizadas disponíveis para atualizações. É ainda uma lexia virtual.

2. No ato de fala que o cria, é um neologismo da fala. Depois de criado, pode ocorrer que o Emissor o perca. Do ponto de vista dos Receptores, pode acontecer também o ouvirem eles e não o registrarem.

Consideremos, como Pais (1975, 74), o universo léxico como o conjunto de todas as lexias já memorizadas ou das que podem ser atualizadas. O universo léxico contém, então, não só todos os conjuntos vocabulários como também o das lexias virtuais.

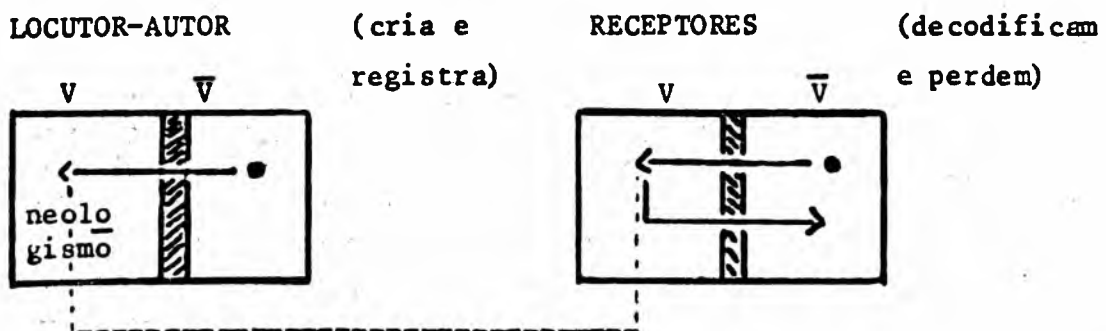
Formalizando-o, em termos de teoria dos conjuntos (conjuntos fluidos), teríamos:



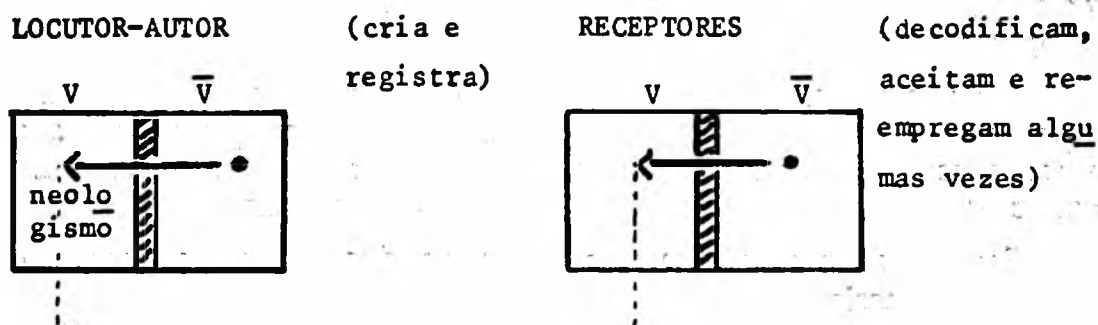
ou seja,

$$U_L = \{ V \cup \bar{V} \}$$

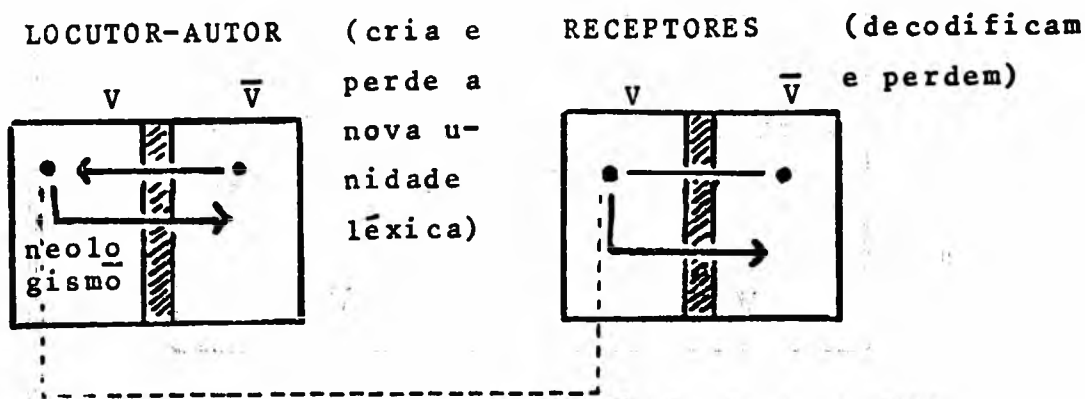
Se o Emissor cria e perde o neologismo, e o Receptor o ouve e o esquece, essa unidade não passou de um ato de fala e não entrou, pois, para o inventário do conjunto vocabulário. Era virtualidade do sistema, ocorre num ato de fala e volta a ser virtualidade do sistema:



Mas pode acontecer que apenas o Locutor-autor memorize a nova lexia e se lembre dela, e que os Receptores a percam:



3. Se aceita pelo grupo, aceitação revelada em novas atualizações, passa a pertencer ao inventário das unidades léxicas memorizadas, não necessariamente de alta frequência:



4. Tornando-se seu uso de alta frequência e distribuição regular entre os falantes, perde o seu caráter de neologismo e passa a integrar a (uma) norma.

5. Se a frequência decai, permanece como possibilidade do sistema, deixando de pertencer à norma.

2.2. Aceitabilidade do neologismo

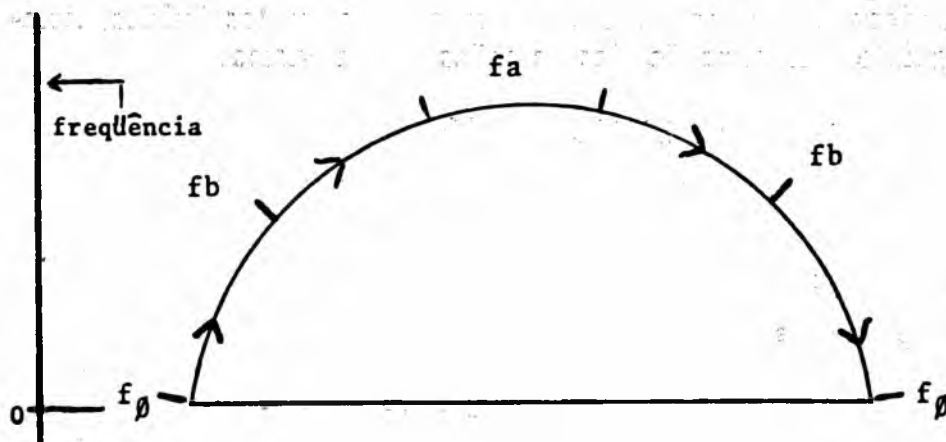
Se o primeiro momento do ato neológico é a sua criação, o segundo momento se refere à recepção ou à aceitabilidade do neologismo pelos destinatários, bem como a sua inserção no conjunto das unidades léxicas memorizadas. Uma vez criado, o neologismo só passa a ter esse estatuto, se o seu uso se generaliza a ponto de ser um vocábulo disponível de, pelo menos, um grupo de indivíduos.

Numa primeira etapa, os membros do grupo tomam conhecimento dessa produção, depois eles mesmos começam a empregá-la e, assim, vai-se processando a sua difusão. Ou então, há uma rejeição natural ou intencional do termo e, esse desaparece ao nascer.

É no meio social que se processa o julgamento da aceitabilidade, e isso depende não apenas da vontade de cada falante, como também

de um consenso social e cultural, que populariza ou faz rejeitar certas novidades. Uma das primeiras condições para que elas sejam aceitas, é, pois, o seu emprego por vários locutores. A repetição do emprego do neologismo e o sentimento de que é compatível com a língua, acabam por impô-lo.

Desde o momento em que é criado até o momento em que se torna neologismo de língua, e deste até aquele em que se desneologiza, entrando na norma, passa por várias etapas, que representam as variáveis de freqüência, e nos permitem situar o neologismo em relação ao sistema, às normas, às zonas fluidas entre uma norma e o sistema. Há, então, uma gama de variáveis de freqüência que pode ser percorrida pela palavra neológica:



em que f_0 = freqüência zero; fb = baixa freqüência; fa = alta freqüência.

Conforme o ponto desse *continuum* ocupado pela unidade lexical memorizada, pode-se definir a sua relação com sistema, normas e zona fluidas. Assim, se ela desaparece, ao ser criada, sua freqüência é zero — ela pertence ao sistema como virtualidade —. Se é criada e reempregada por outros indivíduos, ela pertence ao sistema, e ao conjunto vocabulário que abrange os elementos já memorizados. Ela não pertence ainda à norma, pois, neste momento, situa-se na zona intermediária entre o sistema e a norma. É uma zona fluida em que o fato neológico vai caminhando da baixa para a alta freqüência, sem que se possa verificar quando e como se operam essas mudanças, e em que ponto do processo elas se encontram.

A lexia, então, pertence ao conjunto vocabulário, porque é unidade memorizada pelos falantes, mas não é, ainda, de alta freqüência. O conjunto vocabulário contém elementos de alta freqüência — norma — e de freqüência cada vez mais baixa. Há, então, entre o sistema

e a norma, uma faixa que percorre todos os valores, de alta, média e baixa frequência, achando-se todos os elementos implicados contidos no conjunto vocabulário.

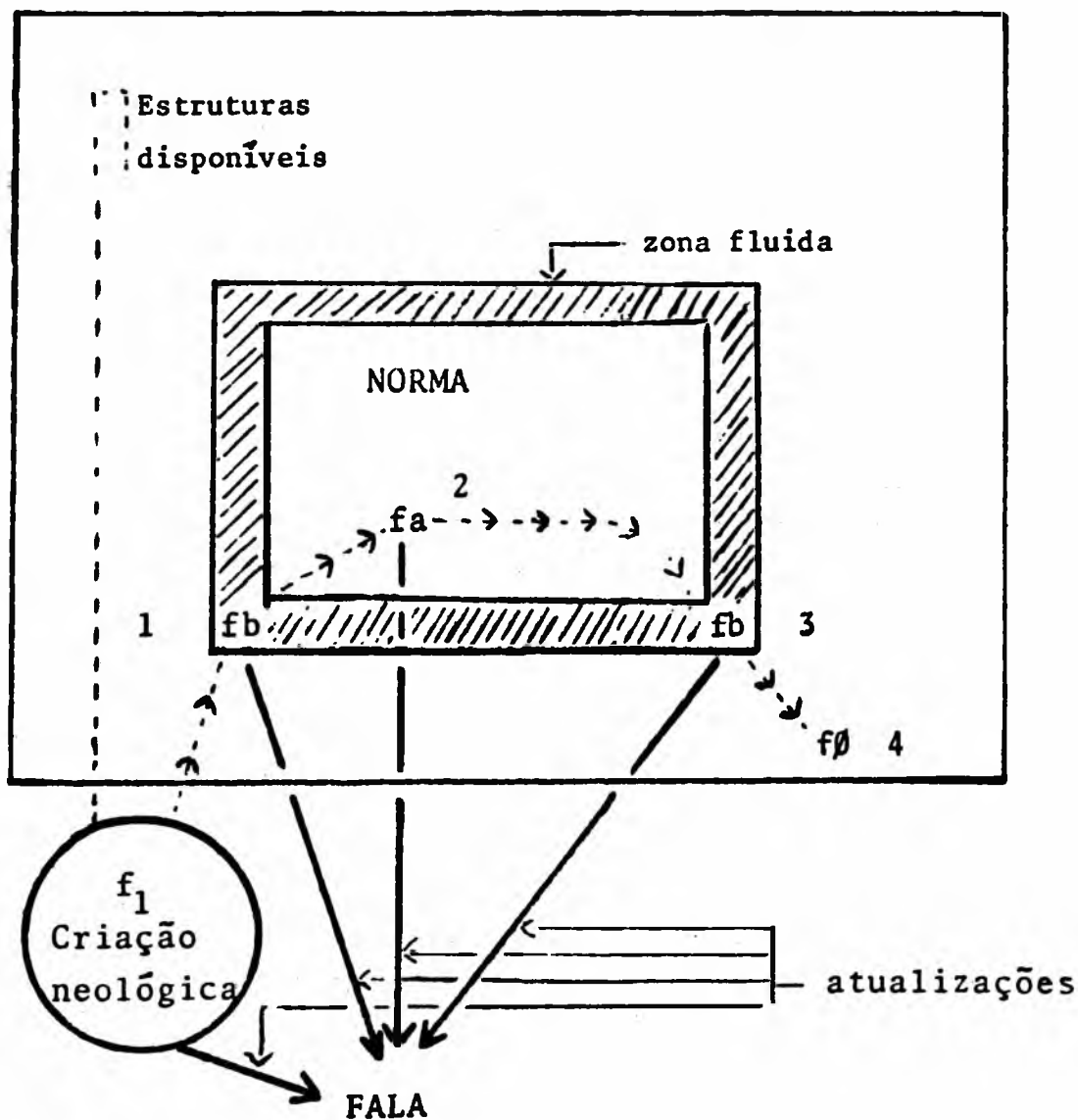
Se a palavra neológica passa a ser de alta frequência e de distribuição regular entre os falantes, deixa de ser neologismo, perde esse caráter, e passa a pertencer ao subconjunto vocabulário dos elementos de alta frequência, que constituem a norma.

Entretanto, uma palavra pode ter a sua frequência de atualização progressivamente diminuída, e, nesse sentido, é possível que chegue, inclusive, até a frequência zero.

A diferença entre este tipo e o primeiro caso de frequência zero, acima referido, é que aquele desaparece ao ser criado, enquanto este desaparece depois de ter sido muito empregado.

Num ideograma construído em termos de conjuntos fluidos, teríamos a seguinte formalização das relações acima vistas:

SISTEMA LINGUÍSTICO



Por esse esquema, verifica-se que:

1. Há unidades léxicas cuja freqüência vai aumentando em direção à norma. Foram criadas a partir dos modelos já existentes no vocabulário comum que refletem as estruturas possíveis no sistema. São ainda neologismos, cuja origem formal está no sistema, e se encontram numa zona fluida entre sistema e norma.

2. Há lexias que se tornam de alta freqüência e distribuição regular entre os falantes. Temos aqui os neologismos que se tornam norma, juntando-se a outras formas de alta freqüência, cuja origem é anterior. Nesse momento o neologismo passa a fazer parte da norma e, assim, perde o estatuto de neologismo. Na realidade, podem distinguir-se dois tipos de vocábulos pertencentes à norma:

- formas de alta freqüência — norma — palavras de formação não recente;
- formas de alta freqüência — norma — que acabam de deixar de ser neologismo.

3. Há formas cuja freqüência, depois de um período de emprego estável, diminui, de modo que deixam de ser freqüentes em um determinado tipo de norma, ou mesmo, na dianorma. Entretanto, essas unidades permanecem no sistema: são codificáveis e decodificáveis pelos falantes; são disponíveis para os falantes de uma mesma época, apenas são pouco empregadas. Encontram-se, também, numa zona fluida.

4. Há unidades léxicas que não são mais empregadas, mas ainda permanecem no sistema. São de alto custo de codificação e decodificação, entretanto ainda são conhecidas de alguns falantes de idades diferentes. Constituem unidades de baixa freqüência, mas que ainda são entendidas por certo número de falantes de determinada faixa etária.

5. Há finalmente, lexias que não são mais usadas, e só são entendidas por falantes de idade avançada. Num dado momento, numa comunidade lingüística, coexistem, segundo os grupos sociais e segundo as gerações, vários conjuntos vocabulários. Nota-se que algumas formas são comuns aos falantes-ouvintes que pertencem a duas épocas em intersecção. Mas há outras que pertencem apenas ao conjunto vocabulário dos falantes de faixa etária mais velha; estas serão sentidas pelos locutores mais novos como arcaísmos, causando-lhes sua atualização uma estranheza comparável, de algum modo, à dos neologismos.

Conclui-se que não se pode dizer que haja limites temporais e espaciais rígidos, que permitam determinar o momento em que uma palavra deixa de ser neologismo de discurso para ser norma entre falantes; ou que uma palavra tenha deixado de ser muito empregada, ou então que tenha se tornado um arcaísmo. Há, sim, como se vê, períodos de transição para cada unidade léxica, em que se tem uma

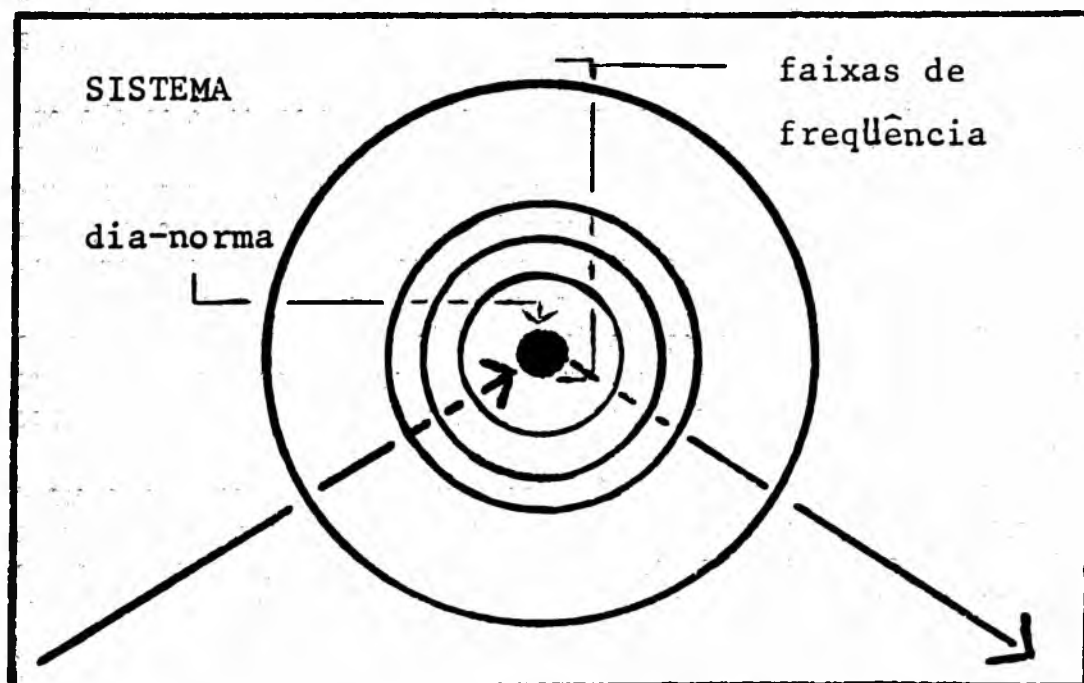
superposição de processos, até chegar-se à definição de uma estabilidade provisória. Antes de ser neologismo de língua, por exemplo, há um momento em que a nova lexia é apenas neologismo de fala; em seguida, adquire o estatuto de neologismo de língua, como unidade efetiva, já memorizada, disponível na consciência lingüística dos falantes.

Não se podem estabelecer, pois, limites rígidos para os fatos sócio-lingüístico-culturais. Não se pode dizer onde começam e onde terminam os fatos de norma; onde termina a norma de um grupo e começa a de outro; quando e onde o fato começou a ser de alta ou baixa freqüência, porque todos esses processos estão em contínuo dinamismo e isto torna inviável o registro da ocorrência de um dos fenômenos no momento exato em que se dão.

O tratamento estatístico pode fornecer dados que reproduzam uma etapa sincrônica, mas não as sucessivas passagens de uma etapa para outra. É por isso que, em se tratando de instituições humanas — e a língua faz parte delas, os fenômenos têm de ser estudados quase sempre em termos de fluidez de espaço de tempo, embora, repetimos, nada impeça de observá-los em momentos sincrônicos, do ponto de vista metodológico.

Ao lado de elementos estáveis, que constituem a imutabilidade (Saussure), tem-se uma grande faixa de flutuação, em que estão ocorrendo mudanças (a mutabilidade).

Como a freqüência de atualização, um indicador de estabilidade de um elemento lingüístico, é um *continuum*, um *crescendo* ou *de-crescendo*, pode-se figurar o dinamismo da relação sistema/norma dessa maneira:



A definição de todas essas situações vai depender sempre da conjuntura social e dos componentes do grupo, da aceitação dos elementos novos.

Se uma unidade léxica nova é aceita, e se torna freqüente, perde o seu caráter de neologismo, para juntar-se às demais unidades que já foram consagradas pelo uso. A consagração final da palavra neológica é a sua inserção no dicionário, porque o registro de um termo no dicionário confere-lhe o estatuto de elemento lexical da língua, ao lado dos outros já existentes, do ponto de vista dos grupos conservadores. Antes de ser registrado no dicionário, já se tem consciência de sua aceitação mas o figurar na lista das palavras do dicionário, faz que o termo seja considerado “*definitivo*”. O papel do lexicógrafo, nesse sentido, é muito importante, pois a ele e à sua equipe cabe de certa forma a responsabilidade de consagrar a aceitação do neologismo ou rejeitá-lo. As precauções por eles tomadas fazem que, na prática, o neologismo só seja registrado em dicionário, e definido como aceitável para todo o grupo, quando já perdeu esse caráter, do ponto de vista dos falantes, de um modo geral.

Não só o critério da gramaticalidade mas também o da universalidade são levados em conta; e dão-lhes elementos para fazer constar do dicionário a nova palavra. “Le lexicographe ne se propose pas seulement de faire la description du lexique dans les performances verbales des sujets parlant le français, mais aussi celle des *attitudes* de ces sujets à l’égard des *types de comportement verbaux* parlés ou écrits. / ./ le lecteur / ./ doit y trouver non seulement la confirmation de ses propres jugements de *grammaticalité*, définissant la correction des phrases, mais aussi celle de ses jugements d’*acceptabilité* définissant son appartenance à une culture” (Dubois, J. et C., 1971, 99).

Como observa o autor, o dicionário é um texto cultural e seus julgamentos de gramaticalidade e universalidade devem estar de acordo com uma norma cultural. “Cette norme culturelle est conforme à l’*idéologie* de la classe sociale dominante et c’est à elle que vont se référer les jugements de valeur du dictionnaire” (Dubois, J. et C., 1971, 99)

Desse modo, quando se chega a registrar um neologismo é porque sua aceitabilidade atingiu o nível de norma do grupo (perdeu o caráter real de neologismo). A aceitação do grupo é comprovada pelo dicionário. De outro ponto de vista, para o falante-ouvinte, o fato de pertencer ao dicionário a palavra atribui-lhe um caráter estável. O falante julga, então, que a lexia é aceitável porque está no dicionário, enquanto o dicionário reflete uma aceitação já comprovada, a do grupo.

Poder-se-ia dizer, então, que existe uma situação de *tensão léxica* entre o repertório do dicionário e o inventário de unidades dis-

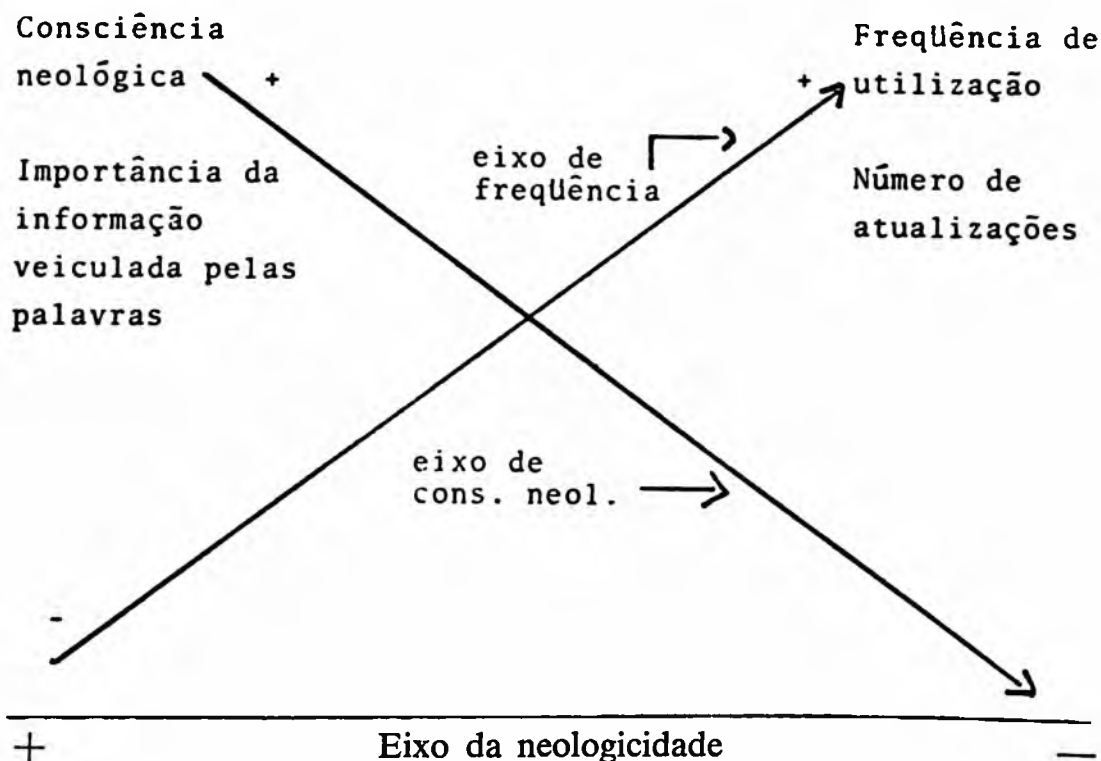
poníveis no banco de memória dos membros do grupo sócio-lingüístico-cultural.

3. A PERDA DA CONSCIÊNCIA DO FATO NEOLÓGICO: A DESNEOLOGIZAÇÃO

A freqüência de repetição do neologismo pode determinar a maior ou menor consciência da neologicidade. Esta aparece, sem dúvida, no momento da criação do neologismo, e vai progressivamente diminuindo, à medida que o seu emprego aumenta. Por isso, como afirma Marcellesi (1974, 96), a importância do conteúdo da informação veiculada pelas palavras, ou seja, a sua carga de informação, é inversamente proporcional à freqüência de sua utilização, ao número de atualizações. Desse modo, o aumento da freqüência de emprego acarretará necessariamente a redução da taxa de informação fornecida pelo vocábulo — este deverá convir a um maior número de contextos —, e, por isso mesmo, a diminuição, ou atenuação, de seu caráter de neologicidade.

Com efeito, a alta freqüência de emprego de termos novos, bem como o maior contacto que os falantes-ouvintes vão tendo com eles, tornam-nos conhecidos e fazem, pouco a pouco, desaparecer o impacto da novidade lexical. Em outras palavras, o caráter de neologicidade vai sofrendo um processo de esvaziamento progressivo, até que, imperceptivelmente, os vocábulos passam a integrar o inventário das unidades lexicais memorizadas de alta freqüência e distribuição regular entre os falantes.

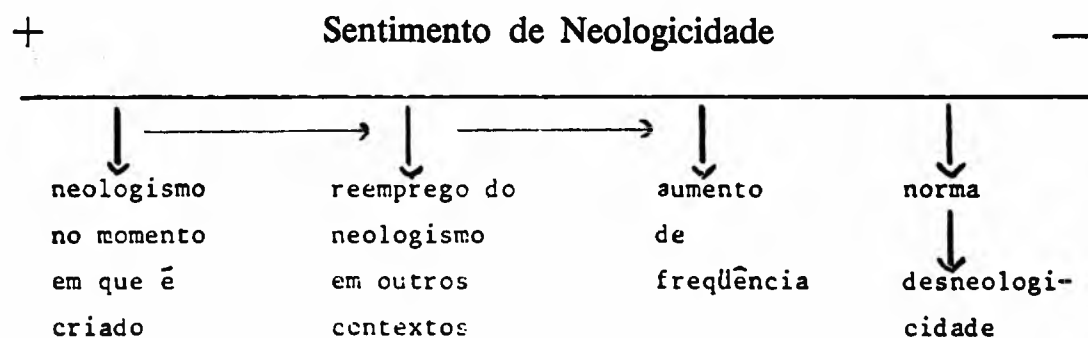
Seja, pois, o esquema:



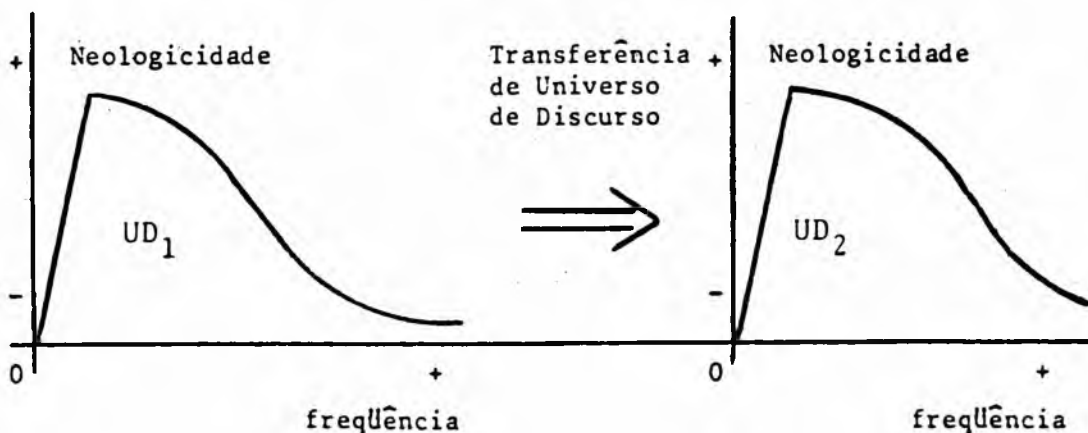
- | | |
|--|--|
| 1) Carga de informação mais alta | 1) Diminuição do caráter de neologicidade. |
| 2) Maior custo de decodificação. | 2) Desaparecimento do impacto da novidade lexical. |
| 3) Possibilidade de entrar em menor número de contextos. | 3) Redução da taxa de informação fornecida pelo vocábulo. |
| | 4) Processo do esvaziamento progressivo do caráter de neologicidade. |

Uma palavra é neológica no momento de sua criação mas o seu uso freqüente tira-lhe essa característica. No universo de discurso em que foi criada, perde o estatuto de palavra neológica.

Parece-nos, por conseguinte, que caberia propor *faixas* de sentimento de neologicidade:



Entretanto, uma palavra desneologizada pode adquirir novamente o caráter de neologismo, quando transferida para outro universo de discurso; a distribuição e a combinatória inesperadas alteram a sua carga sêmica, donde uma ampliação da polissemia, a par de um novo conteúdo de informação. Nesse caso, a relação consciência neológica/freqüência de emprego seria:



Um lugar privilegiado para se estudar esse fenômeno é, sem dúvida, o discurso político, sem contar o discurso literário, em que o neologismo semântico é uma constante. No discurso político, nota-se, por exemplo, que se instala uma *dia-norma* vocabular, que seria a intersecção de vocabulário, usado na campanha dos vários grupos políticos, em nível nacional. Cada grupo procura impor seus próprios significados aos significantes que fazem parte do vocabulário político comum e combater a mesma tentativa no adversário, procurando, ao mesmo tempo, impedir, com isso, que esses signos usados pelos adversários se tornem norma. É um movimento dialético de projeção de normas.

Observa-se, nesse processo, que muitos fatos que já não eram mais percebidos como neológicos, passam a ser empregados e sentidos como tais pelo grupo que se esforça por que seja o neologismo difundido e aceito. Trava-se um verdadeiro combate lingüístico, ou ideológico-lingüístico, que se estende à conquista da língua enquanto *visão do mundo*. Dessa disputa, nasce a mudança lingüística. Vê-se, pois, que ela ao mesmo tempo traduz e procura efetivar uma mudança social.

O movimento dialético entre os componentes de dois grupos que se opõem, provoca uma flutuação da consciência de neologicidade entre os membros da comunidade.

BIBLIOGRAFIA

- 1 — Coseriu, E. — *Teoria del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos, 1969.
- 2 — Fishman, J. A. — *Sociolinguistique*. Paris, Nathan, 1971.
- 3 — Guilbert, L. — *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975.
- 4 — Labov, W. — *Sociolinguistique*. Paris, Minuit, 1976.
- 5 — Marcellesi, C. — *Introduction à la socio-linguistique. La linguistique sociale*. Paris, Larousse, 1974.
- 6 — Moles, A. — *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 7 — Pais, C. T. — *Ensaio semiótico-lingüístico*. Petrópolis, vozes, 1977.
- 8 — Sapir, E. — *Antropologie. Culture et personnalité*. Paris, Minut, 1967.
- 9 — Sapir, C. — *A linguagem. Introdução ao estudo da fala*. Tradução de J. Mattoso Câmara Jr. Rio, Acadêmica, 1971.
- 10 — Whorf, B.B. — *Linguistique et anthropologie*. Paris, Denoël, 1967.

ACTANTES Y CONFLICTO EN *BODAS DE SANGRE*

Mario Miguel González

Sin ninguna pretensión de ser ortodoxos en relación a teorías, queremos presentar aquí algunos aspectos de un posible abordaje de la obra dramática en cuanto texto. Nos apoyaremos para esto en parte de nuestra tesis de doctorado sobre *Bodas de Sangre* (1), que pretendió, fundamentalmente, una determinación objetiva del conflicto dramático de la conocida tragedia lorquiana, dejando a un lado excesos de subjetividad y novelescas referencias a la persona, vida o muerte de Federico García Lorca. El resultado fue entonces la determinación no de un “modelo” estructural sino de una modalidad de análisis de una obra dramática. Posteriores aplicaciones — con la necesaria diversidad — a otras obras del género nos convencieron de la validez de nuestra aproximación, por si no bastara la prueba de su funcionalidad en nuestra tesis.

No será difícil para cualquier lector de *Bodas de Sangre* (2) determinar las *secuencias* (3) de la fábula *representadas* en la obra: todo el primer acto gira en torno al PEDIDO DE MANO de la Novia. En el segundo acto tienen lugar el ENCUENTRO de Leonardo y la Novia y la salida y regreso de la BODA, la preparación y ejecución de la FUGA de Leonardo y la Novia. En el tercero, la culminación de la FUGA enlaza con la MUERTE del Novio y de Leonardo. Sin embargo, queda claro que la función central de las tres últimas secuencias no está estrictamente *representada*: de la BODA, vemos el salir y el volver (hacia y de la iglesia); de la FUGA, su preparación y su culminación; de la MUERTE, la búsqueda y el lamento por los muertos. El hecho central, en los tres casos, está indiciado o ligeramente narrado, o sea, *no representado*. Así, las únicas secuencias *representadas* en su totalidad son el PEDIDO DE MANO y el EN-

(1) — “El conflicto dramático en *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca”, Universidade de São Paulo, 1972. Inédita.

(2) — GARCÍA LORCA, Federico: *Bodas de Sangre*, in *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1968, 14ª edición, p. 1171/1272.

(3) — Vide BREMOND, Claude: “La logique des possibles narratifs” in *Communications*, nº 8, Paris, Seuil, 1966, p. 60.

CUENTRO, cuya oposición semántica y equivalencia sintáctica es interesante destacar desde ya.

A su vez, el PEDIDO DE MANO, primera secuencia del tiempo representado de la obra, permite integrar las cinco secuencias de la fábula que se inician con anterioridad a ese tiempo. De esas cinco secuencias, las funciones inicial y central son narradas a lo largo del PEDIDO DE MANO; la función final aparece representada o semirrepresentada dentro de la referida secuencia. Así, el quedar viuda de la Madre, que vemos en el primer acto, es el final de la secuencia inicial de la fábula: la MUERTE del marido y del hijo mayor; igualmente, el NOVIAZGO de Leonardo y la Novia aparece ahora ya deshecho; en cambio el NOVIAZGO de la Novia y el Novio ha llegado a su etapa final; el CASAMIENTO de Leonardo y la Mujer aparece ya realizado; y hay indicios claros de que las RELACIONES entre la Novia y Leonardo continúan.

De esta manera, *Bodas de Sangre* está integrada por diez secuencias; la primera y la última llevarían la misma designación — MUERTE — demostrando el carácter cíclico-trágico de la obra. En medio, las ocho secuencias restantes tienen un denominador común: si les aplicamos el esquema actancial propuesto por Greimas (4) habrá casi siempre dos actores que pueden ser sujeto teniendo al otro como objeto.

Siguiendo la organización cronológica de la fábula tendríamos las siguientes secuencias:

- 1) MUERTE (del Padre y del hermano mayor del Novio)
- 2) NOVIAZGO (de Leonardo y la Novia)
- 3) NOVIAZGO (del Novio y la Novia)
- 4) CASAMIENTO (de Leonardo y la Mujer)
- 5) RELACIONES (de Leonardo y la Novia)
- 6) PEDIDO DE MANO
- 7) ENCUESTRO
- 8) BODA
- 9) FUGA
- 10) MUERTE

Aplicando a cada secuencia el conocido esquema greimasiano, tendremos:

(4) — Vide GREIMAS, A. J.: "Réflexions sur les modèles actanciels", in *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 172 y sgtes. Utilizamos la terminología según la traducción de Alfredo de la Fuente: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

1 — MUERTE

Sujeto = Madre

Objeto = Aniquilamiento

Destinador = Muerte del marido y del hijo mayor

Destinatario = Madre

Adyuvante = Los Félix

Oponente = Novio (= hijo)

2 — NOVIAZGO (de Leonardo y la Novia)

(a) Sujeto = Leonardo

Objeto = Novia

Destinador = Sociedad

Destinatario = Leonardo

Adyuvante = Inclinación

Oponente = Conveniencia socioeconómica

(b) Sujeto = Novia

Objeto = Leonardo

Destinador = Sociedad

Destinatario = Novia

Adyuvante = Inclinación

Oponente = Conveniencia socioeconómica

3 — NOVIAZGO (del Novio y la Novia)

(a) Sujeto = Novio

Objeto = Novia

Destinador = Sociedad

Destinatario = Novio

Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica

Oponente = Inclinación de la Novia

(b) Sujeto = Novia

Objeto = Novio

Destinador = Novia

Destinatario = Sociedad

Adyuvante = Inclinación del Novio

Oponente = Inclinación de la Novia

4 — CASAMIENTO (de Leonardo y la Mujer)

(a) Sujeto = Leonardo

Objeto = Mujer

Destinador = Suegra

Destinatario = Leonardo

Adyuvante = Inclinación de la Mujer + la Novia
Oponente = Inclinación de Leonardo

- (b) Sujeto = Mujer
Objeto = Leonardo
Destinador = Sociedad
Destinatario = Mujer
Adyuvante = Inclinación de la Mujer + la Novia
Oponente = Inclinación de Leonardo

5 — RELACIONES (de Leonardo y la Novia)

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Novia
Destinador = Inclinación
Destinatario = Leonardo
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Leonardo
Destinador = Inclinación
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

6 — PEDIDO DE MANO

- (a) Sujeto = Madre
Objeto = Novia
Destinador = Padre
Destinatario = Novio
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

- (b) Sujeto = Padre
Objeto = Novio
Destinador = Madre
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

7 — ENCUENTRO

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Novia
Destinador = Inclinación
Destinatario = Leonardo

Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Leonardo
Destinador = Inclinación
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

8 — BODA

- (a) Sujeto = Novio
Objeto = Novia
Destinador = Padre
Destinatario = Novio
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Novio
Destinador = Madre
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

9 — FUGA

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Novia
Destinador = Inclinación
Destinatario = Leonardo
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Leonardo
Destinador = Inclinación
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

10 — MUERTE

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Muerte
Destinador = Leonardo

Destinatario = Novio
Adyuvante = Los Félix
Oponente = Familia del Novio

- (b) Sujeto = Novio
Objeto = Muerte
Destinador = Novio
Destinatario = Leonardo
Adyuvante = Familia del Novio
Oponente = Los Félix
- (c) Sujeto = Madre
Objeto = Aniquilamiento
Destinador = Muerte del Novio
Destinatario = Madre
Adyuvante = Sociedad
Oponente = ————
- (d) Sujeto = Novia
Objeto = Aniquilamiento
Destinador = Muerte del Novio
Destinatario = Novia
Adyuvante = Sociedad
Oponente = ————
- (e) Sujeto = Mujer + Suegra
Objeto = Aniquilamiento
Destinador = Muerte de Leonardo
Destinatario = Mujer + Suegra
Adyuvante = Sociedad
Oponente = ————

Determinados así los esquemas en que podemos disponer los actores de *Bodas de Sangre*, queremos proponer una clasificación de dichos esquemas que nos permita determinar los conflictos dramáticos presentes en la obra; también será interesante determinar los factores identificables en los diferentes esquemas y que producen la necesidad, anulación o posibilidad de desarrollo de cada situación.

Esquemas de tipo A

Agrupamos bajo esta designación los esquemas que presentan el mismo actor para las funciones de destinador y adyuvante. En ellos, son reversibles el sujeto-destinatario y el objeto, sin que nada se altere. Tales serían los esquemas:

- 5 (a) y 5 (b) — RELACIONES
7 (a) y 7 (b) — ENCUENTRO
9 (a) y 9 (b) — FUGA

En una rápida retrospectiva, queda claro que:

- a) se trata siempre de secuencias cuyos sujetos son Leonardo o la Novia;
- b) el adyuvante y el destinador son siempre la “inclinación” (5);
- c) el oponente es, invariablemente, el mismo: la sociedad;
- d) la posibilidad de sustitución de un sujeto nominado individualmente (Leonardo) por un sujeto sometido a la necesidad de cumplir una función social (la Novia) y viceversa, se nos hace inmeditamente violenta, por así decirlo; o mejor, trágica, en estricto lenguaje dramático;
- e) hay una continuidad de acontecimientos (Relaciones — Encuentro — Fuga) que demuestra el desarrollo de una macrosecuencia dramática, cuyos acontecimientos no están bautizados por canon social alguno.

Esquemas de tipo B

Serán agrupables también los esquemas en que, al contrario del caso anterior, aparece una diametral oposición entre el adyuvante y el destinador, a pesar de que sujeto y objeto son reversibles sin más alteraciones. Esto se da en los esquemas:

- 2 (a) y 2 (b) — NOVIAZGO (Leonardo)

Hay que advertir un factor importante en ambos esquemas: la identidad del destinador y el oponente que, de antemano, nos lleva a pensar en la imposibilidad de realización plena de la secuencia; mucho más cuando — en lo semántico — ésta tiene carácter social y es precisamente la “sociedad” el actor desdoblado en funciones opuestas.

Esquemas de tipo C

Podemos agrupar aquí los esquemas en que el adyuvante es tan sólo parcialmente homogéneo al destinador, pues sufre la interferencia de un factor extraño; semánticamente, se trata de destinadores en función social, o de la sociedad como tal y de adyuvantes en que lo

(5) — Hemos tomado esta designación del propio texto de la obra de García Lorca (op. cit., p. 1246) para indicar la fuerza individual que no siempre está de acuerdo con la convención social.

social (Padre, Madre, Novia, la conveniencia socioeconómica) coexiste con un factor individual (la inclinación del Novio o de la Mujer); esto, evidentemente, es ya un indicio de conflicto básico que contamina la secuencia. Es el caso de los esquemas:

- 3 (a) y 3 (b) — NOVIAZGO (Novio)
- 4 (a) y 4 (b) — CASAMIENTO
- 6 (a) y 6 (b) — PEDIDO DE MANO
- 8 (a) y 8 (b) — BODA

En estas secuencias, se advierte que:

- a) nunca es posible sustituir, sin más, el sujeto-destinatario por el objeto en dos esquemas correlativos (a) y (b);
- b) en todos los casos, el sujeto-destinatario o el objeto está en función de oponente, al menos parcialmente; lo cual parece frustrar “a priori” la realización plena de la secuencia;
- c) siempre, si la inclinación del sujeto o del destinatario es adyuvante, la inclinación del objeto es oponente; y si la inclinación del objeto es adyuvante, la del sujeto o del destinatario es oponente; lo cual refuerza la predeterminación de imposibilidad;
- d) las secuencias 3, 6 y 8 establecen una continuidad de acontecimientos sociales (Noviazgo — Pedido de mano — Boda) que equivale a otra macrosecuencia paralela y opuesta a la que veíamos en los esquemas de tipo A; estas tres secuencias tienen como objetos, siempre, actores definidos por su función social: el Novio o la Novia;
- e) queda así al margen el hecho social (Casamiento), uno de cuyos sujeto/objeto no es función social sino individuo.

Esquemas de tipo D

Reunimos aquí los esquemas que, sin presentar al sujeto como destinatario, se corresponden paralelamente en torno a un mismo objeto de la siguiente manera:

(a)	(b)
Destinador/Sujeto	Destinatario
Adyuvante	Oponente
Oponente	Adyuvante
Destinatario	Destinador/Sujeto

Es el caso de los esquemas 10 (a) y 10 (b) — MUERTE (sujetos: Leonardo y el Novio) Allí advertimos que hay un equilibrio o, me-

jor, equivalencia de fuerzas que llevará a la anulación mutua de los sujetos/destinatarios, destinatarios de la acción contraria.

Esquemas de tipo E

Finalmente, cabe agrupar los esquemas en que no ha sido posible determinar un actor o grupo de actores para el papel de oponente. Tales son los esquemas: 10 (c), 10 (d), 10 (e) (sujetos: la Madre, la Novia y la Mujer + la Suegra) En todos ellos hay una identidad sujeto/destinatario.

Hemos omitido en esta clasificación el esquema de la secuencia 1 — MUERTE, pues su función, como ya insinuábamos, es de punto de llegada y partida, al mismo tiempo: la situación inicial de una mujer cuyo marido muere en riña de familias y que queda con un hijo y encinta es la misma con que termina *Bodas de Sangre*, si pensamos en la Mujer de Leonardo.

Pasemos ahora a determinar los factores que se hacen evidentes en los esquemas propuestos y que condicionan la evolución de los acontecimientos de cada secuencia.

Factores A (de *Anulación* de los efectos de la secuencia):

A — 1 = la identidad del objeto y del oponente, tal cual aparece en los esquemas 3 (a), 4 (b), 6 (a) y 8 (a)

A — 2 = la identidad del sujeto, oponente y destinatario, como vemos en 3 (b), 4 (a) y 8 (b)

A — 3 = la identidad del destinador y oponente, como en 2 (a) y 2 (b)

A — 4 = la identidad del oponente y destinatario, como en 6 (b).

Factores N (de *Necesidad* de realización de la secuencia):

N — 1 = Equivalencia de actantes en torno a un mismo objeto, sin que haya identidad sujeto/destinatario. Así en 10 (a/b)

N — 2 = Ausencia de oponente unida a identidad de sujeto y destinatario, como vemos en 10 (c), 10 (d) y 10 (e)

Factores P (de *Posibilidad* de realización de la secuencia) En *Bodas de Sangre* no podemos hablar de factores de posibilidad, pues sólo encontramos valores absolutos de anulación o necesidad, lo que configura el carácter trágico de la obra. Con todo, hay tres secuencias en que el factor de anulación no existe desde el punto de vista sintáctico: son ellas 5 — RELACIONES, 7 — ENCUENTRO y 9 —

FUGA; pero la anulación viene a aparecer en lo semántico, al permitirse la alternancia de sujetos de especie diferente (individuo/sociedad)

Veamos ahora las consecuencias que la interrelación de los esquemas apuntados — cargados de los factores mencionados — tiene en *Bodas de Sangre*. Como hemos dicho, *Bodas de Sangre* empieza donde acaba; la situación definida en el esquema 1 — MUERTE difiere de la situación final en que, en ésta, para la Madre ha desaparecido el oponente que la salvaba del aniquilamiento: un hijo; pero queda implícito que se inicia un nuevo e idéntico conflicto, pues la Mujer pasaría sin violencias a ser definida como Madre en esquema semejante al que abre la fábula de la obra. A esa situación inicial se suceden dos acontecimientos: uno frustrado en sí mismo, el NOVIAZGO de Leonardo y la Novia (esquema de tipo B, viciado de un factor A — 3 que lo anula “a priori” sintácticamente; y más aún, hay una contradicción semántica pues se trata de un acto social al que la Sociedad se opone) El otro acontecimiento subsiste pues se trata de un acto social — CASAMIENTO — al que se opone tan sólo la inclinación de uno de los individuos que lo realizan; con todo, la presencia de factores A — 1 o A — 2 frustra cualquier proyección positiva del acontecimiento. Fuera de estas dos secuencias no progresivas, encontramos dos macrosecuencias paralelas:

- 1) RELACIONES — ENCUENTRO — FUGA
- 2) NOVIAZGO — PEDIDO DE MANO — BODA

En la primera serie, se trata de esquemas de tipo A, o sea, con absoluta identidad del destinador y adyuvante; y son los únicos esquemas no viciados de factores de anulación o irreversibles por factores de necesidad; el obstáculo es de tipo semántico, como ya señalábamos: el intercambio posible del sujeto-individuo (Leonardo) por el sujeto social (Novia) en actos no canonizados socialmente dará fuerza definitiva al oponente Sociedad para impedir la realización plena de la serie. Por otro lado, ese mismo actor — la Sociedad — domina los papeles de destinador y adyuvante de la serie paralela, si bien la interferencia de un factor extraño (la inclinación individual) en el adyuvante de todos los esquemas de la serie los distingue como de tipo C. Además, la serie presenta esquemas cargados de factores de anulación: A — 1 en 3 (a), 6 (a) y 8 (a); A — 2 en 3 (b) y 8 (b); A — 4 en 6 (b) Y, finalmente, en lo semántico nos damos con la no posibilidad de intercambio de los sujetos sociales (Novio — Novia) de esquemas paralelos definidos como actos sociales propios de esos sujetos (Noviazgo, Boda) O sea, ambas macrosecuencias llevan en sí las marcas de la ruina de sus actores, esto es, son trágicas.

Y la tragedia culmina en la destrucción mutua de los dos sujetos cuyo objeto (la Novia) era tanto objeto como sujeto en ambas series: Leonardo y el Novio se matan mutuamente no sólo por un recurso dramático del autor, sino por una necesidad lógica de la sintaxis de *Bodas de Sangre*. Eso se manifiesta en la caracterización D de los esquemas 10 — MUERTE (a) y (b) y en el factor N — 1 que los contamina. Estas muertes aniquilan el resto de los personajes: sin Novio no tienen sentido la Novia, ni la Madre; sin Leonardo desaparecen la Mujer y la Suegra; y no hay oponente capaz de atenuar la destrucción. Es el factor N — 2 definiendo los esquemas de tipo E que cierran el drama.

Por último, la esquematización de la obra nos permite trazar las líneas de los tres conflictos simultáneos que se desarrollan:

En primer lugar, una lectura superficial — aunque no imposible — de la obra nos llevaría a determinar la macrosecuencia NO-VIAZGO — PEDIDO DE MANO — BODA como de sentido protagónico; en ese caso, al propósito del Novio se opondría la astucia de Leonardo que acaba destruyendo la posibilidad del hogar armónico con que sueña el Padre y que vengaría la soledad de la Madre; sin embargo, en dichas secuencias, además de presentarse factores de anulación, nos damos con una heterogeneidad de actores en el papel de adyuvante en que a la inclinación de uno solo de los sujetos se suma lo social con un sentido parcial: el de la conveniencia socioeconómica del relacionamiento Novio — Novia, factor claramente aludido en la obra y que ya había actuado para separar a Leonardo y la Novia. Todo esto constituye un vicio radical de la secuencia cargada, como ya vimos, de contradicciones a nivel sintáctico. De allí que entendamos este conflicto (el del Novio burlado y su venganza) como aparente; quizás el único conflicto existente en la noticia de periódico que — se dice — llevó a Lorca a escribir *Bodas de Sangre*.

Por otro lado, si confrontamos la anterior macrosecuencia con la de RELACIONES — ENCUENTRO — FUGA, la primera cosa que vemos es la presencia de un actor en función de sujeto en ambas series: la Novia; esto prueba que ella es protagonista de un drama de personaje propio, de un conflicto interior donde lucha entre ser sólo una mujer (lo que se le niega “a priori” pero hacia donde es arrastrada) o someterse al papel de Novia a que la sociedad la condena.

Para terminar, esta última macrosecuencia se esquematiza con absoluto equilibrio, a través de la distribución de las mismas funciones a los mismos actores en sus tres etapas, sin la menor violencia sintáctica. Sin embargo, en el orden semántico, la posibilidad de intercambio de dos sujetos de orden diverso (Leonardo: individuo y la Novia: función social) abre las puertas de lo trágico. Leonardo

protagoniza el drama de sus posibilidades de individuo estrellándose contra la inmovilidad de las funciones sociales; su lucha consiste en querer — como un nuevo Orfeo — salvar a la Novia de un infierno que ahora tiene mucho de sartreano; es el infierno ante el que la Novia se ve la mañana de la boda: las cuatro paredes que echan fuego, donde se consumió su madre. En esa empresa Leonardo debe ser aniquilado. Como apuntamos en este caso, todos los conflictos están expresos con rica multiplicidad en el nivel metafórico de *Bodas de Sangre*. Pero eso bien puede quedar para otra oportunidad.

O CONTO NA LITERATURA ALEMÃ DO SÉCULO XX

Marion Fleischer

Na literatura alemã do século XX, especialmente após a Segunda Grande Guerra, o conto constitui uma forma de expressão literária intensamente cultivada, à qual já se dedicaram numerosos estudos. Colocar novamente o conto no centro da discussão seria empreendimento inócuo, se não persistissem até hoje controvérsias, cujas origens remontam a um problema básico de conceituação: o conto, tal como realizado na literatura alemã, parece subtrair-se a uma definição lapidar, sobretudo em virtude da multiplicidade de estruturas que pode exibir.

Nessa multiplicidade está centrado o presente artigo, que não pretende acrescentar nenhuma definição inaudita às muitas já existentes, mas, à semelhança do conto, apresenta um “final aberto”, i.e. propõe questões para as quais inexitem respostas definitivas. Isso equivale a dizer que serão apontados alguns aspectos estruturais básicos, determinados traços formais, tendo-se em vista sempre, porém, que tais tendências são passíveis de equacionamentos os mais diversos, alguns até mesmo contraditórios.

Por essa razão Hans Bender, autor de *O regresso dos lobos* (*Die Wölfe kommen zurück*), conto considerado exemplar por alguns críticos, observa em um ensaio: “O conto é o camaleão do gênero literário, um réptil sensível, que se adapta à cor de seu meio-ambiente.” (1) Isto porque, ainda segundo Hans Bender, “no conto se descobrem mais características dúbias do que inequívocas. Quando afirmamos que ele geralmente oferece o recorte de uma vida mediana, imediatamente nos recordamos de exemplos contrários: contos que narram momentos culminantes da história ou de uma biografia que já conhecemos; quando afirmamos que o estilo realista é o que melhor lhe convém, eis que existem muitos exemplos de contos fantásticos, irra-

(1) — Hans Bender, *Ortsbestimmung der Kurzgeschichte*. In: *Akzente*, 3/1962, pg. 207.

cionais ou surrealistas. Aos contos ingênuos, simples, opõem-se os contos complicados, que se aprofundam na psicologia (. . .) Alguns realmente sintetizam um flagrante da vida, outros desenrolam toda uma biografia em sequências de imagens, à semelhança de um filme. Alguns concentram-se em duas pessoas que se deslocam em cenários limitados (. . .); outros apresentam todo um universo, distribuem a ação entre figuras principais e secundárias, e abrangem a metade do globo terrestre, céu, terra e mar. Contos existem, cuja ação pode ser apresentada gráficamente com um traço linear, e outros, cuja ação se desenvolve como um meandro ou um novelo de lã, impossível de desemaranhar, (. . .)” (2)

Para se avaliar quão complexo é o problema da caracterização do conto, basta folhear alguns estudos realizados a respeito do assunto:

Em seu artigo sobre “A forma curta da prosa”, Walter Höllerer identifica três possibilidades de realização do conto, acrescentando significativamente, porém, que essas três modalidades representam apenas uma seleção que poderia ser complementada (3):

- a) o conto-momento (Augenblickkurzgeschichte)
- b) o conto-arabesco (Arabeskenkurzgeschichte)
- c) o conto-surpresa (Überdrehungskurzgeschichte) ou conto-montagem (Überblendungskurzgeschichte)

Entre os *contos-momento*, W Höllerer inclui, por exemplo, *O relógio de cozinha* (*Die Küchenuhr*, de Wolfgang Borchert), ressaltando que a história se apóia em um único momento, em um único objeto, e em uma única palavra nesse momento, ou seja, na palavra *paraíso*. Mas, eis que logo em seguida se verifica existirem variações desse tipo de conto: são aqueles que reúnem *dois* momentos relevantes, como em *O hóspede*, de Ruth Rehmann; sim, e ocorre ainda outra variação desse modelo: o conto que reúne *vários* momentos, ou aquele que somente flui em direção a determinado momento após uma fase introdutória. Isso por si deve ser suficiente para demonstrar a precariedade de tais subdivisões, e tornar desnecessária a descrição dos demais grupos sugeridos pelo autor, apenas aduzidos, aliás, a título de ilustração. Entretanto, seria possível argumentar que o estudo de Höllerer, publicado em 1962, já está ultrapassado. Mas mesmo a consulta de estudos mais recentes prova que os analistas

(2) — idem, ibidem, pgs. 206-207.

(3) — Walter Höllerer, *Die kurze Form der Prosa*. In: *Akzente*, 3/1962. pg. 239 e seg.

ainda se debatem com a natureza polimórfica do conto. Veja-se por exemplo o trabalho de Klaus Doderer sobre *O Conto na Alemanha*, de 1969: o autor distingue entre *contos de ação* e *contos de atitude*, de acordo com a ênfase dada pelos contistas ora ao desenrolar dos acontecimentos, ora às reações dos figurantes perante determinado acontecimento. Mas logo o próprio Doderer ressalta que “no caso de muitos contos essa diferenciação será supérflua, uma vez que englobam ambos os tipos” (4) A tentativa de determinar tipos de contos em função de procedimentos técnicos específicos, afigura-se igualmente insatisfatória. Doderer procede à divisão entre *contos do tipo esboço*, *contos estritamente épicos* e *contos objetivos* (5). No primeiro caso, trata-se de obras narrativas concentradas em delinear dada situação, por detrás da qual se esboçam os contornos de determinado destino humano; os *contos estritamente épicos* voltam-se para assuntos relevantes e têm por escopo impelir a ação para o acontecimento decisivo; e os *contos objetivos*, finalmente, propõem-se a enfocar um recorte da vida mediante uma linguagem objetiva e sóbria. Mas, novamente o próprio Doderer adverte: “a tentativa de destacar três estruturas do conto no século XX daria margem a mal-entendidos, se se pretendesse isolá-las umas das outras, seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista do gênero. Pelo contrário, esses diversos tipos ocorrem paralelamente, misturam-se, apresentam variantes — como por exemplo os contos de Kafka, que constituem quase parábolas ()” (6) A mesma flexibilidade está implícita no livro de Ludwig Rohner sobre a *Teoria do Conto*, publicado em 1973. Detem-se esse autor na descrição pormenorizada do tempo e do desfecho no conto: o resultado é um vasto panorama de variações técnicas possíveis, a remeter-nos novamente à observação inicial, segundo a qual o conto escapa a uma definição lapidar e não permite, portanto, qualquer fixação dentro de esquemas rígidos.

Entretanto, existem sem dúvida linhas divisórias, que identificam o conto e tornam possível diferenciá-lo de outras formas da prosa curta — da novela, por exemplo. Procuraremos mostrar algumas dessas linhas, analisando o conto *A espessura da pele* (*Die Dicke der Haut*), de Siegfried Lenz, escrito nos anos 50; nele reúnem-se ingredientes característicos que, em seu conjunto, permitem entrever um exemplo de microestrutura, básica para muitos contos alemães após 1945.

(4) — Klaus Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland*. Darmstadt 1969, pg. 47.

(5) — idem, *ibidem*, pg. 80 e seg.

(6) — idem, *ibidem*, pg. 89.

A ESPESSURA DA PELE

1. Brunswik havia contratado um massagista que viesse à sua casa, e ainda antes do café da manhã fui à sua residência e anunciei-me: eu já era esperado. Uma moça de rosto sofrido abriu a porta, conduziu-me por uma escada acima, conduziu-me até uma porta estreita, bateu e deixou-me entrar.

I Ele estava deitado sobre um divã coberto de peles, imóvel, com braços carnudos que pendiam molemente. Brunswik estava deitado sobre o rosto. Sua carne dorsal macia brilhava suavemente à luz janela, a gordura limpa da nuca dobrava-se em sulcos profundos, o queixo flácido comprimia-se lateralmente para cima: a respiração era ofegante e penosa. Lá de baixo ecoou o ganido de um cão.

“Venha”, disse Brunswik, “comece”

II “Sim” disse eu, “imediatamente”, e preparei-me para a massagem. Distribui levemente pequenas porções de creme em suas costas, nos quadris macios, na nuca, e toda vez ele estremecia ao toque frio do creme, sob a ligeira pressão das pontas de meus dedos.

15. “Logo”, consolei-o, “logo terá passado”

Ele ergueu o rosto e assentiu com a cabeça, e pude ver que Brunswik era muito jovem.

20. Novamente ecoou, lá em baixo, alto e rebelde, o ganido do cão, e enquanto meus ouvidos ainda se concentravam no ganido, Brunswik disse: “Por mim o senhor pode começar”

E comecei: espalhei o creme suavemente, esfreguei-o na pele amarelada, enfiei cuidadosamente as mãos na carne dorsal macia, pressionando-a em linha reta de cima para baixo, enquanto ele suspirava baixinho e arquejava.

25. “E bom”, suspirou ele, “isso é bom”

III Neste momento o cão ganiu como que acometido por uma dor súbita, e eu disse: “O senhor está ouvindo isso?”

30. “Sim”, disse ele, “estou”

“Parece que o cão tem alguma coisa”

“Certamente”, disse Brunswik, “ele tem fome. O cão está ganhando de fome, é assim mesmo toda semana. Ele vai acostumar-se”.

“É seu cão?”, perguntei.

35. “Sim”, disse ele.

Ao lado da omoplata profundamente embutida na gordura dorsal descobri um nódulo; pousei levemente a mão, fiz pressão com a palma, empurrei o nódulo com o polegar: agora Brunswik gemia, batia com o rosto no travesseiro, mas eu não cedia.

40. “É este o lugar”, disse eu.
“Sim”, disse ele, “ali no ombro”
Com a ponta dos dedos acompanhei cuidadosamente os contornos do nódulo, tamborilei levemente e tornei a fazer pressão, até Brunswik dar um pequeno grito.
45. “Chega”, pediu, “não continue nesse lugar”
Sem dizer palavra passei para o outro ombro, e quando o cão lá em baixo começou a choramingar, perguntei: “O que tem o seu cão?”
“Nada” suspirou ele, “nada mesmo. — Mas faz bem a ele passar fome. Um dia e meio por semana ele precisa passar fome.
50. Um cão precisa saber de quem recebe a comida, e que a comida não é coisa para todo dia. Além disso, a fome faz bem aos cães. Quem ama o seu cão deve deixá-lo passar fome”
“Sem dúvida”, disse eu “mas um dia e meio é muito tempo”
E agora eu calcava e amassava a carne flácida dos quadris,
55. rolava-a com ambas as mãos entre polegar e indicador, beliscava e puxava, e Brunswik fechava os olhos sob a dolorosa ação benfazeja. Ele estertorava baixinho, começava a infalível sensação de sono-lência irresistível: logo, pensei, logo ele vai adormecer. Eu amassava os braços moles, carnudos, alongava a pressão até o biceps —
60. ou pelo menos até o lugar onde normalmente se encontra o biceps: a boca de Brunswik emitiu um pequeno gemido de bem-estar, um desejo inarticulado de sono.
- IV
Subitamente ecoou o ganido do cão, ecoou claro e impaciente, um ganido de alegria. Brunswik ergueu a cabeça desconfiado, pose-se à escuta, e quando ao ganido seguiu-se um latido excitado, ele levantou-se, deu-me sinal para ficar no meu lugar e foi até a janela. E enquanto ele estava lá parado, desconfiado, aguçando o ouvido, eu olhava para ele: as pernas brancas, sem músculos, a gordura flácida dos quadris, a nuca esbranquiçada e arqueada;
70. o peito macio e sem pelos arfava rápidamente, os olhos pequenos moviam-se atentos dentro das pálidas protuberâncias de gordura: o latido do cão não se repetiu.
- V
Cansado, Brunswik voltou o divã, deu uma pequena risada, jogou-se sobre a colcha de peles e acenou-me para que eu continuasse com a massagem. E enquanto eu trabalhava a sua parte
75. traseira com batidas firmes para enrijecer a carne, abriu-se a porta. A moça de rosto sofrido olhou para dentro, sem folego, com os olhos arregalados pelo medo. Interrompi as batidas e Brunswik perguntou: “O café está pronto?”
“Sim”, disse a moça em voz baixa.

80. “Vocês conseguiram tudo? Arenque defumado quente, maionese fresca?”

“Está tudo aí”, disse a moça. “O arenque agora nos é mandado pelo defumadouro, todas as manhãs”

“Já estamos terminando”, disse Brunswik.

“Mas o cão”, disse a moça.

85. “Ele só vai comer amanhã na hora do almoço”

“Não”, disse a moça, “O cão, eu acho que o cão está morendo. Alguém lhe jogou alguma coisa por cima do muro. Ele comeu e agora está deitado em baixo da amoreira, se debatendo. Talvez lhe deram veneno, porque ele sempre gania tanto”

90. “Vou ver o que há”, disse eu, “vou descer”

VI

A moça levou-me até em baixo, mostrou-me o jardim e as amoras pretas, e sob o arbusto estava o cão. Era um cão magro, com manchas marrons, tranqüilo, as patas estendidas, assim estava ele deitado de lado, na grama, sob a amoreira. A boca estava ligeiramente aberta, bolhas minúsculas esverdeadas, de espuma, cobriam os beiços: o cão agora já não se debatia, estava morto.

95. “O que devo fazer com ele?” perguntou a moça.

“Nada”, disse eu.

Voltei lentamente para a casa, entrei no quarto do divã, onde
100. estavam minhas coisas. Brunswik havia desaparecido. Juntei tudo, vesti a capa, peguei minha pasta e saí para o corredor. E então abriu-se uma porta, a porta que dava para a sala de refeições: Brunswik estava sentado sózinho diante de uma mesa, vestido apenas com um roupão listado, estava sentado diante do seu café, diante
105. de travessas com arenque defumado, frios, frango, toucinho fino e ovos, e enquanto pingava maionese no pão com uma colher, ele sorriu para mim e chamou: “Até amanhã, até amanhã à mesma hora”

“Sim”, disse eu, “sim” Mas eu sabia que estava mentindo.

Siegfried Lenz disse certa vez a respeito de Hemingway, que êste “pretendia criar emoção através da ausência de emoção, comentar através da ausência de comentários, despertar interesse através do frio distanciamento” (7). Idêntico objetivo parece determinar o conto a ser aqui examinado.

Seccionemos pormenores do texto:

de imediato ressalta a concentração insistente na descrição do físico, mais precisamente, da obesidade disforme e indolente da per-

(7) — cit. Ludwig Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte*, Athenäum Verlag, 1973, pg. 245.

sonagem — o texto refere-se contínua e repetidamente a partes de seu corpo: 4 vezes às costas, 3 vezes à nuca, 3 vezes aos quadris, 2 vezes aos braços e 1 vez respectivamente ao queixo, às pernas, ao peito e à pele; todas essas referências são acompanhadas de atributos negativos que recorrem com pequenas variações: o adjetivo *macio* reponta 4 vezes, a *flacidez* é ressaltada em 3 ocasiões, o predicado *carnudo* aparece 2 vezes; outras particularidades, igualmente negativas, são registradas: a pele amarelada, as pernas brancas, sem músculos, a nuca esbranquiçada e arqueada, o peito macio e sem pelos; rosto e olhos, em contrapartida, acham-se vinculados a qualificações inexpressivas: o rosto é jovem, os olhos são pequenos; além disso, verificam-se quatro menções à *carne* e quatro à *gordura* da nuca, das costas, dos quadris e das protuberâncias sob os olhos de Brunswik; o texto alude, ainda, por duas vezes, à sua respiração ofegante e penosa, e a impressão de uma obesidade descomunal é reforçada pela descrição da nuca que se “dobrava em sulcos profundos”, ou da “omoplata profundamente embutida na gordura dorsal”. O denominador comum encontra-se nas conotações implícitas nas palavras *macio* e *mole*. Constata-se, assim, que das contínuas repetições e suas variantes resulta um enfoque impiedoso, do qual assoma o corpo disforme e enfermizo de Brunswik. Lassidão, debilidade, indolência, avitalidade e — detalhe importante — hipersensibilidade física caracterizam o exterior repugnante da personagem.

E como se afigura o retrato psíquico de Brunswik? Nenhuma informação explícita é fornecida ao leitor. O texto limita-se a relatar determinadas atitudes ou reações da personagem, sem comentá-las ou elucidar as causas. Após rápida introdução, na qual se esboça a vida confortável de Brunswik (notem-se os sinais: massagista em casa, empregada, aos quais se acrescenta logo depois o divã coberto de peles), e se antecipa vagamente a atmosfera reinante na casa da personagem, como que resumida no “rosto sofrido” da moça que recebe o massagista-narrador, desenvolve-se o conto por seis etapas interligadas; estas sucedem-se ao longo de duas linhas paralelas de ação, e enfocam as atitudes do protagonista em face dos acontecimentos:

Na primeira etapa, ouve-se o ganido de um cão, seguido da ordem de Brunswik: “Venha, comece” Para o leitor, o ganido do cão, bem como a indiferença de Brunswik, por ora nada têm de incomum.

No segundo estágio configura-se uma situação quase paralela à primeira, acrescida, porém, de pormenores importantes: o cão gane pela segunda vez, mas agora “alto e rebelde”; assim como o narrador, também o leitor começa a prestar atenção no ganido, mas seguem-se as palavras de Brunswik: “Por mim o senhor pode começar”; já nes-

sa fase é assinalada a sensibilidade física do paciente, que, no correr do conto, constituirá significativo elemento de contraste; essa etapa encerra-se com o início da massagem, “enquanto ele suspirava baixinho e arquejava”;

A observação: “Neste momento o cão ganiu como que acometido por uma dor súbita” introduz a terceira fase; a partir deste instante, no mais tardar, a tensão que dominará todo o conto torna-se palpável; e gradativamente a indiferença de Brunswik assume proporções inquietantes: primeiro, em sua resposta lacônica à pergunta do massagista, depois, na explicação estranha que oferece para os ganidos e, finalmente, na inesperada e absurda revelação de seu “amor” pelo animal, de que julga dar provas, obrigando-o a passar fome durante um dia e meio por semana. Esta parte é veiculada por intermédio de um diálogo sucinto, mas altamente revelador da mente e do caráter da personagem. Acompanhando o diálogo, prossegue a massagem, e somam-se referências ao corpo de Brunswik, ao sofrimento causado pelo tratamento e ao seu grito de dor que, secundando o ganido de dor do cão faminto, mostra num relance as causas diametralmente opostas.

Na quarta etapa ouve-se novamente o cão, cujo ganido é agora “claro e impaciente”; a reação de Brunswik é de desconfiança, levando-o até a janela, de onde provavelmente procura certificar-se de que a excitação do cão não se deve a algum alimento que lhe tenha sido oferecido. Neste momento, o narrador vê Brunswik de corpo inteiro à sua frente, e a descrição de sua aparência repulsiva amplia-se através do acréscimo de novos pormenores. A cena conclui com o súbito silêncio do animal: “O latido alegre não se repetiu.”

No quinto estágio, a personagem central entrega-se novamente à massagem, interrompida pelo aparecimento da moça de “rosto sofrido”, que comunica estar tudo preparado para o café da manhã — opulento, de acôrdo com as exigências do patrão. Neste contexto a moça dá a notícia do provável envenenamento do cão: torna-se evidente agora que seu latido alegre fôra motivado pela expectativa de receber alimento; igualmente esclarecido está o seu repentino silêncio. A reação de Brunswik consiste em não reagir e nada dizer. Quem age é o narrador, que decide verificar o acontecido.

Na última fase do conto, o narrador constata a morte do cão, envenenado por alguém que se cansara de ouvir seus ganidos famintos; e, no final, a objetiva do narrador incide uma vez mais sobre a figura de Brunswik que, indiferente a tudo, se dispõe a saciar o seu apetite voraz diante da mesa repleta de iguarias.

Notáveis são os contrastes que conferem ao conto as suas arestas cortantes:

1 — o cão deve passar fome para aprender a dar valor à comida; seu dono é obviamente um glutão.

2 — Brunswik chama o massagista, a fim de minorar seus sofrimentos — resultantes de sua obesidade indolente; caracteriza-o uma extrema sensibilidade física. Este mesmo Brunswik é totalmente insensível aos sofrimentos que inflige ao seu cão faminto.

3 — a gordura descomunal de Brunswik; a magreza do cão, expressamente mencionada no fim do texto.

4 — a morte do animal por envenenamento; o apetite voraz de seu dono inabalável e sorridente.

Assim forma-se a “epiderme” do conto; por detrás dela torna-se visível a vida psíquica da personagem, marcada por insensibilidade, indiferença ao sofrimento alheio, frieza, e perversão de sentimentos. A repugnância física de Brunswik, sua deformidade enfermiga, constituem a exteriorização visível, concreta, da deformação doentia e repulsiva de seu íntimo. À luz dessa conclusão, o título do conto torna-se ambíguo, sobretudo em sua forma original: *Die Dicke der Haut*, que permite associações com a palavra *Dickhäuter* = paqui-derme, e com a expressão *er hat ein dickes Fell* = ele tem couro grosso = é insensível. O título refere-se, assim, não apenas à “espessura” da pele física, mas também à textura compacta da “pele” que cobre o íntimo da personagem. Seu aspecto físico e suas atitudes provocam reações negativas no leitor — mas o narrador não se permite a menor interferência emotiva: limita-se a arrolar friamente os fatos. Apenas a última oração do conto revela — indiretamente e sem quaisquer comentários — sua postura de crítica e de repúdio: “Mas eu sabia que estava mentindo.”

Examinemos em seguida algumas particularidades que permitem situar a presente obra de ficção na categoria dos contos.

1º) *Em que consiste o conto de Siegfried Lenz?* — sua essência reside em uma *constelação momentânea*, em um *flagrante* sintético e crítico ao mesmo tempo. Trata-se de determinado momento na vida de um ser humano, de um momento em que essa vida é confrontada com um acontecimento; à situação assim criada, deverá a personagem reagir — ou não, como no caso de nosso conto. Essa reação, por sua vez, denuncia por si só os traços característicos de sua personalidade. Muitos contos são armados sobre essa espécie de “close-up” da vida — basta lembrar *O pão*, de W Borchert, *A criança gorda* de M. L. Kaschnitz, *Na ponte*, de Heinrich Böll, *Eles não vêem o mármore*, de E. Schnabel, ou *Trens na neblina*, de G. Eich, entre outros.

2º) *A personagem* — é plasmada sem detalhes supérfluos; mas aqueles poucos pormenores sobre os quais incide o holofote do narra-

dor, são ressaltados com tintas carregadas, em função do momento crucial e revelador que o conto se propõe a desnudar. Assim, a descrição restringe-se a contornos que o leitor deverá completar, e o resultado obtido é um *tipo* humano específico. No conto de S. Lenz defrontamo-nos com uma “personagem plana”, que não evolui interiormente. Nem sempre, porém, os ficcionistas alemães optam por personagens estáticas. Embora obedçam geralmente à técnica de apenas esboçar suas figuras e acentuar determinados aspectos relevantes, configuram seres que, expostos a uma situação excepcional, vivenciam o encontro consigo mesmos, descobrem sua identidade mais profunda e modificam seu relacionamento com o mundo. Exemplo notável constitui o conto *Trens na neblina*, de G. Eich, no qual o encontro inesperado de dois irmãos leva um deles, um marginal, a reconhecer acabrunhado que “não vale nada”, abrindo-se assim as perspectivas para uma reformulação total de sua vida.

A palavra “marginal” leva a outro aspecto digno de nota: é surpreendente a quantidade de contos centrados no dia-a-dia de figuras marginalizadas, i. e., de protagonistas que vivem à margem da vida. Prisioneiros, fugitivos, crianças, jovens e velhos indefesos, existências frustradas, inválidos (de corpo ou de alma) povoam esses contos. Na ficção de S. Lenz detecta-se, sem dificuldade, algo que se poderia chamar de “invalidez emocional”. No conto intitulado *Na ponte*, de H. Böll, trata-se de um inválido da guerra, em *Olaf*, de H. Kesten, o protagonista é um jovem neurótico, para citarmos apenas dois exemplos. Desnecessário será ressaltar que contos sobre fugitivos, prisioneiros, inválidos e existências quebrantadas proliferaram após a Segunda Grande Guerra.

Finalmente, cumpre ainda mencionar o papel relevante do eu-narrador, que, à semelhança do que se verifica no conto de Lenz, participa diretamente dos acontecimentos. Mas ele apenas observa e registra o que estiver ao seu redor, afastando-se decididamente do papel do narrador onisciente. Em *A espessura da pele*, o narrador mantém-se na postura do relator aparentemente frio e distanciado. Outros contos existem, porém, nos quais o eu-narrador é atingido em cheio pelos acontecimentos, como se observa exemplarmente no conto *A criança gorda*, de M. L. Kaschnitz.

3º) *A ação* é, no conto de S. Lenz, extremamente limitada; resume-se ao trabalho da massagem, a alguns deslocamentos de Brunswik e do massagista, ao ir e vir da moça “de rosto sofrido” e à ação — invisível para o leitor — do cão e da pessoa que lhe joga o alimento envenenado. É precisamente essa quase ausência de ação que impele o conto para o seu momento culminante; este, por sua vez, não se apresenta exteriormente acentuado através de recursos narrativos especiais, pelo contrário, ocorre no mesmo nível lingüís-

tico frio e sóbrio, próprio das passagens precedentes. O que ressalta é o impacto provocado no íntimo do eu-narrador — impacto que, no conto de Lenz, é revelado apenas indiretamente na oração final. Em numerosos contos podem-se fazer observações análogas: não “acontece” muita coisa, e raramente verificam-se acontecimentos extraordinários, “inauditos” Porque ao conto interessa, antes de mais nada, mostrar comportamentos e atitudes humanas — de preferência no seu dia-a-dia. Por isso mesmo concentra-se o conto em momentos específicos — embora cotidianos —, sejam de crise, de desilusão (vide *O pão*, de W Borchert), de experiências trágicas, ou de renovação interior. Toda a ação flui em direção a esse impacto, que pode ser provocado pelo destino ou pelo acaso, mas de qualquer forma resulta em uma modificação, por menor que seja.

4º) *O desfecho do conto* distingue-o nitidamente de outras formas da prosa curta. A última frase em *A espessura da pele* é lapidar: “Mas eu sabia que estava mentindo.” — trata-se de um desfecho aberto, na medida em que nele estão implícitas interrogações para as quais o texto não oferece respostas. Embora essa oração concisa coloque exteriormente um ponto final no episódio em si, continua pairando no ar uma dissonância, uma tensão que não se desfaz. A sensação produzida por esse tipo de desfecho foi sintetizada por Hans Erich Nossack na imagem dos anéis que continuam a ondular sobre a superfície da água, depois que a pedra atingiu o fundo (8) Além disso, o momento decisivo, a “ruptura” da qual falamos acima, deflagra-se, freqüentemente, na parte final do conto, determinando sua estrutura: toda ela é composta visando o desfecho, a descarga elétrica, ou, para nos atermos à imagem de Nossack, visando o “arremesso da pedra”

5º) Para concluirmos esse pequeno inventário, passemos ainda em revista alguns expedientes narrativos, presentes no conto de Lenz, e recorrentes em outros exemplos da forma literária que aqui examinamos. O princípio da *redução* sistemática ao essencial constitui um dos aspectos proeminentes do conto de S. Lenz, resultando na limitação e unidade de tempo e espaço, na concentração em momentos significativos, na concisão do diálogo, na ausência de reflexões acerca dos acontecimentos (existem, entretanto, exemplos nos quais as reflexões se inserem nos monólogos da personagem), na renúncia a comentários elucidativos, na restrição a poucas personagens (geralmente duas ou três) Assim formam-se lacunas que atijam a imaginação do leitor, compelindo-o a preenché-las a partir dos dados escassos e muitas vezes vagos que o narrador lhe oferece. Também a linguagem obedece ao princípio da economia, restringindo-se ao in-

(8) — Apud Hans Bender, *op. cit.*, pg. 206.

dispensável, ou contentando-se em despertar associações. A prosa é sobria e simples, embora se possa ocultar por detrás dessa simplicidade algum problema existencial de relevância. Em consonância com essas tendências de redução, abstração e condensação máxima, predomina o estilo assindético, que evita a criação de interligações lógicas e nivela a narração.

Como procuramos mostrar no início dessas considerações, poderá o conto concretizar-se através de outras variantes — a obra de Lenz é apenas uma delas. Restringimo-nos aqui a uma única forma, procurando sublinhar algumas de suas peculiaridades. Porque para o conto é igualmente válido o que se verifica em relação à novela alemã: não há uma forma “pura”, que possa servir de paradigma para todas as criações individuais. Foi dito por um crítico que não existe *a* novela — existem apenas *novelas*; acrescentamos: não existe *o* conto — existem apenas *contos*. É verdade que as vigas mestras são imprescindíveis — mas de que forma estas são aproveitadas na edificação da obra, isso dependerá do arquiteto e de seus objetivos.

RAÍZES IBÉRICAS NUMA PEÇA HEBRAICA SEISCENTISTA

Nancy Rozenchan

Expulsos que foram da Espanha em 1492, os judeus rumaram para países vizinhos em busca de um local que lhes proporcionasse liberdade de culto. Da terra onde haviam habitado durante séculos, levaram uma preciosa carga de cultura popular, transmitida através das gerações e até o presente, na própria língua em que se haviam expressado na Península Ibérica. Esta influência se fez sentir, também, em modestas proporções, em um gênero, até então, quase não desenvolvido entre os hebreus: o teatro.

Isaac Penço Felix, natural de Espejo, na Espanha, retomou a religião judaica ao chegar à Holanda, após ser libertado pela Inquisição espanhola. Seu filho, Joseph Penço (de la Vega), natural de Amsterdam (1650-1692), foi o autor do que julgou ser a primeira peça escrita em hebraico *ASSIREI ATIKVÁ* (Presas da Esperança) (1). Na verdade, fora antecedido por poucos outros escritores, sendo o primeiro, provavelmente, Judah Leone Ben Isaac Sommo ou Leone De Sommi Portaleone, que em 1550 escreveu *TZAHUT BEDIHUTA DEKIDUSHIN* (Uma Eloquentes Farsa de Casamento), na Itália e foi influenciado pela “*commedia dell arte*” italiana

Assirei Ativká foi escrita em data pouco anterior a 1668, quando foi publicada a sua primeira edição, que serviu de base aos dados levantados para estas notas. Aparentemente, a finalidade da obra foi servir de marco comemorativo à conclusão de estudos no *Talmud Torá* — escola de estudos religiosos —; no fim do segundo ato, no diálogo entre duas das personagens (o rei e a sabedoria), há palavras de louvor aos rabinos dirigentes da escola, Abuhab e Aguilar, além de outras personalidades.

A peça, com mais de 1.900 versos, está dividida em 3 atos. Esta primeira edição, feita em Amsterdam, tem a “Aprovação” para a pu-

(1). — O título é baseado em Zacarias 9, 12.

blicação e a “Dedicatória”, curiosamente, escritas em português, língua comum entre os judeus que habitavam a Holanda, já que muitos eram provenientes de Portugal ou do Brasil. Em louvor ao autor, um seu admirador lhe dedicou um pequeno poema em latim.

Assirei Atikvá tem construção semelhante a parte dos autos alegóricos espanhóis e, igualmente, as personagens não são figuras humanas, mas símbolos.

A figura principal é a do “Rei”, que representa o “Livre-Arbítrio”. A fim de atraí-lo para o mal, o “Diabo” conta com três auxiliares: o “Prazer”, o “Instinto” e a “Mulher”. Do outro lado surgem: a “Sabedoria”, a “Providência”, a “Verdade” e o “Anjo do Senhor”.

O enredo segue aproximadamente os mesmos moldes das peças espanholas.

No início, o “Rei” conta um estranho sonho. Viu um belo rapaz, o “Instinto”, que lhe pede que abandone o caminho de Deus, e, a seguir, um velho, a “Sabedoria”, que lhe pede que não siga as futilidades da vida. O “Rei” se acha num dilema; mas, consegue dominar-se e não cede diante das tentativas do “Diabo” que, para atraí-lo, cria um jardim encantador e ali coloca a “Mulher”, sua auxiliar, para induzir o “Rei” ao pecado. Ao ver que não é bem sucedido em seus intentos, o “Diabo” se disfarça e veste as mesmas roupas que a “Sabedoria”. Des a vez, o “Rei” cai vítima da lábria dos que querem atraí-lo para o mau caminho.

Também a verdadeira “Sabedoria” quer provar o “Rei” e também se disfarça; veste roupas de “Diabo”, surge diante do “Rei” e, neste momento, ouve que o “Rei” escutou e atende às palavras do “Diabo” verdadeiro. Então ela tira a máscara do rosto e o “Rei” reconhece o seu mentor e se arrepende de suas ações. A “Sabedoria” manda o rei para casa, para que ouça lá, estando do lado de fora, as proclamações da “Verdade”, que se acha dentro. Mas, o “Diabo” se adianta, entra na casa, toma o lugar da “Verdade”, e responde às perguntas do “Rei”, naturalmente de forma inversa à preconizada pela “Sabedoria”.

Depois disto, um “Anjo do Senhor” desce do céu e explica à “Sabedoria”, em sonho, de que maneira o “Diabo” o enganou. A “Sabedoria” conta este sonho para o “Rei”, que está ocupado em perseguir a “Verdade”, com uma espada na mão, pois esta não quer confessar dentro da casa dando respostas falsas às suas perguntas. Novamente o “Rei” se arrepende e as novas investidas da “Mulher”, do “Instinto”, do “Prazer” e, por fim, do próprio “Diabo”, não têm sucesso.

Entretanto o “Diabo” não desiste. Acompanhado pelo seu séquito, avança sobre a “Sabedoria” e a manietta para a seguir prendê-la. Da prisão, a “Sabedoria” escreve (!) uma carta ao “Rei” e o previne para não trilhar o caminho do pecado. Esta carta é jogada ao “Rei” pela janela. No momento em que o “Rei” vai apanhá-la, surge o “Diabo” e o “Rei” foge de medo. O “Diabo” pega a carta que está no chão e, em seu lugar, deposita outra de seu próprio punho, contradizendo as palavras da carta escrita pela “Sabedoria” e, além disto, esconde ainda uma cópia da nova carta na roupa da própria “Sabedoria”

O “Rei” volta ao local, lê a carta falsificada e, muito espantado pelo conteúdo, exige do “Diabo” que explique o assunto. A “Sabedoria”, para se justificar, tira da sua roupa a cópia da carta que pensa ser sua, e o que ambos vêem é carta falsificada do “Diabo”. O “Rei” não quer mais acreditar nas palavras da “Sabedoria”, insulta-a e se separam.

Na noite seguinte, o “Instinto” jaz no chão à espera de seu senhor, o “Diabo”. Na mesma hora o “Rei” passeia fora, porque está sem sono e se encontra com o “Instinto”. Este não reconhece o “Rei” na obscuridade e pensa ser o “Diabo” e, euforicamente, começa a discorrer sobre o modo como pretende induzir o “Rei” ao pecado e sobre a falsificação da carta. Ao ouvir esta imprevista confissão, o “Rei” reconhece o seu erro e decide procurar a “Sabedoria”. Enquanto isto, a “Sabedoria” foge da prisão, depois que as cordas que a prendiam caíram por si próprias (!)

O “Diabo” percebe que foi vencido e que não tem outra alternativa se não compor uma poesia para servir de epítáfio para o seu próprio túmulo. Depois disto, ele cai e morre. Também a “Mulher” morre, após pronunciar as rimas que comporão o seu necrológio. Nada se sabe da sorte do “Prazer” e do “Instinto”. Na conclusão feliz, a “Providência” e a “Verdade” participam do “finale” junto com o “Rei”

A trama é artificial e seria inadequado analisar o seu desenvolvimento. Os “instrumentos” que levam à solução da intriga são comuns também aos autos e comédias espanhóis: sonho, substituição de uma personagem por outra, falsificação de cartas, etc., e usados aqui de maneira ingênua.

Quanto à rima, há nítida influência da poesia espanhola: redondilhas, sextilhas, oitavas, décimas e sonetos. Penso usou também, como os espanhóis, os versos octassilábicos e no seu estilo são claros os traços do Gongorismo. É interessante salientar que, na poesia hebraica escrita na Espanha em séculos anteriores, a rima é baseada nos padrões árabes.

Não se tem informação sobre a representação desta peça na época em que foi escrita, mas isto pode ter sucedido, já que peças espanholas

eram representadas pelos judeus de Amsterdam e na Itália representaram peças hebraicas.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE “ASSIREI ATIKVÁ” À LUZ DO TEATRO ESPANHOL A APROVAÇÃO

O livro de Joseph Penço recebeu, para sua publicação, uma autorização dos dirigentes da comunidade hebraica. Os que assinaram foram Mosheh Rephael de Aguilar e Abraham Cohen Pimentel. A finalidade desta autorização era cuidar de alguns aspectos típicos daquele período, que podem ser também notados nas aprovações dadas a partir de 1635 nas primeiras edições das comédias de Calderon de la Barca na Espanha (2)

A principal condição para a obtenção da autorização estabelecia que era proibido escrever contra a religião e os preceitos. O livro de Penço foi autorizado porque, naturalmente, não feriu as tradições e por causa de sua importante missão: o Bem se sobrepõe às forças do Mal. Um outro ponto a favor da peça, salientado pelos dirigentes comunais, é que ela leva os leitores a seguirem o caminho certo e fugir dos prazeres mundanos.

Estes eram, na verdade, os objetivos dos Autos em geral.

O estilo desta “Aprovação” é semelhante ao que era usado na Espanha:

1) Aguilar e Pimentel louvam o uso correto das regras da poesia hebraica e recomendam o uso deste livro para o estudo das formas poéticas e da língua Santa. O talento de Penço é descrito como raro, pois em tão tenra idade “criou tal fruto” (3).

2) O teor da aprovação, a autorização para sua impressão, o lugar das assinaturas, e data e as assinaturas obedecem ao mesmo critério que era usado na Espanha.

A DEDICATÓRIA E O PROBLEMA DO GÊNERO

Na mesma língua usada para a Aprovação da primeira edição, o português, Joseph Penço escreveu uma dedicatória ao pai. Tais dedica-

(2). — Calderon de la Barca, Don Pedro — Comedias — Biblioteca de Autores Españoles — I — org. Buenaventura C. Aribau — Imprenta de los Sucesores de Hernando — Madrid 1918 — Aprobaciones y Advertencias ó prólogos — p.p. XXIII e segs.

(3). — “Assirei Atikvá” — primeira edição — 1668, primeira página, não numerada.

tórias eram comuns na Península Ibérica, mas o estilo variava, pois, às vezes, estas peças eram encomendadas por reis ou autoridades para ocasiões solenes ou festas religiosas, ou, às vezes, eram apenas dedicadas às cidades onde se dava a estréia (4).

Na dedicatória, Penço pede desculpas pelos erros em seu modesto trabalho e salienta que, se algum mérito ela tem, é ser a primeira *comédia* escrita no Santo Idioma. Esta informação sobre o gênero, definindo a obra como comédia, surge por duas vezes na Dedicatória, em oposição à definição de *Auto Moral que surge na Aprovação*. O Prof. Chaim Shirman (5), o único a escrever brevemente sobre a peça, alega justificadamente, que o conteúdo correspondente ao dos autos e a forma é a mesma das comédias espanholas.

A comédia espanhola é dividida em 3 “jornadas” e a finalidade desta divisão é permitir o desenvolvimento do enredo. Geralmente, a primeira parte nos introduz imediatamente na trama.

Assirei Atikvá se inicia desta maneira, mas o desenvolvimento lento não justifica a divisão em três “jornadas”, e a passagem de um ato a outro não preenche nenhuma função dramática, nem corresponde a passagem de tempo. Penço não utilizou as passagens tradicionais entre as partes; nas comédias espanholas o “entremés” surgia entre o 1.º e 2.º ato e a “jácara” era cantada entre os 2.º e 3.º atos.

A alegoria, a atemporalidade (6), o desenrolar não natural dos acontecimentos através de sonho, prisão e libertação inesperada da “Sabedoria”, a morte repentina do “Diabo” e da “Mulher”, o reflexo da religião, a forma de sermão versificado, todas estas características fazem-nos incluir *Assirei Atikvá* no gênero dos autos.

Convém lembrar ainda que, na época, distinguiam-se os “autos” dos “autos sacramentais”: os primeiros tinham finalidade moralista e os últimos tinham por fim objetivos religiosos absolutos.

SOBRE ALGUMAS DAS PERSONAGENS

Na auto, as principais figuras são: o homem, Deus e o diabo, cada um deles com seu séquito.

(4). — “Auto da Alma” e “Auto da Barca do Inferno”, cf. Gil Vicente, *Obras Completas*, com prefácio e notas do Prof. Marques Braga, Vol. II — segunda edição — Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1951, p.p. 1 e 39.

(5). — Shirman, Chaim — “*Hadrama Haivrit Bameá Hashvá-Esrê* (O Drama Hebraico no Século XVII), in “*Moznaim*”, organizado por P. Lahover e I. Fichman, Vol. IV — 1939-40 p.p. 624-, 636.

(6). — Não há qualquer sentido temporal nos conceitos: “dentro de alguns dias”, nas palavras do “Diabo”, ou ‘ontem à noite, ontem e anteontem”, nas palavras do “Rei” — pg. 12, 1a. edição.

A figura do homem fica entre as duas forças contrastantes que tentam convencê-lo a seguir seus ditames. Na primeira parte se destaca a atividade do diabo, mas, no fim, se sobrepõem as forças do Bem.

Na maior parte das peças espanholas deste gênero, as forças antagonistas disputam a “alma” e ela se debate sem saber a quem escolher.

A “alma” aparece sob títulos diversos: desde “Alma” propriamente dita, até a “Abelha” (7), o “Filho” (8) ou simplesmente a “Espécie Humana”. Após toda a luta, a “alma” reconhece os seus erros e volta ao bom caminho.

Na obra de Penço, o “Rei” representa a figura da “Alma” que se debate entre as forças do Bem e do Mal. Aparentemente esta é uma figura humana, mas a intenção é alegórica, e representa o “Livre-Arbitrio”. É possível notar aqui a influência do teatro e dos ambientes espanhóis.

Os autores espanhóis atribuíram grande importância ao público que assistia às suas peças. A compreensão e o gosto pelo teatro eram bastante desenvolvidos quer entre as pessoas cultas quer entre os analfabetos. Para influenciar o público e impressioná-lo, os autores usavam personagens ao mesmo tempo importantes e populares, extraídas da religião ou dos altos escalões da vida pública. E este é o motivo pelo qual o “Rei” sugre em muitas comédias. Francisco Ruiz Ramón (9) descreve o “Rei” como um velho que representa a cautela. Dele emanam o poder, a honra e a justiça. E é isto que o povo espera dele. Mas, existia também a possibilidade de um governante jovem, tirano, no qual entravam em choque o cargo e a personalidade. Neste caso, o povo sofria sob o seu jugo e somente Deus podia castigá-lo. A solução comum era o arrependimento do “Rei”. Isto era necessário para que a ordem voltasse a dominar.

Em algumas comédias, quando o “Rei” surge como figura não-alegórica, ele é tomado como um herói ou um herege da história.

Penço denomina o seu “Rei” de “Livre-arbitrio”. De acordo com o gênero, o epíteto é justificado, mas este “Rei” não atua de acordo com isto em momento algum. As características essenciais de “Rei”

(7). — Em “El Colmenero Divino” de Tirso de Molina.

(8). — Em *El Hijo Pródigo* de José de Valdivielso, ambas em *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español* — I — Autos sacramentales-Selección Notas y Introducción General de Nicolás Gonzáles Ruiz — Segunda edición — Biblioteca de Autores Cristianos — Madrid — MCMLIII. Todos os demais Autos espanhóis citados a seguir pertencem à mesma edição.

(9). — Francisco Ruiz Ramón —, *História del Teatro Español*, Alianza Editorial, Madrid, segunda edición, 1971, p. 152.

na comédia não são fundamentais no Auto, mas, espera-se do “Livre-Arbítrio” e de seu representante humano, que saibam escolher o caminho adequado. Nesta peça, porém, o “Rei” volta para a “Verdade” e a “Sabedoria” com a mesma rapidez que se associa ao “Diabo”. Tal falta de discernimento seria razoavelmente viável apenas para um “Rei” que estivesse representando o papel de “Alma”, pois a personagem “Livre Arbítrio” deveria ser construída com poder de escolha bem mais acentuado.

A FIGURA DO ANJO

No teatro espanhól anterior à Idade do Ouro, a representação era feita em diversos planos e isto criava um espaço e tarefa para os anjos.

O artista que fazia o papel de “Anjo” cantava entre as nuvens, num plano mais alto. Um dos locais utilizados para este tipo de representação foi a Catedral de Valência (10).

Em período posterior houve modificação na composição destes planos. Com isto, também, a localização e a função do anjo. Ele não mais salmodia apenas, mas serve de intermediário entre “Deus” e a “Alma, e procura atraí-la para cumprir os dogmas da religião. Ele é um dos elementos divinos. Junto com ele ou isoladamente atuam os diversos elementos moralizantes.

Na peça *El Hospital de Los Locos* (11), a “Intuição” representa um dos elementos divinos. Ela está vestida como anjo e seu papel é indicar à “Alma” o caminho de Deus.

Joseph Penço utilizou o “Anjo” como uma figura enevoadada e não uma figura concreta, como era comum. O “Anjo” surge em sonho e explica à “Sabedoria” como o “Diabo” o atormentou.

Também a “Providência” não tem papel preponderante e só mesmo a “Sabedoria” e a “Verdade” têm condições de influir no desenrolar do enredo ou podem induzir o “Rei” a escolher o caminho correto.

A FIGURA DA MULHER

Entre as forças que atuam para atrair o “Rei”, surge a figura da “Mulher”. Assim como o “Rei”, apenas aparentemente esta personagem não é alegórica. Ela não representa vida material, apenas uma das qualidades humanas.

(10). — W. T. Shoemaker, *Los Escenarios Múltiples en el Teatro Español de los Siglos XV y XVI*, Estudios Escénicos — Cuadernos del Instituto del Teatro, 2, Barcelona — 1957 — pgs. 44 e segs.

(11). — De José de Valdivielso — edição citada na nota 8.

A “Concupiscência”, que é o que a “Mulher” representa, surge como personagem feminina na maior parte dos casos. Ao seu lado, como força auxiliar e completar, atua o “Prazer” como figura masculina. A “Concupiscência” pode surgir também como “Rainha” monstro, como em *El Hijo Pródigo* ou como “Criada” em *El Gran Mercado del Mundo* (12).

A “Mulher”, na peça de Penço, é associada ao “Diabo”. Ao seu lado surge o “Prazer” como nas peças espanholas, mas sua atuação para convencer a “Alma”, é muito fraca. Ela quer induzir o “Rei” ao pecado físico; o “Diabo”, auxiliado pelo “Instinto”, procura instigá-lo ao pecado espiritual.

Penço constrói a figura da “Mulher” e sua maneira de atuar de acordo com os padrões usuais na época. Ela destaca sua própria beleza, comparando-a com a natureza. O “Rei” deve apaixonar-se por ela, que tem as condições adequadas para realizar sua missão: confia em seus encantos e crê que influenciará o “Rei” através de promessas mentirosas; o “Diabo” a apóia; a lábria é sua principal arma; mas suas investidas posteriores são mal sucedidas e sua decepção se reflete até as palavras finais que profere.

Assim como nas peças espanholas, abundam os nomes e citações bíblicos: Hamã, o Faraó, Pasur e Coré que na Bíblia são pecadores, são personagens citados pela “Mulher” como figuras gloriosas, cujo exemplo o “Rei” deveria seguir.

OS LOCAIS NA PEÇA

A representação dos autos espanhóis era feita geralmente em “Carros”, sobre os quais se montavam os cenários. Estes cenários já estavam montados e permaneciam à vista do público desde antes do início da representação, não se realizando alterações no seu decorrer. Apenas os artistas passavam de um ambiente a outro durante a peça.

Hoje, desconhecem-se maiores detalhes daqueles cenários e as poucas informações são baseadas nos textos impressos das peças, na sua parte inicial ou antes de diálogos onde há mudanças de local. Raramente é possível recolher informação a partir das falas das personagens.

Penço usou este tipo de observações, mas elas não são abundantes. A maioria dos monólogos e diálogos se passa ao lado da casa, e poucos no seu interior, no jardim e na prisão. O jardim é o único descrito na observação que antecede a passagem da ação para este novo ambiente

(12). — De Calderón de La Barca.

e também antes da fala do “Diabo” (pg. 6. . “e repentinamente viu um jardim regado que não o decepcionaria nunca, com todos os tipos de flores, e no seu interior um leito bem posto e uma dama deitada. ”)

Não há descrição de ou’ros lugares, mas apenas alusão a um outro local que não chega a existir na peça: o “Inferno” Nas peças espanholas era representado no palco por uma porta ou abertura e nada mais se via.

Em um manuscrito de Majorca é citada a “boca do inferno” coberta por uma cortina. Esta “boca” surge em manuscritos catalões também como “boca” de um monstro que expele fogo (13).

O “Diabo”, na peça de Penço, diz no epitáfio a respeito da própria morte: “E assim, por causa do fogo do amor, recebi o fogo do Inferno” (14).

A descida ao inferno e esta recompensa simbólica pelo amor são semelhantes ao inferno das obras espanholas.

O DESTINO DAS QUALIDADES NEGATIVAS

De acordo com os cânones do gênero, no fim as forças do Mal são derrotadas. Penço segue a regra. Quanto já não há esperanças de vitórias, o “Diabo” e a “Mulher” correm; mas antes, também conforme os padrões do estilo, eles confessam suas más intenções e despedem-se, reconhecendo a superioridade das forças do Bem.

Penço nos indica o fim do “Diabo” e da “Mulher” através das observações entre as falas. A linguagem é simples e concisa: “E caiu ao solo e morreu”

Ao contrário de muitas peças espanholas, onde a morte ou o fim são cruéis e chocantes, não há aqui qualquer descrição de sofrimento. Em *Assirei Atiká*, aqueles que não conseguem realizar sua missão, devem simplesmente desaparecer de cena. Ainda que a “Sabedoria” exija que ambos apanhem uma boa surra, as duas “vítimas” quase não se queixam, não tentam fugir e, ao invés, aceitam a vitória dos “Justos do Universo” a anunciam que pretendem compor um epitáfio, para aqueles passarem ao lado de seus túmulos possam saber de suas qualidades.

Ambos os epitáfios seguem os moldes da época. Começam com a auto-identificação. O “Diabo” diz de si: “Eis aqui o túmulo de um homem muito inteligente” A “Mulher” repete, no início de seu necro-

(13). — *Los Escenários...* p. 66.

(14). — *Assirei Atikvá* p. 51, lados 1 e 2.

lógio, os mesmos qualificativos que o “Rei” havia usado quando reconheceu e acusou suas tentações para induzÍ-lo ao pecado; ela declama: “Veja visitante: jazem aqui o escorpião e a cobra”. Ambos completam suas orações com a relação dos seus demais atributos e com as promessas do fogo do inferno para aqueles que não seguem o caminho do Bem.

O PEDIDO DE DESCULPAS.

Após a morte do “Diabo” e da “Mulher”, a “Sabedoria” e a “Providência” entoam um canto de louvor por terem sido escolhidos pelo “Rei e o elogiam por ter vencido o mau “Instinto”

Seguindo o modelo espanhol, aqui também a “Verdade” promete ao Rei a Misericórdia do Senhor e seu Auxílio, pois Deus não decepciona aqueles que nele confia e O escolhem, nem lhes fecha Suas portas (15). As últimas palavras da “Providência” ao “Rei” são votos para que os sofrimentos e as doenças cessem.

Nas peças de caráter cristão, neste trecho eram louvados também os símbolos da Santidade: o pão e o vinho.

A última fala é do “Rei” Ele louva a Deus, anuncia o fim da peça, sauda os ouvintes e transmite as palavras do autor, que usa este momento para pedir desculpas pelos seus erros. Os diversos autores espanhóis também agiram desta forma. Em algumas das peças espanholas, neste momento, começavam as danças e às vezes eram assinalados os instrumentos musicais usados.

As desculpas e também o sucesso, Joseph Penço certamente os obteve na época. Cerca de cem anos após a primeira edição de Amsterdã, Moshe ben Iaacov Rafael Milul mandou publicar em Livorno, Itália, em 1770, uma nova edição da peça, por ele revista, com uma introdução de sua autoria, onde em quatro páginas repetem-se inúmeras fórmulas de elogio à obra.

(15). — *Assirei Atikvá*, p. 54

O KYOGEN E A SUA SIMPLICIDADE DE REPRESENTAÇÃO

Sakae Murakami

Kyōgen, teatro cômico, e Nō, teatro lírico-dramático, concretizaram suas formas de representação teatral na época medieval japonesa. Juntos resistiram ao tempo, sendo suas representações levadas ao palco até hoje.

Enquanto o Nō é um teatro de cantos e danças que faz uso de máscaras, o Kyōgen é o teatro de palavras e de expressão corporal, onde as máscaras não são geralmente utilizadas. Com a linguagem altamente poética, o Nō canta contos épicos e lendas, enquanto o Kyōgen, com a sua linguagem coloquial, conta com humor os acontecimentos cotidianos da época.

Com essas características próprias, o Nō e o Kyōgen vêm sendo apresentados num mesmo palco e numa programação única, obtendo um resultado eficaz: o equilíbrio do espetáculo. Após uma tensão quase intolerável provocada pelo Nō, o Kyōgen procura uma reação de “détente” (1) O Nō faz apelo às abstrações mentais mais altas, enquanto o Kyōgen tende a provocar um riso visceral, fundamentado na energia de uma comédia popular (2)

Freqüentemente, esse teatro Kyōgen era relegado a segundo plano, considerado um simples acompanhante do Nō, ou uma parte do teatro Nō. Talvez os homens sempre tivessem atribuído maior seriedade às lágrimas do que ao riso.

Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento dos estudos folclóricos no Japão, o Kyōgen, pelas suas características, atraía atenção dos pesquisadores de vários campos de estudo, e, conseqüentemente, o seu valor teatral é revisto e reconsiderado, colocando-o numa posição idêntica à do seu parceiro Nō.

(1). — René Sieffert, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivie de Une Journée de Nô*, Paris, 1960, p. 30.

(2). — Sieffert, p. 30.

Kyōgen é um teatro de palavras e de expressão corporal. Nesse teatro, as palavras e a expressão corporal, além de formar o conteúdo da peça, vão criando e estabelecendo outros elementos em cena. E esse fenômeno torna-se possível, por ser ele um teatro que apresenta uma estrutura simples, representado num palco despojado de todo e qualquer cenário.

Vejamos, pois, a peça *Kusabira* (Os cogumelos) No jardim de certo homem, nascem cogumelos que não são daquela estação. O homem tenta exterminar esses cogumelos, mas eles sempre voltam a florescer. Extenuado na procura de uma solução, o homem pede auxílio ao *yamabushi* (bonzo da montanha) para que ele, através das suas fortes orações, faça desaparecer os rebeldes cogumelos. A primeira oração, para alegria do bonzo e do homem, surte o efeito desejado. Entretanto, passados alguns segundos, os cogumelos voltam a florescer com uma força ainda maior, a tal ponto que o homem e o bonzo são obrigados a fugir deles.

Quando Manzō Nomura levou essa peça aos Estados Unidos, a reação da platéia americana foi bem interessante. Ela sentiu nessa peça a guerra do Vietnã (3) Vimos, no entanto, que a peça apenas narra o aparecimento do cogumelo fora da estação. Não seria, justamente essa simplicidade do enredo da peça, com movimentos ricos e palavras diretas, que permitiu a essa platéia o vôo de imaginação, que tendo partido do jardim da casa de um certo homem, vai até os campos de batalha do Vietnã?

A simplicidade do enredo das peças de Kyōgen baseia-se na sua estrutura: tratar-se de uma peça de um ato que possui um começo, um meio e um fim bem definidos, constituindo cada um deles três momentos ou cenas diferentes.

Na primeira cena da peça *Buaku* (O malvado) — o amo e o empregado Tarō em cena — o amo ordena ao empregado a eliminação do Buaku; na segunda cena — o empregado Tarō e o Buaku — Tarō tenta matar Buaku, mas o seu sentimento humano interfere na realização do ato e não o deixa concluir a sua missão; na terceira cena — o empregado Tarō, o amo e o Buaku — o amo acredita ver o fantasma de Buaku.

Na peça *Kamambara* (A foice e o suicídio frustrado), na primeira cena — o marido, a mulher e o apaziguador — o apaziguador tenta

(3). — Ken Ibaragi, "Kyōgenron Gendai Butai Kyōgen to Shite" (Teoria de Kyōgen, considerado como expressão do Teatro Moderno) in *Nihon Koten Geinō 4 Kyōgen Okashi no Keifu* (Representação Clássica Japonesa, vol. 4 Kyōgen, Genealogia do Engraçado), Tóquio, 1970, p. 135.

estabelecer a harmonia entre o marido humilhado pela esposa, por ser preguiçoso, e a esposa enfurecida; na segunda cena — o marido — resolve se matar com a foice porque se sente ultrajado em seu orgulho, mas, após inúmeras tentativas, vê como é difícil se suicidar; na terceira cena — o marido e a mulher — a esposa, percebendo a intenção do marido, pede-lhe para não realizar tal intento e o marido, aproveitando a sua situação vantajosa, faz mil exigências à esposa até que a peça termina com a esposa novamente enfurecida.

A primeira cena da peça *Suehirogari* (O leque) inicia-se com o amo e o empregado Tarō — o amo manda Tarō comparar um *suehirogari* (leque) na capital; a segunda cena — o empregado Tarō e o vendedor arguto — o vencedor, aproveitando a ignorância de Tarō que nem mesmo conhece o termo *suehirogari*, vende-lhe um guarda-chuva em vez do leque; a terceira cena — o empregado Tarō e o amo — Tarō recebe uma dura repreensão do amo pelo seu erro, mas ele, através do canto que aprendeu do vendedor, consegue o perdão do amo.

Nas peças acima resumidas, podemos notar um número reduzido de personagens. No Kyōgen, o número de personagens varia entre dois e três, o que sem dúvida reforça a simplicidade dessas peças.

Ligando-se esses momentos à sua representação teatral, vemos que o ator, chegando ao palco, faz o *nanori*, ou seja, a sua auto-apresentação como personagem teatral, revelando o seu objetivo. Isso reverte num resultado eficaz, justamente devido à ausência de cenário. As palavras não só caracterizam os personagens, mas também definem de uma forma concreta a situação a ser desenvolvida. Não há entradas e saídas constantes dos personagens no palco. O personagem, uma vez instalado ali, permanece durante todo o desenrolar da peça, independente da sua atuação ou não. Se a cena não exige o desempenho do personagem, este se mantém afastado no canto esquerdo do palco (*fuebashira*) (4). A ausência do personagem fica convencionalizada dessa forma no Kyōgen. E a peça termina geralmente com os atores se retirando do palco, através da ponte (*hashigakari*) (5)

As peças de Kyōgen estão intimamente ligadas ao palco denominado Nōbutai (Palco de Nō). Assim, faz-se necessário analisarmos as características deste palco: ele é aberto em três lados, projetado em direção ao público, com o teto alto sustentado por quatro pilares. A sala de espelho (*kagami-no-ma*), onde os atores se concentram

(4). — cf. planta do Nōbutai

(5). — cf. planta do Nōbutai

diante de um grande espelho antes de entrar em cena, liga-se a esse palco através de uma ponte (*hashigakari*) que os conduz ao seu mundo de representação. O único cenário fixo é um soberbo pinheiro pintado no fundo do palco. O pinheiro significa para os japoneses uma longa vida, com a sua cor verde inalterável. Enfim, é esta a árvore que simboliza um evento feliz (6)

Esse palco simples, despojado de qualquer cenário, permite aos atores maior liberdade de movimento e também a liberdade de criar sobre ele as situações e os mais variados objetos por meio de palavras ligadas à expressão corporal. O ator, junto com a platéia, cria o seu cenário, a situação desejada.

Já dizia Peter Altenberg:

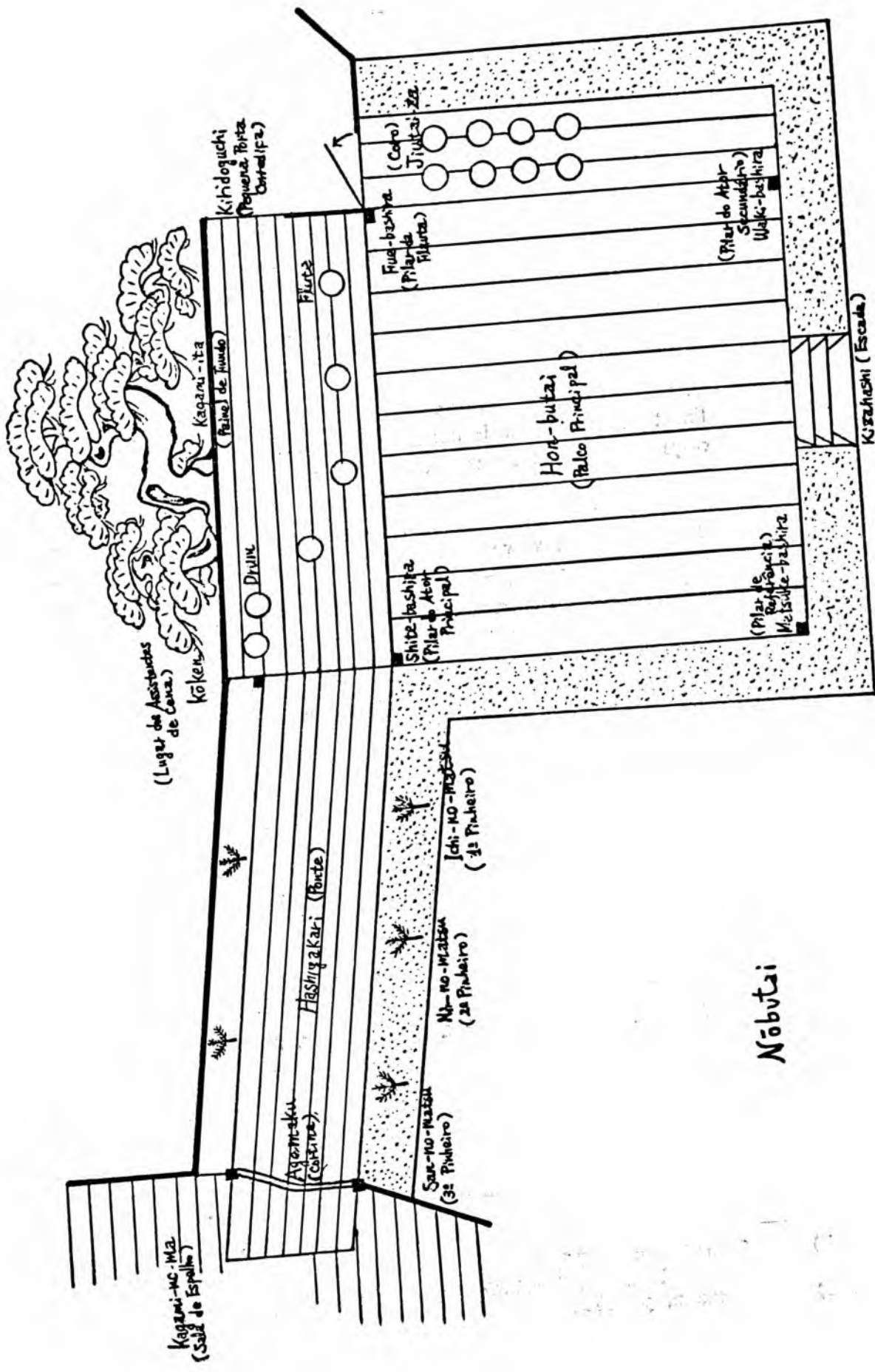
Temos que dizer muito com pouca coisa. O que faz o artista é uma enorme riqueza utilizada com a mais sábia economia. Os japoneses desenham um único ramo florido e ali está toda a Primavera. Entre nós desenha-se toda a Primavera e não se consegue nem mesmo a sensação de um ramo florido. (7)

No Kyōgen, basta a palavra primavera para a platéia criar, junto com o ator, a primavera de cerejeiras.

Possui esse palco outras vantagens. Uma delas é a sua profundidade, vantagem esta que é aproveitada com muita inteligência na segunda cena da peça *Bōshibari* (Atados na vara) quando os empregados Jirō e Tarō, servindo-se da ausência do amo, vão à adega em busca de saquê. Toda a profundidade do palco é utilizada para dar ao público a impressão de os dois estarem penetrando num outro espaço, diferente do espaço de até então. Ademais, essa profundidade é igualmente propícia para a clássica volta em oval que os atores realizam no palco, a fim de indicar o caminho que leva a um novo espaço. Outra possibilidade deste palco é a ponte (*hashigakari*) que além de servir de passagem para os personagens que para lá se dirigem às vezes é utilizada como uma área de representação com muito sucesso. A segunda cena da peça *Kirokuda* (Os bois) inicia-se na ponte quando o empregado Tarō, obedecendo ao seu amo que lhe ordena levar os bois para uma cidade vizinha, utiliza com mestria a estreita passagem da ponte, comunicando dessa maneira, à platéia, um caminho de neve cheio de obstáculos. O espaço de *hashigakari*, estreito em relação ao palco, contribui

(6). — cf. planta do Nōbutai. O palco é marcado segundo a representação do teatro Nō, mas isso não acarreta nenhum problema ao Kyōgen, pois é um palco despojado de cenários.

(7). — Aldomar Conrado, trad., e org. *O Teatro de Meyerhold, Textos e Artigos Seleccionados de Meyerhold*, Rio de Janeiro, 1969 p. 69.



Nôbutai

Palco do teatro Nô

decisivamente para o sucesso da cena. Igualmente, na peça *Kamambara* (A foice e o suicídio frustrado), o seu primeiro momento tem o início no *hashigakari*. O marido sai da sala de espelho gritando e correndo pela ponte; é seguido pela mulher e, mais uma vez, o comprimento da ponte permite ao marido uma interpretação mais elaborada para nos comunicar o seu profundo desespero.

A representação de Kyōgen não coloca cortina entre o palco e o público. E a luz da platéia permanece acesa durante todo o espetáculo.

Meyerhold, discorria a respeito desses elementos na montagem de D. Juan de Molière:

A presença de uma cortina esfria o espectador, mesmo que a cortina tenha sido obra de um grande artista. Tendo vindo para ver o que está por trás, o espectador acolhe esta pintura distraidamente e sem curiosidade. Com a cortina levantada, é preciso o decorrer de um certo tempo para que o público penetre nos sortilégios da atmosfera que envolve os personagens. Se a cortina já está levantada, à sua chegada, o público absorverá a atmosfera da época muito antes do ator entrar em cena... A platéia não deve ficar no escuro nem nos entreatos nem durante o desenrolar da peça. A luz brilhante fornece aos que vieram ao teatro um ambiente de festa. Vendo o espectador sorrir, o ator admira-se como se diante de um espelho (8).

Exatamente por ser esse palco tão simples e desnudado, fez-se necessária a utilização de elementos que criem os ambientes requeridos — é aí que surge o recurso lingüístico que funciona como meio eficaz na configuração do cenário. Porque envolvem uma “semelhança intrínseca entre o nome e o sentido” (9), as onomatopéias marcam a sua presença nas peças de Kyōgen.

Ora, existem do ponto de vista semântico, dois tipos de onomatopéias que se pode distinguir: as onomatopéias primárias (*giseigo*) e as secundárias (*gitaigo*). O primeiro é a imitação do som pelo som, o som como “eco do sentido”, e o segundo, “em que o som evoca não uma experiência acústica, mas um movimento ou qualquer qualidade física ou moral, geralmente desfavorável” (10)

Na peça *Kane-no-ne* (O som do sino), na segunda cena, o empregado Tarō vai a Kamakura à procura do melhor som de sino.

(8). — Conrado, p.p. 75,76.

(9). — Stephen Ullmann, *Semântica*, cf. Lisboa, 1964, p. 179.

(10). — Ullmann, p. 175.

Tarō: Hei-Hei-Hei-Hei, Yattona (11). *Gwan. Yattona. Gwan*
Kore wa ikana koto, korewa waregane dja (12).

(Um, dois e Gwan, e três e Gwan. Que absurdo! Isto é um sino quebrado).

A onomatopéia primária *Gwan*, som de algo quebrado, permite aos atores, e conseqüentemente ao público, criar sobre o palco um sino quebrado de Kamakura.

Taro: Hei-Hei-Hei, Yattona. *Tchim* (13).

Kore-wa ikana koto, tiisai ne dja (14).

(Um, dois e Tchim. Ora, Ora, que som tímido).

Tarō: *Koon. Kon* (15)

Kore wa hibiki no nai katai kane dja. (16).

(Koon. Kon. Isto é um sino duro que não tem vibração).

Tarō: Hei-Hei-Hei-Hei, Yattona-Yattona. *Djan, Mon-Mon-Mon-Mon* (17) *Yatona. Djan, Mon-Mon-Mon-Mon-Mon.*

Satemo, Satemo ne to mōshi hibiki to ii, kono Kenchōji no kane ni ue kosu kane wa gozarumai (18).

(Um, dois e três *Djan, Mon-Mon-Mon-Mon*. E três! *Djan, Mon-Mon-Mon-Mon-Mon*. Humm, bem, bem. tanto no som como na vibração, certamente não haverá um sino melhor que este do templo Kenchō)

O que sentimos nesta cena de *Kane-no-ne* (O som do sino) é o papel dinâmico das onomatopéias primárias que, através do som, vão criando no palco os diferentes sinos: o sino quebrado, o sino de som tímido, o sino duro e o sino majestoso de som perfeito. As onomatopéias primárias criam objetos em cena e a rica expressão corporal do ator ajuda esse processo criativo.

(11). — Interjeição da língua japonesa para expressar o esforço dispensado ao realizar uma ação.

(12). — Hiroshi Koyama, *Nihon Koten Bungaku Taikei 42 Kyōgenshū Djō*. (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa, vol. 42, Coleção das Peças de *Kyōgen* 1^o) Tóquio, 1960, p. 364.

(13). — Som delicado e baixo de coisas metálicas.

(14). — Koyama, *Kyogenshu Djō*, p. 365.

(15). — Som sem vibração.

(16). — Koyama, *Kyogenshū Djō*, p. 366.

(17). — Som alto e vibrante de coisas metálicas

(18). — Koyama, *Kyogenshū Djō*, p. 367

Para dar vida e colorido às descrições e às narrações, as onomatopéias secundárias são utilizadas em grande número, dinamizando os diálogos e os monólogos.

Em *Nawanai* (Corda torcida), Tarō, o empregado, conta a seu amo o encontro que teve com uma criança e uma mulher. Ele ridiculariza ao máximo essas duas personagens utilizando as onomatopéias como *tchigari-tchigari-tchigari*, que expressa o defeito no andar da mulher; *nyorori-nyorori-nyorori*, o andar lento e deselegante da mulher; *hyorori-hyorori*, a aparência extremamente magra da criança; *kuru-kuru-kuru-kuru*, os cabelos embaraçados da criança; *koso-koso-koso-koso*, o movimento silencioso e apressado da criança. A história termina com o amo extremamente irritado, pois essa criança e a mulher são justamente a sua esposa e o seu filho, fato que Tarō desconhecia (19)

O espaço, o tempo e o ritmo são igualmente determinados pelas palavras neste teatro. As palavras criam a noite, o dia, e esse palco despojado de cenários ora é a casa do amo, ora é a casa de Tarō, ora é a capital. Para essa mudança de espaço, é necessário apenas o movimento em oval que o ator realiza no palco e uma palavra indicativa do lugar, ou às vezes nem mesmo isso. Na peça *Bunzō* (O difícil estratagema de memória), Tarō conta a seu amo as novidades da capital, com o intuito de acabar com o mau humor do seu senhor. Começa a contar pela visita que ele fez à casa de seu tio, e passa a descrever um doce delicioso que alí saboreou, de cujo nome não se lembra. Após um esforço de memória, ele consegue recordar que o nome do doce aparecia num livro de história do seu amo. Tudo isso decorre na casa de Tarō, onde o seu senhor havia ido procurá-lo. Entretanto, no momento em que o amo ordena que Tarō procure o livro, o espaço passa a ser a casa do senhor. O próprio desenrolar da peça vai determinado o espaço. A ausência de cenário permite ao Kyōgen essa liberdade.

Quanto ao ritmo, muitas vezes bastam as palavras *sorori-sorori to mairō* (irei sem pressa) ou *isoide mairō* (vou depressa) para determinar num único ritmo predominante na peça, a rapidez ou a lentidão.

O que podemos concluir de todas essas observações é que realmente não se pode pensar num espetáculo de Kyōgen desligado do seu palco, pois é esse palco, com suas características próprias, despojado de cenário, que permite a liberdade de as palavras agirem com toda a sua força, sem nenhum obstáculo visual. Também contribui para o sucesso da apresentação a própria estrutura simples das peças de

(19). — Koyama, *Kyogenshu Djō*, p.p. 276-78.

Kyōgen, e o seu número reduzido de personagens, por sua vez, permite à platéia concentrar a sua atenção sobre todos os personagens para poder criar junto com eles os diversos elementos de cena. Manzō Nomura que assistiu à representação de *O Inspetor-Geral* de Gógol — no qual havia um número muito grande de atores em palco — pelo Teatro de Arte de Moscou, na ocasião em que ele esteve no Japão, dizia aos que lhe perguntavam a sua opinião: “Não, não gostei muito. Tudo é demais” (20)

BIBLIOGRAFIA

- Conrado, Aldomar, trad. e org., *O Teatro de Meyerhold*, Textos e Artigos Seleccionados de Meyehold, Editora Civilização Brasileira S/A, Rio de Janeiro 1969.
- Ibaragi, Ken, *Kyōgenron Gendai no Butai Hyōgen to Shite* (Teoria de Kyōgen, Considerado como Expressão do Teatro Moderno) in *Nihon Koten Geinō 4 Kyōgen Okashi no Keifu* (Representação Clássica Japonesa, 4, Kyogen Genealogia do Engraçado), Heibonsha, Tóquio, 1970, p.p. 125-145.
- Koyama, Hiroshi, *Nihon Koten Bungaku Taikei 42/43 Kyōgneshū Djō/Ge* (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa 42/43, Coleção das Peças de Kyōgen 1º/2º), Sanseidō, Tóquio, 1960.
- Manzō, Nomura. *Kyōgen no Michi* (O caminho de Kyōgen), Wanyashoten, Tóquio, 1968.
- MacKinnon, Richard N., *Selected Plays of Kyōgen*, Komiyama Printing Co., Tóquio, 1968.
- Miyake, Tokuro, *Kyōgen no Midokoro* (Promessas de Kyōgen), Wanyashoten, Tóquio, 1975.
- MacKinnon, Richard, “Notes on the Kyōgen”, in *Asian Drama — A Collection of Festival Papers*, May, 1966, p. p. 21-29.
- Sieffert, René, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivie de Une Journée de Nô*, Gallimard, Paris, 1960.
- Toita, Michizō, *Kyōgen, Rakurakushita Kamigami no Henbo* (Kyōgen a transformação dos deuses que decaíram), Heibonsha, Tóquio, 1974.
- Ueda, Makoto, “Japanese Idea of a Theatre”, in *Modern Drama*, IX, 4 (february, 1967), p.p. 348-357
- Ullmann Stephen, *Semântica*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964
- Yokomichi, Mario, *Nō to Kyōgen no Sekai* (O Mundo de Nô e Kyōgen), Heibonsha, Tóquio, 1973.

(20). — Ibaragi, p. 132.

ESTUDO DAS EXPRESSÕES DE TRATAMENTO FOCALIZADAS
EM KIYOMORI, NA OBRA “CONTOS DE HEIKE,
ED. AMAKUSA”

Tae Naito

As expressões de tratamento da língua japonesa se apresentam múltiplas e complexas, constituindo até uma sua característica bastante peculiar.

Partindo de um levantamento feito das expressões de tratamento na obra *Contos de Heike*, edição *Amakusa* efetuei uma análise dessas expressões, referentes a um de seus personagens principais — Kiyomori.

O Japão de meados do século XVI viu chegarem às suas terras os jesuítas portugueses que, com o fito de propagar a religião cristã, dedicaram-se ao estudo da língua e dos costumes japoneses, para facilitar o trabalho a que se propuham. Surgem então os chamados KIRISHITAN-MONO, literalmente “textos cristãos”, que compreendem desde textos de fundo religioso em latim, português e espanhol, textos traduzidos para o japonês, até compêndios de gramática, dicionários bi e trilingües, retranscrições de textos japoneses existentes em língua falada da época.

A referida obra pertence a esta última categoria, tendo sido elaborada no original em letras latinas, por um nativo convertido filiado à Companhia de Jesus de Amakusa, ao sul do Japão, no ano de 1593. O original se encontra atualmente no British Museum, em Londres, sendo acessíveis somente cópias fotografadas, ininteligíveis em certas partes e de difícil leitura; razão pela qual o texto utilizado como material de pesquisa foi a sua transliteração em letras japonesas, o *HABIAN SHÔ AMAKUSA BAN HEIKE MONOGATARI*, de autoria de Kôko Kamei e Yukiko Sakata.

Trata-se de uma obra onde é narrada a ascensão e queda do clã Heike. Nas falas que aí aparecem, fiz uma análise das expressões de tratamento que, de uma ou de outra forma, se relacionam com Kiyomori, o chefe desse clã. Foram, assim, focalizadas as falas em que Kiyomori é o emissor, o receptor e, ainda, aquelas que tendo um emissor e um receptor diferentes de Kiyomori, este aparece como terceira pessoa referida.

Antes de entrar no trabalho propriamente dito, cabe aqui uma breve explicação sobre o que seja expressão de tratamento em japonês. Hisayuki Yamasaki assim a define em KOKUGO TAIGŪ HYOGEN TAIKEI NO KENKYU: (V. Bibliografia) “O emissor, ao se expressar sobre uma determinada pessoa, leva em conta uma série de considerações e condições a ela referentes, e lhe dá um tratamento lingüístico adequado. Esta expressão atinge também coisas e fatos que dizem respeito a essas pessoa”

Em português, entende-se como tratamento, mais especificamente os pronomes. Já em japonês abarca não somente os pronomes propriamente ditos, como também os verbos (DOSHI), sufixos flexíveis (JODOSHI) e prefixos (SETTOGO)

Além disso, as expressões de tratamento em japonês podem ser classificadas em três espécies: expressões de respeito (SONKEI HYOGEN), expressões de modéstia ou humildade (KENJO HYOGEN) e expressões de polidez (TEINEI HYOGEN) Basicamente, tanto a primeira como a segunda espécies, são tratamentos que manifestam respeito. A diferença está em que a primeira é usada para os atos da pessoa a quem se quer dirigir o respeito. E a segunda, para os atos da pessoa que dirige o respeito; é uma forma de diminuir seus próprios atos, provocando em contrapartida a manifestação de respeito para com o outro.

Assim, supondo-se uma situação em que *A* dirige uma mensagem a *B*, que deve captá-la, *A* poderá manifestar respeito a *B* de duas formas: uma, usando para o seu próprio ato de “falar”, por exemplo, uma expressão de modéstia; a outra, usando ao ato de “ouvir” de seu interlocutor, uma expressão de respeito. Ambas, por si só, já constituem uma manifestação de respeito, podendo ainda se dar a ocorrência concomitante.

É nas falas que esses tratamentos e suas características melhor se apresentam, pois temos o emissor, o receptor e porventura uma terceira pessoa referida, pessoas com determinada posição hierárquica, através das quais podemos traçar o paralelo das expressões de tratamento. Por este motivo foram enfocadas as falas em que Kiyomori aparece como emissor, receptor ou ainda terceira pessoa referida.

Pelo levantamento feito, constatou-se a existência das seguintes expressões de tratamento, que no quadro abaixo dividirei em expressões de modéstia e de respeito com seu número de freqüência, tendo sido ordenados dos que contêm menor carga de respeito aos de maior carga.

Quadro I

Expressões de modéstia	A	B	C
MOSU (dizer)			
UKETAMAWARU (ouvir)	2	1 (1=mōsaruru)	12
ZONZURU (saber)	1	1	3
MAIRU (ir)			3
MAKARU (vir, ir)			5
GOZARU			6
MARASU			9
MOSHIAGURU (dizer)			1
ITASU (fazer)		1 (1=itasaruru)	
TATEMATSURU (fazer)	6	2	1
MAIRASU	1	2	2
TOTAL	11	9	43

NOTA: A coluna A se refere a casos em que o emissor é Kiyomori e ele emprega os tratamentos ao receptor. ele emprega os tratamentos ao receptor.

2. A coluna B, a casos de tratamento que o emissor emprega diretamente ao receptor Kiyomori.
3. A coluna C, a casos de tratamento empregados em relação a Kiyomori, como terceira pessoa referida.

QUADRO 11

Expressões de respeito	A	B	C
— (RA) RURU	3	9	15
— (SA) SERARURU	2	14	
MESU (chamar)		1	1
OBOSHIMESU (pensar)		2	
GORANZU (olhar)		1	
KUDASARURU (dar-me)		1	
MESARURU (chamar)		6	6
OBOSHIMESARURU (pensar)		2	
OSERARURU (dizer)		5	
KIKOSHIMESARURU (ouvir)		1	
MESASERARURU (chamar)		1	
O (GO) .ARU		1	1
ON (GO) .NASARU		4	1
TOTAL	5	48	24

Expressões de respeito	A	B	C
—(RA)RURU	3	9	15
—(SA) SERARURU	2	14	

MESU (chamar)	1	1
OBOSHIMESU (pensar)	2	
GORANZU (olhar)	1	
KUDASARURU (dar-me)	1	
MESARURU (chamar)	6	6
OBOSHIMESARURU (pensar)	2	
OSERARURU (dizer)	5	
KIKOSHIMESARURU (ouvir)	1	
MESASERARURU (chamar)	1	
O(GO)... ARU	1	1
ON(GO)...NASARU	4	1
TOTAL	5	25

Segue a relação dos personagens que vão ter uma implicação com Kiyomori nas falas levantadas, com uma breve explicação de quem eram, para podermos proceder à análise do relacionamento entre eles:

- 1 — Kiyomori: chefe do clã Taira, originário da classe guerreira que não era sequer admitido na mais baixa categoria da nobreza. A estratificação social da época era bastante rígida, ocupando seus primeiros postos a família imperial, seguindo-se-lhe a nobreza e o clero. O clã Taira é de uma classe emergente, sendo o pai de Kiyomori o primeiro de seus chefes a receber um título de nobreza e nessa classe a ser aceito. Dada a sua ambição, Kiyomori conquista, aos poucos, postos mais elevados, chegando a ocupar um dos mais altos da hierarquia administrativa, o que porém, não evita o desprezo dos nobres tradicionais.
- 2 — Ex-Imperador: torna-se monge e continua exercendo o seu poder imperial.
- 3 — Imperador: não tinha o poder real, sendo apenas uma figura decorativa.
- 4 — Kampaku: Primeiro-Ministro Regente, com o poder de fato nas mãos.
- 5 — Narichika: Conselheiro de Corte, originário da alta nobreza. Kiyomori havia forçado seu filho Munemori a ocupar alto cargo e Narichika, opondo-se a isso, conspira visando a derrubada do clã Taira. Antes, já havia investido contra o mesmo clã e, sendo vencido, ia ser executado, recebendo indulto graças à intervenção de Shigemori, primogênito de Kiyomori. É um oponente em potencial de Kiyomori, mas dada a sua linha nobre, Kiyomori sempre teve em relação a ele um certo complexo de inferioridade.

- 6 — Saishō-dono: irmão de Kiyomori, sogro do filho de Narichika. Quando seu genro é condenado à morte, juntamente com seu pai numa tentativa de Kiyomori exterminar a família, intercede junto a este e junto a Shigemori para conseguir o indulto.
- 7 — Shigemori: primogênito de Kiyomori, herdeiro do posto de chefe do clã. Ao contrário do pai, era uma pessoa bastante ponderada, tendo sido o intercessor junto ao pai em muitas ocasiões.
- 8 — Yukitsuna: de início alia-se a Narichika na conspiração contra Kiyomori, mas, ao sentir que seria de maior interesse aliar-se a este, trai o seu grupo e delata a conspiração.
- 9 — Morikuni: guerreiro de baixa estirpe guerreira que serve junto a Kiyomori.
- 10 — Suesada: idem a 9.
- 11 — Shigehira: 5.º filho de Kiyomori.
- 12 — Saikō: monge do baixo clero, aliado de Narichika na conspiração acima referida, e que acaba sendo executado.
- 13 — Giō e Hotoke: dançarinas que caem no agrado de Kiyomori e acabam tornando-se concubinas.
- 14 — Toji: mãe de Giō.

Tendo Kiyomori como referência, dividi esses personagens em cinco grupos, a saber:

a) pessoas que se colocam inegavelmente acima de Kiyomori:

- 1 — a Verdade Celeste, personificada segundo preceitos budistas.
- 2 — ex-imperador
- 3 — imperador

b) pessoas que se colocam hierárquica ou socialmente no mesmo nível que Kiyomori, ou que, embora sendo de hierarquia superior, uma questão psicológica ou moral faz igualá-las:

- 1 — Kampaku
- 2 — Narichika
- 3 — Saishō-dono

c) pessoas que se colocam imediatamente abaixo de Kiyomori:

- — Shigemori
- 2 — Yukitsuna
- 3 — Morikuni
- 4 — Suesada
- 5 — Shigehira
- 6 — Saikō

d) guerreiros da mais baixa categoria

e) mulheres que não tinham nenhum título:

- 1 — Toji
- 2 — Giō
- 3 — Hotoke

Seguem-se abaixo dois quadros, um para expressões de modéstia, outro para as de respeito, em que agrupei as pessoas a quem Kiyomori dirige as expressões de tratamento e as pessoas que dirigem as expressões de tratamento a Kiyomori.

Quadro III

Expressões de modéstia	Kiyomori dirige a:		É dirigida a Kiyomori por:	
	direta/	indireta	direta/	indireta/
MOSU	B2-B3	A3	B3-C1-C6-E2	C1-E2
UKETAMAWARU	B2	A3	C1	
ZONZURU	B3		B3-C1-E2	
MAIRU			C2-E3	E2
MAKARU			B3	
GOZARU			C1-E3	
MARASU			B3-C1-E3	E2-E3
MOSHIAGURU			C1	
ITASU			B3-C1	
MAIRASU	A2-B1	A2	B3	
TATEMATSURU	B2-B3			
	A2	A1-A2		

Quadro IV

Expressões de respeito	Kiyomori dirige a:		É dirigida a Kiyomori por:	
	direta/	indireta/	direta/	
—(RA) RURU	B2-B3-C2		C1-C6	B1-B2-B3-C1 C3-C5-E1-E2
—(SA) SERARURU	B2-C1		B2-C1-C2 C6-E2-E3	
MESU			C1	E2
OBOSHIMESARURU			C1	
GORANZU			E2	
MESARURU			C1-C6-E1-E3	B3-C1-C3 D-E1-E2
OBOSHIMESU			B3-C1	
OSERARURU			C1-C6-E2	
KIKOSHIMESARURU			E2	
KUDASARURU			E3	
MESASERARURU			E3	
O (GO) .. ARU			E2	C1
ON (GO) NASARU			C1-C4-E2-E3	E3

Os verbos que constituem expressões de tratamento em japonês, podem ser usados como verbos principais ou como auxiliares. Dentre os verbos de modéstia, apenas MARASU, TATEMATSURU e MAIRASU aparecem como auxiliares exclusivamente. Os dois últimos são os que contêm maior carga de respeito, tanto é que MAIRASU aparece somente como verbo referente a atos praticados por Kiyomori em relação a pessoas do grupo A (quadro III). TATEMATSURU é um verbo outrora muito usado para leitura de texto chineses, considerados textos masculinos devido a sua austeridade. É considerado, portanto, um verbo de uso masculino, o que podemos constatar pelo levantamento feito, pois todas as ocorrências são referentes a atos praticados por homens, dentre os quais os seis atos praticados por Kiyomori dirigem-se a pessoas de hierarquia (quadro III). Ainda dentro do quadro III, podemos constatar que as mulheres quando se dirigem a Kiyomori, empregam para seus atos, expressões de modéstia mais suaves.

MARASU é uma forma proveniente de MAIRASU, por sua vez a forma mais polida de modéstia. Durante algum tempo, a nova forma continuou comportando aquela carga de respeito que havia em MAIRASU. Mas, com o tempo, dado o seu uso freqüente, a carga de polidez foi se diluindo, passando a ser considerada uma expressão mais leve de respeito, ou seja, uma expressão que não coloca um grande distanciamento entre a pessoa que atribui e a que recebe o tratamento. Chega um período em que MARASU é utilizada tanto por pessoas que

ainda têm bem forte aquela noção de respeito mais profundo do MAIRASU originário, quando elas se dirigem a pessoas hierarquicamente bem superiores, como também por outras, para quem aquela expressão de polidez já se diluiu bastante, utilizando-a no mesmo nível de expressões de modéstia mais leves. Donde a faixa bastante ampla de pessoas que a utilizam: desde as do grupo A até as do grupo E (quadro III).

Por outro lado, sua freqüência é relativamente grande devido a essa amplitude de uso: num total de 63 expressões de modéstia, verificaram-se 9 ocorrências (14%)

Se as expressões de modéstia eram constituídas exclusivamente de verbos, nas de respeito temos também sufixos flexíveis (-RARURU, -SERARURU) e prefixos (O-ON-GO). Aliás, a grande maioria das expressões de respeito é constituída por várias combinações como de verbo de respeito + sufixo flexível (MESA + RURU), verbo + verbo de respeito + sufixo flexível (OBOSHI + MESA + RURU), prefixo + substantivo + verbo de respeito (GO + TAIMEN + NASARU) e sufixo + sufixo (SASE + RARURU)

Houve apenas 3 verbos de respeito simples (OBOSHIMESU, MESU e GORANZU) e um sufixo flexível simples (RARURU)

RARURU, sendo um sufixo flexível, não contém idéia nem conceito em si, sendo, portanto, a expressão de respeito que comporta menor carga de tratamento. SASERARU, sendo combinação de sufixos, também não contém nenhum conceito, mas pelo reforço através da junção de (SA) SE, é um pouco mais polida que RARURU.

Se MAIRASU, que é a expressão de mais alta modéstia, não é usada nem uma vez para atos dirigidos a Kiyomori (quadro III, 3.^a coluna), em contrapartida, dentre as expressões de respeito, as que são usadas em maior número para os atos de Kiyomori, são os dois sufixos acima que, por sua vez, carregam menor grau de respeito: num total de 77 ocorrências de expressões de respeito, 38 casos (49%) se verificaram.

Ao se dirigir a uma pessoa de hierarquia mais elevada, quando se faz por via direta (tratamento em 2.^a pessoa), empregam-se formas mais polidas de tratamento do que quando se o faz por um intermediário (tratamento em 3.^a pessoa). Ainda no quadro II, confrontando-se a freqüência de casos com (RA) RURU e (SA) SERA RURU para atos em que Kiyomori é o receptor, podemos ver bem essa diferença. Enquanto Kiyomori é o receptor, temos 9 casos, com (RA) RURU para 14 com (SE) RARURU, invertendo-se o caso para quando ele é a 3.^a pessoa referida: 15 com (RA) RURU para zero com (SE) RARURU.

Comparando ainda MESU (menos polida) e MESARURU (mais polida), verificamos que esta só aparece na fala direta de Hotoke (E3), havendo aí portanto uma grande diferença hierárquica (quadro IV). Por outro lado, MESU é empregado por Giō a seu ato dirigido a Kiyomori, mas só quando este é a 3.^a pessoa referida; enquanto que na fala direta, quem a emprega é Shigemori (C1), que se coloca na hierarquia imediatamente inferior

Houve dois casos em que se deu a combinação de expressão de modéstia com a de respeito, o que à primeira vista poderia parecer uma contradição. Um foi com MOSU + RURU e outro com ITASU + RURU. MOSU é originariamente uma expressão de modéstia, mas por se tratar de uma ação básica do homem, é muito utilizada, e, com a diluição do significado de modéstia, passa a ter com o tempo significado de polidez apenas. Sendo polidez, não é de se estranhar que se junte a expressão de respeito, a fim de aumentar o seu peso.

Quanto a ITASARURU, torna-se necessário analisar o contexto em que ela se verifica. Kiyomori quer castigar os conspiradores contra seu clã e está disposto a executá-los. Shigemori, seu filho, vem interceder pela vida deles, principalmente de Narichika, e dá-lhe uma lição de moral. Esta forma verbal ocorre na fala de Shigemori dirigida a seu pai. Diz ele: “Se tu tratares o Povo com carinho e atenção...” e usa para “tratares” a referida expressão. Kiyomori é o sujeito da ação que é dirigida ao povo. Normalmente, sendo filho, deveria ser empregada para a ação de seu pai uma expressão de respeito, mas aqui podemos dizer que Shigemori abstraiu a idéia concreta de povo para algo mais sublime, assim como o Povo do imperador. E para atenuar o choque de sua expressão, se faz presente o sufixo RURU, não mais funcionando como respeito. Tudo isto me parece, é reforçado pela situação que é a de uma repreensão, de uma lição de moral, permitindo a Shigemori o emprego de tais termos.

Esse tipo de interferência do estado psicológico nas formas de expressões de tratamento, podemos notar também nas relações entre Saishō e Kiyomori. Saishō não tem grande diferença social ou hierárquica com Kiyomori, mas se coloca numa situação inferiorizada, dada a sua condição de estar pedindo indulto a seu genro. Normalmente não haveria necessidade dele empregar expressões de alta modéstia, ou respeito, mas verificando o quadro III, podemos notar que se utiliza de várias faixas de expressões de modéstia para seus atos quando se dirige a Kiyomori, o que atesta o cuidado que toma nas suas expressões. Quanto às expressões de respeito (quadro IV), notamos que nas falas em que se dirige indiretamente a Kiyomori usa RARURU, enquanto nas falas diretas emprega OBOSHIMESARURU, que comporta uma carga bastante grande de respeito.

Bibliografia

- Shima, Shōzo, *Amakusa-ban Heike Monogatari Ken-an* ("Contos de Heike, edição Amakusa", revisada), 2 volumes, Ofusha, Tóquio, 1968.
- Kamei, Kōko e Sakata, Yukiko, *Habian-sho Kirishitan Heke Monogatari* (Contos de Heike, ed. Amakusa, de autoria de Fabian), Yoshikawa Kōbunkan, Tóquio, 1966.
- Pe. RODRIGUEZ, João, *Arte da Lingoa de Iapam*, Collegio de Iapão da Companhia de IESV, Nagasaki, 1604 (Fotocópia publicada em Tóquio, Bunkashobō Hakubunsha, 1969).
- YUZAWA, Kōkichi, *Kokugoshi Gaisetsu* (Tratado Geral da Gramática Japonesa), Yagishoten, Tóquio, 1943.
- DOI, Tadao, *Kirishitan Bunkenō* (Estudos sobre documentos "Kirishitan"). Sanseido, Tóquio, 1963.
- DOI, Tadao, *Nippon Daibunten* (Tradução da "Arte de Lingoa de Iapam", do Pe. João Rodriguez), Sanseido, Tóquio, 1967.
- YAMAZAKI, Hisayuki, *Kokugo Taigūhyōgen Taikei no Kenkyū* (Estudo sobre a sistemática das expressões de tratamento do japonês), xerox.
- TSUJIMURA, Toshiki et al., *Keigoshi* (Evolução histórica das expressões de tratamento), in *Kōza Kokugoshi* (Tratado sobre a evolução histórica da língua japonesa), Taishūkan Shoten, Tóquio, 1971, vol. 5.
- ISHIZAKA, Shōzo, *Keigo* (Expressões de Tratamento), Kōdansha, Tóquio, 1969.
- YAMADA, Yoshiro, *Keigohō no Kenkyū* (Estudos sobre expressões de tratamento), Hōbunkan Shuppan, Tóquio, 1970.
- OISHI, Shotaro, "Mōsareru to iū Keigo" (A expressão de tratamento *mōsareru*), in *Senshū Kokubun* nº 11, Tóquio, 1971.

OS DOCUMENTOS ANTIGOS DA POESIA ARMÊNIA

Yessai Ohannes Kerouzian

Teve a Armênia, no ano 405 de nossa era, sua escrita nacional, ou seja o alfabeto armênio (1)

Resultando de razões políticas e sociais, o evento marcou o início de uma nova literatura em escrita própria que, além de fomentar o espírito nacional dos armênios — circunscritos numa encruzilhada de adversa composição étnico-geográfica — prestar-se-ia como instrumento eficaz e permanente de desenvolvimento, assim como guarda da cultura dos ancestrais. Punha-se fim ao longo passado *pré-histórico* (desde cerca do 5.º milênio até o século X a.C.), *pré-armênio* (do século X a VI a.C.) e dos primeiros dez séculos do período *armênio* (do século VI a.C. ao século V d.C.) (2), em que a nação se servira dos mais variados tipos de escritas alheias (pictográfica, hieroglífica hitita, cuneiforme, aramaica, grega, persa e siríaca) para as suas atas e necessidades governamentais, sociais e culturais (3). Mal adaptadas à fonética do idioma armênio e sujeitas às influências externas, revelaram-se essas escritas meios inadequados para criar uma literatura de alcance nacional, tampouco para transmitir algo no idioma genuíno dos antepassados.

(1) — O alfabeto armênio foi criado pelo sábio *Mesrob Mashtoz*, em 405 de nossa era; de 36 sinais, passou para 38 nos séculos XI-XII, acrescidos no fim. Escreve-se da esquerda para a direita, à maneira do grupo das escritas indo-européias, a que pertence o armênio. Sobre sua origem ver KEROUZIAN.

(2) — Sobre o período pré-histórico e os achados em gravações pictográficas-hieroglíficas, ver *BARKHUTARIAN* e *SARDARIAN*.

(3) — As inscrições *pictográficas*, encontradas nas montanhas da atual Armênia, datam do 7º a 6º milênio a.C., as *hieroglíficas hititas* e as *cuneiformes*, dos tempos do Reino de Urartu, do século X a VI a.C.; as *aramaicadas*, da época do rei Artashes I no séc. II a.C.; as *gregas*, do século I.d.C.; esta última fora a escrita prevalentemente usada no período pré-alfabético; as inscrições nas moedas dos reis armênios, desta época, as obras literárias (tragédias, discursos e histórias) do rei Artavazd II e as inscrições lapidares de Armavir, Garni, etc. eram em escrita grega; em *persa e siríaca* estavam redigidas as atas do governo na zona oriental da Armênia. A respeito dessas inscrições ver KEROUZIAN-1, cap. II e Documentação.

No prolongado intervalo, entre o mencionado “período armênio” e a data da sonhada escrita nacional, assiste-se, no entanto, aos primórdios de uma literatura falada, cujos remanescentes, conhecidos como *Cantos de Goghten*, foram preservados pela tradição oral. São os documentos mais antigos da literatura armênia, de teor mitológico, histórico-épico, dramático e, também, humorístico. Vêm de séculos distantes, enfatizando mitos e reis da Antigüidade armênia. Quando grandes movimentos migratórios, confrontos com os invasores, operações para a recuperação das fronteiras, obras de canalização e fundação de novas cidades sulcavam o país, poetas e menestréis se entregaram a evocar os dias felizes nos lares e os feitos dos que se empenhavam por uma nova história da nação. Transmitidos ao vivo, entre as gerações, a partir do século V, antes de nossa era, aproximadamente, podia-se ouvi-los até o século X de nossa era.

Esses documentos foram salvos, por sua vez, graças aos autores armênios da Alta e Baixa Idade Média, que tiveram o cuidado de recolhe-los da tradição oral. O principal recolhedor é *Movses Khorenatsi*, “pai da historiografia armênia, do século V; seguem-se, em importância, os historiadores *Agathângelo*, do começo do século IV; *Hovanes Mamikonian*, do século VII, e o gramático *Grigor Makistros*, do século X; outros autores, ainda, como *Fautos Biuzandatsi* e *Eliseu*, do século V, *Sebeu* e *Anania Shirakatsi*, respectivamente historiador e matemático-astrologo, ambos do século VII, se referem, por breves informes, à persistência desses cantos e a alguns pormenores de sua execução.

A denominação genérica de *Cantos de Goghten* lhes vêm do fato de serem eles, no tempo dos autores mencionados, ouvidos com mais freqüência na província de Goghten, da região de Shirak, famosa pelos seus campos férteis e produção vinícola e pelos costumes alegres de seus habitantes.

De linguagem pura e estilo arcaico, em armênio clássico, compostos em versos livres e tonalidade rítmica, esses cantos eram executados por bardos, ao som de um instrumento de corda, chamado *bambir* ou *bandir* (4).

Desconhecem-se sua autoria e a época de elaboração. Contudo, considerações idiomáticas, estilísticas e de conteúdo dos textos originais — envolvendo fatos e personagens de épocas diferentes — nos sugerem serem eles criações de autores de épocas diferentes tam-

(4) — KHORENATSI, I, 24, p. 116; 31, p. 131; V, 31; p. 233; sobre os antigos instrumentos musicais, ver GUEVORKIAN, Tábua XLIII a XLVIII.

bém. Se é difícil, neste sentido, expressar-se categoricamente, e apesar de alguns deles aludirem as lendas que remontam a milênios (5), um facto histórico nos conduz a condicionar a data de sua elaboração ao problema lingüístico, numa época posterior ao século VI a.C., quando o antigo “Estado de Urartu” transforma-se em “Estado Armênio”, passando o país a chamar-se “Hayastan” pelos autoctones e “Armênia” pelos estrangeiros. O armênio, então, já suficientemente evoluído, torna-se o idioma nacional do novo estado e veículo das primeiras criações literárias, sendo “obrigatório” seu uso para todos os habitantes do país (6)

Movses Khorenatsi se refere, uma única vez, ao nome de um certo *Vruyr*, “homem sábio e poeta”, responsável pelos negócios da corte (7), indicado para o cargo pelo próprio rei Artashes I (190-160 a.C.). Pelo epíteto que lhe é atribuído, pode ser ele considerado, talvez, autor do ciclo dos cantos dedicados aos seus amos: o rei Artashes, a rainha Satenik, o filho deles e sucessor Artavazd I e Simbat, o “velho general” Eis tudo o que nos é dado saber, por enquanto, em torno do problema da autoria desses cantos.

O século IV marca o fim da era pagã na Armênia, pela adoção do Cristianismo, no ano 301, como religião oficial do Estado Armênio, no reinado de Tiridat III, sendo Gregório, o Iluminador, o apóstolo da evaneglização. Embora poetas do povo continuassem sob a nova crença o elo da tradição, decaí sua criatividade, não chegando seus versos, com raras exceções (8), a integrar-se na série dos *Cantos de Goghten*, consagrado pela Antigüidade. Os novos cantos mudam de rumo; de tom marcadamente religioso no princípio e de linguagem e inspiração inferiores aos de Goghten, passam, após o século X, para o trovadoresco cada vez mais profano e a imitação dos antigos cantos bárdicos, executados ao som do tradicional instrumento de corda, para dar lugar, mais tarde, a uma nova e anônima epopéia nacional, de tom folclórico, tendo por protagonista o lendário *Davit de Sasun*.

(5) — É o caso das lendas alusivas a *Hayk, o Patriarca*, dos tempos da Torre de Babel, segundo Khorenatsi, e a rainha *Semíramis* da Assíria-Babilônia.

(6) — ESTRABÃO, 14, 5: a imposição do mesmo idioma armênio a “todos os habitantes do país”, remonta aos tempos do rei *Aram*, da época de instauração do Reino Armênio, em substituição ao Reino de Urartu, no século VI a.C.; ver KHORENATSI, I, 14, p. 75, 77; II, 66; 306; cf. nota 24, aqui; HERÓDOTO, I, 72; I, 180, 199; III, 93; V, 49, 52; VII, 68, 73 (armênios e frígios).

(7) — KHORENATSI, II, 53, p. 300.

(8) — Trata-se dos Cantos n.º 17, do rei *Tiridat III*, dos anos c. 250-336, e n.º 18, do general Simbat Bagratuni, dos séculos VI-VII.

Enquanto isso, os cantos do tempo pagão continuarão a ser ouvidos, até o século X, durante os festins organizados nas residências dos príncipes feudais, que lutavam contra o poder central (9), assim como durante as festas nupciais, os rituais fúnebres, e em outras manifestações de caráter popular, notadamente nas ligadas à vida do campo. Um século depois, no clima de opressão e no assombro de guerras devastadoras, — que apressam o fim da independência do Reino Armênio de dezesseis séculos, com a tomada da capital Ani pelos turcos seljúcidas (10) — calam definitivamente esses cantos, cedendo seu lugar às criações dos novos bardos da Idade Média. Certos costumes, vinculados aos antigos cantos, sobrevivem nos meios populares, como o dos ferreiros de bater nas bigornas às segundas-feiras, “para se engrossarem as cadeias de Artavazd” (11).

O mitológico e o histórico-épico marcam o tom predominante dos Cantos de Goghten; é exceção o humorístico n.º 18 do grupo “B”, Foram por nós classificados em dois grupos, conforme referidos pelos recolhedores em versos originais (Grupo “B”) ou simplesmente pelos título e enredo (Grupo “A”), sendo que os do “B” constituem a maioria. Tendo o tempo prejudicado consideravelmente a transmissão dos cantos do grupo “A”, estes depois recolhidos, não despertaram no povo o mesmo interesse que os do grupo “B”. É de se ressaltar que os cantos em versos, do grupo “B”, representam apenas fragmentos dos originais; ignora-se, também, sua localização no poema, conforme testemunham as expressões: “Outros trechos do canto diziam a ; “ diziam as lendas ”; ou “Os cantos diziam ainda. ”, etc., que os recolhedores acrescentam antes ou depois dos trechos por eles citados. Talvez, pelo seu tom introdutório, o canto n.º 1/B de Vahagn possa ser considerado o princípio do poema.

Os recolhedores se referem, ainda, aos cantos chamados *tsutsk* (exibição), de tom alegre, e *mrmuntchk* (sepulcrais, recitativos em voz baixa) que, além do instrumento musical *bambir* ou *bandir*, eram acompanhados de danças, sendo os primeiros executados por jovens de ambos os sexos, e os segundos por *virgens cantoras* e mulheres

(9) — Sobre a atuação dos príncipes feudais, que além de contrariar o poder central, tentavam renovar antigos costumes do tempo pagão, organizando festins “ao som dos Cantos de Goghten”, ver em FAUSTOS, III, 13, p. 43, 44; IV, 4, p. 85; V, 31, p. 233; ELISEU, cap. V; “Cantos pagãos”

(10) — A queda da capital Ani, no ano de 1064, pelos turcos seljúcidas, significou o fim do Reino Armênio em território nacional.

(11) — refere-se ao rei Artavazd I, filho de Artashes I, tema do canto n.º 13/B.

profissionais, *carpideiras*, durante o enterro (12). Nada se pode opinar em torno desta categoria de cantos, por não existirem fragmentos.

Quanto aos rituais propriamente ditos, que acompanhariam os Cantos de Goghten, notadamente os mitológico-religiosos, os historiadores-recolhedores são parcos nos seus informes. Existiam, certamente, tais rituais, pois Vahagn (mito do canto n.º 1/B), o deus-Sol, do Fogo e da Força, possuía, com suas parceiras, as deusas Anahit (Anahita, na mitologia persa, e Artemis, na grega) e Astride (Afrotide, na mitologia grega), templos na cidade sacra de Ashtishad (na região de Taron), recebendo anualmente e com “*grande pompa*” homenagens e sacrifícios (13). As afinidades de origem e atribuições, de Vahagn, com as de seus outros parceiros de além-fronteira, Agni e Indra, da antiga Índia, cujos cantos eram acompanhados de rituais sacros, conforme se lê nos Cantos Vêdicos, justificam a asserção (14). Mais adiante voltar-se-á ao assunto na apresentação do canto n.º 1/B.

A presente exposição dos antigos documentos da literatura armênia, em especial da poesia — completada com trechos de alguns cantos pelo autor deste artigo e inédita quanto à integridade de seu conjunto e sua tradução para o português (15) — pretende ser o apanhado geral para um outro estudo em profundidade, a ser oportunamente realizado no contexto da mitologia, história e literatura dos povos do Oriente, com quem o armênio cruzou seus caminhos no decorrer dos tempos.

Adiante, dar-se-á a apresentação individual dos Cantos de Goghten. Estão classificados em dois grupos, conforme referiu-se acima, pela forma em que nos foram transmitidos pelos recolhedores.

Todos terão um resumo do enredo, acompanhado de notas explicativas. Da exposição, será excluída a abordagem do problema linguístico-literário, pelo motivo apontado.

(12) — Sobre a participação das mulheres *profissionais* “*carpideiras*”, nos enterros e nas exibições públicas, acompanhadas de instrumentos musicais, ver em FAUSTOS, 4, p. 85; V, 31, p. 233; KHORENATSI, II, 61, p. 315; as “*carpideiras*” persistem ainda entre muitos povos.

(13) — Culto de Vahagn, em AGATHANGELO, c. 12, p. 102; 114, p. 600; FAUSTOS, III, 14 p. 47-48; KHORENATSI, II, 14, p. 203-204.

(14) — A respeito desses rituais ver em BARGAIGNE, GUERINOT e GUBERNATIS.

(15) — Dos Cantos de Goghten, somente o dedicado a Vahagn e alguns de Artashes I possuem traduções em outros idiomas.

LISTA DOS CANTOS

Grupo "A":

- 1 — Canto de Hayk
- 2 — Canto de Aram
- 3 — Canto de Semíramis e de Ara, o Belo
- 4 — Canto de Sanatruk
- 5 — Canto de Yerwand
- 6 — Canto de Mam Kun

Grupo "B":

- 1 — Canto de Vahagn
- 2 — Canto de Vardkes, o Jovem
- 3 — Canto de Tork, o Gigante
- 4 — Canto de Artahes I (vitória sobre os alunos)
- 5 — Canto de Artashes I (pedido de casamento)
- 6 — Canto de Artashes I (casamento "à oriental")
- 7 — Canto de Artashes I (núpcias)
- 8 — Canto de Artashes I (tempos felizes!)
- 9 — Canto de Satenik (namoro)
- 10 — Canto de Satenik (conspiração)
- 11 — Canto de Artavazd I (infância)
- 12 — Canto de Artavazd I (fundação de Marakert)
- 13 — Canto de Artavazd I (no enterro do pai)
- 14 — Canto de Artavazd I (resposta do pai)
- 15 — Canto de Simbat Bagratuni
- 16 — Canto de Tigran II, o Grande
- 17 — Canto de Tiridat III
- 18 — Canto de Simbat Mamikonian

GRUPO "A": CANTOS TRANSMITIDOS POR TÍTULO E ENREDO

1 — *Canto de HAYK:*

Hayk, o Patriarca: um mito e tradicional fundador do povo armênio, que, em sua homenagem, segundo a tradição, chamaria a si mesmo de "hay" Diz a respeito Movses Khorenatsi:

"Nosso país chama-se Hayk, em homenagem ao nosso ancestral Hayk" (16).

(16) — *Hayk* (armênios, no armênio clássico), seria a forma do plural de *hay* (armênio); em termos geográficos, esta forma é sinônimo de *Hayastan* (hay + a + estan; nome da Armênia em armênio: "lugar dos armênios").

Na lenda “*transmitida pelos bardos*” (17), Hayk figura como chefe e fundador do povo armênio, herói nacional, um semi-deus. A época da lenda transcorre desde os tempos da construção da Torre de Babel até a chegada do “patriarca” à terra do planalto futuramente chamada “Armênia”. Os protagonistas são Hayk da Armênia, e Bel, chefe e semi-deus da Assíria.

A LENDA:

Na confusão gerada, durante a construção da Torre de Babel, Bel, chefe da Assíria-Babilônia, invade as possessões da tribo armênia, composta dos familiares e descendentes de Hayk, convidando-os à submissão. Rejeita-se a ordem. No encontro armado morre Bel, devido a uma seta lançada por Hayk. Este reúne toda a sua família, mais de trezentos, entre eles os “domi natus”, e ruma para o norte, para a “Terra de Ararat”. Toma posse da localidade; distribui terras aos familiares e descendentes; estende a área de sua jurisdição; funda cidades, entre elas a de *Haykashen* (construção de Hayk, nos arredores do lago de Van, no sul da Armênia histórica) e denomina o país de *Hayk*.

O real disfarçado em lendário, pelo autor anônimo deste canto, é a narração das origens do povo armênio e de sua terra. Sabe-se, pela história, da migração de um de seus componentes: os “armênios”; vindos do continente europeu (zona dos Bálcãs), nos fins do 2.º milênio antes de nossa era, e demorando nas fronteiras do desaparecido Império Hitita, chegam no século VI às terras do *Reino de Urartu*; fundem-se com os autóctones *urartus* e *hays*, passando o país, a partir daquele século, a ser denominado *Hayastan* (hay + a + stan: lugar dos armênios) pelos seus habitantes, e *Armênia* pelos estrangeiros (18). Desconhecem-se os nomes dos que, no referido itinerário secular, chefiaram a migração dos “armênios”. Nada há que contrarie o fato de um deles, talvez o mais destacado, ser a pessoa referida sob o nome de “Hayk”, sendo esta aceitação geral tanto por parte dos historiadores armênios da Alta Idade Média, quanto pela tradição oral.

Era de se esperar que Hayk, herói real e lendário, passasse para a classe dos semi-deuses, a par de seu antagonista assírio Bel. Se os

Segundo alguns, o termo *hay* deriva de *Hayasa*, país ao nordeste da Armênia histórica e posteriormente integrado nesta; v. KHORENATSI, I, 12, p. 54-60.

(17) — a expressão é de KHORENATSI, I, 14, p. 78; ver a lenda em I, 5, p. 29-31, 42; 9, p. 49; 10, 51-53; 11, p. 54-60; 12, p. 60-61; II, 8, p. 184.

(18) — HERODOTO, VII, 68, 73, refere, no exército de Xerxes da Pérsia, a presença de soldados armênios e fígios com as mesmas armas, mesmas fardas e sob o mesmo comandante; ESTRABÃO, XIV, 5, 29; EUDÓXIO, “Itinerário”, citado por Estevão de Bizâncio na sua “Ética”; a respeito ver ADONTZ, *Histoire d'Arménie*, p. 312-330.

antigos historiadores armênios da era cristã calam sobre o assunto, os autores da versão armênia da Bíblia Sagrada, realizada no começo do século V, o “Século de Ouro” da literatura armênia, prestam homenagem ao “seu patriarca”, quando substituem por *Hayk* a denominação da constelação *Orion* da mitologia grega. Da mesma forma transpõem para o armênio os nomes dos deuses e deusas do panteon grego: *Zeus* passa a *Aramazd* (versão armênia do persa Ahura-Mazda); *Afrotide* para *Astride* (ou *Astghik*), etc. Pormenores da lenda nos levam a pensar nos remanescentes daquelas influências, que dos semíticos do sul passaram para a Terra de Ararat, ainda nos tempos do Reino de Urartu — rival da Assíria e dono da Pré-Armenia, nos séculos X a VI a.C. — e dos habitantes desse reino para os armênios, seus naturais herdeiros políticos e culturais.

Outros aspectos dessas relações armênio-assírias, encontrar-se-ão na apresentação dos cantos n.º 2 e 3, do grupo “A”, onde figuram Bar-Sham e Semíramis, respectivamente um semi-deus e uma rainha da Assíria (19).

2 — Canto de ARAM:

É filho de Harma e neto de Hayk. Ele também fora, provavelmente, um dos chefes da secular migração dos “armênios”, na época em que eles, vindos do Oeste, se encontravam nos arredores da Capadócia (20). Mais tarde, cerca do século VI a.C., — o país de *Urartu* já transformado em *Armênia*, — encontra-se no trono, defendendo suas fronteiras contra os medos (ao sudeste) e assírios (ao sul) Sua atuação, como sétimo chefe da Armênia, na lista encabeçada pelo patriarca Hayk, e, sobretudo, seu nome *Aram* nos conduzem à hipótese, não excluída “a priori”, de considerá-lo como primeiro rei da Armênia. Ele foi identificado, devido ao nome, ao primeiro rei de Urartu, também chamado Aram, que combateu vitoriosamente contra Salmanasar II da Assíria (860-825 a.C.). A hipótese prende-se ao fato de o “pai da historiografia armênia”, Khorenatsi, ao falar sobre as origens da Armênia, como estado, nunca se referir aos “ururtus” e seu reino; para ele, o estado que se instalou na Terra de Arart, após o dilúvio bíblico e a construção da Torre de Babel, é pura e simplesmente a Armênia. Na inscrição trilingue em cuneiforme de Behistun, também do ano 515 a.C., do rei Dario I Veshtaspe da Pérsia, ora se distinguem e ora

(19) — Segundo KEVORK ASLAN, a figura de *Hayk* seria a transformação armênia do deus *Khalti* de Urartu, venerado por algum tempo na região de Van, p. 170; sobre sua lenda, v. ABEGHIAN, p. 38-53.

(20) — *KHORENATSI*, I, 14, p. 73-75.

se identificam os nomes *Urartu* e *Armênia*, fato que comprova a identidade geográfico-política das duas denominações. Permanecem, contudo, anacronismos de ocorrências referentes aos dois Arams, a serem comprovadamente esclarecidos, antes que a hipótese se converta em verdade; tarefa esta alheia ao plano deste trabalho.

Referindo-se ao nosso herói, o historiador vale-se de expressões como estas: “*Dele narram-se muitas proezas em feitos de armas*” ou “*nas lendas de avós*” e “*nos contos transmitidos pelos CANTORES BARDOS*”, “*contam-se os feitos de sua bravura*”, etc., concluindo:

“Aram. preferia morrer em defesa de sua pátria a ver pisoteada, pelos estrangeiros, suas fronteiras e escravizados, por estes, seus compatriotas” (21).

Atribui-lhe a *expansão das fronteiras da Armênia em todas as direções* e a *obrigatoriedade, para todos os habitantes do país, de estudar o idioma armênio, razão pela qual acrescenta:*

“Os estrangeiros chamam nosso país de Armênia, em homenagem ao seu nome” (22).

A LENDA:

O histórico aparece como lendário nas lutas que Aram trava: uma, contra os *descendentes do gigante Titã*, da mitologia grega, “*na localidade chamada a Cesaréia, na Capadócia*”, última etapa no caminho migratório dos “armênios”, antes de entrarem nas terras do planalto do Reino de Urartu; outra, contra “*Bar-Sham, descendente dos gigantes e semi-deus da Assíria, numa localidade entre as montanhas de Korduk (Corduena: N.A) e a planície da Assíria*” (23), e uma terceira, ainda, contra um certo “*Payapis, o Gigante, tirano que dominava nas terras entre os dois grandes mares, o Pôntico e o Oceânico. expulsando-o para uma ilha no Mar Asiático*” (24)

Um e outro caso revelam vestígios do folclore e da mitologia de dois povos estrangeiros, — gregos e assírios, — que os urartus-armênios recolheram para as suas lendas, no período de sua instituição em reino já consolidado na Terra de Ararat.

(21) — KHORENATSI, I, 13, p. 70.

(22) — KHORENATSI, I, 12, p. 69; 14, p. 77; ver a interpretação de Markwart do nome “Aram”, em ABEGHIAN, p. 55-56.

(23) — KHORENATSI, II, 14, p. 205.

(24) — KHORENATSSI, I, 14, p. 73-75.

3 — Canto de SEMÍRAMIS e de ARA, O BELO:

Uma lenda bonita mas paradoxal, onde aparecem a rainha Semíramis (Sammouramat) da Assíria, como principal protagonista, e Ara, o Belo, filho de Aram e seu sucessor no trono da Armênia, reinantes de países rivais e atuando em épocas discordantes. Pois, a protagonista Semíramis, na qualidade de mulher do rei Nino da Assíria-Babilônia, surge como um mito do segundo milênio antes de nossa era; e real, como mulher do rei assírio Shamshi-Adad V, dos anos 823-810; enquanto que seu parceiro seria do começo do século VI.

A renomada beleza de Ara, o Belo, e o ardente amor da rainha Semíramis por ele, fazem desta lenda uma das mais populares do folclore armênio. O narrador Khorenatsi, enquanto excede em pormenores quanto a rainha, cala sobre a vida do rei armênio (25)

A LENDA:

Há muito “*a adúltera Semíramis, atraída pelas notícias da beleza de Ara, o Belo deseja ardentemente possuí-lo*” Coisa impossível, enquanto estivesse vivo seu marido, Nino, “*que procurava a oportunidade de vingar a morte de Bel, seu ancestral. pelo extermínio de todos os descendentes de Hayk*” (26). Após o desaparecimento de Nino, por morte ou fuga para a ilha de Creta, sua mulher sente-se livre. Emissários, carregados de presentes e promessas, batem insistentemente à porta do rei da Armênia, convidando-o para uma visita à rainha, na capital Ninive, com a opção de apossar-se do trono da Assíria-Babilônia ou, pelo menos, de satisfazer aos desejos da rainha e regressar ao seu país “*com paz e presentes*” É rejeitada a proposta. Furiosa, Semíramis invade a Armênia. Ao aproximar-se do acampamento das forças de Ara, acantonadas nas planícies de Ararat, assim denominadas em homenagem ao seu nome (27), dá-se ordem aos generais assírios de poupar a vida do rei armênio. Durante os combates, as tropas de Ara, o Belo são derrotadas e ele, mortalmente ferido, cai no campo de batalha. Busca-se o corpo do amado da rainha. O cadáver de Ara, o Belo, recolhido pelos homens de Semíramis, é colocado no terraço do palácio real. Os armênios, para vingar a morte de seu rei, voltam a atacar. Semíramis manda

(25) — KHORENATSI, I, 15-18, p. 79-94; sobre a lendária Semiramis, em GIORDANI, p. 148, ENCICLOPEDIA ITALIANA, vol. XXXI, verbete “Semiramide”, p. 350.

(26) — KHORENATSI, I, 13, p. 72.

(27) — KHORENATSI, I, 15, p. 81; é a tradicional interpretação de Khorenatsi e de muitos outros da Idade Média.

dizer-lhes, para acalmá-los, *ter dado ordem aos meus deuses de lam-ber o corpo de Ara, para restituir-lhe a vida*. Ficando sem resultado algum as feitiçarias da rainha, o corpo de Ara, o Belo entra em decomposição e é enterrado às ocultas. Um dos pretendentes de Semíramis é disfarçado em Ara, divulgando-se as palavras da princesa, que *os deuses (28), lambendo as feridas de Ara, restituíram-lhe a vida, assim como satisfizeram o meu amor*. Erguem-se estátuas dos deuses, prestam-se homenagens e sacrifícios. Os armênios *convencidos*, pelas manhas dela, da *intervenção dos deuses assírios*, reti-ram-se do campo de batalha.

Integrariam esta lenda outros capítulos versando sobre a *Fuga de Semíramis*, perseguida por seu filho, Ninwas; a *Procura de água*, para matar a sede; os *Amuletos de Semíramis, jogados no mar*, de que se valia para encantar o povo; a *Pedra de Semíramis* e sua *Morte pelo filho Ninwas*, etc., (29).

O historiador consagra a tradição, que atribui a rainha Semíramis, obras de grande porte realizadas na Armênia, todas nos arredores do lago de Van: palácio com jardins suspensos, vinhedos e pomares; canal, para fins de aqueduto, de grande extensão (80 km.); conjunto de templos com tesouraria e hospedaria, escavados nos rochedos; fortes e muralhas, em que *mandou gravar muitas inscrições misteriosas*, etc. Dessas obras restam ainda o canal, as cavernas, parte das muralhas e das inscrições em cuneiforme; porém seus artífices são outros: os reis de Urartu, em particular o rei Menuas (c. 810-781 a.C.), sendo a cidade de Van (Toushpa) o principal centro do sul do reino. Precisamente esta cidade, com o homônimo lago de Van — conhecido nas inscrições cuneiformes assírias como “Mar de Nairi” e nas obras dos historiadores armênios, da Idade Média, como “mar” (cf. os “Amuletos de Semíramis jogados no mar” da lenda) — e seus arredores figuram no centro dos fatos narrados na lenda (30).

Esta lenda além de ter, com as duas precedentes, seqüência cronológica na relação do historiador, envolve, como elas, as antigas lembranças dos fatos ocorridos, em épocas remotas, entre urartus-armênios e assírios.

(28) — O nome desses deuses é *haralez*, na mitologia armênia.

(29) — Os cantos sobre os “amuletos” têm variantes na obra do historiador Thomas Ardzruni; ver em ABEGHIAN, p. 70-71.

(30) — KHORENATSI, I, 16, p. 83-90, sobre as obras do rei Menuas de Urartu, erradamente por ele atribuídas à rainha Semíramis; nas páginas 89-90 ver sobre as *inscrições misteriosas*: cf. PIOTROVSKY, p. 15-16, 45-65.

4 — *Canto de SANATRUK:*

Foi rei da Armênia entre os anos 75 e 110, de desconhecida filiação e único deste nome na história da Armênia (31). Embora figura discutida pela história, quanto a sua verdadeira identidade, e pela tradição, que lhe atribui o martírio do apóstolo Tadeu e da própria filha, Sandukht (32), não lhe faltam expressões elogiosas, em particular por parte de historiadores estrangeiros; entre estes, Arriano escreve:

“Sanatruce, rei dos armênios, homem de talento na arte militar e de bom físico, interessou-se muito pela justiça, sendo, por seu comportamento, em nada inferior ao melhor grego ou romano” (33).

Conta-se que construiu a cidade de Nisibina (ou Nisibis, ao norte de Mesopotâmia), erguendo no *centro* sua estatua, *tendo na mão a única peça de dinheiro que lhe sobrara do tesouro público* (34)

A LENDA:

Fragmentos desta relatam uma viagem junto com sua mãe e ama-de-leite, sendo ele ainda criança de colo. Passa-se o episódio *num dia de tempestade e neve*, ao atravessarem as passagens das montanhas de Korduk (Corduena, no sul do país). Por três dias a ama-de-leite, com ele no colo, fica enterrada *sob a neve*, até que os deuses enviam-lhes *uma fera estranha, de cor branca*, que os salva da perdição.

Na verdade, comenta o historiador, a fera estranha nada mais era do que um *cão branco*, acompanhado de *homens de salvação* enviados pela corte em sua busca (35).

5 — *Canto de YERWAND:*

Segundo uns, foi rei da Armênia (36), segundo outros, governador (37), entre os séculos IV e III antes de nossa era. Seja qual

(31) — KHORENATSI, II, 36, p. 262, sobre a interpretação do nome *Sanatruk*, como dádiva de *Sanot*; encontra-se sob a forma de *Sanatruce*, nas obras dos autores greco-romanos.

(32) — KHORENATSI, II, 34, p. 255; 35, p. 259.
DE LAGARDE, R. p. 141; HÜBSCHMANN, p. 75; GELZER, p. 104;

(33) — KEROUZIAN-2, nota 250.

(34) — KHORENATSI, II, 36, p. 260-261.

(35) — KHORENATSI, II, 36, p. 261-262.

(36) — KHORENATSI, II, 37, p. 263; 47, p. 283.

(37) — ESTRABÃO, XI, 14, 15; HÜBSCHMANN, p. 40.

fôr, a tradição o reconhece como “rei” e, nesta prerrogativa, ele constrói as cidades de *Yerwandashad* e *Yerwandakert* (ambas significando “construção de Yerwand”) e *Bagaran* (“cidade de deuses”). Deixou, ainda, parques de caça e diversões e obras de canalização (38). Vinculam-se ao seu nome alguns fatos cronologicamente discordantes: como o de ser pai de Tigran II, o Grande, e o de um encontro com os imperadores Vespasiano e Tito (39).

A LENDA:

Sua mãe, dizem os CANTOS, fora uma *mulheraça forte e gigante*, que *ninguém ousaria desposar*. Dá à luz, *por uniões ilícitas*, dois meninos, respectivamente de nomes Yerwand e Yerwaz (40). Yerwand, o protagonista dos cantos, integra-se na corte de Sanatruk; sucede-lhe após a morte, designando seu irmão para o cargo de “Sumo Sacerdote” (41). As lendas atribuem ao seu “olhar” excepcional força mágica: nos momentos do auge de seu mau humor, os funcionários “*cobriam o rosto com as tábuas de silex*”, que “*se rompiam com a intensidade do olhar de seu monarca, carregado com a força dos deuses, para punir quem ele quisesse*” (42).

6 — Canto de MAM KUN:

Figura destacada da nobreza chinesa, que se torna ancestral da mais renomada família armênia, *Mamikonian*, lendária pelas proezas e pela atuação em prol do país. Seus príncipes encabeçavam a lista da nobreza armênia; eram os primeiros na corte e, por tradição, os comandantes do exército e, durante a vacância do trono, os responsáveis pelo governo; papel que desempenharam com dedicação e bravura (43). Segundo uma outra versão, a do historiador Sebeu, foram os irmãos *Mamik* e *Konak*, da China, os fundadores da família *Mamikonian*, apelido que viria da fusão dos referidos nomes (44).

(38) — KHORENATSI, II, 38, p. 268-269; 40, p. 270; 41, p. 271; 42, p. 271-272; ABEGHIAN erra ao admitir *Yerwandavan* como cidade; é apenas o local de uma batalha; v. KHORENATSI, II, 46, p. 281.

(39) — KHORENATSI, II, 38, p. 267; 65, p. 328; ABEGHIAN, p. 129-130.

(40) — KHORENATSI, II, 37, p. 263.

(41) — KHORENATSI, II, 40, p. 270.

(42) — KHORENATSI, II, 42, p. 273.

(43) — Artavazd, Manuel, Mushegh, Vatché, Vasak, Vardan, Simbat, Vahan, etc. são alguns dos mais destacados da família *Mamikonian*; destes Vardan chefiou, no ano 451, o levante de 60.000 armênios contra 300.000 persas, morrendo no campo de batalha.

(44) — SEBEUS, p. 12, 74-96, 110-111, 154-158.

A LENDA:

Mam Kun, segundo as *lendas* e os “*CANTOS de nosso país*” é oriundo da China,

“*país rico em frutas, plantas ornamentais, pavões, sedas... monstros, deliciosos faisões... preciosos tecidos. cujo povo, diz-se, ser amante da paz, mais do que qualquer outro povo desta terra*” (45).

Ministro do “*rei*” Arbok da China, perante o qual é incriminado por Bel Tokh, seu irmão maior, deixa o país com toda a família, procurando refúgio na corte da Pérsia. A China pede sua extradição. A fim de evitar complicações e salvaguardar a vida do refugiado, com respeito ao “*juramento pelo sol*”, — que lhe fora feito pelo soberano da Pérsia, — Shapuh, seu filho e sucessor, ordena a extradição de Mam Kun, que encontra asilo junto ao rei Tiridat III da Armênia, nos fins do século III d.C. Ele manifesta fidelidade e dedicação ao seu novo patrão; guerreia contra o príncipe Slkuni, que, a soldo da corte da Pérsia, conspirava contra a Armênia. Vencido e morto o traidor, um decreto real promove a família de Mam Kun à classe da nobreza; designa-o ministro da corte, doando-lhe vastas extensões de terras e alterando a grafia de seu nome de Mam Kun para Mamkunanian, consagrado já no século IV sob a forma de “Mamikonian”. Cala-se, daqui em diante, sobre sua pessoa, passando seus descendentes a honrar, pelos seus feitos, a nova pátria de adoção. O último dos Mamikonians é o generalíssimo Mushegh, do século IX; embora fosse seu nome consagrado pela tradição, eles, a partir desta data retiram-se do cenário político, cedendo seu lugar à família dos *Bagratidas* (Bagratuni, na forma armênia) (46).

GRUPO “B”: CANTOS TRANSMITIDOS POR FRAGMENTOS DOS VERSOS ORIGINAIS.

1— *Canto de VAHAGN:*

Constitui a expressão mais preciosa da arte poética armênia de Antigüidade, dentre os fragmentos da série dos Cantos de Goghten. É dedicado ao deus do Fogo, do Sol e da Força. Neste canto, imaginação e universo se convertem em poema cósmico, para homenagear, num momento culminante, o nascimento do deus “protetor” da antiga Armênia.

(45) — KHORENATSI, II, 81, p. 365-367; 84, p. 378; cf. FAUSTOS, V, 35.

(46) — ASTOURIAN, p. 178.

Khorenatsi, ao falar do rei Tigran I, diz:

“Seus filhos são Bab, Tiran e VAHAGN, deste último CANTA-SE nas LENDAS”:

“Paria o céu,
paria a Terra,
paria o Mar purpúreo,
também o cálamo, no mar, paria.
Saía fumaça do oco do cálamo,
saíam chamas do oco do cálamo
e através das chamas
corria um menino louro;
tinha cabelos de fogo,
tinha barba de chamas
e seus olhos eram sóis” (47).

O historiador nos esclarece, com ênfase, tê-lo

“ouvido cantar com os próprios ouvidos, por alguns, ao som do instrumento “bandir”

deixando de informar se o trecho citado constituía ou não o princípio do canto, assim como de completar o restante dos versos, onde havia muita coisa interessante, pois acrescenta:

“Outros trechos do CANTO diziam da sua luta contra os dragões, sua vitória sobre eles e as outras suas proezas, semelhantes as atribuídas a Hercules. Diziam, ainda, de sua transformação em deus e sua adoração também na terra da Geórgia, onde recebia sacrifícios, havendo uma estátua em tamanho natural (48).

Para o recolhedor, Vahagn é o ancestral da família, que em homenagem ao seu nome foi chamada *Vahouni*, integrada na casta nobre da corte; passando, sob o reinado de Vagarsh (nos anos 116 a 40) e por desejo espontâneo de alguns seus descendentes, a encarregar-se do culto sacro dos templos e da função de “Sumo Sacerdote”(49).

Em razão de sua bravura converte-se, nas lendas, em mito e semi-deus. Por seus atributos de deus do Fogo, do Sol e da Força e

(47) — KHORENATSI, I, 36, p. 134-136; Tigran I é filho de Artashes I e pai de Tigran II, o Grande; o canto dedicado a Vahagn está nas páginas 135-136.

(48) — KHORENATSI, I, 31, p. 136.

(49) — KHORENATSI, I, 31, p. 136; II, 8, p. 184-185; 12, p. 195-196; 14, p. 202-204.

vencendor e destruidor de dragões (50), ele constituiria, com o *celestial Aramazd, pai dos deuses* (51) e com a filha deste, *Anahit, mãe da Armênia, fonte da vida e das virtudes e glória da nação* (52) É essa a tríade suma do panteão armênio, sendo nele *Vahagn* a figura principal. Nos seus templos em *Hashtishad*, cidade sacra da antiga Armênia, recebia, anualmente, junto com suas parceiras *Anahit* e *Astride* (deusa do Amor: Afrodite), libações e sacrifícios (53)

Os reis armênios imploravam-lhe força para enfrentar os adversários:

“Que, o poderoso Vahagn, protetor de nosso país, vos inspire bravura”,

dizia o rei Tiridat III aos seus ministros (54) O povo pedia-lhe amparo nos perigos; foi ele quem o libertou do susto dos *dragões* (cobras, feras, monstros), contra os quais *lutou e saiu vencedor*. Para ajudar o povo, o semi-deus comete até “*roubo*”, convertido, na lenda, em “*Via Láctea*” A respeito deste episódio, Anania Shirakatsi, geógrafo-matemático do século VII, refere:

“Nas lendas de nossos avôs conta-se que num inverno dos mais duros, Vahagn, um de nossos ancestrais, foi roubar palhas gramíneas dos currais de Bar Sham, ancestral da Assíria. O fato consagrou-se, mais tarde, pelo fenômeno celestial da Via Láctea” (55).

O termo armênio “*hard-goghi djamba*” (pegada ou passagem do ladrão de palha, correspondente à “*Via Láctea*”), liga-se à mesma lenda, segundo a qual Vahagn, ao voltar da Assíria por via espacial, deixou cair no caminho parte das palhas roubadas, que, por estarem brancas, devido à neve, deixaram luminosas as pegadas de sua passagem.

O nome “*Vahagn*” para uns é a versão armênia de “*Veretragna*”, deus da Atmosfera e da Vitória na mitologia persa (56); para outros, provém de um nome não especificado da mitologia védica (57).

(50) — AGHATANGELO, 12, p. 102; 114, p. 600; KHORENATSI, I, 31, p. 136.

(51) — AGATHANGELO, 109, p. 584. KHORENATSI, II, 86, p. 384.

(52) — AGATHANGELO, 4, p. 47-48; 12, p. 102.

(53) — Na região de Taron; AGATHANGELO, 114, p. 600; KHORENATSI, II, 14, p. 203-204.

(54) — AGATHANGELO, 12, p. 102.

(55) — ANANIA SHIRAKATSI, Obras, p. 48; ver, a respeito de Bar-Sham, o Canto n.º 2/A, de Aram.

(56) — DE LAGARDE, p. 141; HÜBSCHMANN, p. 75; GELZER, p. 4.; ABEGHIAN, p. 73-90.

(57) — KIPARIAN, p. 22.

Pode proceder ainda, como terceira hipótese, de um dos compostos sânscrito-védicos, conforme seu prefixo fosse o radical verbal *vah* (trazer) ou *vâ* (soprar de vento, redundando em *vayu*: sopro de vento; *vatah*: vento), acrescido por *agni* (fogo, em sânscrito; cf. “ignis” no latim, etc.). No primeiro caso, haveria o composto *vah* + *agni* > *vahagn*: produtor ou portador de fogo, o conotativo mais apropriado deste deus; no outro *vâ* > *vayu* > *vata* + *agni* > *vahagn*: sopro de fogo. O nome, quanto ao seu primeiro componente (o radical verbal), continua sem solução satisfatória (58).

Os conotativos de *Vahagn*, — deus do Fogo, do Sol e da Força. — corroboram o fato de suas afinidades com o deus *Agni* e, por extensão, com *Indra*, ambos da antiga Índia. A diferença consiste nos atributos: reunidos em *Vahagn* e partilhados por *Agni* e *Indra*, às vezes, sendo outras vezes exercidos por ambos, daí a forma apocópada *Indragni* nos cantos de Rig—Veda (Canto VI, 60, 14), ambos disputando a soberania nos céus (59). Afinidades de nome e atributos de *Vahagn* com *Agni* nos levam longe, a considerações etnológicas, mitológicas e lingüísticas. Contudo, um resumo confrontativo de epítetos, parece-nos útil neste caso:

O deus VAHAGN da Armênia, quanto aos *conotativos particulares*:

- nasce pela união dos três poderes: *Céu, Terra, Mar* (no caso, o lago de Van, região preferida das lendas armênias e apelidado “mar de Nairi” nas inscrições cuneiformes assírias, e simplesmente “mar”, pelos autores armênios da Idade Média; ver Canto n.º 3/A); através do Fogo e das Plantas (no caso, o cálam);
- ao nascer já é *maduro*; começa a *correr*;
- tem cabelos de *Fogo*;
- seus olhos são *Sóis*;

quanto aos conotativos *divinos*:

- é o Principal dos deuses, pela ação e pela veneração;
- é deus do Fogo;

(58) — DE GUBERNATIS, pp. 143, 148-149; BARGAIGNE, I, p. 25, 27; GUERINOT, p. 118, 128; para as referências dos textos dos Cantos de Rig—Veda, servimo-nos das obras destes três autores.

(59) — GUERINOT, p. 217-218.

- é deus-Sol;
- é deus da Força;
- é protetor do país;
- é benfeitor dos homens;
- é lutador e vencedor dos dragões,
- é biajante.

O deus AGNI da Índia, quanto aos conotativos *particulares*:

- nasce do *Céu, da Terra e das Águas* (nos Cantos Védicos pode ser extensiva às “águas celestiais”, à do rio Ganges ou, ainda, ao oceano Indico) (Rig-Veda, Canto: I, 59, 4; 141,2; III, 1, 3; 22,2 9, 1-3; IV, 1,10; IV, 49,2; VIII, 43,28; X, 2.7: 46,9; etc.); *Filho das Águas* (Rig-Veda, Cantos: I, 1,1; 69,9; 91,6; 98,2; III, 1,13; X, 91,6 etc.; *Filho do Fogo* (Rig-Veda, Cantos: I 13,2; III, 10,1; etc.; *Filho das Plantas* (R. V., Cantos: I, 1,1; 98,2; III, 1,13; X, 91,6, etc.);
- ao nascer já é *maduro*, — atribuição partilhada com o deus Idra — matando o dragão Vritra (R. V., Cantos: II, 1,11; III, 20,4; VI, 16,48 (60);
- tem cabelos *ruivos* (R. V., Canto I, 45,2).

quanto aos conotativos *divinos*:

- é o Principal dos deuses;
- “deus grande” (R. V. Canto IV, 58,3); “único deus dentre todos os deuses” (R. V., Canto I, 68,2); “o mais honrado” (R. V., Cantos: V, 2,11; 8,4; X, 70,2);
- é deus do Fogo (R. V., Cantos: I, 124, 1; III, 10,1; IV, 13, 24; etc) (61);
- é deus-Sol (R. V., Cantos: I, 124,1; IV, 13, 4; X, 37, 1; 45, 10; 8; etc);
- é deus da Força (R. V., Cantos: I, 127, 1; III, 11, 4; 14,6; IV, 11,6; VI, 13,4; etc); o mesmo título é atribuído também a Indra (R. V., Cantos: VI, 18,11; X, 50,6).
- é protetor do país nas guerras e nas “dificuldades” dos guerreiros (R. V., Cantos: I, 189,1; VI, 3,1; Sama-Veda, estrofe 4; mes-

(60) — DE GUBERNATIS, p. 197.

(61) — DE GUBERNATIS, p. 119-120.

mo título para “Indra, o mais poderoso” (R.V., Cantos: I, 129,11; II, 11,13; III, 40,3; VII, 89,3 (62);

—é protetor e benfeitor dos homens (R.V., Cantos: I, 94, 13; 123,3; 189, 1; II, 1,7 (63);

—é lutador e vencedor dos dragões-cobras “Vritras” (R.V., Cantos: II, 1,11; III, 20,4; VI, 16, 48); Indra também partilha a tarefa, daí a formula “Indragni” (R.V., Cantos: I, 32, 1-15; II, 13,5; II, 19,3; 30, 1 (64);

—é viajante (R.V., Canto VI, 13,2).

O quadro comparativo, acima, ressalta, de maneira bastante clara, o fato das afinidades quanto ao nascimento e às atribuições entre os deuses Agni indiano e Vahagn armênio. Ambos nascidos do Céu, da Terra e do Mar; simbolizando, fundamentalmente, o Fogo e a Força; desempenhando papéis idênticos e seus nomes significando “fogo”; torna evidente, enfim, que o segundo procede histórica e etimologicamente do primeiro; ficando não evidentes, apenas, as circunstâncias históricas do itinerário de sua “viagem” da Índia para a Armênia.

2 — Canto de VARDKES, O JOVEM:

Pertence a nobreza armênia, talvez à linhagem real, filho de uma das muitas “mulheres” da corte. É dos tempos do rei Yerwand, do canto nº 5/A, entre os séculos III-II a.C. Os escassos pormenores sobre a vida, relatados no canto, e o fato de se passarem para os cantos trovadorescos, indiciam-no como figura da época. Khorenatsi, versando sobre as obras do rei Vagarsh (reinou nos anos 116-140), entre outras, a da construção de Vagarshavan (cidadezinha de Vagarsh), “no lugar onde ele, no meio do caminho, veio à luz”, tem um breve trecho a respeito de Vardkes:

“O rei Vagarsh... construiu muralhas em torno da renomada cidadezinha de Vardkes, sobre o rio Kasagh, cantada nas lendas”,

dando-nos, em seguida, um fragmento do canto:

“Vardkes, o jovem,
da região de Touha, ,
deixando sua moradia,
rumou,
ao longo do rio Kasagh,

(62) — DE GUBERNATIS, p. 121-122, 183, 194.

(63) — DE GUBERNATIS, p. 123.

(64) — DE GUBERNATIS, p. 122, 176-177.

para a colina de Shresh,
perto da cidade de Artimed,
às margens do rio Kasagh,
para pedir
a mão da filha
da corte do rei Yerwand” (65).

As localidades (Touha, Kasagh, Shresh, Artimed, Vardkesavan), encontram-se dentro das fronteiras da atual República da Armênia. Segundo os informes, alegados antes e depois do canto, o motivo da passagem de Vardkes, de Touha para as margens do rio Kasagh — onde ele constrói uma cidadezinha, denominando-a de “Vardkesavan” (cidadezinha de Vardkes) — seria o desejo de morar perto do futuro sogro, rei Yerwand, a quem foi para “*bater na porta*”, pedindo-lhe a mão da filha em casamento.

A cidadezinha destaca-se pela posição estratégica. Tigran II, o Grande (rei nos anos 95-55) transfere para ali “colonos judeus”, tornando-a centro comercial. Mais tarde, o rei Vagarsh, acima citado, *ampliaria a periferia da cidadezinha de Vardkes, munindo-a de fortes e muralhas, denominando-a, segundo seu nome, Vagarshshabad (cidade de Vagarsh), chamada também Cidade-Nova, tornando-a a nova capital do país, em substituição da antiga Artashad, semi-destruída pelas guerras (66).*

3 — Canto de *TORK, O GIGANTE*:

Oriundo da família de Anguegh-Tun (*Ingilene*, nas fontes gregas), que teria como ancestral certo *Baskam*, um dos netos do patriarca Hayk (67) Seu nome nos é dado por Khorenatsi, que escreve:

‘E o homem, de aspecto horrendo e gigantesco, grosseiro e de nariz chato, de olhar astuto e maligno, pela sua feiura apelidado de anguegh (an + guegh: não + bonito; é interpretação homofônica do historiador — N.A.), de físico forte e alto, foi designado (pelo rei Vagarsh, do canto de Vardkes — N.A.) governador da zona Oeste, dominando sua família de Anguegh-Tun (Família dos feios — N.A.), devido ao seu físico’.

Dão-se, em seguida, dois fragmentos do canto:

“Arranca blocos de silex
maciços,
sem rachaduras,
quebra-os em fragmentos,

(65) — KHORENATSI, II, 65, p. 327-328.

(66) — KHORENATSI, II, 65, p. 328.

(67) — KHORENATSI, I, 23, p. 113.

uns grandes,
outros pequenos;
com as unhas os aplaina,
grava neles
figuras de águias”

Em outra ocasião,

“Na costa do Ponto havia
navios inimigos.
Ele ataca-os
fogem-lhe
para o alto mar,
fora do alcance;
ele agarra, então, rochedos
e com eles
os alveja,
põe a pique numerosos,
no abismo
de águas profundas.
Os outros são impelidos
milhas além,
pelas ondas,
que os arremessos levantam” (68).

Segundo outro historiador, Sebeu, o nome original do gigante fora “*Bagarat, posteriormente apelidado de Anguegh, e transformado em deus pelos bárbaros da época*” (69).

Um conjunto de razões, alegadas por historiadores e estudiosos, entre elas: a identificação do nome “*Bagarat*” com “*Bagardat*”, significando no persa-zend “*dádiva dos deuses*” (70); a identificação do nome “*Tork*” com “*Tarku*”, deus dos hititas (71), e a presença na mitologia armênia do deus “*Tourk*” (*Vanatourk*”, na forma composta), da fauna e flora (72), sugerem-nos aceitar, no canto de Tork, restos de lendas antigas, dificilmente discrimináveis.

Khorenatsi, ao relatar o canto, expressa-se nestes termos:

“Lendas e nada mais que lendas. Mas para que indignar-se com isto? Deixe-se a gente falar; pois, pela grandeza de sua força, o gigante merece essas lendas” (73)

(68) — KHORENATSI, II, 8, p. 182-184.

(69) — SEBEUS, p. 9.

(70) — HÜBSCHMANN, p. 31.

(71) — ADONTZ, p. 389.

(72) — ABEGHIAN, p. 58-59.

(73) — KHORENATSI, II, 8, p. 182-184.

4 — *Canto de ARTASHES I (vitória sobre os alanos):*

Trata-se de figura de destaque da história armênia. Reinou nos anos 190 a 161 a.C. Reconquista ao país a soberania política e territorial, libertando-o das influências grego-selêucida e persa-aquemênida; recupera as regiões perdidas, marcando as fronteiras com *lápides liminares* gravadas em aramaico; ordena o uso de *um e mesmo idioma* em todo o território de sua jurisdição, ao mesmo tempo que incentiva a cultura grega. No plano administrativo, estimula a agricultura, daí o dito popular:

“Nos tempos de Artashes não havia, na Armênia, um palmo de terra inculta, quer nos campos, quer nas montanhas” (74).

Constrói num triângulo formado pela confluência dos rios Yeraskh (Arax) e Medzamor, a nova capital *Artashad* (cidade de Artashes; “*Artaxata*” nas fontes greco-romanas), com templos e teatros, jardins, pomares e parques de caça e diversões. Na história armênia, o período entre os anos 331 a.C. a 1 d.C. é reconhecido como da *Dinastia dos Artáshidas*, em homenagem á figura marcante do período.

Era mais do que esperado que poetas exaltassem figura de tamanha veneração. Khorenatsi antes de transcrever os fragmentos aqui reproduzidos, dá-nos os títulos dos cantos, que ocupariam várias páginas de livro, e fornece ao futuro historiador farto material informativo:

“Muitos dos feitos de Artashes são conhecidos pelas LENDAS dos BARDOS DE GOGHTEN, como: sobre a construção da capital Artashad; seu parentesco com os alanos; o nascimento de seus filhos; o namoro de Satenik com os descendentes dos dragões, segundo as lendas e, na realidade, com os descendentes de Astíages, que possuem moradias aos pés do monte Masis (Ararat); a guerra contra eles; a derrota e a morte destes e o incêndio de suas moradias; os ciúmes entre os filhos de Artashes, por causa das mulheres. Tudo isto, conforme referido, sabe-se dos cantos dos bardos. Referímo-nos a esses CANTOS, de forma breve (75).

De fato, do “muito” que ele, o historiador, sabia desses cantos, como o da descrição do enterro, relatou-nos pouco e de forma “breve” Mesmo assim, têm-se fragmentos pertencentes a um ciclo de doze cantos, no n.º 4 a 15, do Grupo “B”, referentes exclusivamente ao

(74) — KHORENATSI, I, 14, p. 75, 77; II, 56, p. 306; ESTRABÃO, XI, 14, 5; ver nota 6, aqui.

(75) — KHORENATSI, II, 49, p. 287-288.

monarca, à sua família e seus colaboradores. Talvez isto se tenha tornado possível graças à presença na corte do *inteligente poeta Vruyr*, um assessor do monarca e, provavelmente, autor ou patrocinador do referido ciclo de cantos. Cinco destes, de n.º 4 a 8, se referem especificamente a Artashes; os restantes, de n.º 9 a 15, a seus familiares e colaboradores (76).

O fragmento do canto n.º 4, um apelo à paz, motiva-se na expedição dos *alanos*, sitos ao norte da Armênia. Artashes encabeça suas tropas, rechaça-os para além do rio Kur (Kura), ficando os armênios na margem ocidental (no sul). Durante as operações, o filho do rei dos alanos é preso pelos armênios. Pede-se paz a Artashes, com a libertação do herdeiro alano. O pedido é recusado. Então, de além do rio e por meio de *intérpretes*, é a irmã do prisioneiro quem apela a Artashes, nestes termos do canto:

“Digo-te, nobre Artashes,
que venceste
a valorosa nação dos alanos,
accede aos pedidos
da filha de olhos lindos,
dos alanos,
e liberta o jovem.
Não convém a um povo valente
mandar matar por vingança
os herdeiros de heróica nação
ou, mantendo-os em cativeiro,
tratá-los a par dos escravos,
gerando eterna inimizade
entre ambas as bravas nações” (77).

5 — Canto de ARTASHES I (pedido de casamento):

Encantado com a *inteligência* e ainda mais com a *beleza* da irmã do herdeiro preso, o rei Artashes revela ao seu velho general e preceptor, Simbat, o *desejo* de pedi-la em casamento, com a promessa de estipular paz com os alanos e libertar o herdeiro. Encarrega-se da missão o velho general; este atravessa o rio, *pede a mão da filha dos alanos, Satenik* para seu rei e acerta as condições de paz. É a vez, então, do rei dos alanos, que condiciona o pedido apresentado a certas *garantias, consistentes em recompensar*, em dinheiro e presentes, os futuros sogros. O fragmento do canto diz:

(76) — KHORENATSI, II, 53, p. 300.

(77) — KHORENATSI, 50, p. 290-291.

“O que
o nobre Artashes pode oferecer,
por muitos mil milhares
e, mais ainda,
para compensar
a mão da nobre virgem,
filha dos alanos?” (78).

6 — *Canto de ARTASHES I (casamento “à oriental”):*

Fiel a palavra dada, o rei Artashes envia, previamente, ao rei dos alanos, em cumprimento ao acordo de troca, *couro vermelho, laica* (corante vermelho de procedência orgânica, muito apreciado na Antigüidade, de que a Armênia era, e continua a ser, um dos produtores, atualmente com métodos modernos); leva, também, *muito ouro*, ao mesmo tempo que munido da arma tradicional, que eram as *correntes*, aproxima-se do acampamento dos alanos, a fim de conduzir pessoalmente *para casa* sua noiva *Satenik* (79).

Aqui os *bardos cantam*:

“Montou,
o valente rei Artashes
o seu fogado corcel preto;
tirou a corrente
de couro vermelho,
de argolas douradas;
atravessou o rio,
impetuoso como águia nos céus,
e lançou a corrente
de couro vermelho,
de argolas douradas,
sobre a filha dos alanos;
lançou-a por detrás,
magoando com força
as costas de delgada virgem,
e voltou rápido ao seu quartel” (80).

7 — *Canto de ARTASHES I (núpcias):*

Após referir-se à formalização do casamento real, o historiador passa a tratar das núpcias, dando-nos entender quanto de luxo e pomposo havia nelas:

(78) — KHORENATSI, II, 50, p. 291.

(79) — ABEGHIAN, p. 172-173.

(80) — KHORENATSI, II, 50, p. 292.

“Era costume de nossos reis, à chegada do casal real no templo, distribuir moedas aos presentes, à maneira da oficialidade romana, e à chegada da rainha, pérolas, na porta de sua residência”.

No fragmento relatado em quatro breves versos, os cantores dizem:

“Chovia ouro
no casamento de Artashes;
choviam pérolas
nas núpcias de Satenik” (81).

8 — *Canto de ARTASHES I (tempos felizes!)*:

Na introdução do canto n.º4/B, o historiador referiu-se ao que fizera este rei para o desenvolvimento de seu país e para a felicidade de seu povo, salvaguardando-lhe a soberania e oferecendo-lhe parques de diversões, caçadas e festejos, entre esses últimos os organizados na ocasião do Ano Novo armênio (*Navasard*, em meados de agosto) (82). É a esses festejos que se refere o fragmento do saudoso canto, de tom lírico, ouvido pelo gramático Grigor Makistros, do século X, e relatado em sua “Cartas” Parece ser um “adeus” e um suspiro do monarca, a meia voz, “*nos momentos de doença, que precederam sua morte*” (83), artisticamente interpretado pelo bardo:

“Quem me daria a fumaça das chaminés,
a alvorada de Navasard,
o galopar dos veados.
o galopar dos veados
Nos tocávamos trombetas
e tambores,
segundo os costumes dos nossos reis (84).

A nação lhe tributou enterro solene,

“em carros reais e com muita pompa. Era de ouro o féretro; de seda, o trono e a cama; o manto estendido no corpo, era recamado de ouro. Havia coroa na cabeça e armas douradas aos pés. Rodeavam o trono seus filhos e familiares, seguidos por oficiais das armas, chefes (patriarcas) das famílias, destacamentos das regiões e divisões do exército nacional, todos armados como na oca-

(81) — KHORENATSI, II, 50, p. 292.

(82) — Sobre os festejos de *Navasard* (Ano Novo, na Armênia antiga), instituídos pelo rei Vagarsh, ver em KHORENATSI, II, 62, p. 332.

(83) — KHORENATSI, II, 60, p. 312.

(84) — GRIGOR MAKISTROS, *Cartas*, segundo ABEGHIAN, pp. 120-123, os cantos com nome de *Artashes* podem ser partilhados entre três reis de mesmo nome *Artashes*: I, II e III; opinião pessoal e infundada.

sião dos combates. Marchavam na frente os trombeteiros com trombetas em bronze; atrás, virgens cantoras, de preto, e carpideiras e, por fim, uma multidão de povo. Houve, sobre o túmulo, muitas imolações suicidas, de mulheres e servidores do odorado monarca” (85).

9 — *Canto de SATENIK (namoro):*

Era filha do rei dos alanos, “primeira mulher” de Artashes I e mãe do herdeiro, Artavazd I. Os motivos do canto prendem-se aos seus namoros com os chamados *descendentes dos dragões*, isto é, com os descendentes do rei Astíages da Média, que tinham suas moradias no sopé do monte Masis (Ararat) (86)

O historiador se refere mais vezes aos namoros da rainha com os descendentes dos “dragões”, ele mesmo elucida este enigmático termo, mais vezes usado no canto. Houve, numa época anterior aos acontecimentos da lenda, encontro armado entre a Armênia e a Média; derrotados os medos, a mulher e os filhos do rei Astíages da Média e um grupo de notáveis medos foram transferidos para a Armênia, estabelecendo-se no local mencionado.

Na interpretação de Khorenatsi, o nome “Astíages” significa “dragão” no idioma dos medos; daí a expressão “descendentes dos dragões”, que o historiador e poetas, gostaram de empregar a respeito dos familiares e descendentes do rei Astíages. A transferência visava colonizar os pontos menos povoados do país. Os medos revelaram-se, porém, elementos perturbadores, tendo por chefe um certo Argavan, apelidado também “Muratsan”. Era com estes “dragões” e, em particular com seu chefe, o idílio da rainha Satenik. Na conspiração contra a vida do rei Artashes e contra o menino herdeiro Artavazd, realizada no “Templo dos Dragões”, o cortejar a rainha-mãe, deveria servir de instrumento para uma dupla traição político-sentimental. Damos a seguir os dois breves fragmentos dos respectivos cantos, isto é do “namoro” e da “conspiração”:

“Satenik,
a Primeira Dama,
almeja ardentemente
e procura,
com ervas mágicas,
escondidas no travesseiro,
seduzir Argavan” (87).

(85) — KHORENATSI, II, 60, p. 310, 313.

(86) — KHORENATSI, I, 30, p. 133; II, 49, p. 287

(87) — KHORENATSI, I, 30, p. 133-134.

10 — *Canto de SATENIK (conspiração):*

Servindo-se da rainha como instrumento, os descendentes medos (“descendentes dos dragões”) conspiram, sob a chefia de Argavan, contra a corte armênia. Expostos no canto anterior (n.º 9) os motivos da trama, aqui reproduzimos sem comentário o fragmento do presente canto, em que o bardo diz:

“Certa vez,
Argavan deu um grande banquete
em homenagem ao rei Artashes,
contra quem tramavam
no Templo dos Dragões” (88).

11 — *Canto de ARTAVAZD (infância):*

Filho primogênito de Artashes I e de sua “premeira” mulher Satenik. Gênio aventureiro *desde o dia do nascimento, passou para os cantos trovadorescos da época*. Quando herdeiro, Artavazd vem designado pelo pai como comandante do quarto destacamento oriental. Reprime os desordeiros colonos medos, que conspiravam continuamente contra seu pai e contra ele. Sua raiva contra esses *descendentes dos dragões* começara ao saber que eles quiseram sua eliminação, quando ainda era criança de colo. Sua sucessão no trono tinha motivado, alías, *ciúmes e desordens* na corte, por causa das *mulheres*. No trono, combate vitoriosamente contra Mitridates I (171-138 a.C.) da Pártia.

É às tramas dos *dragões* medos, *em convivência com as mulheres e por mil e uma feitiçarias*, que alude o fragmento do canto:

“Os dragões,
da corte de Astíages,
roubaram de seu berço
o menino Artavazd,
colocando um gênio demoníaco
no seu lugar” (89).

12 — *Canto de ARTAVAZAD I (fundação de Marakert)*

O lugar escolhido por seu pai, Artashes I, para a construção da capital, Artashad, era dos mais atraentes, numa confluência dos rios Arax e Medzamor e rodeado de florestas de “cedro” É provável que o

(88) — KHORENATSI, I, 30, p. 133; II, 51, p. 293-295; 53, p. 300.

(89) — KHORENATSI, I, 30, p. 133; II, 50, p. 293; 51, p. 294-205; 53, p. 300; 61, p. 316.

herdeiro Artavazd tivesse sua moradia na área escolhida para a futura capital, e fosse obrigado a transferir-se para outro lugar, que não lhe faltaria. Ele, propositalmente, foi para a localidade situada no sopé do monte Masis (nome popular do monte Ararat), reduto dos colonos medos, os famosos “descendentes dos dragões”, seus inimigos jurados. Estes opuseram-se em armas; foram vencidos e “exterminados”, inclusive seu chefe Argavan (chamado também Argam ou Muratsan). Artavazd constrói ali, nas *planícies de Sharour*, ricas em vinhedos, a cidade de *Marakert*, que ao invés de ser uma homenagem ao nome do fundador (neste caso o nome da cidade seria *Artakert*), está ligado ao de seus inimigos medos (o temo armênio do “medo” é “mar”; portanto “Marakert” significaria: construção ou cidade dos medos), como que para perpetuar-lhes o triste fim, pela construção daquela cidade. É a este acontecimento que se refere o fragmento do canto:

“Artavazd,
filho do nobre Artashes,
não encontrando lugar
para sua residência,
na hora da fundação
da cidade de Artashad,
foi para a região dos Medos
e construiu lá,
nas planícies de Sharour,
a cidade de Marakert” (90).

13 — *Canto de ARTAVAZD I (no enterro do pai):*

Assistimos, no canto n.º 8/B, à pompa do enterro de Artashes I, seu pai, que o povo lhe tributou, com “virgens” cantando e “carpideiras” chorando, numa cena de “muitas imolações suicidas” sobre o túmulo. Fatos que deram razão ao presente canto, onde Artavazd, o filho, constrangido, sente-se vazio no trono, por tê-lo herdado em “ruínas”, e reclama do pai:

“Na hora de partir,
levaste contigo todo o mundo;
como
poderei eu
sobre ruínas reinar?” (91).

(90) — KHORENATSI, I, 30, p. 131-133; II, 51, p. 293-295.

(91) — KHORENATSI, II, 61, p. 315.

14 — *Canto de ARTAVAZD I (resposta do pai):*

Na relação do historiador, o fragmento faz seqüência direta ao precedente. Os *bravos espíritos*, a que alude o canto, são os maus gênios, que na crença popular moravam nas grutas profundas do monte Masis, de dois picos: Grande Masis (5.156 mts.) e Pequeno Masis (3.925mts.). O nome “Masis” é o apelido popular do famoso monte bíblico Ararat, em que parou a arca de Noé, após o dilúvio. Sob nomes diferentes de protagonistas, esta lenda tem suas variantes na mitologia e no folclore de vários povos. O fragmento do canto reproduz a “maldição” do pai que, indignado, responde do túmulo:

“Quando calvagares para caçar
nas veredas do soberbo monte Masis,
que te levem os bravos espíritos
para os abismos
do monte Masis;
aí fiques
sem ver a luz” (92).

A subsequente perdição de Artavazd, que no poema seria conseqüência da maldição do pai, atribui-se, pelo historiador, a um incidente, numa caça de onagros e javalis, nos arredores da capital Artashad, não distante das planícies do monte Masis. Ele teria sido *precipitado num abismo, perdendo-se ali, sem deixar vestígio algum*. O fato continua nas lendas dos avôs, alegadas pelo historiador, segundo as quais,

“Artavazd continua vivo, cativo numa gruta e preso por cadeias. Dois de seus cães lambem dia e noite suas cadeias, para libertá-lo. Ao sair, sera o fim do mundo. Mas, com o estrondo das batidas nas bigornas, pelos ferreiros, se engrossam as cadeias”

A relação continua com novidades:

“Muitos ferreiros de nossos dias acreditando na lenda, batem três a quatro vezes nas bigornas, às segundas-feiras, para, dizem eles, se fortalecerem as cadeias de Artavazd. A verdade, porém, é conforme elegamos acima” (93)

Khorenatsi no fim do Livro I (p. 140-146), de sua história, coloca um apêndice, cujo título diz: “Das lendas persas, em torno de Astíages e Biurasp”, onde, sob nomes diferentes, se lê semelhante lenda: *Artavazd* é substituído por *Astíages*; *Monte Masis*, por *Dem-*

(92) — KHORENATSI, II, 61, p. 315.

(93) — KHORENATSI, II, 61, p. 315-316.

bavend; Espíritos bravos, por Rouden. O bravo Biurasp aprisiona Rouden numa gruta do monte Dembavend, onde é mantido sob cadeias; sua libertação é o fim do mundo. Não há batida nas bigornas (94).

15 — *Canto de SIMBAT BAGRATUNI:*

Filho de Biurat, da família dos Bagratidas, cujo ancestral fora o forte e inteligente *Shamba Bagarat*, de origem judia, segundo Khorenatsi (95). No governo de três monarcas Simbat Bagratuni chefia vitoriosamente as forças do país, servindo o trono com bravura e lealdade. Sob o rei Sanatruk, é instrutor do herdeiro Artashes (futuro Artashes I), salvando-o no morticínio de seus irmãos, perpetrado por ordem do rei Yerwand. Perseguido por *patrulheiros* deste, Simbat, disfarçado em pastor, vagueia com o menino herdeiro *por vales e montanhas*. Refugia-se na Pérsia, onde sua fama lhe proporciona, junto à corte, acolhida calorosa. Volta à Armênia com a ajuda persa, a fim de assegurar os direitos do menino herdeiro.

Após o encontro armado com Yerwand, este, derrotado, deixa o trono para Artashes. Na qualidade de *preceptor e padrinho*, pede, para o jovem rei Artashes I, *a mão da filha dos alanos*. Suas armas prevalecem sobre os persas. É agraciado pelo rei Artashes I, com honras e doações de terras. Isto deixa enciumado o herdeiro Artavazd, primogenito de Artashes e Satenik, e Simbat deixa a corte *para viver em paz* nas suas possessões. Há ciúmes e intranquilidade na corte, *por causa das mulheres*. Armênia é atacada por romanos; procura-se o “*velho general*”, que chega na hora certa e salva a vida do herdeiro ciumento, rechaçando os romanos para além das fronteiras. Na ocasião, fala-se de um encontro armado com general romano Domício Corbulão, *conforme a lenda cantada pelos poetas* (96)

É o seguinte o canto “reconstituído” em homenagem ao “velho general”, segundo nos referem *sua lenda e o CANCIONEIRO dos bardos armênios* (97):

(94) — Sobre lendas semelhantes e comuns a alguns povos modernos, ver em ABEGHIAN, p. 148-152. SONIA ORIETA HEINRICH — Deuses e Heróis na “Edda Poética” e na “Tetralogia” de Wagner, publicado no Boletim n.º 2 do Curso de Alemã, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, São Paulo, 1959.

(95) — Sobre a origem “judia” da família armênia *Bagratida* e do nome *Shamba-Shambat-Simbat*, ver em KHORENATSI, I, 22, p. 110-111; II, 3, p. 166-167; 7, p. 175; 8, p. 186; 9, p. 190; 14, p. 204; 63, p. 322.

(96) — KHORENATSI, II, 37, p. 264; 43; 44; 45; 46; 50, p. 291; 53, 54, p. 302; sobre o general romano *Domício Corbulão*, “*cantado pelos poetas*”, ver II, 54, p. 302.

(97) — Sobre Simbat, “o velho general”, ver em KHORENATSI, II, 48, p. 287; 52, p. 296-297; 53, p. 298-300; 37, p. 264-265; 38, p. 266-267; 54, p. 302.

“A bravura condizia com seu porte;
condecoravam-no
as virtudes de sua alma,
a nobreza de suas cãs.
Qual drakontikon (98)
brilhavam-lhe nos olhos
manchas de sangue
entre ouro e pérolas.
Cuidadoso por temperamento,
para consigo e para com todos;
mais que todos se distinguindo
pelo dom de
vencer nos feitos de armas” (99).

16 — *Canto de TIGRAN II, O GRANDE:*

“O mais inteligente e valoroso dos reis da Armênia” e o maior vulto de sua história. O grifo é de Khorenatsi.

Reinou nos anos 95 a 55 a.C.

Fora seu pai Tigran I (no trono entre 130 e 96 a.C.), um reformador agrário-administrativo e *amador de caça e diversões*. Seu filho, tema deste canto, organiza as forças de defesa do país, confiando-as aos tres filhos: Artavazd, Zareh, Tiran e ao *velho general Simbat*: o quarto filho é nomeado *Sumo Sacerdote (100)*; incentiva a cultura, favorecida então pela presença na corte de *sábios gregos*, seus *hospedes*; constrói, em defesa das fronteiras do sul, a cidade-fortaleza de *Tigranakert* (construção de Tigran; o nome figura sob a forma de *Tigranakert* (construção de Tigran, nas fontes greco-romanas, o nome do monarca figura sob a forma de *Tigranes*, e o da cidade, de *Tigranocerta*), cercada de muralhas, torres e fossos de água, deslocando para ali núcleos de gregos e judeus, com o fim de incentivar a cultura e o comércio. Dele Khorenatsi diz:

“Quem, se é homem de verdade e gosta de bons costumes, de coragem e inteligência, não desejaria ser como ele?. Enalteceu nossa nação, estendendo o país às suas antigas fronteiras” (101).

Se excedeu-se na sua ação, incluindo nas fronteiras da Armênia a Cilícia, Fenícia, Capadócia, Síria e partes da Mesopotâmia, Palestina e Cáucaso, — quatro reis destes países acompanhando-o dentro e

(98) — KHORENATSI, II, 52, p. 296; o termo grego *drakontikon*, usado pelo autor, significaria: bracelete em forma de “serpente”, ornado de pedras preciosas.

(99) — KHORENATSI, II, 52, p. 296-297.

(100) — KHORENATSI, I, 24, p. 115; II, 51, p. 294; 53, p. 300.

(101) — KHORENATSI, I, 24, p. 113-114.

fora da corte, — foi para impor respeito aos vizinhos e desenvolver plano de progresso dentro de “fronteiras seguras” Chamou, porém, sobre si a atenção de Roma, que começava a penetrar na Ásia Menor. Seu império durou quanto sua vida. Faleceu por doença, aos oitenta e cinco anos. Quando vivo, foi molestado pelo irrequeto sogro Mitrídates, famoso de aventuras, e pelos próprios filhos Zareh e Tiran; consolou-se com o herdeiro Artavazd (futuro Artavazd II), instruído em letras gregas e autor de obras naquele idioma (102).

Dele temos numerosas moedas em ouro, prata e bronze, trazendo quase todas a inscrição em grego: “*Brasileos basileos Tigranou*” (de Tigran, rei dos reis).

Era de se esperar que poetas do povo enaltecessem seu “rei dos reis” O apelido de família *Yerwandian*, que lhe é dado nos cantos, diz de sua afinidade com esta família. Ao referir-se a ele, escreve Khorenatsi: *Em nossa Antigüidade, os que CANTAVAM ao som de bandir, diziam dele:*

“Loiro,
penugem e cabelos delicados,
Yerwandian Tigran mostrava
faces ardentes,
olhos azuis;
forte e viril a constituição;
alta a estatura,
nobre o andar;
no comer e beber, sobriedade;
nos festins, comedimento;
nos prazeres mundanos, moderação;
mestria na arte de falar,
inteligência e justiça,
ponderação em tudo,
para com todos,
com venturosos
e com humildes (103).

17 — *Canto de TIRIDAT III:*

Rei da Armênia nos anos 287 a 336. Sob seu reinado, o país adotou, em 301, o Cristianismo como religião oficial de estado, sen-

(102) — PLUTARCO diz dele: “*Artavazd escreveu (em grego: N.A.) tragédias, discursos e histórias, metade dos quais existem até hoje*”, em *Vitae Parallelae*, “*Marcus Crassus*”, IV, p. 138; infelizmente nada desses escritos chegou aos nossos dias.

(103) — KHORENATSI, I, 24, p. 115-116.

do Gregório, o Iluminador, o apóstolo da nova crença. Por ironia da sorte, rei e apóstolo tiveram seus caminhos cruzados ainda crianças. Teve o rei seu pai morto por um agente da Pérsia sassânida, de nome *Anak*, pai do futuro apóstolo; exterminada, pelos guardas do rei morto, a família do assassino, salva-se um menino, que levado pela nutriz para a cidade de Cesaréia, na zona grega, instrui-se no Cristianismo, recebendo o nome de Gregório. Por sua vez, o menino Tiridat, salvo pelo príncipe Artavazd Mamikonian, é levado para a zona romana e daí para Roma; recebe instrução militar e pela sua bravura atrai a atenção do futuro imperador Diocleciano. Volta ao trono dos pais. Sua fama guerreira e mão firme dão ao país quarenta anos de relativa paz e reconstrução. Enfrenta vitoriosamente um ataque do co-imperador Maximino Daia (307-313) Estipula, por volta de 324, um "*Termo de Tratado*" com Constantino, o Grande. Sua morte, entre 336 e 337, quase coincide com a de Constantino.

O historiador Agathângelo, *secretário de Tiridat*, (104) é quem nos fornece os dados sobre sua vida e seus feitos. Ao versar sobre as *bravuras* do monarca, refere-se, num estilo hermético, repassado de retórica e metáforas, aos casos de *duelos*, de *atravessar rios*, *mudando-lhes* o curso, de participar nas operações de *mar*, etc. Sem pormenores, precede o fragmento do canto a lacônica expressão: *Seus feitos passaram para os CANTOS que diziam:*

"Destemido,
como o rei Tiridat,
que, no seu arrebatamento,
arrasou as barragens dos rios,
secando-lhes o leito,
e intrépido, lutou
com as ondas do mar" (105).

18 — *Canto de SIMBAT MAMIKONIAN:*

Lutas guerrilheiras travadas entre defensores armênios e persas atacantes, nos séculos V a VI, são tratadas com humor nas lendas populares e dão origem à história da "Batalha de Taron", obra de *Hovan Mamikonian*, completada em pormenores por *Sebeus*, sendo ambos do século VII. Os comandantes dos armênios são da família Mamikonian: *Mushegh*, de "cento e vinte anos; *Vahan*, filho deste, de "oitenta anos"; *Simbat* e seu filho *Vahan*, o *Astuto*, etc., gente esperta nas malícias guerrilheiras, acabando por derrotar os persas. O fragmento que se segue, parece ser o epílogo do canto que des-

(104) — AGATHÂNGELO, Introdução, p. 15, 4, p. 41-45; 11, p. 99-101.

(105) — AGATHÂNGELO, 11, p. 100.

creveria os fatos pela vitória na batalha final, de *Simbat Mâmikonian* sobre *Suren*, general dos persas. À *localidade*, onde se acumulam em montes os cadáveres dos persas tombados, dá-se o nome de *Varazablour* (Monte de Varaz), em homenagem a Varaz Paluni, o intrépido lugartenente de Simbat. Ao voltar do campo da batalha, os vencedores são acolhidos festivamente com cantos e danças dos populares, que, entre outras, entoam a humorística canção, única no gênero na série dos Cantos de Goghten, nela estreando a “classe popular” da fauna armênia:

“Feras do Monte Varaz
comeram cadáveres
e ficaram gordas.
O Castor comeu e engordou
como o Urso.
A Raposa ensoberbeceu-se
mais do que o Leão.
O Lobo estourou, de tão voraz.
O Urso, por esvaziar quanto comia,
morreu de fome.
Os Abrutes, por serem sôfregos,
quedaram agachados
e não puderam erguer-se.
Os Ratos, por terem transportado demais,
para os celeiros,
ficaram de pés esfolados” (106).

CONCLUSÃO:

Pela resenha dos documentos antigos da poesia armênia, chega-se à idéia de encará-los como fragmentos de uma *EPOPÉIA NACIONAL*, elaborada por anônimos poetas de épocas diferentes. A seqüência dos temas, abrangendo mitos que relatam as origens do povo armênio e as subseqüentes figuras de destaque, que no decorrer dos tempos consolidaram sua existência histórica, assim como as repetidas expressões dos historiadores-recolhedores, tais como: “*A este respeito dizem os CANTOS DE GOGHTEN*”; “*CANCIONEIRO dos bardos armênios*”; “*Os que CANTAVAM ao som de bandir*”; “*CANTOS, onde há versos sobre.* ”; “*Os POETAS dizem nos seus “CANTOS”*”; “*Os CANTOS que diziam.* ”; “*CANTA-SE nas LENDAS*”; “*Como se CANTAVA nos TEMPOS ANTIGOS*”, etc., sugerindo a existência, na Antigüidade, de um conjunto poético de relevância nacional, convencem-nos da asserção ora enunciada. Este con-

(106) — HOVAN MAMIKONIAN, p. 246-247; ABEGHIAN, p. 303-304.

junto seria de natureza semelhante aos *CANTOS VÉDICOS* da antiga Índia e de *SHAH-NAME* (Diário dos Reis) da Pérsia.

Outra conclusão, a que nos levam essas considerações, diz das *afinidades* dos Cantos de Goghten com as duas obras acima mencionadas, afinidades essas predominantemente mitológicas com o primeiro e programáticas com o segundo, e com as assim chamadas “*lendas vagueantes*” (107), comuns a mais de um povo do Leste e do Oeste. No decorrer dos tempos e conforme seu itinerário, essas lendas se dissimularam nos costumes e folclore locais, basicamente mantendo-se idênticas. Afinidades essas que, pelo menos no tocante às lendas armênias, continuam inexploradas.

(107) — Sobre as chamadas “*lendas vagueantes*”, ver em ABEGHIAN, p. 43, 45, 65, 87, 148-152.

BIBLIOGRAFIA

FONTES:

a) *autores armênios (em armênio):*

1 — AGAHTÂNGELO, do século IV, História de introdução do Cristianismo na Armênia, Gráfica Armênia Mekhitarista, Veneza, 1930.

2 — ANANIA SHIRAKATSI, do século VII, Obras, São Petersburg, 1877.

3 — EGHISHÉ (Eliseu), do séc. V-VI, A guerra dos armênios e de Vardan Mamikonian, Graf. Arm. Mekhitarista, Veneza, 1950;

4 — FAUSTOS BIUZANDATSI (Fausto de Bizâncio), do séc. V, História da Armênia, Graf. Arm. Mekhitarista, Veneza, 1933; na citação: FAUSTOS;

5 — GRIOGOR MAKISTROS, do séc. X, Cartas,

6 — HOVAN MAMIKONIAN, do séc. VII, História de Taron, Erevan, 1941;

7 — MOVSES KHORENATSI (Moises de Khoren), do séc. V, História da Armênia, Graf. Arm. Mekhitarista, Veneza, 1955; é “pai da historiografia armênia”; na citação: KHORENATSI.

8 — SEBEUS, do séc. VII, História das guerras de Heráclio contra os persas, ed. anotada de G. Abgarian, Erevan, 1965.

b) *autores estrangeiros:*

9 — ESTRABÃO (c. 58 a.C., — 25 d.C.), Geografia, em 8 livros; texto grego com trad. em inglês, Harvard University Press, ed. Cambridg-Massachusetts, 1960.

10 — HERÓDOTO (c. 480-425 a.C.), História, em 9 livros; texto grego com trad. inglês, Harvard University Press, Cambridg-Massachusetts, 1960.

11 — PLUTARCO (c. 45/50-125 d.C.), Vitae Parallellae (em grego): versão armênia em 6 volumes; Grafica Armênia Mekhitarista, Veneza, 1831-1835.

12 — XENOFONTE (c. 427-355 a.C.), Anabasis; texto grego com trad. em francês, Societé d'Édition “Les Belles Lettres”, Paris, 1952-54.

ESTUDOS (em asterisco: obra em armênio):

1 — ABEGUIAN, M., Lendas populares armênias, em “Obras”, I, Erevan, 1966

*2 — ADONTZ, N., Tork, deus dos antigos armênios, em “Hushartzan”, Graf. Arm. Mekhitarista, Viena, 1911;

*3 — ADONTZ, N., Histoire d'Arménie, Les Origines, Paris, 1946.

*4 — ASLAN, K., Études historiques, Paris, 1928.

*5 — ASTOURIAN, H., História da Armênia, Buenos Aires, gráfica Si-pan, 1947.

6 — BARGAIGNE, A., La religion Vedique d'après les hymnes de Rig-Veda, Paris, F. Vieweg, 1878, 3 vols.

*7 — BARKHUTARIAN, S., Monumentos culturais da Armênia Soviética, Erevan, 1935.

8 — DE GUBERNATIS, Letture sopra la Mitologia Vedica, Firenze, ed. Monnaie, 1874.

DE LAGARDE, P., Armenische Studien, Göttingen, 1877

10 — GELZER, H., Zur Armenische Götterlehre; foi consultada a versão armênia, Graf. Arm. Mekhitarista, Veneza, 1827.

11 — GIORDANI, M. CURTIS, História da Antiguidade Oriental, ed. Vozes, R.J. 1963.

12 — GUERINOT, A., Recherches sur l'origine de l'idée de Dieu d'après le Rig-Veda, Paris, ed. Ernest Leroux, 1900.

*13 — GUEVORKIAN, A., Costumes e Artesanato nas iluminuras armênias, Erevan, 1972; edição ricamente ilustrada.

14 — HÜBSCHMANN, H., Armenische Grammatik, Leipzig, 1895.

15 — KEROUZIAN, Y. O., — 1, Origem do alfabeto armênio, S.P., 1970

16 — KOROZIAN, Y. O., — 2, Armênia e Roma, Relações políticas entre 190 a.C. — 378 d.C., gráfica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

*17 — KHATCHATRIAN, A., Tork Anguegh na antiga literatura e na crítica moderna, em "Informativo de Ciência e Arte", 1931, n.º 5, Erevan.

*18 — KIPARIAN, C., História da literatura armênia, vol. I, das origens até o ano de 1300, Graf. Arm. Mekhitarista, Veneza, 1944.

19 — PIOTROVSKY, B., Ourartou, série "Archaeologia Mundi", em francês, ed. Nagel, Genève, Paris, Munich, 1969.

*20 — SARDARIAN, S. H., A sociedade primitiva na Armênia pré-histórica; obra exaustiva; reprodução de inscrições pictográficas e achados arqueológicos; resumo em russo e inglês; Erevan 1967.

21 — HEINRICH, SONIA ORIETA, Deuses e Heróis no "Edda Poética" e na "Tetralogia" de Wagner, no Boletim nº 2 do Curso de Alemão, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1959.

22 — ENCICLOPEDIA ITALIANA, di Giovanni Treccani, vol. XXXI, Roma 1950.

O ORIENTE E A MORAL DE PROPÉRCIO

Zelia L. V de Almeida Cardoso

Todos aqueles que, a qualquer título, tiveram oportunidade de estudar a poesia greco-latina devem ter observado a assiduidade com que as referências ao Oriente ali são encontradas. Parece-nos evidente que a explicação para essa insistência reside no fato de tanto a Grécia como, mais tarde, Roma terem estado intimamente relacionadas com as regiões e povos orientais.

Cedo se iniciaram os contactos entre os habitantes da Grécia e o chamado Oriente Próximo. A Hêlade primitiva, muito embora sua história sob certos aspectos permaneça impenetrável, foi habitada por um aglomerado de povos, entre os quais, além dos autóctones anônimos, podemos mencionar os que os próprios gregos denominaram “pelasgos”, “dríopes” e “cários”. Se os pelasgos parecem ser provenientes da Tessália (1) e os dríopes são de origem desconhecida, os cários deveriam ser originários da Ásia Menor (2)

No segundo milênio antes de Cristo, os arianos se estabelecem na Europa e Ásia. Enquanto os aqueus se domicíliam na região que hoje corresponde à Grécia, povos aparentados com eles se fixam às margens do Bósforo, na Trôada, na Bitínia, criando-se os reinos da Frígia, da Lídia e da Mísia. Não se estranha, pois, que os contactos entre aqueus e povos da Ásia Menor tenham sido frequentes e que as influências culturais daqueles que desenvolveram civilizações diversificadas em locais diferentes tenham interagido de forma profícua.

No período micênico (1400-1200 a.C.) a Grécia se expande e os contactos com a Ásia Menor se tornam mais apreciáveis. A partir do século XIV a.C., os povos da Grécia frequentam a faixa do litoral asiático que se stiuva entre a Cilícia e a Trôada (vasos de cerâmica

(1) — Tal opinião, corrente entre os historiadores gregos do século IV a. C. é hoje contestada pela historiografia moderna que prefere ver no termo “pelasgo” uma denominação genérica para designar povos pré-helênicos, de maneira global.

(2) — Tucídides (Thuc. I, iv. 8).

e objetos de bronze atestam a presença da cultura grega nessa região), chegam à Panfília (onde se propaga um dialeto semelhante ao da Arcádia), fundam cidades na Cária (onde já haviam estado antes os cretenses que se assimilaram, posteriormente, aos gregos), fazem incursões na Cilícia, na Lícia e em Chipre.

Não é de admirar-se, portanto, que as mais antigas lendas gregas envolvam fatos passados no Oriente e heróis naturais dos locais por onde estiveram.

Também o Egito foi objeto das visitas sistemáticas dos aqueus. O comércio e a cortesia abriram as portas do país do Nilo aos estrangeiros que não se limitaram a incursões pacíficas, passando rapidamente à pirataria e a tentativas de conquistas. O revés sofrido pela Grécia quando do projeto de invasão ao Egito, no século XIII, não impediu que a influência cultural helênica se estendesse àquele país.

A conquista de Tróia e o estabelecimento dos aqueus junto à Frígia precedeu a invasão dórica, após a qual reanimaram-se as incursões gregas pela Ásia Menor. No século XII, estavam os povos da Hélade estabelecidos por toda a costa asiática, sem ruptura de continuidade, de Rodes a Lesbos, conservando suas posições na Lícia, Panfília, Cilícia e mantendo seus contactos, de um lado com Chipre e a Fenícia, de outro com a Líbia, o Egito, a Etiópia e o país dos Pigmeus.

Após o chamado período heróico (1200 a 800 a. C.), a Grécia consolidou sua situação geográfica, podendo partir para outras empresas. Embora uma primeira tentativa de conquista do Ponto Euxino tivesse redundado em fracasso, o século VII a. C. marca a época de fixação de Colônias gregas naquela região, na Paflagônia e na Cólquida e do estabelecimento de relações amistosas com cimérios e outros povos das proximidades.

Ainda no século VII, após várias tentativas infrutíferas, puderam os gregos fixar-se em cidades do Egito e da Líbia (3)

Todos esses fatos nos explicam a presença de numerosas referências ao Oriente (à sua história, lendas, locais, religiões e costumes) na poesia grega que, no século VI a. C., já havia atingido um elevadíssimo nível técnico e estético. As Guerras Médicas (Sec. V a. C.) e a incorporação da Grécia à Macedônia (Sec. IV) — que colocou também sob seu cetro parte da Ásia Menor e do Egito — permitiram que se renovasse o intercâmbio entre gregos e orientais.

(3) — Cf. G. GLOTZ — *Histoire Grecque*. Tome premier. Paris, PUF, 1948.

No século III a.C., com a conquista da Itália meridional, Roma entra em contacto direto com a civilização grega que ali se desenvolvia. A assimilação dessa cultura vai provocar, por assim dizer, o nascimento da verdadeira literatura latina. O que antes Roma havia produzido nada mais era que algumas formas embrionárias de literatura que, sem o sopro vivificante da literatura grega, talvez nunca houvessem saído de seu estágio inferior. Conquistando a Grécia e sendo conquistada pela cultura grega, Roma a absorveu e imitou. A literatura latina, desde o chamado período helênico (de 240 a 80 a.C.) até o seu apogeu, na época de Augusto (43 a.C. a 14 d.C.), sofre profunda influência da literatura helênica. A imitação da poesia grega torna-se a tônica da poesia latina. Gêneros, formas, temas, estilo, tudo é imitado dos modelos anteriores. As referências ao Oriente não poderiam, pois, deixar de aparecer nos textos literários latinos. Entretanto, sob esse aspecto, não é apenas a imitação que observamos. Roma também teve numerosos contactos com as regiões orientais e esses fatos recentes, bem como as consequências deles advindas, passaram a ser mencionados pelos escritores romanos.

Não obstante fosse generalizada, em Roma, a crença de que os romanos seriam descendentes dos antigos frígios — fato explorado pela poesia, mas não comprovado pela história e pela arqueologia —, os reais contactos entre romanos e povos orientais se deram entre os séculos III e II a.C. quando, alçada à condição de principal potência do Mediterrâneo, Roma venceu Cartago e a Macedônia, libertou as províncias gregas da Grécia, da Trácia e da Ásia Menor do jugo de Filipe e saiu-se vitoriosa da guerra contra a Síria, libertando as cidades gregas da Ásia, antes sob o domínio de Antíoco.

A segunda metade do século II a.C. vai presenciar a destruição de Cartago por Roma e a doação feita a esta por Átalo III, rei de Pérgamo, de seu reino e dos direitos que exercia sobre as cidades gregas da Ásia e as populações autóctones. Este fato foi de importância capital para o estreitamento das relações entre Roma e o Oriente. Pérgamo, país riquíssimo, culto e civilizado, situava-se na passagem para a Caldéia, a Fenícia, a Síria, a Pérsia, a Índia e a China, devendo transitar, obrigatoriamente, por seu território, os produtos comerciais provindos daquelas regiões: tecidos, pedras preciosas, perfumes, objetos luxuosos que encantavam os povos do Mediterrâneo.

Aceitando a doação, Roma instalou-se no Oriente, transformou-se em potência asiática e permitiu que o luxo e o requinte da vida oriental viessem substituir, na metrópole, seu antigo apanágio de sobriedade e simplicidade.

Não foram esses só, entanto, os contactos entre Roma e o Oriente. De 88 a 85 a.C., Roma lutou contra Mitridates, rei do Ponto,

vencendo-o; em 69, Luculo invadiu a Armênia, cuja conquista foi ultimada por Pompeu, em 66; em 63, foram também conquistadas por Pompeu o Ponto e a Síria e anexada a Judéia ao Império Romano. Em 48-47, Roma se ligou politicamente ao Egito (4)

Estamos já, então, na segunda metade do século I a.C. e nos aproximamos do momento em que Roma vai oferecer-nos as obras primas de sua poesia. Está a alvorecer a época de Virgílio, de Horácio, de Ovídio, Tibulo e Propércio.

E foi ao reler as “Elegias” de Propércio que nos chamou a atenção a frequência com que ali surgem as referências ao Oriente. Não se pode dizer que Propércio tenha propriamente explorado “temas” orientais; as alusões, todavia, à história do Oriente — principalmente em suas vinculações com a história de Roma —, às lendas — especialmente as míticas —, aos heróis, a menção de locais geográficos e de costumes orientais são uma das características de suas elegias. O estudo dessas ocorrências, porém, mostrou-nos que, contrariamente ao que sucede com muitos de seus contemporâneos, o emprego dessas referências não é mero recurso retórico da linguagem poética. Embora processos imagéticos, metafóricos e metonímicos possam buscar no Oriente motivos para a construção de figuras, parece haver uma intencionalidade subjacente em relação às alusões. O Oriente aparece, em geral, na obra de Propércio, para ilustrar certas reflexões de caráter moral, se não expressas pelo menos insinuadas nas entrelinhas das elegias.

Talvez possa parecer ousadia inserir Propércio no rol dos escritores moralistas. No entanto, os temas gerais de suas elegias — o amor, a paz, a simplicidade de vida e de costumes, a valorização da tradição romana (que implica, obviamente, em um conceito de patriotismo) — permitiram-nos tal audácia.

Propércio, segundo suas próprias palavras, é o poeta do amor (“Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores” — El. I, vii, 5) (5), é o cantor da paz (“quod pace legas, opus hoc de monte Sororum /detulit intacta pagina nostra uia” — El. III, i, 17/18)

Fizemos um levantamento geral das referências ao Oriente, nas elegias e chegamos à conclusão que, na grande maioria das vezes, essas menções são utilizadas para acentuar seu pensamento e sua reflexão em relação às idéias centrais que defende.

(4) — Cf. Guglielmo FERRERO — *Nouvelle Histoire Romaine*, Paris, Hachette, s/d.

(5) — Para as citações de Propércio, V. PROPERCE — *Elegies*. Paris, Belles-Lettres, 1970.

Vejamos, por exemplo, as referências feitas por Propércio à história do Oriente.

Na primeira elegia do Livro II, usando o processo da preterição, tão comum na oratória (6), ao expor a Mecenas as razões que o fazem discorrer sobre temas amorosas, declara Propércio que não vai escrever sobre Tebas ou Pérgamo, sobre Xerxes ou Cartago (“*nec ueteres Thebas nec Pergama. Xerxis — aut animos Carthaginiis altae.*” — El. II, i, 19 e segs.); se tivesse de escrever sobre guerras, falaria de César e Mecenas; lembraria, entre outros fatos, a conquista do Nilo (“*et Nilum, cum attractus in urbem/septem captiuis debilis ibat aquis*” — El. II, i, 31/32); mas versos tais não convêm a suas forças: Propércio vai falar de amor, da glória que é morrer amando (“*Laus in amore mori*” — El. II, i, 47) Nítido é o caráter moralista do texto (o amor se superpõe à guerra), embora discutível seja a originalidade e o valor da moral properciana.

No Livro III, em duas ocasiões, Propércio relembra a derrota de Aníbal. Na terceira elegia, atribui tal derrota à intercessão divina dos Lares (El. III, iii, 11) e o caráter religioso da alusão se patenteia; na décima primeira elegia, mencionando os despojos de Aníbal (“*Hannibalis spolia*”), consequência, para ele, da grandeza de Roma, lamenta que a cidade que comanda o mundo tema agora as ameaças de uma mulher. Alude a Cleópatra e, embora sem mencionar o nome da rainha egípcia, Propércio a condena e censura. Censura seu procedimento moral (“*Meretrix regina*” — El. III, ix, 39) e sua pretensão de introduzir costumes orientais em Roma (o culto de Anúbis, a música dos sistros, etc. — id. v. 41 e segs.)

Poderíamos indagar: onde o tom moralista, neste passo? Quer parecer-nos que a grande preocupação do eu-poético, revelada no poema, se baseia em um sentimento nacionalista e conservador, em um patriotismo exaltado que teme novas influências na metrópole, dado o prestígio de que desfruta a soberana do Egito junto aos próceres romanos.

Daí ser de revolta e de dor o tom da elegia. A aliança entre Roma e o Egito tem, para Propércio, dimensões de derrota e é, a seu ver, incongruente com a conquista do Bósforo por Pompeu.

Em outros poemas, Propércio torna a lembrar guerras que envolveram Roma e o Oriente. Mas mesmo que tais prélíos possam engrandecer Roma, Propércio os censura e prega a paz. Vai tentar cantar “os exércitos romanos e seu chefe a quem temem partas, hindus e árabes”, mas suas forças são insuficientes: seus versos só sa-

(6) — V.G. Cícero em “*In Gatilinam*”.

bem falar de amor (El. II, x, 14) E o poeta abomina as lutas guerreira e lança invectivas contundentes contra os que se dirigem aos campos de batalha: “Como pode o soldado abandonar a esposa em lágrimas e seguir os estandartes de Augusto, que almejam despojar os partas?” “Que pereçam todos: que pereça todo aquele que preferir as armas a um amor fiel” (El. III, xii, 5/6)

Muito mais numerosas, entretanto, do que as referências à história do Oriente são as alusões a suas lendas, muitas das quais se acham intimamente mescladas com as lendas gregas. Os eventos guerreiros que uniram a Grécia e o Oriente, na pré-história grega, rapidamente se transformaram em lenda e mito, passando, então, a ser explorados pela poesia épica, dramática e lírica. A guerra de Tróia, por exemplo, forneceu material imensurável para a literatura grega e, posteriormente, para a latina. Embora Tróia tenha sido uma cidade frígia, as primeiras referências que a ela temos se encontram na literatura grega. Conhecemo-la helenizada; os heróis troianos, sob certos aspectos culturais, confundem-se com heróis helênicos e, como as lendas de Tróia estão presentes em toda a literatura grega, desde as epopéias homéricas até à poesia alexandrina, vamos encontrá-las também exploradas pela literatura latina. Em Roma, a grande aceitação dos temas troianos se deve tanto ao fato de a literatura latina ter, em tudo, procurado imitar a literatura grega como também pela crença, difundida em Roma, segundo a qual seriam os romanos descendentes dos antigos troianos.

Não fugindo ao hábito que marcou a poesia dos que lhe foram anteriores, Propércio também se refere a Tróia renascida em Roma (El. IV, i, 87) e aos antepassados frígios de César (El. II, i, 42 e III, iv, 19/20), mas a originalidade do poeta consiste, a nosso ver, no enfoque especialíssimo que dá aos heróis da guerra de Tróia.

Heitor, por exemplo, citado algumas vezes por Propércio, não é engrandecido como o herói militar, como o guerreiro valoroso e destemido, digno de ser exaltado e cantado. Não; quando Propércio menciona o herói, fá-lo para ressaltar o objetivo de sua poesia: celebrar o amor, cantar a paz. E Heitor ou nos aparece como símbolo do amante infatigável, do forte que não se enfraquece com o amor, que vai para a guerra depois de ter saído dos braços de Andrômaca (El. II, xxii, 31) ou como o bárbaro que luta (“*barbarus Hector*” — El. III, viii, 31) e resiste aos gregos enquanto Páris se entrega aos prazeres junto à mulher amada. Páris, para Propércio, este sim, representa a sabedoria (*Pari, tu sapiens fuisti*” — El. II, iii, 37); é o que se deixa consumir por um grande amor (El. II, xv, 13), é o que ama, enquanto Heitor luta (El. III, viii, 29)

Andrômaca e Briseida, mulheres originárias da Mísia, mas conhecidas literariamente através das lendas traianas, são citadas por

Propércio como símbolos de grandes amores que resistem às condições adversas (El. II, viii, 35; ix, 9; xx, 1/2; xxii, 29); quanto a Polidoro, filho de Príamo, assassinado pela cobiça de Polimestor, é ele citado por Propércio como exemplo do que pode fazer o desejo da riqueza, a “execrável fome do ouro”, conforme nos diz Virgílio. Para Propércio — e esse é também o pensamento de Virgílio, Horácio, Tibulo — o desejo de enriquecer pode conduzir aos mais torpes crimes, aos mais espantosos desatinos.

Outra figura lendária oriental frequentemente mencionada na poesia de Propércio é Medéia, a terrível princesa da Cólquida. E novamente nos defrontamos com o enfoque muito particular do poeta. Os famosos sortilégios e encantamentos de Medéia são lembrados, evidentemente. Mas se Propércio o faz é para mostrar que o amor é superior, em suas forças, às forças das bruxarias e feitiços. O amor do eu-poético pertence a sua amada, “possa embora a colquidiana queimar seus vasos de bronze no fogo de Iolcos” (“Colchis Iolciacis urat focus” — El. II, i, 54); para vencer seu amor, “as ervas não têm força, os encantamentos noturnos de Medéia de nada valem, nem as plantas cozidas pela mão de Perimedéia” (“Non hic herba ualet, non hic nocturna Cytaeis / non Perimedeeae gramina cocta manum” — El. II, iv, 7/8)

Em outras oportunidades, Medéia surge com valor simbólico, mas sempre para ilustrar reflexões de caráter filosófico. Assim, para demonstrar que, quando se ama verdadeiramente, os presentes de nada valem, Propércio lembra que muitas vezes foram eles fatais para quem os recebeu. E cita como exemplo as oferendas feitas a Creusa por Medéia, por ocasião do casamento da jovem com Jasão (“ . arserit et quantis nupta Creusa malis. ” El. II, xvi, 29/30). Mostrando que a inconstância e a ingratidão muitas vezes se aliam ao amor, cita o exemplo de Medéia, abandonada pelo homem que salvara (“Tam tibi Iasonia nota est Medea carina / et modo seruato sola relictu uiro” — El. II, xxiv, 45/46); falando da força do amor, que mancha os laços de sangue, rompe os da amizade, faz nascer a discórdia e induz à guerra, novamente se refere à Medéia que passou por sobre todos os valores para seguir o homem amado (“Colchis et ignotum nonne secuta uirum est?” — El. II, xxxiv, 8); finalmente, para mostrar quão grande é a força da mulher e como não sabe conter-se a mulher que ama, novamente vai Propércio encontrar o fundamento do que afirma na lenda de Medéia (“Colchis flagrantis adamantina sub iuga tauros / egit et armigere proelia seuit humo” — El. III, xi, 9/10 e “Nam quid Medeeae referam, quo tempore matris iram natum caede piavit amor” — El. III, xix, 17/18)

Numerosas outras figuras das lendas do Oriente são mencionadas nas alegias. Heróis da Frígia (Pélope — El. I, ii, 19), de Cefeu (An-

drômeda — El. IV, vii, 63), da Mísia (Telefo — El. II, ii, 63), da Etiópia (Menão — El. II, xviii, 16 e Títon, — El. II, xxv, 10), da Lídia (Ônfale — El. III, xi, 17) surgem aqui e ali, geralmente como elementos metafóricos ou simbólicos. Pélope representa o homem que vê na mulher apenas a beleza natural e não seus artifícios e luxo; Andrômeda é símbolo da esposa perfeita; Telefo, dos males que se curam, em oposição ao amor, enquanto Títon figura como objeto da dedicação amorosa e Ônfale simboliza a força feminina.

Nas elegias de Propércio, observamos também, além das referências à história e às lendas do Oriente, muitas alusões aos locais e aos acidentes geográficos da África e da Ásia. Muitas das referências têm valor simbólico e surgem no momento em que o autor faz uma reflexão de caráter moralista. A África, por exemplo, é símbolo da riqueza fácil, dos grandes tesouros, porém nem toda a África valeria, para ele, se para conquistá-la isso custasse lágrimas da mulher amada (El. III, xx, 4); o Egito, apesar de representar a vitória dos romanos (El. II, i, 31) é uma ameaça perene aos costumes da velha Roma (El. III, ii, 42) porque pode modificá-los (El. II, xxxiii, 3), pela atração que exerce sobre o povo a fama de suas riquezas (El. III, vii, 5) e pelo poder exercido por Cleópatra. Por tais motivos teme Propércio a Alexandria, terra de astúcias (El. III, xi, 33), Mênfis, terra de sangue (El. III, xi, 34) e Canopo, terra do incesto (El. III, xi, 39)

Da mesma maneira, a Ásia e seus tesouros não valem, para o poeta, as lamentações da amada (El. I, vi, 12); ele escalaria o Rifeu (El. I, vi, 3) e iria além da Etiópia, o país de Menão (El. I, vi, 4) não fossem os braços da amante que o retém.

E prosseguem nesse tom as referências a acidentes geográficos e locais orientais. O Oriente representa a guerra — embora possa também simbolizar a vitória romana —, representa a riqueza, a distância e o poder de atração. E Propércio se opõe à guerra, pregando a paz, se opõe à ânsia pelas conquistas que afastam corações amantes, se opõe ao luxo, que contraria a vida simples, os costumes naturais e antigos. Sente-se o poeta como se fora o dono do Oriente, desde que obtenha o amor da mulher que ama (“Basta que ela passe comigo uma noite, que se mantenha amorosa por um dia inteiro e as águas do Pátolo correrão sob meu teto, e as pérolas do mar Vermelho serão colhidas por mim” — El. I, xiv, 9/12), mas o Oriente pode representar, também, uma forma de fuga (“ganhar as praias da Hircânia” — El. III, xxx, 20) e o termo de comparação com Roma.

Na elegia a Tulo (El. III, xxii), mencionando os locais em que o amigo havia estado (Mísia, Propôntida, Frígia) e os que viria a

ver (Mauritânia, Egito, Éfeso, Cólquida), Propércio compara-os com com Roma. E nessa comparação, aproveita-se para exaltar sua Pátria e mostrar que ali tudo é melhor. Os rios não apresentam prodígios nem monstros (“Itala portentis nec fluit unda nouis” — v. 28), não há donzelas sacrificadas, como Andrômeda (“non hic Andromedae resonant pro matre catenae” — v. 29), nem rochedos hostis, com árvores que se curvam pelo próprio destino (“saxa et curuatas in sua fata trabes” — v. 38)

No final, apologético, Propércio considera Roma a mais bela de todas as terras, terra de gente digna, esperança dos descendentes, terra onde espera o amigo, o amor da futura esposa (“haec est pulcherrima sedes / hic tibi pro digna gente petendus honos / hic tibi ad eloquium ciues hic ampla nepotum / spes et uentura coniugus aptus amor” — El. III, xxii, 39/42)

Roma, entretanto, começa a sofrer profunda influência dos costumes orientais. Muitos desses costumes têm sido introduzidos na metrópole desde o momento em que, com a morte de Átalo, rei de Pérgamo, e a doação de seu reino a Roma, esta se instalou no Oriente, estabelecendo ali a província da Ásia. Em vários momentos, tentou-se reagir contra a implantação do luxo e dos hábitos do Oriente, em Roma. Tibério Graco, Caio Graco e, posteriormente, Augusto são figuras históricas que bem representam a reação de Roma, o desejo de retorno à antiga simplicidade e sobriedade dos velhos tempos, à austeridade romana, enfim. Baldados, porém, foram os esforços dos que pretenderam lutar contra a orientalização de Roma. Iniciado o percurso — que vai culminar, mais tarde, com a fixação da própria Capital em Constantinopla —, a marcha da orientalização se torna irreversível. E é contra esta marcha que Propércio se manifesta em algumas das elegias.

Embora descreva o poeta, em certas passagens, a presença de elementos orientais na cultura romana — e o faz com naturalidade, sem segundas intenções (7) —, embora, por vezes, chegue a exaltar certos costumes (8), em geral, a atitude de Propércio é de condenação à presença de hábitos estrangeiros na velha Pátria. Para ele, a presença do luxo é se não nociva, pelo menos desnecessária. Assim, referindo-se ao gosto da amada pelos artifícios e pelos adornos luxuosos, interpela-a duramente: “Por que derramar mirra do Oronte

(7) — Como, por exemplo, a referência ao costume de verter perfumes sírios sobre os cadáveres (El. II, xiii, 30) e de queimar incenso nos sacrifícios (El. IV, vi, 8).

(8) — Na 13a. elegia do Livro III, Propércio faz referências elogiosas à lei Oriental que exige o sacrifício das mulheres quando da morte de esposas (El. III, xiii, 15/16).

sobre os cabelos? Por que vender-se por presentes estrangeiros?” (El. I, ii, 3/4) E afirma: “O amor é nu e não aprecia os artifícios da beleza” (El. I, ii, 8) Após comparar a verdadeira beleza com as coisas naturais (a cor das flores, a limpidez das águas, o canto dos pássaros — El. I, ii, 9/14), conclui de maneira a não admitir qualquer réplica: “Sempre serás o encanto de minha vida, desde o luxo infeliz seja repellido por ti” (El. I, ii, 31/32)

Em outra ocasião, retomando o mesmo tema, diz que não são os penteados modernos ou as sedas da Arábia que fazem o encanto da mulher, mas sua graça, seu talento, “presentes celestes, ofertados pelos deuses” (El. II, iii, 9/26) Para Propércio, o Amor vence o luxo, não exige “mármore da Arábia e leitos de púrpura” (El. I, xiv, 19/20); os adornos excessivos, “as pedras do Oriente” são símbolos da venalidade, da inconstância, da frieza no amor (El. I, xv, 7), os “tecidos de Sidon” podem atrair o castigo divino, a cólera de Júpiter (El. II, xvi, 55) e, mencionando a mulher que exige do amante que vá ele ao Oceano em busca de pérolas e que só lhe ofereça púrpura de Tiro, expressa seu desejo ardente: “Oxalá, em Roma, ninguém fosse rico; que pudesse o próprio imperador habitar uma choupana” (El. II, xvi, 17/20)

Assim como procura demonstrar que o amor vale mais que o ouro (V referências a Cambises e Cresos — El. II, xxvi, 23), Propércio nos mostra que o luxo de nada importa pois que o vence a morte (El. III, xviii, 19/20)

Verdadeira invectiva, porém, contra os desmandos do luxo, encontramos na décima terceira elegia do Livro III. Propércio parte de uma indagação (“Por que são tão caras as noites oferecidas pelas jovens cúpidas?” El. III, xiii, 1/2), à qual procura responder, segundo seu ponto de vista: o poder é comprado com o luxo, com o ouro da Índia, com as conchas do mar Vermelho, com a púrpura de Tiro, com o cinamomo da Arábia dos mil perfumes (El. III, xiii, 5/12) E exaltando os jovens dos campos cujas colheitas e árvores são a única riqueza, os jovens que se ofertam framboesas vermelhas, violetas e lírios, uvas maduras ou pássaros de plumagem colorida (El. III, xiii, 25/32), prediz a ruína de Roma, destruída por seus próprios bens (“Proloquar frangitur ipsa suis Roma superba bonis” — El. III, xiii, 59/60), da mesma Roma por ele decantada quando da época em que era simples e sóbria, “sem pretextas e perfumes de açafraão” (El. IV, i).

Após termos alinhado tais observações, cremos que nos é possível corroborar o que antes havíamos dito. A moral de Propércio consiste em colocar acima de tudo o Amor e a Paz, em pregar a simplicidade da vida e em exaltar a tradição romana. O Oriente lhe é an-

tagônico. O Oriente vulgariza e venaliza o Amor, com as facilidades do artifício e da riqueza; o Oriente representa a guerra que destrói o Amor e a Paz. O Oriente substitui a sobriedade pelo requinte e pelo luxo. O Oriente, enfim, representa uma ameaça à tradição, à religião, aos costumes, por sua força e poder.

Como explicaríamos e julgaríamos, hoje, os receios de Propércio? Cremos que a explicação e o julgamento se confundem com a própria observação do fato. O homem é a expressão de sua época e as épocas se substituem umas às outras. O desconhecido passa a ser o usual e o temido o aceito com naturalidade. Como antes ocorrera com a conquista da Grécia, conquistando o Oriente Roma assimilou sua cultura. Preservou, no entanto, o substrato cultural romano. Nossa cultura de hoje é fruto dessa mescla, enriquecida por muitas outras contribuições. De Roma orientalizada, judaizada, cristianizada, nasceu a civilização moderna. Todo o orbe das terras contribuiu na formação do que hoje possuímos; nosso patrimônio cultural é fruto da participação positiva e válida de todos os povos que, desenvolvendo-se separadamente, chegaram à fusão total no cadinho universal da cooperação humana.

**CONFERÊNCIAS
E COMUNICAÇÕES**

OS TRABALHOS ESCRITOS DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO — O RELATÓRIO PARA OS EXAMES GERAIS DE QUALIFICAÇÃO

Dino Preti

Um dos aspectos que se tem procurado preservar nos cursos de pós-graduação é o seu caráter de estudos superiores, destinados, em geral, a um grupo voltado para o ensino universitário ou para a pesquisa pura. Essa minoria qualificada destaca-se entre os que terminam os cursos de graduação e é selecionada através de exames, entrevistas, provas de títulos e currículo.

Embora tal seleção, na realidade, nem sempre se processe com a eficiência que era de esperar, têm os cursos de pós-graduação a tarefa mínima de conservar essa imagem, e uma das formas de fazê-lo seria manter, tanto quanto possível, um alto nível em suas teses, dissertações, relatórios e demais trabalhos escritos que possam vir a ter divulgação pública, cuidando-se para que apresentem organização e linguagem condizentes com o seu espírito científico. E isso, cremos, é de responsabilidade não só dos pós-graduandos, mas também de seus Orientadores.

Na graduação universitária, o número de alunos das classes e uma estrutura curricular específica nem sempre permitem ao professor cuidado maior na orientação e avaliação dos trabalhos apresentados, diluindo-se o julgamento em notas pouco reveladoras ou em comentários nem sempre objetivos. Com freqüência, não se atribui a devida importância à má divisão das partes e conseqüente estrutura deficiente, à citação bibliográfica fora das normas, à documentação insuficiente, ou às impropriedades da linguagem, tais como a insegurança no estilo, com a mistura de níveis culto e coloquial, a falta de clareza, o uso inadequado do vocabulário técnico-científico etc.

Ao longo dos trabalhos da pós-graduação, não raro, essas deficiências se mantêm, e já então não podem gozar da complacência dos professores dos cursos, muito menos dos Orientadores, pois, aceitando-as, correm o risco de encontrá-las também nos trabalhos finais de Mestrado ou Doutorado, onde provocarão críticas desagradáveis das bancas examinadoras.

Procuraremos estudar aqui alguns dos principais problemas dos trabalhos escritos da pós-graduação, detendo-nos mais especificamente num deles.

De início, poderemos dividi-los nas seguintes espécies:

- a) trabalhos de aproveitamento nas várias Disciplinas, compreendendo análises críticas, relatórios de seminários e pesquisas, resenhas bibliográficas, resumos e fichamentos de obras, provas etc;
- b) relatórios enviados a entidades que subvencionam alguns pós-graduandos, através de bolsas de estudo ou auxílios para pesquisa;
- c) relatórios de atividades, elaborados quando os estudantes completam todos os créditos de cursos e atividades paralelas, tendo em vista os *exames gerais de qualificação*, previstos pelo regime de pós-graduação;
- d) dissertação de mestrado, que é uma espécie de *thesis minor*;
- e) tese de doutorado, que seria a *thesis maior*.

Estes trabalhos são de natureza e profundidade diversas. Com referência aos primeiros, cabe a cada professor, dentro das várias Disciplinas nas áreas de concentração ou complementar, estabelecer os critérios, bem como julgar o mérito e as deficiências de cada trabalho.

Quanto aos trabalhos do item *b*, são elaborados pelos estudantes, instruídos por seus Orientadores e, freqüentemente, com orientação das próprias instituições que lhes concederam as bolsas, as quais lhes fornecem formulários com normas para a organização dos relatórios, indicando as partes que compõem sua estrutura, o aprofundamento ou a mera informação necessários a cada uma delas.

Com referência à dissertação de Mestrado e à tese de Doutorado, é preciso ter em mente os aspectos do seu planejamento, do processo expositivo, do método de argumentação e documentação, bem como do rigor bibliográfico e da linguagem científica, evitando-se um estilo que conduza a toda e qualquer dubiedade de conceitos ou ininteligibilidade do texto. São problemas cuja solução não pode prescindir da presença segura do Orientador e, talvez até seja esta a sua maior responsabilidade, porquanto o conteúdo da dissertação ou tese em si está muito mais vinculado à capacidade pessoal do pós-graduando do que propriamente ao Professor-Orientador. Este atua no terreno da sugestão, mesmo porque o trabalho é de responsabilidade efetiva de seu autor.

Resta-nos falar do relatório de atividades de pós-graduação, talvez uma pequena imagem do que poderá vir a ser a dissertação ou tese, e é sobre ele que nos deteremos com mais cuidado, tendo em vista a grande diversidade de trabalhos apresentados, bem como o critério de julgamento nas Bancas dos *exames de qualificação*.

Os exames gerais de qualificação

Parece-nos que eles objetivariam avaliar o amadurecimento intelectual, o alargamento da visão científica do pós-graduando no domínio de sua especialização, a sua capacidade criativa na pesquisa e na organização de dados, além do seu aproveitamento nos cursos realizados, nas leituras feitas e nos colóquios mantidos com o Orientador.

Querem alguns que o estudante já tenha revelado suficientemente, ao longo dos cursos que realizou, esse aproveitamento, submentendo-se a provas, realizando trabalhos, pesquisando, do que se deprenderia ser inútil um exame final.

Sabemos, no entanto, que nem sempre o professor dos cursos tem as condições necessárias para esse julgamento satisfatório do trabalho dos estudantes. Não raro, os trabalhos apresentados são feitos em grupo, onde a participação de cada um nem sempre é suficientemente precisada. E, quase sempre, entre o professor e os alunos se estabelece um clima de atividade comum, muito favorável à tolerância, avaliando-se o aproveitamento como um todo. Daí, por exemplo, a concessão, por vezes complacente, do nível "B" de aprovação, comumente atribuído àqueles cujo trabalho científico, pesquisa e conhecimento teórico apresentam deficiências, compensadas pelo esforço e interesse.

Os *exames de qualificação* viriam, em princípio, oferecer subsídios para a solução destes e de outros problemas, submetendo-se o estudante a uma avaliação de seus trabalhos, de seus conhecimentos, perante uma Banca Examinadora, constituída pela Faculdade.

Realizados com critério e seriedade, esses exames podem comprovar, de fato, a capacidade do aluno para a etapa seguinte, a da dissertação ou tese, e constituem, ainda, no caso da arguição sobre o relatório de atividades, uma excelente prévia para a defesa do trabalho final, com a vantagem de o candidato ainda ter a possibilidade de ouvir dos componentes da Banca Examinadora as críticas e sugestões sobre a pesquisa que está desenvolvendo, em tempo de refletir sobre elas e mesmo aproveitá-las.

Na Universidade de São Paulo é desigual o tratamento e a importância atribuídos aos *exames de qualificação*, nos diferentes cursos de pós-graduação. Em algumas instituições, dá-se uma relevância maior

à prova escrita (e, eventualmente, também oral) do que ao relatório, que, às vezes, não chega sequer a ser mencionado em alguns regulamentos.

Em geral, exige-se uma ou duas provas, com duração em torno de quatro horas, precedidas de um tempo determinado para consulta bibliográfica. A matéria poderá ser escolhida pela Banca Examinadora ou sorteada no ato e quase sempre se refere às duas áreas de estudo (a de concentração e a complementar).

Faculdades como a de Ciências Farmacêuticas, a de Direito, a de Odontologia, a de Arquitetura e Urbanismo, a de Medicina Veterinária e Zootécnica; Institutos como o de Energia Atômica, o de Ciências Biomédicas, o de Física, o de Química, o de Geociências e Astronomia e o Oceanográfico; Escolas, como a de Enfermagem, a Superior de Agricultura e a Politécnica são alguns, entre outros, que dão prevalência ao regime de provas nesses exames.

Em instituições como a Faculdade de Filosofia e a Escola de Comunicações e Artes, os regulamentos mencionam, além das provas, a apresentação de um relatório de atividades e, neste caso, o exame, em geral, acaba sendo o julgamento e argüição desse trabalho.

Dessa forma, ganha o relatório de atividades uma importância muito maior, razão pela qual julgamos de valia tecer sobre ele algumas considerações que possam servir como roteiro de trabalho para os mestrandos e doutorandos, em especial na área de Letras, onde a sistemática da sua argüição em lugar das provas se vem impondo. E o fazemos também no sentido de respondermos àqueles que, entre nós, têm feito reserva a este tipo de exame como inútil, esquecidos de que o relatório de atividades pode e deve ser uma demonstração da capacidade de organização, método de trabalho e domínio da linguagem expositiva do orientando, revelando-se às vezes um verdadeiro embrião da futura dissertação ou tese.

O relatório de atividades de pós-graduação

O artigo 39 do “Regulamento dos Cursos de Pós-Graduação” da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que trata dos *exames gerais de qualificação*, reza o seguinte:

“Antes da defesa de dissertação e da tese deve o candidato ser aprovado em exame geral de qualificação perante o Orientador e mais dois docentes, doutores pelo menos, designados pela Comissão de Pós-Graduação.

Parágrafo 1º: Consta o exame de qualificação de prova escrita ou oral, de acordo com as peculiaridades de cada área.

Parágrafo 2º: Independentemente do exame, o candidato deve apresentar com antecedência mínima de 15 dias, um relatório de atividades”

Excusamo-nos de transcrever os demais artigos que não têm interesse para a matéria de que estamos tratando.

Verificamos que o Regulamento não estabelece normas para a redação do relatório, o que tem gerado uma série de dúvidas e desconfortos, que contamos esclarecer aqui.

Em princípio, pensamos que este relatório deva ser, acima de tudo, um trabalho individual. Não se explica, portanto que o pós-graduando recorra, muitas vezes, a trabalhos já apresentados por colegas que participaram dos mesmos cursos ou de alguns deles e que por isso podem fornecer-lhe material para a organização do relatório. É claro que nada impede que um candidato passe os olhos por relatórios congêneres, de áreas diferentes, à busca de sugestões, desde que saiba observar o que de fato convém ao seu trabalho pessoal.

O relatório de atividades de pós-graduação é o primeiro trabalho do estudante, submetido a uma banca, oficialmente designada. Na forma como vem sendo considerado na Faculdade de Filosofia e em algumas outras instituições da USP, ele pode gozar do privilégio da defesa por parte do autor, bem como beneficiar-se das críticas de conteúdo e forma, que podem ter muita valia para os trabalhos futuros do estudante.

Vejamos alguns aspectos de seu conteúdo, estrutura e linguagem.

Conteúdo

Espera-se do relatório:

1. que dê notícia dos cursos, das pesquisas feitas e em andamento, dos colóquios com o Orientador, das leituras realizadas, enfim do aproveitamento geral do pós-graduando;
2. que demonstre o que o aluno descobriu, o que pessoalmente pesquisou, os trabalhos que fez, o progresso que apresentou a partir dos cursos realizados ou dentro deles;
3. que mostre uma visão panorâmica dos cursos feitos, mais ou menos com a mesma extensão, evitando longas referências a algum em especial, mesmo que este tenha despertado mais atenção para o aluno;

4. que informe, com referência aos cursos, o interesse específico que tiveram para o pós-graduando, os caminhos que lhe abriram, enfim o real aproveitamento com vistas a sua dissertação ou tese;
5. que prove, sempre que possível, a ligação entre os cursos freqüentados e a pesquisa desenvolvida na dissertação ou tese;
6. que reflita aspectos da personalidade do autor, no campo específico da pesquisa científica, sua firmeza de conhecimentos nas áreas em que desenvolve seu trabalho;
7. que apresente o estado em que se encontram as pesquisas do autor, as linhas-mestras da dissertação ou tese, o plano seguido (sem quebrar o sigilo que a originalidade do trabalho impõe), mencionando, pelo menos:
 - a) o assunto
 - b) o material pesquisado (*corpus*)
 - c) a bibliografia essencial
 - d) o esquema provisório
 - e) a evolução metodológica.

O relatório pode conter, excepcionalmente, dependendo das circunstâncias, um pequeno histórico inicial (memorial) da formação universitária do pós-graduando, suas deficiências e a forma como as venceu no curso. É também possível precedê-lo de um abreviado e sóbrio *curriculum vitae* do autor.

É dispensável no relatório:

1. a descrição minuciosa dos cursos freqüentados, da maneira como os professores os desenvolveram, pois tal matéria não oferece interesse maior à Banca Examinadora, que não julga conteúdos programáticos nem métodos didáticos, mas tão somente a atuação do pós-graduando;
2. a crítica ao programa e à didática dos cursos a que o aluno assistiu, colocando-se este, não raro, numa cômoda (mas impertinente) posição de acusador, sem a presença do acusado;
3. a discussão excessiva de qualquer doutrina estudada nos cursos, tendendo ora para uma crítica pessoal, ora para uma manifestação de entusiasmo, ambas descabidas em tal contexto;

4. a referência elogiosa aos professores dos cursos, pois sua sinceridade pode manifestar dúvidas nos componentes da Banca;
5. a referência insistente de ordem afetiva à carreira pessoal do autor, ou qualquer outro índice que conduza a uma atitude sentimentalista (o seu esforço, dedicação, sacrifício, gratidão etc), que possa vir a quebrar a objetividade e o rigor da matéria científica;
6. a alusão encomiástica ao trabalho do Orientador;
7. o excessivo número de títulos bibliográficos, arrolados a propósito dos cursos ou das pesquisas, com o objetivo precipuo de aumentar o número de páginas do relatório.

Estrutura

A planificação do relatório de atividades de pós-graduação deve revelar disposição harmônica em suas várias partes, de maneira a torná-lo compreensível aos Examinadores. Um *sumário* precederá a matéria, seguido de uma breve *introdução*, em que se expõem os objetivos do trabalho. Nesta, a critério do pós-graduando, poderá haver alguma referência a pessoas ou instituições que favoreceram a realização de suas pesquisas ou contribuíram decisivamente para a sua orientação, desde que seja uma menção curta e objetiva.

Embora sem um rigor absoluto, podem ser estas as várias partes de um relatório de atividades:

Sumário

Introdução

I. Cursos

1. Período de adaptação

1.1. Cursos freqüentados

1.2. Atividades desenvolvidas

2. Período regular de pós-graduação

2.1. Quadro-resumo das Disciplinas cursadas (*v. modelo no Apêndice deste artigo*)

2.2. Análise das Disciplinas

2.2.1. Área de concentração

2.2.1.1. Programa do curso

2.2.1.2. Bibliografia básica

2.2.1.3. Considerações sobre o curso

2.2.1.4. Atividades desenvolvidas pelo orientador

2.2.2. Área complementar

- 2.2.2.1. Programa do curso
- 2.2.2.2. Bibliografia básica
- 2.2.2.3. Considerações sobre o curso
- 2.2.2.4. Atividades desenvolvidas pelo orientando
- 2.3. Estudo de problemas brasileiros
- 2.4. Exames de proficiência em línguas estrangeiras
- 2.5. Atividades programadas
 - 2.5.1. Leituras
 - 2.5.2. Fichamentos
 - 2.5.3. Levantamentos bibliográficos (livros, jornais, revistas)
 - 2.5.4. Artigos e resenhas
 - 2.5.5. Participação em congressos
 - 2.5.6. Colóquios com o Orientador
 - 2.5.7. Outras atividades paralelas aos cursos

II. Dissertação de Mestrado ou tese de Doutorado

- 1. Razões e vicissitudes na escolha do tema
- 2. Âmbito e objetivos do trabalho
- 3. Natureza da pesquisa
- 4. Plano provisório
- 5. Metodologia
- 6. Bibliografia essencial

A linguagem

O relatório de atividades de pós-graduação é um trabalho de cunho eminentemente científico. Como tal deve ser preciso em sua linguagem, não deixando margem para interpretações dúbias ou “abertas”

De seu estilo exige-se, pois:

- 1. obediência aos padrões cultos da linguagem de exposição científica e aos preceitos gramaticais correspondentes;
- 2. uso exato do vocabulário técnico ou científico;
- 3. comedimento no emprego de neologismos ou estrangeirismos;
- 4. pontuação precisa, evitando-se, sempre que possível, o excesso de períodos longos que podem dificultar a compreensão do texto;
- 5. tratamento coerente de 1ª pessoa do singular ou do plural (plural de modéstia), sem o abuso do pronome-sujeito.

Por mais que o ambiente proporcionado pela Banca permita ao examinado o uso de expressões menos formais, o relatório de ativida-

des, em nenhum momento, deve ser realizado dentro de padrões da linguagem coloquial, nem se pode tolerar em seu vocabulário o emprego de palavras ou expressões de gíria, incompatíveis com o estilo de um trabalho desse nível.

Considerações finais

A propósito da elaboração de trabalhos científicos, relatórios, dissertações e teses, existem várias obras que, embora não resolvam suficientemente todas as dúvidas que podem ocorrer, orientam e ajudam quem escreve, no sentido de evitar erros graves, como os cometidos a propósito das transcrições (problema quase sempre relacionado com o uso apropriado do discurso direto e indireto, no estilo), das citações bibliográficas, da estrutura dos trabalhos e até mesmo de sua apresentação formal e datilográfica.

Até há bem pouco tempo obras dessa espécie eram raras em língua portuguesa, mas hoje já é possível mencionar entre outras as seguintes:

CERVO, A. L. e BERVIAN, P. R. — *Metodologia científica*. São Paulo-Rio de Janeiro, McGraw-Hill do Brasil, 1972.

REY, Luís — *Como redigir trabalhos científicos*. São Paulo, Edgar Blüchner-Edit. da USP, 1972.

SALOMON, Décio Vieira — *Como fazer uma monografia*. 3ª ed., Belo Horizonte, Interlivros, 1973.

SALVADOR, Ângelo Domingos — *Método e técnicas de pesquisa bibliográfica*. 2ª ed., Porto Alegre, Sulina, 1970.

SPINA, Segismundo. *Normas gerais para os trabalhos de grau*. São Paulo, Livraria Edit. Fernando Pessoa, 1974.

A estes livros específicos deve-se juntar o excelente *Comunicação em prosa moderna* de Othon M. Garcia (3ª ed., Rio de Janeiro, FGV, 1975) que contém subsídios preciosos para orientar os problemas mais fundamentais de redação e estilo.

Enfim, podemos dizer que, num plano ideal, o relatório de atividades de pós-graduação deveria ser um índice significativo da maturidade intelectual do estudante, de seu espírito de organização e de sua linguagem científica. Nele seria de esperar que o autor já apresentasse posições críticas bem formadas a propósito das teorias e autores estudados, bem como plenas condições para responder às arguições mais diversas, propostas pela Banca Examinadora, no ato dos *exames gerais de qualificação*.

Apêndice

Modelo do

Quadro-resumo das Disciplinas cursadas

Código USP (Sigla)	Áreas em	DISCIPLINAS	fre- quên- cia %	Nível atri- buído	Créditos obtidos	Ano letivo	Semes- tre
	Concentração						
	Complementar						
		Estudo de Problemas Brasileiros					

ERNESTO SÁBATO Y SU AMBICIÓN DE UNA NOVELA METAFÍSICA

Gustav Siebenmann

Nadie hoy en día querrá poner en duda que Ernesto Sábato cuenta entre los grandes autores de América Latina. Para tal consenso de la crítica y de los lectores pueden alegarse por lo menos tres razones — aliás de la extensión de su obra: Sábato somete toda su escritura a la voluntaria responsabilidad por el destino del género humano, y por ello su trabajo cobra una justificación más allá del valor estrictamente literario. Sábato aguanta, en su consciencia, la terrible tensión provocada por una lógica inexorable acosada por las obsesiones visionarias de su inconsciente, un desgarramiento expuesto deliberadamente a una observación cruel y fría por parte de él mismo. Y Sábato, por su conducta ascética y renuncia a cualquier tipo de evasión, llegó a establecer aquel acuerdo entre vida y obra que solemos calificar de autenticidad, un criterio romántico que nuestra época está volviendo a integrar en el sistema de valores. Lo que acabo de afirmar acaso parezca demasiado ampuloso, pero creo que en el caso de Sábato el favor de un juicio previo tan encomiástico se justifica, puesto que este autor suele renunciar deliberadamente a cualquier estrategia comunicativa de tipo poético, y con ello a las múltiples seducciones con que el discurso literario puede ser amenizado. Por eso mismo esta obra, a primera vista, parece esquiva y denota a veces cierta hostilidad frente al lector. Aunque no llegue a ser un ultraje sistemático del público, cierto tono polémico está omnipresente, variando entre el sarcasmo ostentativo y la ironía recóndita. Semejante actitud deja de ser intolerable para el lector, y llega incluso a ser emocionante, por el hecho de que Sábato no se excluye de esta agresividad, dejando entrever que semejante ira no se dirige hacia nosotros, en particular, sino hacia cualquier indignidad humana, en general, en una protesta que puede ser fraternal. Y baste ya lo que va de prólogo.

Sábato mismo divide su obra en dos partes, que son como cara y cruz de una misma moneda: la parte de la novela y la del ensayo. Ambas están unidas temáticamente por algunas pocas obsesiones que reaparecen a lo largo de toda la obra. Sábato mismo lo reconoce en el prólogo de su *Itinerario* (1968, publicado en 1969), esa útil anto-

logía que él mismo quiso componer. La importancia de la parte ensayística se evidencia con el mero hecho de que compone la totalidad del grueso tomo — 1024 páginas — que es el primero de los dos que abarcan las *Obras completas* en la edición de Losada (Buenos Aires, 1970) Para la comprensión crítica de las novelas es imprescindible el cuarto libro de ensayos allí incluidos, *El escritor y sus fantasmas*, del año 1963. Quisiera destacar con algunas citas de este libro la concepción que tiene Sábato de la novela: Para él existen dos tipos de escritores, el que escribe por instinto lúdico y para la distracción de sus lectores, y aquel otro que escribe para explorar la condición humana, siendo menos un inventor que un descubridor (págs. 573-575). Es obvio que Sábato se autodefine con esta segunda actitud. La novela es para él un producto de la civilización occidental en crisis. Cinco serían, según él, los factores que definen esta crisis: el racionalismo, que suprime las fuerzas irracionales y provoca su resurrección obsesiva en el reino de la fantasía; el cristianismo, que maldijo los instintos básicos del hombre, creando aquella conciencia lábil que lo hizo enfermar, según dijo Pascal; la tecnocracia, que materializó al hombre y lo encerró en las grandes ciudades, aislándolo al mismo tiempo; la inestabilidad social, o sea la permeabilidad de las clases que hizo resaltar la transitoriedad de la existencia, aumentando la inseguridad y la angustia vital; la mecanización del idioma, la invención de la imprenta, que permitió la lectura individual y el análisis profundizado de los problemas, actividad introspectiva que por el otro lado llevó al aislamiento social y fomentó la mentalidad analítica de la cultura científica. En una conclusión bastante azarosa que tiene algo de exorcismo, Sábato pretende curar este mal precisamente con uno de sus frutos, o sea que espera vencer la crisis mediante aquel producto de ella que es precisamente la novela (pág. 791 ss.)

Con esta ambición casi desmedida el novelista no sólo erigió él mismo la ambiciosa pauta con la cual deseaba que se midieran sus libros, sino además y consecuentemente se impuso una tarea constantemente amenazada por la inhibición creativa, por la resignación y el silencio definitivos ante el sufrimiento del autoanálisis privado de cátersis, ante la amenaza del fracaso comunicativo. En efecto el autor repetidas veces insiste en que el sufrimiento que le procura la creación de sus novelas es casi intolerable, y el enorme lapso de tiempo — cada vez trece años entre novela y novela — puede ser considerado como consecuencia de un proceso creativo sumamente lento y amenazado por la esterilidad. Después de haber terminado la tercera, Sábato afirma rotundamente que será la última, y es probable que así sea. Siendo sus tres novelas fruto de una misma actitud creadora, con el idéntico lugar de acción que es Buenos Aires, con la reaparición de varios personajes en las sucesivas, será lícito considerar los tres libros como una trilogía. Esto significa que la comprensión del últi-

mo podrá ser mejor conociéndose los anteriores. Por eso será útil tratar primero de *El túnel* (1948) y de *Sobre héroes y tumbas* (1961) antes de ocuparnos de *Abaddón, el exterminador* (1974)

El túnel, o sea el tubo subterráneo, oscuro y con perspectiva única, es en esta novela metáfora del aislamiento del mundo que sufre el pintor Pablo Castel. Sábato optó, entre las posibles voces narrativas, por el yo de este personaje, lo que le permite enfocar la acción y sus contornos desde esta perspectiva de un neurótico. A Castel le está vedado el acceso íntimamente deseado, por redentor, al mundo fascinador y misterioso de María, su amante. Por desilusión, por la desesperación de quedar condenado a su insalvable soledad, en un acceso de locura visionaria la mata. Esta coyuntura de lucidez, de pasión y angustia existencial provocó, en su tiempo, el entusiasmo de Albert Camus. A pesar de tratarse en esta novela de un caso patológico, Sábato logró aquí uno de los análisis más exactos y representativos de ese fenómeno que son los celos. Con el lenguaje exacto y sobrio del científico, con la precaución sistemática pertinente, en este libro se viene analizando más que narrando, se pondera, motiva, investiga la propia actitud hasta llegar al final a aquella terrible conclusión “lógica” que es el crimen, ofreciéndose éste como solución única e ineludible, como el resultado impecable de una complicada operación matemática.

La segunda novela de Sábato tiene una importancia mucho mayor que esta primera “nouvellette”, y también es un logro más rotundo que la posterior, la tercera. *Sobre héroes y tumbas*, con sus casi 500 páginas, no deja de provocar en el lector un alto grado de confusión. Sin que ésta se diluya con el avance de la lectura (sólo la relectura elucidaría verdaderamente ciertas cosas) la curiosidad cada vez engañada y la tensión voluntariamente diluida se convierten en una extraña sensación escatológica, en una difusa expectativa acerbamente fascinante. Con esto ya queda dicho que la trama tiene menos importancia para la comprensión de esta obra que el modo de narrar. Hasta cierto punto y salvando las distancias podríase hablar de cierta poeticidad de este texto, en el sentido de que “the medium is the message”, de que la estructura caótica está correlada con el caos existencial del mundo representado. La pluralidad es signo elemental de cualquier caos: en modo homólogo plurales son aquí las voces narrativas, plural el enfoque multiperspectívico de un mismo acontecer, plural es la repetición de encuentros cruciales a nivel de sucesivas generaciones, plural es el reflejo a veces onírico de alguna vivencia chocante, plural por metafórico es aquel descenso espantoso al submundo hostil del caos porteño. Con una precaución casi cobarde Sábato elude el modo de narrar directo, pluralizando de manera sumamente complicada (y refinada) las voces narrativas, esclareciéndolas con aque-

Ilas fórmulas de *inquit* como “(pensaba Bruno)” o “(dijo Martín)”. O bien trozos enteros, impresos en bastardilla, interrumpen con una serie de asociaciones la secuencia sintagmática, procurando aproximar la expresión lingüística a la deseada y utópica simultaneidad de varios pensamientos en nuestra mente. Semejantes recursos y otros más, que en rigor no son invenciones de Sábato y que en ediciones posteriores de este libro quiso moderar o eliminar, tienen o tenían en un texto como éste su función, porque está constituido en gran parte, como ya dijimos, de reflexiones, de elucubraciones o conjeturas, de discusiones interiorizadas. Una acción en el sentido estricto, en un decorrer ininterrumpido y cronológico acaso tan sólo se encuentre en la tercera de las cuatro partes, en aquel famoso “Relato sobre ciegos”, integrado en el corpus novelístico como manuscrito ajeno del demente Fernando Vidal y presentado con características de documento. Es verdad que podemos distinguir dos tramas más, pero están enteramente dislocadas y descompuestas en su cronología. También ellas obedecen a aquel principio compositivo del autor que consiste en el entrelazamiento de las diferentes pluralidades.

Con esto llegamos al punto de tener que hablar del contenido de este relato. Una de las dos tramas es un horripilante acontecimiento en la historia nacional de Argentina: la huida dramática y el fin macabro del General Lavalle, contrapunto histórico recordando la crueldad del dictador Rosas (1829-1852). Uno de los compañeros de Lavalle, el coronel Acevedo, había sobrevivido. Cuando años después quiso visitar clandestinamente a sus familiares en Buenos Aires, lo sorprendió la temible mazorca. Y cuando al grito de que se vendían calabazas abrieron la ventana, arrojaron por ella la cabeza sangrienta del coronel. En aquel trance la hija, Encarnación, se volvió loca y nunca más salió de su cuarto hasta su muerte, en 1932. La cabeza fue conservada como una reliquia en los despachos museales de los Olmos, sus descendientes degenerados. Marcada por semejante trayectoria esta familia de nobleza colonial sigue vegetando en medio del brutal trajín de los tiempos modernos en Buenos Aires, conservando las tradiciones criollas.

Alejandra, último e indomado vástago de los Olmos, encarna la segunda trama de la novela, más próxima ésta al presente. El desenlace trágico de su tormentuosa y tormentada vida tan breve, y también aquello que en una narrativa convencional sería el clímax principal, queda anticipado como epígrafe en una noticia del periódico del 28 de junio de 1955: Alejandra mata a su padre disparando y, pegando fuego a su habitación se muere en las llamas. Los enigmas pertinentes a este crimen y este suicidio, con los misterios que rodean la manera de ser y de vivir de aquella mujer excepcionalmente hermosa y violenta, son los elementos temáticos que llenan la mayor parte

del libro. Son dos los protagonistas masculinos, Martín y Bruno, ambos intelectuales, quienes a distancia de una generación, conversando y procediendo a tientas, tratan de sacar a luz la verdad enmarañada en recuerdos y datos enigmáticos. Con las redadas hacia lo apenas captable surgen a flote la basura y la inmundicia de la sociedad entera, emerge el caos de Buenos Aires en pedazos impresionantes, denunciando su brutalidad febril. Entreverados con el relato del profundo y radiante amor entre Alejandra y Martín se nos vienen encima varias digresiones, en parte brillantes en su nitidez evocadora: sobre los judíos, los anarquistas y los comunistas, los bancos y los capitalistas, sobre el fanatismo deportivo, la emancipación femenina, los inmigrantes italianos. Y mientras vamos avanzando, la imagen pura de Alejandra tal como surgía desde los primeros encuentros con Martín se viene deteriorando. Detrás de la reserva noble, de las idas y vueltas enigmáticas de la joven amante vamos descubriendo un ser poseído por irrecusable erotomanía y psíquicamente derrotado. El aniquilamiento moral de este fascinador personaje sabatiano resulta ser la réplica de su autodestrucción por el fuego. Si este acto final se destinaba o no a una extrema depuración después de haber sucumbido Alejandra a un amor incestuoso con su padre, el autor no lo explicita, quedando la verdad suspendida entre alusiones y sospechas.

A modo de una clave posible, cual un índice potencial, se nos presenta aquella parte "cerrada", aquel bloque errático que es el "Relato sobre ciegos" de Fernando Vidal, el padre. El trozo dejaría separarse fácilmente del resto de la novela, y en efecto existen ediciones aparte, tal es el grado de su unidad. Ya mencioné la manera directa de la narración en este relato. En curiosa paradoja, esta historia estructurada con tanta maestría en función del *suspense*, contiene casi exclusivamente irrealidades, o sea las visiones y "observaciones" de un cerebro evidentemente hundido en la paranoia, de un hombre que en su manía de persecución erige todo un sistema de una sociedad secreta que él va detectando en arriesgada inquisición, paso a paso, cual un espía en misión desesperada: trátase de una conspiración a nivel universal e infernal de la Secta de los ciegos, que amenaza la sociedad humana en su totalidad. Considerado a distancia, el hecho de haber escogido Sábato como metáfora de la amenaza mortal y satánica precisamente a los ciegos, parece herir nuestro instinto caritativo (Helen Keller, Louis Braille, etc.). Pero no es Sábato, sino Fernando Vidal, evidentemente un loco, quien descubre esta Secta del Mal y pretende detectarla arriesgando su vida. Con su manía enfermiza de imaginar cosas horripilantes Vidal erige todo un plagado de trampas y falacias, se pierde irremediabilmente en la obsesión del Mal, de modo que asistimos a un verdadero descenso al infierno laberíntico. La fuerza visionaria hace de este relato una pie-

za maestra digna de cualquier antología de literatura irracional, fantástica. La particularidad de este logro sabatiano, dentro de aquella tradición preformada por Nerval, Rimbaud y Lautréamont, me parece residir en la sobriedad “científica”, en el alto grado de consciencia que acompaña el irreversible proceso de una mente hacia la locura. Con lógica implacable cada modalidad del comportamiento es cuestionado e interpretado en coherencia, de modo que a la luz de semejante “análisis” hasta las visiones oníricas y las pesadillas se presentan en claridad deslumbrante y en densa relación alusiva con el mundo real. La propia muerte de Fernando, hacia la cual le encamina con certeza absoluta la misma acción y redacción de su relato, se consume con el disparo de Alejandra, con lo cual los diversos planos de su consciencia, y los diversos tiempos narrativos terminan coincidiendo dramática y definitivamente.

Lo que consigue Sábato con este “Relato sobre ciegos” no es tanto la exploración de regiones oníricas cuanto la demostración de que una mente que dejó ya muy atrás los límites de la realidad empírica y se encuentra a la deriva demencial, puede seguir creyéndose aún en pleno dominio de su capacidad racional mientras sus reflexiones y sus acciones se mantienen en una coherencia autosuficiente. La lógica como disfraz de la locura: esta posibilidad amenazadora me parece ser el mensaje intrínseco de esta alucinante parábola de los ciegos sabatiana. El hecho de haber aprovechado evidentemente datos que nos reveló la psicología profunda dista mucho de menguar el mérito, todo lo contrario. Tanto es verdad que esta prosa de estructura tan múltiple le ofrece posibilidades interesantes a la psico-crítica.

El lector que hasta aquí tuvo la paciencia de escucharme ya quedó advertido de que con el mero resumen del contenido esta novela no se deja captar, ni en su esencia, ni en su potencia. La estructura narrativa contribuye en modo decisivo en la constitución del mensaje. Mas precisamente por esto mismo se justifica y hasta se impone la pregunta por este mensaje de la novela. También él parece ser plural. Porque evidentemente la investigación de la *conditio humana* en las circunstancias extremas de Buenos Aires, la exhibición de este caso a modo experimental es parte del mensaje. La novela, en largos trechos de su desarrollo, parece ser relato científico de investigaciones en el campo de la etología humana. Simultáneamente es un estridente grito de protesta frente a la insalvable y desesperada confusión del hombre en nuestros tiempos. Gracias a las profundas intelecciones de Sábato, gracias a su capacidad de proyección simbolizante, gracias por fin a una estructuración de las voces narrativas a la vez audaz y magistralmente exacta, esta obra tan profundamente arraigada en Argentina trasciende su relatividad local hacia un enun-

cido universal. Babel con su confusión y sus pecados, nuestro mundo insano quedaron reencarnados en el caso de Buenos Aires.

El éxito espectacular de este libro difícil parece justificar la convicción de Sábato de que al género novelesco le corresponde hoy una misión redentora. Según su afirmación reiterada — ya lo vimos — él ve la novela como la única posibilidad de abolir en modo restaurativo el desgarramiento mortal del mundo entre una tecnocracia racionalista y robots por una, los “demonios” del inconsciente, el reino interior de los mitos y sueños por otra parte. Y el pensamiento abstracto debería ser reemplazado por el concreto, “poético”, mediante el cual aquel inmenso tesoro submergido de las emociones humanas quedaría restaurado en sus derechos, usurpados por la ciencia. “La novela, recuperación de la unidad primicia”, así reza el título del último capítulo de *El escritor y sus fantasmas*, con una exposición de su teoría de la novela. Ni la ciencia ni el pensamiento puro de los filósofos son capaces, para Sábato, de restituir la unidad perdida del ser humano, porque son escisivos. La novela en cambio, precisamente por ser un género híbrido, podría llegar a la síntesis redentora. Por eso Sábato postula, en la mencionada teoría, una novela que abarque y asuma el lado nocturno, una novela que comunique también en el plano de lo irracional y a manera de los mitos, una novela en fin que en el decorrer de su texto presente y luego reuna en una totalidad los fenómenos parciales y dispersos del mundo humano. Sábato está pensando pues en nada menos que en una misión metafísica y redentora de la novela.

La ya mencionada dificultad inherente a tan ambicioso propósito, el laborioso proceso de semejante escritura vienen a ser tematizados en la última novela, *Abaddón, el exterminador*. La inclusión del proceso genético del libro dentro de sus mismas páginas, aquella “mise en abyme”, según la metáfora heráldica que empleaba André Gide para este procedimiento, es llevada por Sábato a extremos donde no llegaron ni Gide ni Huxley. Sábato quiere experimentar en su última novela si el proceso de la escritura no podría aumentar su autonomía frente al escritor, su obediencia a fuerzas ajenas y exhibirlas a la vez, introduciéndose a sí mismo como un personaje de la ficción misma. De este modo nace, según su propia afirmación (pág. 40, 276) una ficción en segunda potencia. Esta es narrada en primera instancia por una voz narrativa autorial, la de él, Sábato, quien escribe cartas y trozos autobiográficos, quien cuenta, quien además se expresa a través de otros personajes heterónimos, pero idénticos evidentemente con diferentes facetas de su propia persona, efectuándose así la articulación de su ser complejo en varios estratos, la dramatización eficaz en el desempeño de varios papeles. Bruno, por ejemplo, es el bondadoso y razonable *alter ego* del autor, Jorge Ledesma su propia

caricatura, etc. Además, como ya se anunciaba anteriormente, "Sábato" se personaliza a sí mismo dentro de la ficción, es abofeteado, discute con otros personajes sobre su novela. El artificio pretende juntar la autenticidad de la voz narrativa autorial con la objetividad de la voz "personal" (de una persona o máscara), diciéndolo en terminología narratológica. Se consigue así, sobre todo, la ilusión de una proyección de la voz narrativa más allá del autor en carne y hueso, hacia un anonimato misterioso y amenazador: Acontece como si la exhibida crisis de la civilización se estuviera narrando por cuenta propia, autónomamente. No quiero insistir más en el análisis de esta compleja estrategia narrativa, que de por sí y con su ambición merece nuestro respeto. Pero ahora cabe preguntar si con tanto esfuerzo nació un texto que puede calificarse de narrativo.

La novela empieza con el breve relato, sin comentario, de tres acontecimientos del día 5 de enero de 1973, en Buenos Aires: La visión apocalíptica del borracho Natalicio Barragán; el descubrimiento de Nacho de que su hermana Agustina, incestuosamente deseada por él, tiene un amante que pertenece a la burguesía acomodada; la muerte por torturas de Marcelo Carranza, estudiante de familia burguesa y sospechado de ser un terrorista. En la parte principal del enorme corpus novelesco, fraccionada en más de cien fragmentos, se cuenta la historia anterior y posterior a aquellos tres acontecimientos del epígrafe. Esto se hace con el entreveramiento recíproco de las tres "tragedias", mezclándose con ellas una variedad de digresiones sea satíricas, reflexivas o documentales. El posible efecto de confusión producido por este *puzzle* queda equilibrado por la gran capacidad de *mise en situation* de los fragmentos, o sea por la destreza de evocar en pocas palabras un contexto, un recuerdo alusivo, un personaje determinado, de modo que la iniciación del lector en la nueva situación narrativa vigente en el fragmento se hace cada vez con enorme rapidez. La función de esta fragmentación parece ser el deseo de mantenerle "abierto" al lector, en vilo, en dudas, en expectativa indecisa, sin llegar al extremo de una enigmatización ya inextricable. La multiplicación de diversos planos de la consciencia y la variedad de los papeles sociales de cada cual, la convergencia de los distintos niveles temporales en la imaginación, el condicionamiento de nuestras percepciones y el efecto deformador de la expresión lingüística, todo esto es representado de modo demostrativo por Sábato, resultando de nuevo una espantosa lección de antropología social.

El que lee estas 528 páginas conocerá simultáneamente la ensayística de Sábato, tanta presencia en la novela las discusiones de los mismos problemas, añadiéndose sin embargo la ventaja esencial de que aquí sus teorías se hallan transferidas en acción a nivel de la ficción. De modo análogo a lo que observábamos con el episodio del gene-

ral Lavalle en el libro anterior, también en éste hallamos un contrapunto histórico, aunque esta vez menos remoto. Se trata del relato extenso (pág. 249-268) y narrado, para gran alivio del lector, con sencillez directa y provocando un gran impacto emotivo, Nacho cuenta la hazaña y derrota del “Che” Guevara en la selva boliviana. Igual que en la novela anterior, el tema de una peligrosa secta recorre la novela entera (quién es el Dr. Schneider? quién es R.?), llevándonos hacia una semejante exploración de un reino inferior, trecho parecido al “Relato sobre ciegos”. Esta trama culmina en la metamorfosis de “Sábato” en un enorme murciélago que pierde la vista al reconocerse en el espejo.

Como se evidencia con este resumen, el libro tiene sin duda algunos aspectos repelentes y agobiantes. El lector, en particular el lector sensible y vulnerable, llega a sentirse envuelto en la morbidez y es llevado en ciertos momentos particulares a un grado de participación anímica que puede sentirse hasta transformado en su actitud existencial, contagiado por aquel mundo neurótico. Sin embargo, al que resista a la lectura hasta el final, le está esperando una sorpresa: Tras los múltiples impactos agresivos, el largo relato desemboca en las meditaciones de Bruno, de aquel *alter ego* maduro de Sábato. Se encuentra en el cementerio de Capitán Olmos, lugar donde acudió toda su familia para asistir a la muerte inminente del patriarca de la numerosa prole. En la lápida de una tumba descubre Bruno el nombre de “Sábato” con la inscripción de la palabra “Paz”. Las bellísimas páginas llenas de recuerdos de otros tiempos, la fina ironía con que en aquella familia se caricaturizan algunos tipos de la sociedad rural argentina, la calma serena con que Bruno contempla el mundo llegan a procurar en el lector un sentimiento de verdadero alivio e intensa alegría, efecto que se explica por el violento contraste de estas páginas finales con las precedentes. De modo que al desenlazarse todas las trabajosas peripecias, al lector se le comunica una calma, semejante al efecto de una ceremonia religiosa, aunque evidentemente el culto es aquí de pesimismo. Cito algunas palabras: “Algún día todo habrá pasado, estará olvidado y borrado, hasta las inmensas murallas y el foso profundo que cercaban la inexpugnable fortaleza” (pág. 528). El derrumbe de la ciudadela humana, anunciado ya por el título y su alusión al ángel exterminador del Apocalipsis, este vaticinio de una paz final, aunque sea en la nada, se escucha y se siente como un verdadero mensaje de liberación y de apaciguamiento, después de tanto horror. Sábato, quien en su segunda novela tuvo la fuerza de concluir con una visión esperanzada, despidiendo a Martín hacia un Sur vagamente prometedor y humano, en esta última novela se abandona plenamente a la romántica ansia de la muerte.

Tras la lectura tan laboriosa y deprimente de esta última novela nos preguntamos si Sábato consiguió en realidad cumplir con aquella

ambiciosa misión que él le adscribe al género novelesco, la misión de exorcizar la crisis de nuestra civilización. Si bien interpretábamos el fin de *Sobre héroes y tumbas*, el viaje de Martín hacia Patagonia, después de haber encontrado su propio ser gracias a Bruno y Alejandra, deja entrever amagos de esperanza en una nueva era definida por una tecnología de signo moral. Cuál sería esta vez la fuerza que nos permitiría resistir frente a la amenaza apocalíptica? Directa y explícitamente no hallamos nada. Pero la creación de esta novela totalizadora puede ser concebida como un verdadero antimito. Lo comprobamos en una cita de los comienzos del libro: “La historia cualquiera de las esperanzas y desventuras de un solo hombre, de un chico humilde y desconocido puede servir para que la existencia cobre un sentido. Claro, él (Bruno) era demasiado honrado para saber (para temer) que aquello que él jamás podría escribir, nunca alcanzaría a tener semejante valor. Pero este milagro seguía posible, y otros serían capaces de lograr lo que él creía no poder hacer” (pág. 16) Son las reflexiones de Bruno — vale a decir de Sábato mismo —, hechas al momento de meditar sobre su trabajo de escritor. El milagro es que Sábato, con tantas cohibiciones y tamaño escepticismo haya llegado a vencer las dificultades y terminar esta escritura. Leyéndose ésta como el acta de un fracaso exhibido con toda crueldad, fuerza a reconocer su valentía moral e intelectual.

Ahora bien, para que se establezca el pacto narrativo entre autor y lector, aquella condición previa para que plasme la comunicación literaria, me parece que en este caso los obstáculos son muchos. Cier- to, la fuerza expresiva que se manifiesta en las discusiones del libro, en sus sátiras y los brillantes análisis intelectuales, además el acrobático manejo de los más diversos artificios narrativos le procuran al lector momentos de goce estético, por lo menos cuando es un lector experto en lecturas difíciles. Pero a pesar de ello, incluso para este tipo de lectores, los impactos temáticos del texto son tan violentos y contradictorios, que la sensación de un repulso voluntario por parte del autor prevalece. Lo que le redime por otra parte, es la ambición metafísica, la honradez casi masoquista de su auto-experimentación, haciéndose el autor sustancia misma del relato, generándose en *Abad-dón* un libro ante cuya altura no sólo los lectores, sino incluso el mismo autor pueden fracasar con decoro, si es que de fracaso se puede hablar.

“PARA UNA SEMIOLOGÍA DE LA PROSA MODERNISTA” (*) HISPANOAMERICANA

Irlemar Chiampi Cortez

“Amame así, fatal, cosmopolita, universal, inmensa, única, sola y todas; misteriosa y erudita...

(Darío, “Divagación”)

El espectáculo de la prosa modernista, sea como simple conductor del “plaisir du texte”, sea como objeto de exégesis analítico-interpretativas, está lejos aún de haber agotado su caudal de posibilidades de lectura y disfrute, de crítica y de estudio. Como modalidad expresiva que inaugura y corona el modernismo, ha suscitado opiniones contradictorias respecto a su eficacia en la representación del mundo. Esteticismo enajenado, preciosismo vacío, juego formal o reflejo de la crisis ideológica finisecular? (1) Más allá de estas perspectivas críticas — una que le exige al texto literario signos explícitos de su compromiso histórico-social, otra que reconoce su disolución o disfraz en los meandros del lenguaje — prevalece una difusa fascinación ante esa exquisita “prosa poética”, refinada, a veces frívola, pero siempre consciente de su voluntad de estilo, de su oficio de escritura.

La orientación misma de los análisis estilísticos, elaborados a partir del estudio pionero de Amado Alonso sobre *La gloria de Don*

(*) — Este trabajo fue presentado en el XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en Gainesville, Florida, en abril de 1977.

(1) — Alfredo Roggiano señala dos focos interrelacionados de procedencia de la ideología modernista: la crisis de la conciencia europea y la ruptura del principio de unidad racional del arte, cuyo producto ha sido “la diversidad individual y creadora” (cf. “El modernismo y la novela en la América Hispana”, in *La novela iberoamericana*, org. J. Loveluk. Memoria del V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Albuquerque, New México, 1951, p. 237). Ivan Schulman advierte que la preocupación metafísica de carácter agónico en los modernistas responde a un estado generalizado de “confusión y soledad” (cf. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, in I. Schulman y M. Pedro González — *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, p. 45).

Ramiro, en 1942, muestra que ha sido la gimnasia verbal de los prosistas del modernismo el foco de máximo interés. Así, se ha reconocido una *dicción* modernista en la prosa que manifieste las siguientes características formales y temáticas:

- a) adopción de la técnica impresionista, como modo básico de descripción de hechos, seres u objetos, o sea, referencia estimativa de la realidad, como expresión de la "subjetividad" o impresión del narrador.
- b) combinaciones y sincretismo en la incorporación de recursos lingüísticos provenientes del romanticismo, parnasismo, simbolismo y expresionismo.
- c) lujo verbal en la invención lexical (neologismos, arcaísmos, barbarismos); en las sinestesias predicativas (cruces de sensaciones ópticas, olfativas, acústicas, térmicas, gustativas, etc.).
- d) musicalidad de la frase (penetración del verso en la prosa).
- e) plasticidad de la composición, cromatismo sensorial (transposición de las artes); metaforismo amanerado; sintaxis ampulosa.
- f) pulcritud expresiva contra el pragmatismo y mecanicismo de la estética realista-naturalista (antimímesis, antidocumentación).
- g) predilección por los temas originales o exóticos (cosmopolitismo, ansia de universalidad)
- h) gusto por la cita y la erudición ("literarización de la vida")².

Dos observaciones pueden extraerse de este cuadro: la primera es la diferencia de grado de manifestación de tal o cual rasgo en los prosistas más representativos del modernismo (Darío, Casal, Martí, Nájera, Larreta, Silva, Lugones, etc.); la segunda es la imposibilidad de aislar cualquiera de los rasgos estilísticos y tomarlo como prototípico de la prosa modernista. En este caso, la solución es configurar una tendencia modernista en la suma o combinación de ellos y, luego, la poética del modernismo hispanoamericano podría definirse por

(2) — Nuestra esquema se basa en los siguientes estudios: A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942; R. Lida, estudio preliminar a *Cuentos completos* de Rubén Darío, México, F.C.E., 1950, pp. VII-LXVII; A. Roggiano, art. cit.; E. Anderson Imbert, "La prosa poética de Martí: *Amistad funesta*" (1961), in *Estudio sobre letras hispánicas*, México, Libros de México, 1974, pp. 163-194; I. Schulman y M. P. González, op. cit.; J. Olivio Jiménez y A. R. Campa, introd. a *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, New York, E. Tores and Sons, 1976, p. 7-39.

su capacidad incorporativa, por su *polifonía* (3) Sin embargo, ambos aspectos implican una seria limitación al aplicarse el método estilístico: al ser imposible formular un “modelo”, la definición de estilo generacional se rige, paradójicamente, por las variaciones o predilecciones individuales de los escritores. Por otro lado, si optamos por definir el modernismo como una poética de la combinación, se corre el riesgo de la una excesiva generalización del movimiento, que perdería sus límites históricos, para diluirse en la noción de “actitud ante las cosas”, un “fenómeno del espíritu” Estamos, en este caso, en la inminencia de proceder como Eugenio d’Ors que ensanchó el concepto de Barroco, o Ernst Curtius y su discípulo Gustav Hocke con el concepto fenomenológico de un “manierismo eterno” Modernistas podrían ser todos los escritores practicantes de la “gimnasia verbal”, o conscientes de una “voluntad de estilo” y el modernismo se repetiría siempre que el artista necesitara oponerse a las estéticas positivistas realistas (4)

A estas observaciones puede añadirse una última, que ya nos abrirá paso hacia el propósito de este trabajo: la formulación de las constantes estilísticas de la prosa modernista ha padecido un vicio omnipresente en las teorizaciones — el trasplante de las categorías del verso a la prosa. Con efecto, se ha leído la prosa modernista hispanoamericana como un poema; se ha sobreestimado su “valor poético”, su ritmo, su musicalidad, sus metáforas y sinestesias, en prejuicio de su estructura narrativa y de su específico código narracional.

Queremos proceder aquí al examen de algunas peculiaridades de la estructura de la prosa modernista, concebida como *enunciado narrativo*, irreductible a las categorías formales del verso y, luego, dotada de una organización temporal de los diversos materiales y de una perspectiva narracional (un código de enunciación particular) Por ser imposible analizar exhaustivamente todas las categorías constituyentes de la narratividad en la prosa, hemos elegido interrogarnos sobre las reglas de funcionamiento de la *descripción* modernista, operando sobre los dos niveles básicos de su construcción como texto — el

(3) — A. Alonso reprocha la “devoración” modernista de materiales literarios y califica de “programática falsificación” o “literarización de la vida” el regodeo intertextual de Larreta (cf. op. cit., sobretudo pp. 295-8). Em una carta a Anderson Imbert (reproducida en parte en “Amado Alonso y el modernismo” in op. cit., pp. 339-42) niega originalidad a la obra de Darío, por su “re-elaboración” de los inventos poéticos franceses del siglo XIX.

(4) — La empresa de un “modernismo eterno” en la letras hispanoamericanas ha sido ensayada por I. Schulman (op. cit., sobretudo pp. 54-9), quien busca explicar la prosa poética de los narradores contemporáneos (Vargsa Llosa, A. Yáñez, Asturias, Carpentier y hasta S. Sarduy) como supervivencia del modernismo finisecular.

sintático y el semántico — y que orientan su relación con el conjunto del relato en que se inserta. (5)

Nivel sintáctico

Si la descripción se define como una desviación discursiva de la sintagmática del relato para introducir un conjunto de subtemas y sus predicaciones (un paradigma), la combinatoria funcional de estos elementos debe obedecer a ciertas restricciones selectivas que aseguran la homogeneidad de los materiales. Mientras en el relato propiamente dicho la sintaxis funcional se apoya en una lógica de consecución y consecuencia, la descripción, al debilitar dicha causalidad, la sustituye por una relación simple de implicación. Así, se puede observar que los fragmentos descriptivos contienen un movimiento de focalización, regido por la mirada de un personaje o un narrador impersonal, que organiza y relaciona los objetos en el espacio.

Uno de los *tics* de abertura de la descripción modernista, sea para conectar la materia narrativa y la descriptiva, sea meramente para introducir los motivos de la focalización, es la mención de la *luz*, que faculta el *poder-ver* del narrador. La frecuentísima presencia de la luz ambiental, el rayo de sol o de luna, las lámparas eléctricas, los reflejos, chispas, destellos, relumbres, rubores y transparencias — que Amado Alonso relacionó con la técnica impresionista de captar los objetos en el espacio — sirve, en tanto que signo demarcativo de abertura de un fragmento descriptivo, para asegurar la corrección de la mirada, para transmitir una impresión de los objetos. Mientras los escritores realistas introducen la luz como promesa de verosimilitud y cumplen su proyecto informativo, los modernistas, si programan la verosimilitud, se ocupan progresivamente de frustrar toda expectativa de documentación.

(5) — La teorización más sistemática sobre la descripción es de Ph. Hamon (“Qu’est-ce qu’une description?”, in *Poétique*, n. 12, Paris, Seuil, 1972, pp. 465-85; “Um discours contraint”, in *Poétique*, n. 16, 1973). Nos hemos servido de su método, pero reformulando los niveles de análisis de modo más coherente con la teoría actual del relato y, obviamente, repensando sus reflexiones sobre la descripción en la literatura realista en pro de un estatuto de la prosa modernista hispanoamericana. Cito además otros estudios que deben servir de soporte al análisis de la prosa descriptiva: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963; G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 y “Frontières du récit” in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 49-70; M. Riffaterre, “Système d’un genre descriptif”, in *Poétique*, n. 9, 1972, pp. 15-30.

(6) — Véase sobretodo el capítulo “La luz en las cosas”, op. cit., pp. 196-209. La complacencia por la luz está, sin embargo, omnipresente en la ficción modernista. Incluso en textos fantásticos, como “El rubí” de Darío o “La lluvia de fuego” de Lugones, la iluminación que encabeza los párrafos descriptivos funciona como un resorte de verosimilitud.

Sirva como ejemplo una descripción del paisaje de Ávila, en *La gloria de Don Ramiro* (I,1), donde la iluminación se asocia a la mirada totalizante:

Desde la otra ventana se disfrutaba de una vista grandiosa: el Valle-Amblés, toda la nava, toda la dehesa, el río, las montañas. Fuera de los sotos ribereños, la vegetación era escasa. Raras encinas, negras a distancia, moteaban apenas los pedregosos collados. Paisaje de una coloración austera, sequiza, mineral, donde el sol reverberaba extensamente. Paisaje huraño y apacible como el alma de un monje.

Vivo resplandor revelaba a trechos, entre fresnos y bardagueras, el curso del Adaja, esparcido sobre la arena como galón de plata que se deshila. En el fondo, la sierra de Ávila levantaba sus picos más altos chapados de nieve. De ordinario, un bulto de nubes asomaba por detrás de la Serrota o del Zapatero, como vapor de una olla, sombreando los picachos y suspendiendo sobre la falda largos vellones horizontales. (7)

En este fragmento, el conector lingüístico “desde...” establece el tránsito entre dos zonas discursivas y ubica al descriptor a través de uno de los temas obsesivos de la literatura decimonónica: la ventana (o la puerta) abierta a un paisaje. El sujeto focalizante es borrado en beneficio de una instancia impersonal (“se disfrutaba”), que busca una identificación con el destinatario (el lector) y anuncia una objetividad en el enfoque. La mirada se caracteriza, homológicamente, como anuncio de totalidad, transparencia y nitidez de los objetos: “toda la nava. . ., toda la dehesa. . ., vista grandiosa” La precisión del descriptor en la enumeración de los motivos que componen el paisaje-tema y que regirán la sucesión de focalizaciones, se apoya en la plenitud luminosa del día: “el sol reverberaba extensamente”, “vivo resplandor” La sombra de las nubes, al contrastar con la claridad, refuerza la nitidez de la mirada: “*largos vellones horizontales*”

La ordenación sintáctica de los elementos obedece a un movimiento que va de la toma metonímica a la toma sinedócica, con retrocesos y adelantos, hasta la fijación de un punto de interés específico. Esta técnica, muy frecuente en los prosistas del modernismo (8), articula lo lejano y lo cercano al ojo focalizante y, a la vez,

(7) — Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, in *Obras completas*, Madrid, Plenitud, 1958, p. 36.

(8) — En Lugones, Casal y Nájera se da no sólo el movimiento óptico horizontal (de lo lejano a lo cercano), sino también el vertical (de lo alto a lo bajo). Véase, por ejemplo, el descenso en la focalización de Lugones, en el párrafo que transcribimos en el tópico siguiente.

orienta la concentración de la materia descriptiva sobre un motivo central. En el texto que mencionamos, se da una relación de implicación, basada en la contigüidad de los elementos, para ordenar la sucesión: nava, dehesa, río, montañas, árboles, río, montañas, nubes. Ese vaivén preambular se interrumpe para introducir los personajes-objeto que completan la escena. Un conector temporal vincula lo general y lo particular y evita la escisión temática:

“Aquella tarde, las mujeres aderezaban ropas de iglesia. Sentadas en redondeles de esparto, extendían sobre el suelo las viejas vestiduras, cambiando el hilo desdorado, rehaciendo la raída guirnalda, el símbolo eucarístico, la orla de santas;” (p. 36)

El progresivo acercamiento a los detalles del “trabajo piadoso” de las mujeres es una técnica de retardamiento del motivo preferencial del texto: la tipología de las telas manoseadas por las mujeres:

“Había góticos terciopelos que se plegaban angulosamente, terciopelos acartonados () donosas telas de plata (.) brocados y brocateles (. .) sedas multicolores...” (pp. 36-7).

El esquema de las focalizaciones obedece, así, la sucesión:

nava, dehesa > río, montañas > árboles < río, montañas <
nubes > mujeres > telas.

(donde el signo > representa el paso de lo general a lo particular y, a la inversa, el signo < representa el paso de lo particular a lo general)

Consumado el movimiento de la focalizaciones y, si la abertura de las descripciones se da con la notación de una luz, el signo conclusivo típico será la notación de la desaparición de esta luz:

“La luz se apagaba en el cielo. Soplos de sombra cenicienta parecían llegar del exterior y posarse en la estancia. Ramiro, asomado a una de las ventanas, miraba morir el crepúsculo. En el fondo de las callejas, ya era de noche” (p. 37)

La importancia de ese signo demarcativo no es tan sólo establecer la correlación lógica entre la abertura y el cierre de la descripción. Especie de residuo de la dinámica narrativa, de la cual la descripción parece estar irremediabilmente despojada, el registro de la temporalidad quiere fingir una progresión del enunciado descriptivo (un corte en la sintagmática del relato), haciéndola coincidir con la temporalidad de la enunciación (ésta, sí, jamás inmovilizada) Así, pues, para mimetizar lo narrado, la descripción de Larreta se forja un sintagma, cuyas unidades son:

(a) notación de un medio transparente (ventana) → (b) un verbo de percepción (se disfrutaba) → (c) objeto a ser descrito (vista grandiosa) → (d) notación de la luz (el sol reverberaba) → (e) descripción (sucesión de las focalizaciones) → (f) notación de la luz (la luz se apagaba) → (g) personaje (Ramiro asomado a una de las ventanas).

Los elementos (a), (d) y (f) son facultativos en las descripciones, aunque muy frecuentes entre los prosistas del modernismo hispanoamericano; los elementos (b) y (g) son necesarios, aunque puedan transformarse de un texto a otro: (b) puede ser tanto un verbo de acción como de habla y la función de (g) puede ser asumida por el narrador impersonal o un yo y anteponerse al sintagma. Hamon anota la posibilidad de inclusión de un destinatario representado (un espectador u oyente) a quien se le enseña algo (pp. 470-1) Sin embargo esta fórmula ha sido poco adoptada por los modernistas por ser, tal vez, excesivamente condicionada a un concepto pragmático del lenguaje, consagrado en las descripciones tipo “explicación escolar” de los escritores realistas naturalistas franceses.

Nivel semántico

Si en el nivel sintáctico interesaba la ordenación de los elementos del discurso descriptivo, en el semántico importa la interrelación de las unidades de las focalizaciones, o sea, su modo de articulación lexical en la descripción. Ya hemos subrayado que la función metonímica desencadena la asociación por inclusión de los objetos: el término valle convoca, por contigüidad nava, dehesa, río, montañas, árboles, nubes, etc.; o “piedras preciosas” (tema obsesivo del modernismo) permite la proliferación: diamantes, esmeraldas, zafiros, topacios, amatistas, ágata, como en “El rubí” de Darío. Pero la homogenización de los subtemas en el meollo de la descripción manifiesta, además, el modo metafórico de interrelación (asociación por similitud), a través de las expansiones predicativas-calificativas o funcionales del lexema-generador elegido.

Jakobson ha observado que al predominio de la metonimia en la corriente literaria del realismo corresponde al predominio del procedimiento metafórico en las escuelas románticas y simbolista (9) En la prosa modernista hispanoamericana se puede fácilmente comprobar la tendencia a concentrar el efecto poético sobre la nomenclatura y las predicaciones de los objetos, para neutralizar el “exceso de

(9) — cf. “Deux aspects du langage et deux types d'aphasie”, in *op. cit.*, pp. 62-3.

información”, vehiculado por las asociaciones metonímicas, impuestas al discurso en prosa.

En el texto de Larreta hay un equilibrio entre la alta previsibilidad de la serie de subtemas (árboles, río, montañas) y la baja legibilidad de cierta nomenclatura técnica o elitizante (nava, dehesa, collados, fresnos, bardagueras) Por otro lado, la casi absoluta trivialidad de las predicaciones calificativas es neutralizada por la serie de predicaciones funcionales, que se presenta deliberadamente “poética”, metafórica, o sea, con baja previsibilidad y efecto de extrañamiento. Así, si las encinas son “raras y negras”, Larreta las anima con un verbo de resonancias pictóricas: “moteaban apenas los pedregosos collados”; si las sedas son “multicolores”, sus tintas “habían madurado como vinos añejos en los cajones de las sacristías”

Otro método muy frecuente para “poetizar” la descripción es provocar la circulación metafórica de los predicados y lograr la homogenización de los motivos. Así, por ejemplo, si el paradigma de las nomenclaturas incluye seres inanimados y animados, el narrador tratará de intercambiar los predicados para conotar la identificación de objetos y personajes. En “Un sacerdote ruso”, de Julián del Casal, el capellán que va en la popa aparece contaminado por los mismos predicados de la fragata que lo conduce (“serena y majestuosa”) y del sol que ilumina el día: “tiene la mansedumbre evangélica de las grandes almas” y sus pupilas verdes concentran “los brillantes fulgores del mediodía tropical” En la descripción del paisaje de Ávila, Larreta sugiere la misma nivelación por procedimiento metafórico, cuando distribuye igualmente entre los elementos del paisaje (lo no-humano) y las mujeres (lo humano) los predicados funcionales que conotan animación: el río se “deshila”, así como las mujeres “cambian el hilo de las ropas” El efecto de nivelación culmina en la focalización de Ramiro, el héroe pasivo, asomado a la ventana, como una pieza más del paisaje de Ávila.

Aunque las variaciones y combinaciones de la nomenclatura y los predicados sean múltiples en las descripciones modernistas, el predominio de lo metafórico conlleva una acentuada tendencia al discurso ilegible, sea a través del uso de un léxico especializado (“condensado”), sea a través de predicaciones entrecruzadas o superpuestas. En este sentido, la selección de los temas exóticos — insuficiente en sí misma para conferir status de modernismo a cualquier texto — se presta magníficamente a la complejidad semántica del discurso, a cierta dificultad de descodificación, porque la isotopía de las nomenclaturas se homologa fácilmente al contenido metafórico de las predicaciones. El lenguaje abdica de toda referencialidad, de toda cita de lo real, para citarse y repetirse a sí mismo. Julián del Casal, describiendo un búcaro japonés en “Japonería”, practica esta autofagia,

al rechazar toda especie de explicación del objeto; proliferan, al revés, las predicaciones que aumentan la ilegibilidad del motivo e instaura un “blanco” semántico para el lector:

Sobre el esmalte verde Nilo, fileteado de oro, que cubría el búcaro japonés, se destacaba una quimera de ojos garzos, iluminados por el deseo de lo prohibido; de cabellera rubia destrenzada, por las espaldas; de alas de pedrería, ansiosa de remontarse; y de dedos de uñas largas, enrojecidas de carmín, deseando alcanzar, con el impulso de la desesperación, una florecilla azul de corazón de oro... etc. (*Antología crítica...*, p. 326)

De modo inverso, un tema trivial puede ser objeto de “poetización”, a través de un léxico técnico, comparaciones, pará-frasis o aposiciones pseudo o no explicativas, metáforas antropomórficas, cruces de sensaciones con el arte y la literatura. Leopoldo Lugones llega a fantasmagorizar una prosaica siesta al convertirla de legible a ilegible:

La siesta ardía como una roncha en el ambiente. Semejando grumos de azúcar, se desleían cirros en la profundidad del firmamento. Sobre los collados que amurallaban el horizonte con sus lomos vacunos, cruzaban sombras de nubes. (. .) El polvo reflejaba visos de albayade. En la napa de luz de la siesta rielaban largos temblores”, etc. (*ibidem*, pp. 365-6)

Y aún Larreta, en el texto citado, rehuye la previsibilidad de las predicaciones calificativas de las telas de iglesia, dotándolas de la misma bi-isotopía que su descripción de Ávila manifiesta: el paisaje es “huraño y apacible”, así como las telas son cristianas y moras (“a veces también alguna alcoránica leyenda deslizaba en la estofa por el obrero morisco”), así como Ávila es “guerrera y monástica” o España es sensual (musulmana) y sombría (católica)

En resumen, podemos decir que la tendencia modernista a *desemantizar* el léxico obedece a dos modos básicos de elaboración poética:

- (a) o bien el tema presenta alta previsibilidad de lectura (tema conocido o trivial) con nomenclatura en clisé y descripción se constituye como ejercicio de ilegibilidad, con léxico rebuscado de términos técnicos o “poéticos”, sea sobre la predicación metafórica, o la funcional;
- (b) o bien el tema presenta baja previsibilidad de lectura (tema exótico o extraño), con nomenclatura en condensación y la descripción se constituye como ejercicio de expansión no explicativa, ilegible, sea sobre la predicación calificativa, o la funcional.

Repetidamente se há señalado que la ausencia o estrechamiento del elemento dinámico (la acción) constituye uno de los rasgos más característicos de la ficción modernista. (10) Amado Alonso observó en *La gloria de Don Ramiro* que la dominante preferencia por la descripción de ambientes era un escollo en la construcción del relato. La incapacidad de Larreta — continúa el crítico — en lograr la unidad del relato a través de la trama novelesca ha provocado un efecto peculiar en su novela: “la narración funciona descriptivamente” (p. 185). Es posible, sin embargo, replantear los términos del problema y verificar hasta qué punto la descripción modernista funciona narrativamente y puede o no constituirse en uno de los aspectos de la diégesis, sin negar o impedir el relato. La función dilatoria o decorativa de lo descriptivo se convierte en muchos casos en una necesaria dialéctica de contenidos, que asegura la cohesión del texto y contribuye a una suma de información (metafórica) sobre los personajes.

Por outro lado, los modos básicos de elaboración descriptiva que registramos aquí — en suma, una exotización de lo usual o una superexotización de lo inusual — con todas las diferencias, jerarquizaciones o énfasis que cada escritor confiere a las predicaciones, no son una temática “vacía”, pues constituyen el eje mismo del proyecto estético-ideológico del modernismo hispanoamericano. Si la actitud realista reposa, según Hamon, sobre una ilusión lingüística — “la de una lengua monopolizada por su sola función referencial, en la cual los signos serían análogos adecuados de las cosas” (p. 484) — el proyecto modernista de convertir lo transparente en opaco y, luego, de evitar todo “efecto de real”, significa tanto el descrédito en la transi-tividad del lenguaje, como una adquisición de conciencia de la performance poética del discurso, que la narrativa hispanoamericana de los años 40 se encargará de llevar a una máxima expresión.

(10) — Además de los textos críticos ya citados en la nota 2, véase también Antonio Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, in *El cuento hispanoamericano frente a la crítica*, Madrid, Castalia, p. 61.

REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DA LITERATURA FRANCESA NA UNIVERSIDADE BRASILEIRA (1)

Italo Caroni

Ninguém ignora que a literatura perdeu o lugar privilegiado que ocupava no âmbito da pedagogia do francês língua estrangeira. Já se vão longe os tempos em que a nossa escola secundária proporcionava aos alunos uma visão ampla e profunda das letras francesas. A título de curiosidade, e por saudosismo, transcrevo a lista dos autores estudados no antigo curso clássico até fins da década de 1950: Descartes, Pascal, Corneille, Racine, Molière, Boileau, La Fontaine, Bossuet, La Bruyère, Fénelon, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Beaumarchais, Marivaux, Chénier, Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, George Sand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert, Maupassant, Zola, Michelet, Taine, Renan, Anatole France, Gide, Maurois, Duhamel, Mauriac, Romain Rolland, Roger Martin du Gard. e outros. Nem convém comparar esta idade do ouro com a pobre realidade de nossos dias. Com duas horas semanais, durante dois anos letivos, nossos cursos secundários podem, quando muito, ministrar os rudimentos mais rudimentares do idioma francês! A palavra *crise* já perdeu toda a sua força para definir este estado de coisas; *calamidade* seria mais expressivo. Sem esquecer que na maioria das vezes, o idioma francês simplesmente nem vem sendo oferecido.

A literatura francesa continua sobrevivendo contudo em nossa escola superior. Mas, sabemos, em que condições! Vale lembrar para nosso consolo que a *crise* — para definir o problema, no ensino superior, esta palavra ainda conserva uma certa força expressiva — não é exclusividade brasileira. O ensino da literatura francesa perde terreno não apenas no Brasil, mas também nos países da América Latina bem como nos demais países onde se persiste em difundir o francês língua estrangeira. Como prova disso lembramos de início o conhecido n^o

(1) — Adaptadas de uma conferência pronunciada durante o *Premier Séminaire International des Professeurs de Français*, em Bogotá (Colombia), setembro de 1976.

77 da revista “Le Français dans le Monde” (2), dedicado justamente ao ensino da literatura francesa para os estrangeiros, e que compreende um certo número de relatórios bastante pessimistas elaborados por especialistas da questão. Lendo o referido número, dificilmente se poderia deixar de concordar com o Prof. Georges Raillard, que define em termos um tanto alarmantes o teor de certas experiências relatadas: “On nous dira aussi que les lecteurs de cette revue ont accoutumé d’y chercher des renseignements, des conseils qui les aideront à vaincre leurs difficultés de professeurs et que certains articles de cette livraison, relatant des expériences désenchantées, risquent, cette fois, d’accroître leurs embarras plus que d’y porter remède.” No que se refere ao Brasil, evocaríamos a imagem tão sugestiva da “peau de chagrin” — pele de onagro — empregada por nosso mestre e colega Albert Audubert para definir a parte cada vez mais restrita que tem sido reservada ao francês em nossos estabelecimentos escolares. Como a pele de onagro, que ameaçava o frágil herói de Balzac, também o ensino do francês é dotado da propriedade de se encolher com o passar do tempo.

Outros sintomas revelam ainda o descrédito da literatura francesa entre nós: de quatro congressos de professores de francês realizados no Brasil a partir de 1973 (3), nenhum inscreveu efetivamente em seu temário o problema específico da literatura. Assim, por exemplo, no Congresso de Brasília em 1973, uma comissão encarregada de refletir sobre a elaboração de um programa de licenciatura de francês chegou, após longas hesitações, a um magro relatório final que se limitava a esboçar algumas diretivas genéricas; quanto ao Congresso de 1975, também em Brasília, a assembléia, após ter julgado que não valia a pena colocar o problema da literatura, se recusara a ouvir as comunicações que alguns de nossos colegas pretendiam apresentar.

Estes e outros fatos já deveriam ter nos alertado. Parece-me chegado o momento de se parar e refletir, e sobretudo interrogar-se sobre os novos rumos a seguir. Não basta contudo discutir apenas a metodologia. O ensino da literatura depende de um número infinito de variáveis que mudam de um contexto para outro. Como ensinar literatura sem levar em conta este fato? Como o prova sobejamente nossa experiência de professores, não existe metodologia a priori, nem

(2) — “L’enseignement de la littérature française aux étrangers”, nº especial da revista *LE FRANÇAIS DANS LE MONDE*, 77. Paris, Hachette 1970.

(3) — 1º Congresso de Professores Universitários de Francês, Brasília julho de 1973; Seminário Regional dos Departamentos e Centros de Estudos Universitários de Francês da América Latina; São Paulo, julho de 1973; 2º Congresso de Professores Universitários de Francês, Brasília, julho de 1975; 1º Congresso de Professores de Francês do Estado de São Paulo, julho de 1976.

abstrata. Nenhuma pedagogia será válida se não se fundar sobre as condições reais de aplicação. Portanto, convém ampliar o debate e suscitar reflexões atinentes a três questões fundamentais: devemos ensinar literatura francesa? que literatura ensinar? como ensiná-la? Não é nosso propósito entrar em pormenores, mas sim propor certas orientações e sugestões.

1 Devemos realmente ensinar literatura francesa?

O simples fato de estarmos discutindo o assunto já demonstra a importância que atribuímos a este ensino. E muitos são os colegas, temos certeza, que se encontram no mesmo caso. Somos ainda muitos a acreditar na literatura e a pensar que vale a pena restituir-lhe seu estatuto de disciplina indispensável dentro da pedagogia do francês língua estrangeira.

Começamos por algo que pode parecer uma digressão, mas que não nos afastará do cerne do problema. Se podemos falar de crise do ensino da literatura, o mesmo não corre quanto à literatura em si. A literatura goza incontestavelmente de boa saúde, pelo menos na França. Dados estatísticos (4) revelam que a literatura, com a cifra de 126.704.909 exemplares produzidos na França em 1974, ganha de longe das outras categorias de publicações (o segundo lugar na classificação cabe aos livros escolares com 57.563.693 exemplares). É mais curioso ainda assinalar que do total de exemplares de literatura, 110 782.690 são romances.

No Brasil, temos falta de estatísticas em todos os domínios, sobretudo no da literatura. Se se quiser aliás produzir estatísticas, será melhor interessar-se por setores ligados à qualidade da vida: saber por exemplo, não propriamente quantos brasileiros lêem romances, mas antes quantos não passam fome, quantos vivem em locais suficientemente saneados, ou ainda, quantos contam com uma assistência higiênica, médica e social mínima e quantos sabem pelo menos ler e escrever?

Apesar de nosso tão propalado desenvolvimento econômico, temos em comum com o terceiro mundo uma realidade social aflitiva. É evidente que o objetivo prioritário de toda política educacional consiste em procurar remediar este mal. Alfabetizar, ensinar noções elementares de higiene e saúde são apenas os primeiros passos de uma tarefa irreversível que compete às autoridades nacionais no sentido de ajudar os menos favorecidos a viver mais dignamente e a ter consciência de sua situação no seio da sociedade.

Não deve pois surpreender que, confrontados com problemas tão graves, os governos dos países em via de desenvolvimento reservem

(4) — *Brèves Nouvelles de France*, nº 1315 de setembro de 1975, p. 31.

um lugar cada vez mais restrito ao ensino das línguas estrangeiras. A imagem da pele de onagro aplica-se incontestavelmente ao conjunto destes países.

Como ficou demonstrado pelo Seminário Regional de AUPELF (Association des Universités Partiellement ou Entièrement de Langue Française) em São Paulo em 1973, os pesquisadores e professores ligados ao ensino do francês começam a tomar consciência das novas exigências que são impostas pelo contexto econômico, político e social do terceiro mundo (5). Eis porque a maioria dos congressistas então reunidos considerou que um futuro promissor abre-se aos poucos ao ensino do francês chamados instrumental, ou científico e técnico, capaz de trazer uma ajuda muito mais concreta a nossos países.

Mas a literatura não teria também um papel a desempenhar dentro destas novas preocupações? Acreditamos que a melhor justificativa que se possa dar ao seu ensino em nossas Universidades consiste precisamente em encontrar uma respostas afirmativa para esta questão.

Porquê, afinal de contas, ensinamos a literatura francesa no Brasil? Esta é a questão que cada um de nós deve se colocar inicialmente, e com toda sinceridade.

Num passado não muito remoto, tratava-se de completar a formação enciclopédica de uma minoria que tinha acesso ao estudo das “humanidades” Interessava-se sobretudo pela beleza e clareza do estilo francês, esforçando-se em passar em revista todos os grandes “monumentos” literários franceses desde Rabelais até Victor Hugo e, às vezes, Flaubert. Explicações de textos e dissertações tão minuciosas e rigorosas quanto possível nos exercitavam na arte de compreender textos escolhidos e discorrer sobre assuntos tirados dos diferentes autores. Assimilamos sem dúvida alguma a técnica imutável destes exercícios que repousavam numa estrutura por assim dizer científica — tese, antítese, síntese — e que nos permitiam resolver problemas especiosos do tipo “coquetterie vertueuse d’Andromaque” O êxtase e o respeito diante das obras primas do passado assim como a prática de exercícios acadêmicos caracterizam esta pedagogia tradicional. Tratava-se de uma pedagogia passiva, de uma forma de alienação em nome da arte e do raciocínio abstrato: o que interessava era, mais do que aquilo que diziam os grandes gênios, a maneira como o diziam.

Em nossos dias, os estudos literários correm cada vez mais o risco de sucumbir a um perigo de outra espécie, que chamaríamos de

(5) — Ver relatório de nosso colega Geraldo Alvarez sobre o estado atual dos estudos franceses nas Universidades da América Latina, in *Amérique Latine et cultures francophones*, actes du séminaire Régional de São Paulo, AUPELF, 1974.

“formalismo estruturalizante” Pesquisadores altamente especializados aprimoram novos códigos de decifração dos textos literários. Não se fala mais de estilo, mas sim de “literariedade” Interessa-se apenas pela essência do fato literário, por aquilo que faz com que um discurso seja literário; poucos se ocupam ainda da literatura real e muitos sucumbem à tentação da literatura possível, sendo que a obra literária passa a ser encarada sobretudo como manifestação de uma estrutura abstrata (6)

Sabemos até que ponto esta nova voga está esvaziando a literatura de todo conteúdo e tornando-a árida, decepcionante, se não deprimente. Não há mais vida, nem mensagem! apenas esquemas ou fórmulas matemáticas! Talvez não fosse de todo injusto afirmar que o progresso da crítica literária tem servido em grande parte para nos sujeitar a uma nova forma de alienação. A religião do estilo foi substituída pela religião da estrutura. Em ambos os casos, a literatura fica de lado.

Estilo e estrutura não bastam para aqueles, como nós, que consideramos a literatura como “a consciência de uma sociedade” (7) A literatura só começa a se tornar apaixonante para a juventude na medida em que a estudamos como reflexo da sociedade e da vivência humana. Se se quer motivar a juventude, é preciso levar em conta esta regra. O que há de mais precioso para os jovens são seus sonhos e suas esperanças. Não cabe a nós arrefecer este entusiasmo pela vida.

Não se trata contudo de transformar os jovens de hoje em sonhadores inocentes, nem anarquistas. Trata-se sim de despertar o espírito e a consciência, ajudar a ver as coisas com clarividência e a manter os pés em terra. Formar homens conscientes do seu papel na sociedade e que não transigirão na luta por idéias e valores banidos do mundo contemporâneo. Que a literatura francesa se preste a uma tal finalidade, sua tradição humanista o prova sobejamente. Subentende-se naturalmente que o fato de se imprimir esta orientação aos estudos literários não impedirá nossos estudantes de apreciar a beleza do estilo nem a essência formal das obras escolhidas.

2. *Que literatura ensinar?*

Partindo do princípio que não se deve mais privilegiar o estilo nem a estrutura, é possível, desejável e necessário ampliar o conceito de literatura. Não se limitar aos monumentos literários que a tradição

(6) — Cf. T. Todorov, “Poétique”, in *Structuralisme*, Paris Seuil, 1968, p. 102 e seguintes.

(7) — M. Tison-Braun, *La crise de l'humanisme*, Paris Nizet, 1958, tome I, p. 11

consagrou; ou pelo menos, encará-los de outra forma. Sob este ponto de vista, é igualmente literário todo texto não especificamente técnico ou científico que oriente para a reflexão e que permite ao estudante aumentar seus conhecimentos e completar sua formação. A este respeito, conviria lembrar como exemplo os “grandes eixos de reflexão” propostos por Ch. Arambourou, F. Texier e F. Vanoye em sua coletânea de textos *Guide de la contraction de texte*: economia, estruturas sociais, educação, ciências, técnicas e sociedade, aspectos da sociedade contemporânea, história, arte e literatura (8)

Trata-se de uma sugestão entre muitas outras possíveis. Como o observam os próprios autores, apesar da amplitude dos eixos propostos, o ecletismo é apenas aparente. Assim, encontramos no eixo das ciências e técnicas um texto de Camus publicado no jornal *Combat* dois dias após a explosão da primeira bomba atômica: comparado ao pessimismo metafísico de *L'Etranger* ou de *Le Mythe de Sisyphe*, este grito de alerta contra os perigos que ameaçam o futuro da humanidade ressoa de uma maneira muito mais trágica no homem de nosso tempo. Este artigo de Camus, embora tratando de um tema científico, pertence ao discurso humanista. Outro exemplo: sob o título “um discurso feminista em 1848”, transcreve-se um trecho de *L'Education Sentimentale*, de Flaubert, este gênio no qual a tradição literária só tem apreciado a perfeição ou a transparência do estilo.

Ampliar a noção de literatura é também proceder a uma nova leitura dos autores clássicos. Referindo-nos a nossa própria experiência, citaremos ainda dois exemplos. Ao comentar o “retrato” que La Bruyère faz do grande Condé, em seus *Caractères*, ficamos surpresos em constatar que os alunos interessavam-se sobretudo pela ironia sutil que permitiu ao escritor vingar-se de seu protetor arrogante e autoritário: eles se mostraram sensíveis ao alcance social do “retrato” (ao passo que, tradicionalmente, procura-se tão somente inculcar-lhes a arte do “retrato” ou a mestria com que La Bruyère “desenhava um retrato”) Da mesma forma, *Le Bourgeois Gentilhomme* se revela como uma peça digna de interesse sobretudo quando a encaramos como uma comédia de costumes ou como reflexo das oposições entre aristocracia e burguesia: por isso nenhum estudante se ofereceu espontaneamente para analisar as estruturas — no sentido tradicional — da peça, nem tampouco o eterno “cômico de Molière”, tema preferido da crítica universitária. Fato compreensível: para nossos jovens estudantes, a arte nunca é um fim, mas sim um meio.

É preciso também abrir horizontes mais amplos. Sem pretender contudo a uma nova formação enciclopédica. Convém oferecer no-

(8) — Ch. Arambourou, F. Texier, F. Vanoye, *Guide de la contraction de texte*, Paris, Hachette, 1972, p. 183.

vas opções aos nossos alunos. A França não é o único país de expressão francesa: certos países da Europa, da África e do Oriente também se utilizam do idioma francês como meio de comunicação e como veículo de uma cultura e de uma literatura. A este conjunto de noções já se deu o nome de “francofonia”, termo que vem assumindo uma importância capital na pedagogia do francês língua estrangeira. Porque não despertar nossos estudantes para a literatura destes povos, muitos dos quais pertencem aliás como nós mesmos ao chamado terceiro mundo e vivem portanto uma realidade tão próxima da nossa? A *Anthologie des littératures françaises hors de France*, (9) recentemente publicadas pela Fédération Internationale des Professeurs de Français, pode prestar inestimáveis serviços à causa e à pedagogia da literatura francesa no estrangeiro.

Lembremos também que a abertura para outros setores do saber e para outras literaturas de expressão francesa não deve ser feita ao acaso, nem segundo as preferências do mestre apenas. É importante fazer sondagens junto aos estudantes para tentar descobrir motivações mais prementes. Assim se elaborarão talvez programas válidos. Tentativas mais ou menos esboçadas revelam que os universitários exigem com frequência o que eles chamam de “visão global” ou panorama dos assuntos relacionados com a literatura. Torna-se pois fundamental inserir a obra no seu contexto. Também seria importante orientar os estudos literários para as preocupações do presente. Quantas vezes nossos alunos não nos criticaram por não transpormos o cabo do século XIX! Urge pois atualizar os programas de literatura.

Urge igualmente integrar os estudos literários franceses no quadro de uma interdisciplinaridade, desejada desde há muito tempo, mas não ainda concretizada. Além da colaboração extremamente frutuosa já existente com a área de teoria literária e literatura comparada, sente-se cada vez mais a necessidade de uma aproximação com a área de nossa própria literatura brasileira: estudos de influência ou estudos paralelos, repercussão de autores franceses no Brasil e de brasileiros na França, levantamento e análise de textos franceses produzidos por escritores brasileiros, eis alguns dos domínios que se oferecem a uma profícua colaboração interdisciplinar em nível de docência e pesquisa. Colaboração esta que traria sem dúvida alguma uma nova motivação para o estudante e contribuiria para frear o desenraizamento de docentes voltados eternamente para a literatura estrangeira.

Também se faz necessário uma aproximação com outros setores das ciências humanas, que mantêm tradicionalmente vínculos estreitos com os estudos franceses: história, ciências sociais, filosofia.

(9) — Ver nossa resenha em *Língua e Literatura* nº 6, 1977, pp. 297-301.

3. *Como ensinar a literatura francesa?*

Aqui chegamos à parte eminentemente prática do assunto. Descreveremos a título de exemplo, a experiência que temos desenvolvido na Universidade de São Paulo no âmbito das quatro séries da licenciatura de francês.

Seria lícito falar de contradição entre as duas primeiras partes destas reflexões e o relato que vamos iniciar: os itens 1 e 2, teóricos, propõem uma estratégia pedagógica que não se aplica ainda de todo no item 3. Nossos programas atuais obedecem ainda em parte a uma orientação um pouco diversa. Estamos no momento repensando a problemática do ensino da literatura francesa e procurando novos rumos. A longo prazo pretendemos imprimir-lhe uma orientação resultante destas ponderações e de todas aquelas formuladas pelos demais colegas empenhados na busca de uma pedagogia mais eficiente e mais motivadora.

Nossa experiência é limitada no início por um fato, escandaloso sem dúvida alguma, mas que não se pode ocultar: a maioria de nossos estudantes entram para a Faculdade sem ter uma base sólida em língua francesa; muitos — e a culpa não é deles — não sabem às vezes uma única palavra de francês! (Duas causas maiores explicam este estado de coisas: a situação da língua francesa na escola secundária e sistema de seleção dos vestibulares. Mas não cabe aqui analisar estes dados)

Como ministrar-lhes então aulas de literatura? É preciso antes de mais nada reforçar o conhecimento da língua francesa; e a isto dedicamos o primeiro ano de estudos, durante o qual eles têm 6 horas de aulas por semana. Neste nível inicial, limitamo-nos, quanto à literatura, a iniciar os estudantes à leitura de textos fáceis: jornais e revistas, documentos de civilização ou mesmo adaptações de obras literárias. De qualquer maneira, no primeiro ano, o objetivo da leitura de textos não pode ser essencialmente literário: trata-se principalmente de ajudar o estudante a suprir as lacunas de sua formação em língua francesa. Um dos meios de se chegar a este resultado consiste em levá-lo a ler textos simples, fáceis.

Nosso ensino literário propriamente dito começa no segundo ano. Nem seria preciso esclarecer que já renunciamos há algum tempo a começar pelo século XVI. Se nossos alunos já experimentam tanta dificuldade em aprender o francês moderno, que dizer do francês do Renascimento? Que se queira ou não, somos obrigados a ignorar a cronologia, começando pelo século XX. Nossos alunos têm lido no primeiro semestre, alguns poemas de Aragon, Prévert, Éluard, René Char etc.; no segundo, pelo menos um romance, um conto ou uma

peça teatral. Mesmo sendo modernas, estas narrativas, poemas ou peças nem sempre se revelam de leitura fácil. Todo cuidado é necessário na escolha de textos que estejam ao alcance do estudante e que o interessem. Corre-se às vezes o risco de sugerir as mesmas obras, razão pela qual *L'Etranger* de Camus, e *La Nausée*, de Sartre, bateram todos os recordes de permanência no programa. Alguns outros títulos têm se revelado eficientes e motivadores: *Climats*, de Maurois; *Les Nourritures Terrestres* e *La Symphonie Pastorale*, de Gide *Vol de Nuit* e *Terre des Hommes*, de Saint-Exupéry; *Château en Suède*, de Françoise Sagan; *La Sauvage*, de Anouilh; *En attendant Godot*, de Beckett; *La Modification*, de Butor; *Les Gommages*, de Alain Robbe-Grillet; e outros.

O terceiro ano é reservado ao século XIX: poesia durante um semestre (alguns poetas românticos, parnasianos e simbolistas); prosa durante o outro (habitualmente Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola)

No quarto ano temos que tratar muito rapidamente de dois séculos: XVIII no primeiro semestre e XVII no segundo. Para cada uma destas duas épocas, os alunos lêem pelo menos uma peça e uma narrativa, tentando na medida do possível empregar as novas tendências da crítica literária: temática, sociológica, psicocrítica, estruturalista. Nesta etapa, após ter vencido as maiores dificuldades do aprendizado da língua, os alunos sentem-se mais à vontade para aprofundar o estudo da literatura. Não convém contudo reduzir o ensino da literatura à aquisição pura e simples das técnicas de abordagem literária.

Esta programação abrangendo as 2^a, 3.^a e 4.^a séries acaba de ser reformulada, com o abandono total do critério cronológico e com a distribuição do programa em função dos três grandes gêneros — poesia, romance e teatro — além da inclusão de um semestre de literatura de expressão francesa de outros países. Esta reformulação que atingiu, no atual ano letivo, os dois semestres do 2^o ano, se estenderá progressivamente às séries subsequentes.

Para as três séries, adotamos obras em versão integral, de preferência a textos isolados (excetuando evidentemente os poemas que são, no mais das vezes, bastante curtos) Isto porque, escolhendo trechos, seríamos levados a voltar à prática da “explication de textes”, que não motiva os alunos, por ser um tanto mecânica e cansativa. Se formos realmente impelidos a trabalhar com trechos escolhidos, uma boa solução consistiria talvez em analisá-los com poucas palavras e transformá-los em motivo para um debate oral ou para um comentário redigido; pois, nada estimula mais o estudante do que tomar posição com relação a um assunto proposto.

Ao estudo de poemas, romances, contos ou peças tomados isoladamente acrescentamos, sempre que possível, apanhados de história literária. O objetivo é sobretudo informar o estudante sobre as ten-

dências, autores e obras de uma determinada época, fornecer-lhe aquela “visão global” que ele mesmo costuma reivindicar. ,

Todas estas diretivas não se pretendem de forma alguma coercitivas e visam apenas orientar a elaboração do programa em suas grandes linhas. Cada docente tem toda liberdade de desenvolver seus cursos segundo suas próprias tendências metodológicas e de responder às necessidades mais urgentes das classes.

Eis por fim algumas recomendações (também não coercitivas) quanto à técnica das aulas e às atividades escolares. Durante o primeiro ano, ajudar os alunos a lerem as obras e a redigir pequenos comentários (se necessário, a leitura pode ser feita em classe): se as turmas não são muito grandes, é possível, necessário e proveitoso provocar um diálogo aluno-professor a partir de um texto ou de tema mais amplo. No terceiro e quarto anos, as aulas se desenvolvem mais frequentemente sob a forma de “seminários” ou debates: equipes de cinco ou seis membros escolhem um tema, fazem pesquisas e apresentam o resultado de seu trabalho à classe, que o discute sob a orientação do professor. Nossa experiência tem mostrado também que os exercícios escritos, um tanto esquecidos pela pedagogia mais recente, precisam ser praticados com maior frequência no ensino da literatura durante toda a escolaridade.

Realmente, a técnica do seminário não deve monopolizar as aulas de literatura. O grande perigo desta prática se deve ao fato que, não tendo preparado o assunto em discussão, o resto da classe tende a desinteressar-se dos debates, que se limitam então a um diálogo entre o professor e os poucos alunos da equipe em foco ou mesmo com o aluno mais desembaraçado da equipe. Contra este mal não existe remédio seguro. Por mais que se insista para que todos os alunos preparem todos os seminários, raramente isto acontece. Talvez a livre escolha dos assuntos pelos estudantes possa trazer bons resultados. Mais motivado pelo assunto que ele mesmo escolher, o grupo poderá prender a atenção dos colegas comunicando-lhes entusiasmo e provocando debates frutuosos. É bem verdade que numa classe de cerca de cinquenta alunos sempre haverá aqueles que não se interessam pela literatura.

Convenhamos, a literatura não se impõe. Há muita gente que não experimenta o menor êxtase diante da beleza literária. Entretanto, tudo não estará perdido se tivermos pelo menos o sentimento de ter ajudado todos, através da literatura, a melhorar o conhecimento e a prática da língua francesa. Não é este um dos objetivos essenciais do ensino da própria literatura? Como se diz frequentemente, a literatura é uma atividade lúdica, e não compete a nós, docentes, torná-la aborrecida.

UMA POSSÍVEL LEITURA CRÍTICA DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (1)

Nelly Novaes Coelho

Marasmo ou Critividade?

Muito se tem falado ultimamente em marasmo da poesia brasileira (ou de sua literatura em geral), no sentido de uma certa paralisação da criatividade. No entanto, nada mais errôneo do que tal interpretação que, ao que parece, leva em consideração apenas *um* aspecto do que se convencionou entender por “fenômeno renovador”, — o que se cristalizou na identificação pura e simples do “novo” a movimentos de “vanguarda” ou de “revolução” ou de “escândalo” ruidoso. Esse aspecto *espetacular* do “novo”, porém, não é o único índice da renovação em processo.

Quem se dispuser a ler criticamente nossa produção poética (e ficcional) mais recente, verá que, das mais variadas maneiras, ela se mostra sintonizada com o “novo”, com o “atual”, ou melhor, com a resultante do jogo das forças culturais/existenciais que vêm dinamizando a criação poética contemporânea em geral.

E se é verdade que não podemos delimitar com segurança todas essas forças (devido à multiplicidade caleidoscópica das formas, temas e linguagens que se afirmam, simultaneamente), não é menos verdade que há algumas que emergem com maior clareza e com relativa nitidez podem ser identificadas.

A alta função do Poeta

É o caso, por exemplo, da atividade básica que, segundo nos parece, se vem impondo ao fenômeno poético atual: a valorização do “poeta”, do eu-criador, do eu-que-cria poesia. Atitude gerada, evidentemente, pela alta consciência do Poeta em relação à função “iluminadora” a ser exercida pela Poesia, num mundo em metamorfose como o dos nossos dias (tão carente de comunicação com o essencial ou com tudo que transcende as meras aparências)

(1) — Comunicação apresentada pela autora no IV Congresso Nacional de Crítica e História Literária, realizado em Campina Grande (Paraíba-Brasil) em setembro de 1977.

Lida a produção poética destes últimos sete ou oito anos, em comparação com a imediatamente anterior, certas diferenças ressaltam logo. A grosso modo, podemos dizer que nos anos 40/50, o pensamento criador atraiu os poetas para a sondagem da *matéria poética* (valorizando a poesia-em-si ou radicalizando-a em “forma”); nos anos 50/60, impos-lhe a descoberta da *poesia arraigada no cotidiano*; e agora, nestes anos 70, ao que parece, está exigindo a valorização do ser-Poeta, — inventor ou criador do poema, da Palavra e do Real.

E nesta diferenciação, fazemos notar que já não se trata propriamente de *poetas* que definem cada diretriz ou tendência, mas de *obras*. Isto é, um poeta pode revelar em sua produção, ao correr dos anos, essas diferentes manifestações. (Como é o caso de Carlos Drummond ou o de Murilo Mendes.)

É evidente que tal compreensão da nossa poesia, depende da perspectiva através da qual se faz a “leitura” Aqui no caso, apoiamo-nos na tríplice problemática: Tempo/Espaço/Poesia. Optando por ela propomos um método operacional (ainda em fase experimental) que procura conciliar as duas atitudes que se vem revesando na crítica: a de natureza diacrônica (que leva em consideração o contexto extra-literário para a valorização do texto) e a de natureza sincrônica (que se limita à sondagem do próprio texto, ignorando quaisquer ligações extra-textuais) E isso, porque dentro de nossa realidade atual, — época de crise e de reformulações, não nos parece que as abordagens puramente formalistas sejam suficientes para uma “leitura” fecunda. A poesia (e a literatura ou as artes em geral) hoje deve ser encarada como uma aventura de aprendizagem, de conhecimento e de descoberta, tanto para o autor como para o leitor.

Mundo em crise ou metamorfose?

Falar em “mundo em crise” já é banalidade e acaba não dizendo mais nada. Sabemos à saciedade que cada momento histórico assiste ao conflito sempre renovado entre forças que prolongam uma situação anterior e forças que exigem uma renovação. Assim, o que caracteriza uma época ou uma geração não é, simplesmente, a presença dessas forças contraditórias ou dos valores em crise, mas a *natureza da reação* proposta pela arte a essa “crise” Mais do que uma época de crise, quer-nos parecer que a nossa vai-se definir muito breve como época de transformação. O que nela está imperando é o espírito crítico, e bem sabemos que na ordem do pensamento criador, a crítica exerce uma poderosa função: a de elemento propulsor de mudanças.

Portanto, dentro desse Real em mutação, se assumirmos frente à poesia uma atitude puramente descritiva, formalista/estruturalista,

e com isso permanecermos limitados ao texto-em-si, fatalmente nos impediremos de compreender o fenômeno poético atual em sua verdadeira significação e totalidade. E fatalmente chegaremos à conclusão de que nada de novo está sendo feito. E quanto a isto é preciso lembrar ainda que, em matéria de questionamento de forma ou de arrebentação de valores, já na primeira metade do século tudo foi realizado. O poeta pós-modernista já não teve muralhas para derrubar. *Tudo* (= antigas fórmulas, regras, convenções, linguagens, estruturas, ritmos, imagens, sonoridades.) tudo foi posto em questão antes dele. O que lhe restou foi combinar os fragmentos em mil e uma relações novas e depois tentar dizer algo com eles. É nesse projeto que ele ainda está engajado. A verdade é que no plano da poesia (ou da arte em geral) já não há mais nada para desestruturar. o que há é uma exigência radical de criação, de desvendamento de novas realidades. E o processo criador é, por natureza, lento e silencioso. Daí hoje a ausência do “ruído” ou dos debates espetaculares que, convencionalmente, se espera de uma literatura inovadora.

A “leitura” proposta: Consciência-de-Tempo x Fenomenologia

No sentido de captar esse processo criador é que estamos experimentando uma “leitura” que tem como ponto de partida (ou ponto de apoio) a consciência-de-tempo que pode ser captada em cada obra poética. Veremos, assim, que à alteração dessa consciência, de período para período, surge também uma alteração na *consciência-de-espaço* e na *da poesia*.

Tentando esclarecer essa perspectiva crítica e antes de passarmos à análise das possíveis “consciências-de-tempo” presentes na produção poética brasileira dos anos 40 para cá, esclarecemos que nossa proposição foi gerada por certa atmosfera de desafogo, abertura e confiança que vimos sentindo em certa poesia mais recente (e que diferia das anteriores) Uma atmosfera clara que não ressuma, propriamente, euforia de viver, mas antes uma *sensação de segurança em relação ao tempo a ser vivido*. E mais, sensação de *grandeza interior* decorrente da valorização do Poeta (o homem que cria e não só sua poesia) como responsável pela descoberta ou recriação do mundo. Tal como na área da ficção está se dando a valorização do Eunnarrador (= a consciência de Autor, presente abertamente no fluxo narrativo), na área da Poesia, afirma-se a pessoa do Poeta consciente da importância de sua criação.

Leia-se o recentíssimo SUMIDOURO (S. Paulo, Massao Ohno, 1977) de Olga Savary, onde temos, do primeiro ao último poema, a aventura do ser-Poeta, — aquele que faz do ato de viver, o ato essencial de escrever poesia: o ato de nomear o Real e o Possível e que, mais do que oferecer uma forma de vida ou uma imagem-de-

mundo, propõe ao homem uma convivência mais íntima e gratificante com o mundo que lhe cabe viver.

Nessa linha, entre dezenas de outros, lembramos: **PLANOPLENÁRIO** (1975) de Mário Chamie; **A VIDA FLAUTA** (1974) de Figueiredo Agra; **CONVERGÊNCIA** (1970) de Murilo Mendes; **CONTATO** (1975) de Marly de Oliveira; **QUIXOTE, TANGO e FOXTROTE** (1975) de Neide Archanjo; **SISIFO** (1976) de Marcus Accioly, etc. Todos eles, livros basicamente diferentes entre si (pela linguagem, estruturas, ritmos, sonoridades, temática. . .), mas que guardam uma tônica comum: a conscientização do alto valor do Poeta como inventor do Poema e do Real.

Na raiz dessa nova atitude, vemos o pensamento fenomenológico/existencialista que, cada vez com mais força, vem atuando no pensamento crítico e criador deste século. Esclarecendo esse pensamento apenas naquilo que nos parece indispensável para melhor compreensão de nossa proposição de leitura, reportamo-nos ao *conceito de Ser* que lhe é próprio. Conforme síntese de Almir de Andrade, temos:

“Não se pode conceber o ser independentemente do tempo: todo ser é o tempo-de-ser de alguma coisa. (...) O primeiro ser que surge no tempo, que se *temporaliza* (pelo movimento), revelando tempo-de-ser (.) já é qualquer coisa diferente de *espaço* para ser o que é. A espacialidade vem a ser, conseqüentemente, a condição de tudo aquilo que é dentro do tempo (...), de tudo aquilo que passa a existir como produto de estruturação particular da energia universal, constituindo forma especial de equilíbrio dela, quando abandona o seu primitivo estado informe e indefinido e se manifesta como energia *contida* em alguma coisa, *metamorfoseada* em alguma coisa” (A. de Andrade, *As Duas Faces do Tempo*. Rio, José Olympio/USP, 1971 — pp. 538/539).

Temos, pois, o fato aceito de que o *ser* resulta do *movimento*, isto é, o ser resulta da alteração de uma energia que se modifica e assim o Nada resulta em Ser. A partir da aceitação desse conceito, esclarecem-se as relações que hoje se estabelecem entre homem, tempo e espaço. Esclarecem-se também a noção de Ser como resultante de um “movimento” que se realiza no espaço/tempo cósmico/histórico. Assim é que, da natureza desse “movimento”, ou desse “fazer-se”, dependerá a dimensão, a própria natureza e o valor desse “ser”. Daí podermos afirmar que nossa época é mais uma época de *construção do novo* (uma vez que um novo ser está em gestação. . .) do que uma época de crise de valores. Tudo que havia de tradicional para ser questionado ou destruído em termos de “valores”, já o foi. Hoje o que importa, o que está realmente em jogo são as possibilidades do

Fazer humano (e conseqüentemente as possibilidades do Ser que daquele “fazer” resulta)

Se transpusermos essa consciência do Ser (e de sua Existência no Espaço através do movimento temporal), para a área específica da Poesia, podemos compreender também a ênfase que vem sendo dada nestes últimos anos à própria matéria poética. Na verdade, ela vem sendo vista como o *espaço* onde o *ser da poesia se temporaliza*, isto é, passa a ser e a ter existência através do movimento das palavras conduzidas pelo pensamento criador

E é, principalmente, nessa perspectiva que nos parece fecunda a “leitura crítica” que tenha como módulo aferidor o “tempo” específico que marca cada obra poética, em relação ao período histórico em que ela surge, — período temporal cuja duração e limites são determinados pela especificidade das próprias obras, e não, impostos como dados puramente histórico-cronológicos.

Inclusive, uma vez que sejam detectadas as forças verdadeiramente inovadoras de cada período, facilmente nossa “leitura” das várias obras poderá avaliar o maior ou menor grau de criatividade presente em cada uma, ou a sintonia renovadora presente ou não em sua forma, tema ou problemática.

Como ponto de partida para tal método operacional, teremos alguns “padrões aferidores” fornecidos pelas próprias obras renovadoras, — padrões” esses que estabelecerão os parâmetros estéticos e cronológicos que servirão para a avaliação das demais obras surgidas no mesmo espaço de tempo.

As relações entre consciência-de-tempo, Espaço e Poesia

Seguindo a proposta acima e relacionando as várias atitudes em face do tempo, registradas nos poemas de várias épocas, com os dois outros elementos por elas afetados, — o Espaço e a Poesia, temos:

1. Nos poemas gerados em períodos históricos marcados pelo TEMPO-PASSAGEM (= tempo heraclitiano, o que flui e destrói), a poesia faz-se eminentemente *a-histórica*, transforma-se em um valor-em-si, em um valor absoluto. O poeta, em reação à irremediável fugacidade da vida ou para fugir à ameaça inevitável do humano, busca algo imutável e durável: a própria Poesia, fenômeno eterno que sobrevive ao fluir temporal. O poeta busca o *tempo mítico* (= aquele que ficou eternizado e imutável na arte), ou busca o *tempo da memória* (onde o já-vivido está preservado da destruição)

O espaço cotidiano, concreto, da praxis diária onde a vida realmente se resolve, desaparece da poesia gerada por um tempo ameaçador.

Nesse momento a linguagem poética torna-se eminentemente *metafórica*. Ou, pode surgir na linha do experimentalismo vanguardista e então a linguagem desestrutura-se de suas relações lógicas e busca uma dimensão muito mais *gráfico-espacial* (o espaço-do-próprio poema) do que temporal.

Nos poemas gerados em tempos históricos “construtivos”, isto é, em tempos não-ameaçadores, tempos que valorizam o *fazer humano*, a matéria poética revela-se alimentada ou presidida pelo *tempo-duração* (o tempo eleata, durativo, repetitivo, circular.) E nesse caso, valoriza-se o Instante Presente, o aqui-e-agora, o espaço cotidiano, concreto, onde o homem se realiza (se seus caminhos não lhe forem cortados pelos outros.) A linguagem poética quer-se, principalmente, um *meio de comunicação*, — daí ser predominantemente *referencial e metonímica*.

Nessa perspectiva, nota-se que a poesia dos anos 60 para cá, revela um *tempo dialético*, — tempo-que-transforma, tempo onde parecem se fundir os dois tempos anteriores (o que flui e o que dura) A esse novo tempo apreendido pela poesia, corresponde um *espaço híbrido* — fusão do *espaço concreto* da praxis com um *espaço ideal*, — o dos valores latentes e emergentes na palavra poética. A linguagem utilizada também resulta de uma fusão: a metafórica e a referencial.

A especificidade da Poesia Brasileira dos últimos 37 anos

Tomando como ponto de partida a “consciência-de-tempo presente na produção poética dos anos 40 até hoje (1977), notaremos três períodos distintos, cujos marcos cronológicos, obviamente, são flutuantes: anos 40/50, 50/60 e 60/70.

I. *A Produção Poética dos anos 40/50* (Tempo histórico ameaçador)

No plano histórico, esse período corresponde ao imediato pós-guerra de 45, à “guerra fria” que se travava no Exterior e aos últimos anos da era getuliana, — fase de desagregação político-econômica, quando se impõe ao homem a consciência do “tempo heraclitiano” — o tempo que flui, tempo em constante devir, luta de contrários, tempo absoluto, infinito, cósmico, destruidor e angustiante.

Esse tempo-que-passa, atuante nos anos 40, na esteira da fenomenologia existencialista (a que definiu o homem como um ser-para-a-morte, e gerou a angústia de viver) está na raiz do “homem absurdo” de Camus (Cf. *Le Mythe de Sisife e L'Étranger* — 1942), para o qual a problemática existencial só teria duas soluções: a revolta ou o suicídio. “Homem absurdo” e “mundo absurdo”, que tanta influência iriam ter em toda literatura ocidental.

A poesia desse momento, ameaçada pelo “tempo-passagem”, encontrou nas conquistas da Linguística (nas trilhas abertas pelo Formalismo/Estruturalismo) uma tábua segura para se construir: desvincula o poema do Tempo e o arraiga no Espaço. O poema é transformado em Texto. A “forma” da poesia é elevada a valor absoluto da criação poética.

Entre nós, essa consciência formal insinuou-se aos poucos, desde os anos 40, tendo eclodido abertamente em meados da década de 50, com o experimentalismo concretista. De início o que define o “novo” nesse momento, é a *poesia aristocrática*, a poesia que se quer de essências, com sua linguagem elaborada, metafórica e que se expande em um *espaço a-histórico*, idealizado (cf. Péricles da Silva Ramos, LAMENTAÇÃO FLORAL-1946) Foi essa poesia que se divulgou como definidora da “geração de 45”, — o que, bem sabemos, não corresponde exatamente à verdade dos fatos (como, aliás, acontece com todos os rótulos) A tônica comum às diferentes poesias, que aparecem nos anos 40/50, é sem dúvida a *resistência da Palavra ao Poeta*. A este, torna-se necessário domá-la, arrancá-la do silêncio em que se esconde. Lutar com ela. Como disse, Carlos Drummond de Andrade, nesses anos:

“Não faças versos sobre acontecimentos. /(...)/ Não faças poesia com o corpo, /(. .)/ A poesia (não tires poesia das coisas) /elide sujeito e objeto.. / /(. .) Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Lá estão paralisados, mas não há desespero, /há calma e frescura na superfície intacta. /Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário. / (...)/ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ que lhe pergunta, sem interesse pela resposta,/ pobre ou terrível, que lhe deres: /Trouxeste a chave?” (“Procura da Poesia” in *Rosa do Povo* 1945).

Nesse momento estava aberto o caminho para a nova poética, bem diferente da que havia dominado os anos 30. Nesse período de mudanças, Drummond (vindo de outros tempos, os de 30), publica JOSÉ (1941/1942), onde a tônica de sua poesia inicial já se mostra alterada por aquela problemática existencial. Impõe-se agora, em sua poesia, a ambiguidade da palavra, a consciência de seu *valor e impotência* (cf. “O Lutador”), num mundo que esmaga o homem. Em ROSA DO POVO (1945), Drummond inscreve a poética daqueles anos.

É também o momento em que Cecília Meirelles (vinda também dos anos 30) publica VAGA MÚSICA (1942) e MAR ABSOLUTO (1945), — poesia que deixa o Instante Presente cantado nos anos

anteriores, e se volta para o *mundo do mito*, para o *intemporal*, para o mistério da condição humana. Poesia que, em lugar de se “interiorizar”, tornando-se introspectiva, procura objetivar o abstrato, corporificar a vivência humana através de uma linguagem metafórica.

É ainda o momento em que João Cabral de Mello Neto começa. Nitidamente influenciado pela ótica drummondiana, mas já numa outra dimensão temporal, João Cabral publica a PEDRA DO SONO (1940/1941), onde a tentativa de fuga à angústia existencial se mostra na *rejeição* de toda visão interior e na adesão radical à concreitude das coisas, à forma visível e aparente dos seres e situações. Poesia onde a luta com a palavra, para arrancá-la do silêncio, transforma-se num áspero corpo-a-corpo.

De livro para livro se adensa em Cabral, a consciência do poema-como-construção, onde o espaço cotidiano é substituído pelo *espaço mítico* (*Fábula de Anfion*), ou pelo espaço-do-próprio-poema (*Psicologia da Composição*; Antiode-1946/1947); e onde a palavra referencial do início pela palavra *metafórica*. Note-se que, mais tarde, a matéria poética cabralina volta a ser construída com o mundo dos “acontecimentos”, com o real-concreto do dia-a-dia, e com linguagem *referencial/metonímica*, mas assume a dimensão de *símbolo*. (Cf. O CÃO SEM PLUMAS-1949/1950; O RIO-1953) Essa preocupação com o conhecimento do mundo e do homem, através da conquista árdua da palavra essencial, justa, descarnada. . . permanece inalterada em João Cabral até sua última publicação, MUSEU DE TUDO (1976). A nosso ver, porém, o ponto mais alto da problemática poético-existencial de sua época foi atingido com a EDUCAÇÃO PELA PEDRA (1962/1965). A partir daí, ao que parece, João Cabral não evoluiu, não foi tocado pelos novos tempos.

Como dissemos, já bem entrada a década de 50, é que eclode, entre nós, a absolutização da “forma” na poesia, com o experimentalismo concretista e seguidores ou contestadores. A partir daí e cada vez mais nítida, afirma-se a preocupação formal, como reflexão do poema sobre si mesmo, como experimentação da palavra no espaço em branco. Pressionado pelo tempo histórico ameaçador e, ao mesmo tempo, sem saída para a criação, o poeta experimentalista tenta libertar o poema da dimensão temporal que lhe é natural e o circunscreve à sua própria matéria prima: a palavra projetada no branco da página, buscando ser imagem e ritmo. Para libertar o poema do “tempo”, isto é, de sua ligação com a fala, com o silabismo tradicional, o poeta diminui (ou elimina) as relações lógicas da escrita, desintegra sua estrutura sintática e tenta suprir a ininteligibilidade, que disso resulta, com a “valorização do espaço visual do texto, oposto ao espaço lógico, racional, linear da língua como sucessão de unidades, históricas e discursivas. É inaugurada a nova discussão do texto

como unidade integral; a literatura é conduzida para fora do seu até aí exclusivo contexto, autonomizando o texto, que se torna estrutura significativa em si: agora ele não precisa *significar*. () A escrita literária torna-se assim, e gradualmente, marginal à literatura nas suas conotações tradicionais de representação e de discurso moral”. (Ana Hatherly, “O Todo Sucessivamente” in Nova — 1, Lisboa, inverno 75/76)

Na esteira da Poesia Concreta surge, já dentro dos anos 60, toda uma floração formalista e textualista, que chega também ao impasse inevitável: a impossibilidade de evolução, pois o direito de “dizer” lhe estava vedado. Restara-lhe apenas a forma e esta, como significante sem significado, é coisa morta, sem possibilidade de amadurecimento ou de evolução. É quando a preocupação com a construção do poema vai tomar novos rumos, bafejada por um novo tempo histórico: o tempo-duração, de raízes eleatas.

II. *A Produção Poética dos anos 50/60: (Tempo histórico construtivo)*

No plano histórico registramos: no além fronteiras, o início da conquista espacial planetária; entre nós, a inauguração de Brasília e depois o início da Revolução Militar de 64 contra o caos pós-Kubitschek, — fase construtiva em que a política desenvolvimentista é incrementada.

No plano existencial, impõe-se ao homem a consciência do tempo que permanece, o “tempo eleata”, onde nada termina, onde tudo perdura. Cresce dia a dia a atração pelas religiões de todos os quadrantes e principalmente pelas religiões orientais. Em poema desses anos, diz Olga Savary:

“O tempo deveria ser/ um que não se move/ (noite se desdobrando/ em outra noite)/ para só então vir o dia/ redimir uma tão longa /e ardente escuridão/. . . . (“O Espelho Intacto”-1968)

Impõe-se, nesses anos 50/60, não mais o tempo que flui e corrói a vida, mas o que permanece e se concretiza através dos atos humanos. Com tal valorização temporal, explica-se que a produção poética desse momento abarque o mundo-vida, o mundo dos acontecimentos, o espaço cotidiano, o Instante Presente. O mundo real-objetivo é redescoberto pelo poeta e valorizado pela palavra poética que, agora, reconquista a sua voz e caminha principalmente por duas verdades: — ou se torna “participante” politicamente (cf. as manifestações de “poesia nas ruas”: “O Poema das Crianças Traídas” de Lindolf Bell, *O Sermão do Viaduto* de Álvaro Alves de Faria; *Luta Corporal* de Ferreira Gullar; etc.); ou valoriza o Homem e seu fazer

através de um *novo gesto épico*, — afirmação do “eu”, não como indivíduo, mas como ser humano, ser finito, contingente que é, mas simultaneamente indestrutível, capaz de superar suas limitações pelo poder de Fazer e de Realizar, com que foi dotado, e assim se perpetuar (Cf. *Espaço Inaugural* — 1951/1955 de Mário Chamie; Nauró Machado, *Exercício do Caos* — 1961, *Do Frustrado Órfico* — 1963; Carlos Nejar, *Sélesis* — 1960; *Livro de Silbion* — 1963; Neide Archanjo, *Poeta Itinerante*, — 1968; etc., etc.)

Na poesia “nova” dos anos 60 impõe-se, pois, uma nova exaltação da vida e com ela a consciência do tempo-duração, do que resulta a valorização do homem contida no novo gesto épico e a revalorização do espaço concreto. Novamente sente-se capaz de se perpetuar no tempo através de sua ação transformadora sobre o Espaço concreto social em que vive. A poesia desse momento vem, assim, impregnada de húmus épico: poesia de um Homem que se afirma como valor e que, conseqüentemente, valoriza o Espaço e o Tempo em que vive. Valoriza o instante vivido no aqui-e-agora (“instante” que funde em si o passado e o futuro) O amor também é redescoberto.

Relendo a produção poética surgida nesses anos, veremos que nela já não aparece a angústia existencial em face do Tempo e do Nada, que vigorara nos anos anteriores. Afirma-se, agora, a preocupação com o espaço real-concreto onde o homem se temporaliza, onde vive e onde a palavra nasce e se inscreve para fazer durar o tempo vivido. Seguindo essa linha de pensamento, podemos compreender a diversidade de atitudes assumidas pelos poetas naquele momento:

1. — Uns valorizam a poesia-em-ato no cotidiano. Valorizam as coisas comuns e simples da vida, -as que dependem do homem para se concretizarem no espaço do dia-a-dia. Influenciados, sem dúvida, pelo pensamento existencialista mais maduro (o que incide mais no “estar aí” do que no “ser-para-a-morte” do início), mostram-se conscientes de que a *verdade do ser é encontrada na vivência do cotidiano*, nas relações do Ser com as Coisas, no espaço concreto em que se move. Verdade essa, que só a palavra poética consegue expressar em toda sua essencialidade. (Cf. Walmir Ayala, *O Edifício e o Verbo*-1965; Olga Savary, *O Espelho Provisório*-1965; Luis Paiva de Castro, *O Ofício das Coisas*-1964; Stella Carr, *Três Viagens no meu Rosto*-1965; Cassiano Nunes, *Prisioneiro do rco-Iris*-1962; etc., etc)

2. — Outros exploram a voz da poesia, sondam a palavra-em-si, a linguagem com que o poema se constrói. Consciente ou inconscientemente influenciados pelo pensamento estruturalista for-

malista (que exige a sondagem do objeto-em-si), certos poetas produzem uma poesia que busca *a verdade do ser* na autenticidade de sua *escrita*. Atendem ao pensamento fenomenológico que define: “o eu é um fenômeno de linguagem”, é uma “aparição” da palavra e não como se pensava antes, “o seu centro ou órgão de apropriação” (Lacan) (Cf. Afonso Ávila, CARTA DO SOLO-1961; Ida Laura, POEMA CÍCLICO-1962; Afonso Romano Sant’ana, CANTO E PALAVRA-1965; Lélia Coelho Frota, CAPRICHOSO DESACERTO-1965; Lais Correa Araújo, CANTOCHÃO-1965; Armindo Trevisan, A SURPRESA DE SER-1967; Fúlvia de Carvalho Lopes, SATURNO SATURNO-1969; etc., etc)

3. — Em outros, em menor número, encontramos a co-existência dessa dupla preocupação, a poesia do cotidiano (= espaço concreto onde o homem se realiza, ou não) surge constituída pela consciência artesanal/estrutural que manipula a palavra poética e instaura um novo dizer. Nessa linha destacamos Mário Chamie que, instaurando a “poesia praxis”, resolve o impasse em que a poesia concreta se esgotara. Incorpora a preocupação formal com um “projeto” de vida e dessa fusão se constrói o poema. A palavra poética é colocada “em situação” juntamente com o homem, arraigando no aqui-e-agora (onde a vida se decide) e empenhado num projeto de existência. (cf. LAVRA LAVRA esecr. 1958/1959 e publ. em 1962).

Essa crescente preocupação com a construção do poema, com o poema-sobre-o-poema que se instaura em nossa poesia dos anos 50/60 deveu-se, sem dúvida, à divulgação entre nós do magistério de Jakobson e dos formalistas russos, através de um Todorov. Magistério que chamou a atenção para a *função poética* da linguagem principalmente para a necessidade de *reflexão sobre os meios próprios da linguagem*, dentro do sistema global de comunicação. Assim se explica a proliferação de poemas que investigam os processos de produção de “escrita criativa” e a natureza dessa mesma criatividade. Nessa diretriz, se inscreve toda poesia experimentalista, — a que entende criação poética como pesquisa e investigação do próprio material pesquisado e investigado. Dessa atitude, surge a consciência das relações recíprocas e indissolúveis entre o produto criado (=poema) e o método criador. Relações estruturais que, segundo Jakobson, deixam de ser as da “seleção” (ou de exclusão) para serem as da “reciprocidade”

Desse momento para cá, essa descoberta vai-se impor cada vez com mais força a todas as manifestações da poesia.

III. *A Produção Poética dos anos 60/70: (Tempo histórico em mutação acelerada)*

O registro histórico dos anos 60/70 nos dá, além fronteiras, o avanço das conquistas espaciais; a exacerbação tecnológica; o incremento das sociedades-de-consumo e as profundas crises políticas. Entre nós: a permanência do Governo Militar iniciado em 1964; a expansão da política de massificação do ensino e da cultura; e o prosseguimento da expansão desenvolvimentista do Brasil, com os altos e baixos decorrentes do processo.

Como já dissemos mais atrás, ao que tudo indica, uma nova consciência-de-tempo vem-se impondo nestes últimos anos: uma nova consciência do fluir temporal, que parece fundir a consciência do tempo-passagem com a do tempo-duração e resulta no que podemos chamar de “tempo-que-transforma”. É o tempo presente na produção poética “nova”, — a que marca a passagem da valorização do poema-em-si para a valorização do Poeta-ele-mesmo, — criador, inventor ou construtor do poema. Ou melhor, de um novo Real. Dimensão nova que, sem dúvida, revela a consciência fenomenológica, dominante em nossa época, — a que afirma: “o mundo das palavras é que cria o mundo das coisas” (Lacan); ou “Arte é que cria o Real” (Dufrenne)

Parece ponto pacífico que vivemos sob o influxo do tempo “fenomenológico”. Tal como o método de conhecimento fenomenológico (= observação *direta* do fenômeno-em-si e conseqüente “redução à consciência” do observador) resulta da fusão de duas atitudes anteriores e antagônicas (= a objetivo/realista e a subjetivo/idealista), também o “tempo fenomenológico” é híbrido e abrangente: resulta da fusão dos dois tempos que, como sabemos, há milênios se vem sucedendo na consciência dos homens (o heraclítico e o eleata)

A falta de melhor denominação, chamêmo-lo de tempo *totalizador/dialético*. “Totalizador”, porque tenta abranger, em um só processo, elementos que até agora existiam em separado: espaço e tempo; passado, presente e futuro; finito e infinito; concreto e abstrato; vida e morte; etc. “Dialético”, porque acolhe, simultaneamente, forças contrárias ou divergentes.

São essas forças básicas que aparecem, sob uma diversidade aparente, nos poemas surgidos nestes últimos anos (e que nos foram dados a conhecer.) Todos eles apresentam, em maior ou menor grau, essa fusão tempo/espaço e essa consciência globalizante do processo vital/cósmico. Consciência de que somos uma resultante do passado e causa atuante do futuro. (Cf. Figueiredo Agra, *Hemisférios Loucos* — 1972)

Aceitando-se como resultante e herdeiro do passado, ao mesmo tempo que continuador e transformador da herança recebida, o Homem conquista uma nova dimensão aos próprios olhos: sabe que da natureza de sua ação ou atuação no Presente, dependem as dimensões que o Futuro terá ao se realizar em novo Presente. Daí que a produção poética revele uma nova confiança na vida. (Cf. Neide Archanjo, *Quixote*. .) Nela se afirma um homem que já não se sente condenado a desaparecer no Nada, após a vida. mas um ser que se transformará, ao se incorporar (por meio de sua Vontade e Ação) à corrente vital em contínua metamorfose (Cf. *Contato* de Marly de Oliveira; *Casa dos Arreios* de Carlos Nejar. .)

A nosso ver, é essa interpenetração de tempos e espaços, essa anulação de fronteiras, o que faz surgir na poesia (e na arte em geral) a *redescoberta* dos textos, obras e autores antigos e sua integração na nova palavra ou novas obras, criadas hoje. O processo da intertextualidade divulga-se cada vez mais entre poetas e ficcionistas. (Cf. AMANHÊNCIA e ROMANÇÁRIO de Stella Leonardos; CASTELO INTERIOR E MORADAS DE Heloisa Maranhão; SÍSIFO de Marcus Accioly; etc.)

Da valorização da Poesia (= elemento concretizador que dá permanência ao Real, ao existente) passa-se, agora, à valorização de seu Autor. O poeta é visto, neste momento, como o criador (inventor ou construtor) por excelência: aquele que *nomeia* os seres e as coisas, o único que, pela natureza recriadora do seu ato, pode escapar aos limites do “já realizado”, do estratificado, e abrir caminho ao movimento e às mudanças contínuas que constituem o próprio processo da Vida. (Cf. CONVERGÊNCIA de Murilo Mendes; SUMIDOURO de Olga Savary; A VIDA FLAUTA de Figueiredo Agra...)

como disse Heidegger:

“...se o homem deve algum dia chegar as vizinhanças do Ser, tem que aprender antes a existir no que não tem nome”.

E quem, melhor do que o Poeta, “existe no que não tem nome”? Lembremos que a verdadeira função da poesia, desde os tempos imemoriais, tem sido dar nome ao inominado. Daí, a tarefa do Poeta (ou do escritor em geral) assumir uma importância decisiva no mundo de hoje: é dele, de sua palavra criadora que depende a emergência das novas formas, arrancadas do informe em que jazem, para o conhecimento dos demais que, sozinhos, não teriam consciência delas.

Conclusão

O Núcleo problemático que define o “novo” na poesia destes últimos anos é, sem dúvida, a auto-afirmação do Poeta Criador, co-

mo agente da descoberta do novo Real. A ênfase é posta agora no eu-que-cria (= poeta) e não, propriamente, na coisa-criada (= poesia) Posição poética que coincide com a manifestada pelo pensamento crítico-filosófico de Vergílio Ferreira, ao analisar a situação atual da arte:

“ a arte continua () convergente indício de uma procura ou de persistência do que necessariamente somos, — nela nos reencontramos ainda com a nossa verdadeira face, essa presença em autenticidade que é o inverso da outra () que se cumpre na máquina ou na pedra. Ou no animal. Porque estar presente a si é desdobrar-se para o estar. E a obra de arte é a grande medianeira para esse reencontro conosco. () Figuração de um rosto, de um objeto, jogo de formas, de linhas, de cores, na curta distância do imediato () tudo isso são os modos, não bem de as coisas serem, mas de se tornarem visíveis para serem; não de haver mundo criado, mas de o homem o criar () Porque o real só existe depois de nós o sabermos, de lhe inventarmos a verdade com que podemos reconhecê-lo. () Ser-se artista é ser-se humano e ajudar os outros a sê-lo”

(V Ferreira, O ESPAÇO INVISÍVEL — III. Lisboa, Ed. Arcádia, 1977, pp. 41)

E, pois, no sentido de desvendarmos o que nos diz essa poesia nomeadora do novo que nos parece importante elegermos, como ponto de partida de nossa “leitura crítica”, a consciência-de-tempo que alimenta cada poema.

EL VOCALISMO DEL ESPAÑOL Y DEL PORTUGUÉS: ESTUDIO CONTRASTIVO FONÉTICO-FONOLÓGICO Y SUS IMPLICACIONES PEDAGÓGICAS.

Comunicación para el V Congreso de la ALFAL:
Caracas 9-13 de enero de 1978.

Rafael-Eugenio Hoyos-Andrade

1. INTRODUCCIÓN

1.1 La orientación de esta ponencia es básicamente pedagógica; daremos, pues, énfasis a los aspectos fonéticos, y por tanto, prácticos de las dos lenguas confrontadas. Nos interesa aquí la enseñanza del español hablado en Hispano-América a brasileños y viceversa: la enseñanza del portugués del Brasil a hispanoamericanos.

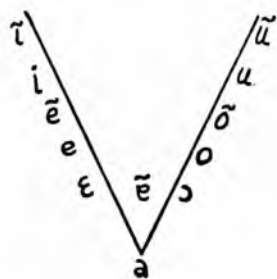
1.2. Abordaremos un aspecto del componente fonético-fonológico, que no por ser parcial deja de ser importante. El vocalismo, en efecto, predomina en la substancia fónica de las lenguas románicas. Dominar la pronunciación de las vocales, en sus diversas posiciones, es, pues, problema central cuya solución adecuada beneficiará a los interesados en aprender a hablar correctamente estas dos lenguas hermanas.

1.3. Esta conveniencia se transforma, hasta cierto punto, en necesidad si pensamos en la coyuntura internacional que estamos viviendo en estos días. Es de todo punto indispensable que aumente el número de hispanoamericanos que aprendan a comunicarse en buen portugués con sus vecinos brasileños, y que estos aprendan a hablar un buen castellano. Debemos superar definitivamente ese desconocimiento mutuo, rayano a veces en cierto desprecio, fruto — claro está — de una ignorancia supina. Ese desconocimiento lleva a sus víctimas a suponer que no hace falta estudiar el idioma vecino: al fin de cuentas el español sería “portugués mal hablado” y el portugués “español de niños chiquitos”, o viceversa.

2. SISTEMAS FONOLÓGICOS CONFRONTADOS

2.1 El portugués brasileño cuenta con siete fonemas vocálicos orales y cinco nasales que obedecen al siguiente esquema:

Ejemplos:

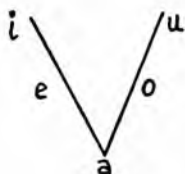


lindo		mundo
lido		mudo
lendo		mondo
ledo		moço
leto		modo
		landa
		lado

Nótese que las vocales nasales son más cerradas (o altas) que sus correspondientes orales. Esto es particularmente notorio en el caso de la *a nasal*. Por eso empleamos el signo [ɛ] (a invertida) en su reproducción gráfica. El hecho de que algunos lingüistas (1) interpreten las vocales nasales como una secuencia de vocal oral más archifonema nasal (/N/) no influye en las implicaciones pedagógicas que son las que nos preocupan en esta exposición.

El español, a su vez, cuenta con cinco fonemas vocálicos orales y ninguno nasal:

Ejemplos:



piso		puso
peso		poso
		paso

2.2. Mientras que en español la oposición entre los cinco fonemas vocálicos subsiste en las sílabas pretónicas:

pasamos		aramos
pesamos		esmeramos
pisamos		miramos
posamos		moramos
pusimos		muamos,

en portugués, en esta posición, el número de fonemas vocálicos orales se reduce de 7 a 5 dejando de funcionar la oposición e/ɛ y o/ɔ,

(1) — El professor Joaquim Mattoso Câmara Jr. entre otros.

en favor de las vocales más cerradas /e/ y /o/, por lo menos en la norma culta de los más importantes dialectos. (2)

cilada	pilar
selada	pelar
salada	empalar
solada	polar
insulada	pular.

2.3. En las postónicas no finales, el portugués del Brasil elimina la oposición entre /o/ y /u/ quedando el sistema de las vocales, en este caso, reducido a cuatro:

mítico /i/	pílula
efêmero /e/	pérola /u/
câmara /a/	

En español, también en este caso, permanece (tanto en el sistema como en la norma) el esquema de cinco vocales, aunque sea muy difícil encontrar pares mínimos:

cándido /i/	ridículo /u/
número /e/	cómodo /o/
cántaro /a/	

2.4. Finalmente, en posición átona final de palabra las siete vocales orales del portugués quedan reducidas a tres, neutralizándose la oposición entre altas y medias:

[fōti]	[livru]
fonte /I/	livro /U/
[fōte]	[liv:o]

Aunque podríamos decir quizás que el castellano en esta posición (átona final) no ofrece distinción sistemática de las cinco vocales y podríamos llegar a aceptar una eventual reducción de las vocales medias, como sucede en variedades dialectales tanto peninsulares como americanas ([libro = libru]); la norma general, con todo, exige la conservación de los cinco fonemas y no faltan pares mínimos para confirmarla:

case (de "casar") ≠ casi
 idos (de "ir") ≠ idus ("las *idus* de marzo").

(2) — La pronunciación de vocales abiertas, en posición pretónica, sin ningún valor fonológico, es normal entre los habitantes del Norte y Nordeste del Brasil. En Portugal subsisten algunos pares opositivos pretónicos como /pregar/ ≠ /p:egar/.

En otras palabras, en español no se considera normal, ni aceptable, pronunciar “tribu” como [tríbo] por ejemplo, o “libro” como [libru], o “leche” como [let|i] ni siquiera “espíritu” como [espírito], ni “ridículo” como [ridíkulu].

2.5. Sólo con esta breve y simplificada confrontación de los sistemas vocálicos del español y del portugués saltan a la vista algunas importantes consecuencias:

a) El sistema vocálico portugués es más rico y esto hace que le sea más fácil a un brasileño entender y aprender el español que a un hispano-hablante entender y aprender el portugués. Observa Mattoso Câmara: “Os falantes de língua espanhola têm, em regra, dificuldade de entender o português falado, apesar da grande semelhança entre as duas línguas, por causa dessa complexidade em contraste com a relativa simplicidade e consistência do sistema vocálico espanhol. Portugueses e brasileiros, ao contrário, acompanham razoavelmente bem o espanhol falado, porque se defrontam com um jogo de timbres vocálicos menor e menos variável que o seu próprio” (*Estrutura da Língua Portuguesa*, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1970, pág. 29)

b) la variabilidad del sistema portugués en función del acento hace que, de un lado, el estudiante brasileño tienda a mudar el timbre de las vocales españolas en posición átona (lo que podrá afectar hasta la misma inteligibilidad de la lengua) y que, de otro, el hispano-hablante tenga mucha dificultad en llegar a hablar sin acento extranjero, aunque la nitidez espontánea de sus vocales átonas no perjudique en nada la inteligibilidad del mensaje.

c) La inexistencia de fonemas vocálicos nasales en español origina también serios problemas: el hispano-hablante encuentra gran dificultad en producirlos normalmente, mientras que el brasileño, por su parte, tenderá a nasalizar las vocales españolas seguidas de consonante nasal. Esta tendencia se manifiesta notoriamente en la pronunciación de la /a/ seguida de consonante nasal (hétero-silábica o no), por ejemplo en palabras como ANTES, ESPAÑA, CAMA, MANO que serán automáticamente pronunciadas [entes, espenɐ, kãme, m̃eno]

3. REALIZACIONES FONÉTICAS CONFRONTADAS

Esas tendencias son, generalizando un poco, las siguientes:

3.1 Si pasamos ahora de lleno al terreno más práctico de las realizaciones fonéticas encontramos que las cosas se complican por las tendencias que caracterizan el vocalismo del portugués del Brasil.

(a) Tendencia a reducir el timbre o cualidad de las vocales en sílabas átonas. Gracias a esta tendencia se disminuye el número de oposiciones fonológicas, como antes, y aparecen variantes claramente perceptibles de los fonemas /a/, /i/, /u/ del tipo [ɐ], [ɪ], [u].

(b) Tendencia a nasalizar toda vocal seguida de consonante nasal, sea ésta de la misma o de otra sílaba. (3)

(c) Tendencia a ensordecir las sílabas átonas finales (especial, pero no únicamente, en la variedad de portugués hablada en Río de Janeiro) El fruto de esta tendencia son las variantes ensordecidas de las vocales /i/, /u/ y /a/ — [ɪ], [u], [ɐ].

(d) Tendencia a diptongar las vocales a, e, o, u, cuando siendo tónicas están seguidas de [s] o [ʃ] (o de sus correspondientes sonoras): paz [pájʃ], vez [véjʃ], voz [vójʃ], luz [lújʃ].

(e) Tendencia a vocalizar la consonante /l/ en posición final de sílaba transformándola en [w]: alto [áwto], mal [máw].

(f) Tendencia, aparentemente contraria a las que acabamos de mencionar, a eliminar los diptongos /ej/ y /aw/ (diptongos románicos): brasileiro [braziléro], pouco [póko] etc.

(g) Tendencia a pronunciar una vocal de tipo [i] después de consonantes oclusivas o de la consonante /f/ en posición implorativa. Por ejemplo: advogado [adivogádo], apto [ápito], aftosa [afitóze], ritmo [rítimo], compacto [compákito], obter [obitér], psicología [pisikolozíe].

(h) Tendencia a pronunciar comunmente como *hiatos* los llamados diptongos crecientes, a tal punto que Mattoso Câmara solo reconoce “um [ditongo] muito restrito, crescente” (o.c., pag. 46) que se define así: “A vogal assilábica /u/ depois de plosiva velar diante de vogal silábica” (En la práctica este diptongo se manifiesta como [kwe, kwi, kwɔ, kwɔ] e [gwa, gwe, gwi, gwo]. Por lo tanto seis diptongos con una distribución muy limitada.

3.2. Estas características dificultan considerablemente a los brasileños el aprendizaje, sin acento extranjero (“sem sotaque”), del español hablado. De hecho, aunque las vocales átonas tengan en castellano un timbre un poco diferente del de las tónicas, esta diferencia no es tan grande como en portugués. (Me atrevería a decir que en

(3) — Esas vocales nasalizadas pueden ser interpretadas fonológicamente o bien como alófonos nasalizados de las vocales orales correspondientes (en los casos en que no existe la posibilidad de contrastes distintivos: CAMA, CANA); o como fonemas nasales (en casos como VINDA ≠ VIDA donde la nasalización es distintiva). Hay, con todo, autores que interpretan toda vocal nasalizada como fonema nasal. Otros, en cambio, prefieren ver en la vocal nasalizada (distintiva) una secuencia de vocal oral y archifonema nasal.

español son sólo los fonetistas los que distinguen el timbre de la [a] tónica y de la [a] átona en palabras como CASA, MASA, RAZA etc.) Añádase el hecho de que en portugués brasileño el rasgo fonético más importante para distinguir la tonicidad de la atonicidad es la *duración* de la sílaba, cosa que no es de la norma general del español hispano-americano en donde, con frecuencia, una sílaba átona suele realizarse con una mayor duración que una tónica. Esto hace que el contraste de timbre entre vocales átonas y tónicas en portugués brasileño sea mucho mayor que en castellano. Es lógico que el estudiante brasileño de español tienda espontáneamente a tratar las vocales del español de la misma manera que las del portugués. El resultado son oraciones como esta:

[mut} a:t}e bonít:te la pé:rle má:srár:e de tó:do xelí:sko é:s mi gwedelexá:re.]

3.3 Fruto de la tendencia a nasalizar será una pronunciación muy nasalizada de las vocales hispánicas que se encuentran en contacto con consonantes nasales: “No encuentro muy llamativa la pronunciación de palabras como banana, cama, España y avión” así: [ēnk-w:ntro múj ʎemətí:ve la pronũnsjásjõn de palábr̃es kõmo benã:ne kē:m̃e i abjõ:n]

3.4. El frecuente ensordecimiento de las sílabas átonas finales producirá resultados como este (específicamente en brasileños del área de Rio de Janeiro): “La leche de vaca es excelente” = [la l:ét}i di váke es ekselēnti]

“Roberto no es un hombre muy fuerte” = [robé:rtu nó és un õ'mbri múj fué:rti]

3.5. Otro tanto se diga de la tendencia e diptongar las secuencias /as/, /es/, —, /os/. /us/ Las consecuencias serán semejantes a ésta:

“No soy capaz de oír más esa voz” =
[nó sój kapájs de oír májs esa vojs]
“Todos queremos paz y luz”
[tõdos kerémos pájs i lújs]

3.6. Más fuerte y más generalizada, la vocalización de la /l/ final de sílaba producirá en español efectos como éste: “Estos calzones me sientan mal: me quedan muy altos” =
[éstos kawsónis me sēnten máw me keden múj áwtos]

3.7 La tendencia, en cambio, a eliminar la diptongación románica en /ej/ y /aw// aproxima la pronunciación del portugués brasileño a la del español, y no constituye obstáculo para el aprendizaje en ninguna de las dos direcciones. Nótese, de paso, que esta aproximación no es la misma en el portugués de Portugal en donde la tendencia es a

mantener el diptongo /ej/ que se pronuncia [ej]: “brasileiro” — [brasilejru].

3.8. La pronunciación de una *i* reducida después de consonante implosiva, en palabras de origen erudito, es un fenómeno tan notable en el portugués del Brasil que no puede ser, ni siquiera fonológicamente, despreciado (como lo afirma Mattoso Câmara, o.c. pag. 47). Esta tendencia no puede olvidarse en la enseñanza del español a brasileños o viceversa: los brasileños tenderán a pronunciar una [i] en palabras como ACTO [ákitó]; OBTENER [obitner]; CLUB [klúbi]; DOCTOR [dokitor] etc. Mientras los hispano-hablantes pronunciarán ADVOGADO [aβvogadó]; AFTOSA [aφtóza]; APTO [áβto]; RITMO [riðmo]; COMPACTO [kõmpáyto]; OBTER [oβtér] etc. como si se tratase de palabras españolas.

3.9. No es fácil cambiar el hábito de pronunciar automáticamente ciertos diptongos como hiatos o viceversa. El no hacerlo, sin embargo, marcará el habla del brasileño que usa el español, o del hispano-hablante que se comunica en portugués, con un fuerte acento extranjero que puede llegar a perjudicar la propia intelección de los mensajes.

4. DIPTONGOS

4.1 Ya que estamos hablando de diptongos comparemos brevemente los sistemas vigentes en las dos lenguas: seis diptongos decrecientes en español contra doce en portugués; ocho crecientes en español contra seis en portugués. En total 14 en castellano, 18 en portugués.

ESPAÑOL

DSCRECIENTES				CRECIENTES			
						fui	[wi]
rey	[ej]	deusa	[ew]	pié	[je]	fue	[we]
gaita	[aj]	pausa	[aw]	piano	[ja]	cuarto	[wa]
voy	[oj]	bou (4)	[ow]	dío	[jo]	cuota	[w]
				viuda	[ju]		

PORTUGUÉS

		viu	[iw]	líquido	[wi]
dei	[ej]	seu	[ew]	lingüeta	[we]
fiéis	[ej]	céu	[ew]	seqüela	[wε]
pai	[aj]	mau	[aw]	guarda	[wa]
dói	[ɔj]	sol	[ɔw]	quota	[wɔ]
boi	[oj]	sou	[ow]	aquoso	[wo]
fui	[uj]				

(4) — Mejor ejemplo que BOU (palabra poco usada) es el que nos ofrece la fonética sintáctica en casos como PASÓ UN DIA /pasówndía/.

4.2. El problema para el hispano-hablante que estudia portugués y viceversa, no está en la pronunciación de los diptongos como tales (5), sino:

1º) en la pronunciación de las vocales abiertas de algunos diptongos tanto crecientes como decrecientes ([ɛj], [ɔj], [ɛw], [wɛ], [wɔ]);

2º) en los hábitos lingüísticos que, por ejemplo, oponen (a) el (yo) FUI (creciente) del español, al (eu) FUI (decreciente) del portugués: [wi] vs. [uj] (Otros ejemplos: esp. descuido vs. port. descuido

“gratuito vs. “gratuito)

y (b) el ELE VIU (decreciente) del portugués, al EL VIO (creciente) del español.

3º) y en la precaria existencia de diptongos crecientes en portugués por la que diptongos españoles como PIANO se oponen a hiatos en portugués: [pi-á-no] etc. (Mayor es aún el contraste en palabras como esp. PRONUNCIACIÓN y port. PRONUNCIADA.)

5 BASES ARTICULATORIAS DIFERENTES?

Es innegable que el español y el portugués, a pesar de su común origen y sus grandes semejanzas (más notables en el léxico y morfosintaxis que en lo fonético-fonológico), poseen sistemas fonológicos sorprendentemente diversos, con tendencias fonéticas también distintas y aun opuestas. Este fenómeno nos hace pensar en la posibilidad de atribuir a estas lenguas *bases articulatorias* diferentes, entendiendo por base articulatoria “el conjunto de hábitos articulatorios que caracterizan una lengua” (MARTINS, Manoel Dias — *Fonética e Fonologia Contrastiva* — São Paulo, 1977, pag. 64) Estos hábitos “no sólo se reflejan en la pronunciación del idioma, sino que influyen en la dirección que han de tomar los desarrollos diacrónicos del mismo” (Quilis-Fernández, *Curso de Fonética y Fonología españolas para estudiantes anglo-americano*. 3ª ed. Madrid, C.S.I.C., 1968, pp. 33-34) Según el Professor Manoel Dias Martins a quien debemos el primer estudio serio de fonética y fonología contrastiva de las vocales del español y del portugués (Tesis de doctorado defendida en la Univer-

(5) — Nótese, sin embargo, que el diptongo decreciente /uj/ no existe en la norma española culta, a no ser como variante esporádica de /wi/ en la palabra MUY /muj/ especialmente. Lo contrario sucede en portugués: es /uj/ (gratuito, descuido) la forma predominante, siendo /wi/ una variante ocasional de la misma. Añadase que algunos hablantes brasileños realizan verdaderos hiatos en este caso: /gra-tú-i-tu/. En español tampoco existe el diptongo decreciente /wi/ que sí existe en portugués: VIU /viw/.

sidad de São Paulo en agosto de 1967) “la base del español es tensa, aunque no llegue al alto grado de tensión del francés; la del portugués es algo menos tensa y los brasileños tendrán que emplear una energía articulatoria más elevada, al pronunciar los sonidos españoles” (o.c. pag. 67) Y más adelante: “La base de articulación española puede definirse como *central*, no tan anterior como la francesa, ni tan posterior como la inglesa. La base de articulación portuguesa es *semi-central*, o sea está en un punto intermedio entre la francesa y la española: es más adelantada que la española y más atrasada que la francesa” (o.c. pag. 71)

Lo que a la tensión articulatoria se refiere, es en mi opinión válido para las vocales pero *no para las consonantes*: las consonantes del portugués del Brasil, son sin duda alguna, más tensas que las del español. La ausencia generalizada de variantes fricativas de /b/, /a/, /g/, es una manifestación bastante llamativa de esa tensión articulatoria propia de las consonantes brasileñas. Nótese que es frecuente en las lenguas que se establezca un equilibrio entre la tensión consonantal y la vocálica: tal es el caso del inglés, con gran tensión para las consonantes y poca para las vocales.

6. CONCLUSIONES: Podemos ahora resumir las implicaciones pedagógicas de las observaciones precedentes.

6.1 En la enseñanza del castellano a brasileños tanto el profesor como sus alumnos deben tener la preocupación constante, en lo que al vocalismo se refiere, de:

(1) Disminuir el número de oposiciones en sílabas tónicas (de siete para cinco)

(2) Aumentar el número de oposiciones en sílabas átonas, especialmente en sílaba final no acentuada (de tres para cinco)

(3) Evitar la nasalización de las vocales colocadas antes (o después) de consonantes nasales: Nótese que en español la nasalización existe como fenómeno de coarticulación que generalmente no es perceptible al oído)

(4) No diptongar las vocales tónicas /a/, /e/, /o/, /u/, seguidas de /s/ como PAZ, PEZ, VOZ, LUZ.

(5) No vocalizar la /-l/ final de sílaba: alto (no [aw/to]), cal ([no káw]), él (no [éw]) etc:

(6) No ensordecir las vocales finales átonas: TIEMPO (no [tjém]po), LIBRO (no [lím]bro), LECHE (no [lét]e).

(7) No añadir una [i] (o una [e]) epentética después de las oclusivas finales de sílaba: ACTOR (a[ɾ]tór), no [akitór], abstenerse (aβstenerse),

no [abistenérse], ADVERSARIO (aðbersárjo), no [adibersário] etc.

(8) Realizar como verdaderos diptongos crecientes las combinaciones vocálicas ia, ie, io, iu (cuando no están, claro está, separadas por un acento tónico):

[pjá-no] y no [pi-á-no], [pjé-dad] y no [pi-é-dad],
[idjó-ta] y no [i-di-ó-ta], [sjú-dad] y no [si-ú-dad] etc.

(9) Realizar el diptongo [új] del portugués como [wí]: [fwí] y no [fúj].

6.2. Paralelamente el hispano-hablante que estudia portugués deberá esforzarse por:

(1) Aprender a pronunciar la [ɛ] y la [ɔ]: [kafɛ] (no [kafé]; [rɔza] no (no [róza]) Estos fonemas sólo existen en sílaba tónica. Su distribución es, con todo, problema casi insoluble por la inexistencia de normas suficientemente genéricas; compárese por ejemplo:

moço /o/	novo /o/	copo /ɔ/	povo /o/
moça /o/	nova //ɔ	copos /ɔ/	povos /ɔ/
eu gosto /ɔ/	eu colho /o/		
ele gosta /ɔ/	ele colhe /ɔ/		

(2) Reducir el número de oposiciones en final átono para pronunciar como “nativo”: [léjti] no [léjte]; [lívru] no [lívro].

(3) Aprender a ensordecen las vocales, en esa misma posición, (a una velocidad de conversación normal), si desea dominar la modalidad lingüística más generalizada en el Brasil (de São Paulo para arriba): [tepu] no [tepo]; [trísti] no [tríste] etc.

(4) Aprender a pronunciar las vocales nasales, especialmente la [a] nasal ([ɐ]) teniendo en cuenta que la realización de las vocoides nasales del portugués es diferente de la de los del francés: compárese fr. FRANCE [frãs] con port. FRANÇA [frese], y evitando la pronunciación perceptible de consonantes nasales, homorgánicas de las consonantes siguientes: [ɛdávɛ] y no [ãndáva]; [lídu] y no [lindo] etc. (un apéndice consonántico por razones de coarticulación será automático e imperceptible)

(5) Aprender a vocalizar la [-1] final de sílaba: [fá/te], no [fálta]

(6) Pronunciar una vocal epentética de tipo [i] después de las oclusivas en posición implosiva: [adivogádu], no [advogádo]; [pisikolozía], no [psikolozía] etc.

(7) No realizar diptongos crecientes (a no ser los de tipo [kwa, gwe, kwo etc.] pronunciando p. e. [di-á-ri-o] y no [djá-rjo].

(8) Monoptongar los diptongos románicos que aparecen en la escritura: [braziléru] y no [braziléjro]; [póku] y no [pów-ko] etc.

(9) Realizar el diptongo formado por los vocoides (ui) en forma diferente: [fúj] no [fwí]; [gratújtu] y no [gratwító] etc.

(10) Aprender la no fácil proeza de pronunciar los diptongos nasales del portugués en los que los dos vocoides se nasalizan integralmente y cuya deficiente pronunciación delata inmediatamente al extranjero: mãe, põe, bem, mão, muito. .

6.3. Creo sinceramente que, si se tienen en cuenta estas consideraciones, la enseñanza mútua de nuestras dos lenguas ibéricas se hará más fácil y sobretodo se obtendrán mejores resultados. Es importante que los hispanoamericanos no continuemos hablando “portuñol”, ni los brasileños “espagués” cuando intentamos comunicarnos unos con otros, máxime ahora cuando comienzan felizmente a establecerse contactos de alto nivel y de imprevisibles consecuencias económicas y culturales, entre el Brasil y los países hispanoamericanos.

Claro está que este sencillo estudio, referente a un aspecto de la fonética-fonología contrastiva, debe ser completado con otros trabajos de investigación relativos a las otras características fónicas de la lengua, y a los otros componentes de la estructura lingüística (morfo-sintaxis y léxico) que aquí no fueron abordados.

BIBLIOGRAFIA

HEAD, Brian Franklin — *A Comparison of the segmental Phonology of Lisbon and Rio de Janeiro*. (A Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy). Austin (Texas), August, 1964 (Edición mimeografiada. Completísima bibliografía sobre el asunto).

ILARI, Rodolfo (Traductor y adaptador) — *Lingüística e Ensino do Português*. Coimbra, Livraria Almedina, [1974] (Traducción y adaptación del libro de Emile Genouvrier y Jean Peytard: *Linguistique et enseignement du Français*, Paris, Larousse) (Cap. 1.º Fonia e prosódia, pags. 57 a 101).

MARTINS, Manoel Dias — *Fonética e Fonologia Contrastiva* (Os sistemas vocálicos do espanhol e do português comparativo) São Paulo, 1977 (Edición fotocopiada, actualizada y revisada, de la tesis doctoral del autor, São Paulo, 1967) (Especialmente completo el estudio de los diptongos y triptongos de los dos idiomas confrontados) (Bibliografía muy completa)

MATTOSO CÂMARA Jr. — Joaquim — *Para o estudo da Fonêmica Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Padrão, 1977. (1ª ed. de 1953 que fue una edición revisada de la tesis doctoral del autor, 1949 no publicada).

MATTOSO CÂMARA Jr. Joaquim — *Estrutura de língua portuguesa*. 2ª ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1970.

QUILIS, Antonio y FERNÁNDEZ, Joseph A. — *Curso de Fonética y Fología españolas para estudiantes anglo-americanos*. 3ª ed. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.

QUILIS, Antonio — *Fonética española en imágenes*. Madrid, La Muralla, 1970.

OS ESTUDOS SINO-LINGÜÍSTICOS NO
*CENTRE DE RECHERCHES LINGUISTIQUES SUR L'ASIE
ORIENTALE DE PARIS*

incluindo relato sobre pesquisa de afasia em caso de um doente chinês

Terezinha Nakéd Zaratin

Introdução

Importantes estudos lingüísticos da língua chinesa foram realizados nas últimas décadas por estudiosos de várias nacionalidades, sendo os trabalhos modernos dos europeus e norte-americanos os mais divulgados. Estudos antigos foram revistos à luz de modernos conhecimentos e teorias lingüísticas. Uma nova concepção e novos métodos de pesquisa da linguagem humana orientam todos esses trabalhos.

Estudos sobre a língua falada e escrita tiveram de ser refeitos e por vezes anulados após o desenvolvimento de novas técnicas como pesquisa de campo, gravações em fitas magnéticas, uso de computador, etc. Por um lado, a produção de manuais, discos, tapes, dicionários e, por outro, trabalhos analíticos abrangendo estudos tanto diacrônicos como sincrônicos, do chinês e dos dialetos, têm saído de editoras e laboratórios tanto ocidentais como orientais nas duas últimas décadas.

Para os brasileiros que estudam a língua chinesa, freqüentemente, são colocados problemas de bibliografia, quer nos níveis de graduação, quer em assuntos especializados. Neste sentido, é importante registrar e divulgar as informações sobre obras básicas ou de grande importância, além daquelas mais específicas. Trabalho de base como a *Terminologie de la grammaire chinoise* de Viviane Alleton (1), e trabalhos de tipologia lingüística como *Le problème linguistique des prépositions et la solution chinoise* de Claude Hapege (2), entre outros, vêm trazer grande contribuição ao estudo das classificações lingüísticas e tipológicas tradicionais, pela comprovação de semelhanças de categorias e de funções que fazem da língua chinesa uma língua entre outras. E não faltam estudos altamente especializados sobre a língua chinesa, em diversos campos da Lingüística Geral, da Lingüística Matemática e Computacional, estudos de Gramática Gerativa e Transformacional.

Em *"The Structuralistic Approach to Chinese Grammar and Vocabulary"*, por exemplo, Gustav Herdan (3) da Universidade de Bristol faz um estudo sobre o elemento combinatório na Gramática chinesa enquanto sujeito à dualidade lingüística, descrevendo (no item "Language Game and Topology") o "game", e ilustrando-o com um texto chinês que pode ser lido em qualquer direção, tendo usado como modelo topológico para esta variedade do "Language Game" a Tira de Moebius. Esse texto resultou num gráfico onde está praticamente resumida toda a Gramática chinesa (4)

Trabalhos como este, porém, só podem ser devidamente assimilados por estudiosos em nível de especialização. Para estudantes em nível de graduação, são mais importantes obras de caráter didático, voltadas para aspectos centrais da língua chinesa, que permitem ao estudante ganhar domínio suficiente sobre a mesma para, a partir daí, empreender estudos mais avançados.

Entre os diversos centros de estudo de Língua e Lingüística chinesa que têm realizado trabalhos importantes nessa linha, coloca-se o Centre de Recherches Linguistiques sur l'Asie Orientale-École Pratique des Hautes Études-Paris (5) No presente artigo pretende-se divulgar a produção desse Centro em estudos sino--lingüísticos, até 1976.

Além de patrocinar pesquisas de alto nível sobre assuntos específicos, o Centro cuida da formação de uma bibliografia básica sobre a língua chinesa, contendo obras atualizadas de caráter mais geral. Promove, ainda, a divulgação de trabalhos sobre a cultura chinesa e de obras interessantes para os estudiosos de outras áreas universitárias, tais como vocabulários do chinês moderno, relativos a uma disciplina científica particular.

Os trabalhos do C.R.L.A.O. sobre a língua chinesa chegam aos estudantes brasileiros através das publicações da Presses Universitaires de France, da Mouton, Klincksieck, entre outras, além de separatas e catálogos como o das microedições da Audir que relata teses e monografias sobre assuntos chineses no seu Études de Sinologie e também em relatórios do próprio Centro.

As pesquisas lingüísticas sobre lexicografia chinesa, gramática chinesa, japonesa e vietnamita, linguagem científica e técnica do chinês e do japonês e dialetologia do chinês são realizadas por pesquisadores que efetuam trabalhos de campo, estágios em universidades, laboratórios, etc. de várias partes do mundo, uma vez que o Centro mantém permanente intercâmbio com as principais universidades da Europa, Estados Unidos e também do Oriente, em Tóquio, Pequim, Hon Kon, etc.

Relatórios de atividades do Centro dão conhecimento dos trabalhos de estudiosos como A. Rygaloff, Viviane Alleton, Coyaud, A. Car-

tier, Cheng Chi-Hsien, F. Dell entre tantos outros, onde se podem conhecer os resultados de pesquisas como a de V. Alleton, "Mission aux États-Unis" (6), onde a autora realizou estudos sobre a terminologia científica em chinês e japonês modernos e sobre os métodos de análise lingüística empregados pelos grupos norte-americanos que se ocupam desse setor. Também a "Mission a Hong Kong", de F. Cheng Chi-Hsien (7), dá conhecimento do estudo feito pelo autor sobre a escrita poética chinesa e tema míticos chineses.

Foram também promovidas pelo Centro pesquisas como as de Nguyen Phu Phong sobre a língua vietnamita (8); de A. Lucas, responsável pela parte chinesa do *Index Bio-bibliographique Notorum hominum* (9); de linguas e dialetos chineses, tais como o de Homayan e Beffa sobre elementos da gramática mongol (10); de Yau Shun-chiu sobre o dialeto de Cantão (11); de L. Sagart sobre a fonologia do Hakka (12), etc.

Os estudos lingüísticos realizados não abrangem somente a língua chinesa propriamente dita, mas se estendem a áreas como:

Matemática: F. Hominal sobre a terminologia matemática em chinês moderno; *Botânica*: G. Métaillé sobre a terminologia da botânica em chinês moderno; *Física*: F. Renaud sobre a terminologia da física no chinês moderno; *Mecânica aplicadas* R. Chabrux compilou, a partir de uma enciclopédia de mecânica de uso corrente, um léxico de mecânica aplicada em chinês moderno, publicado pela Mouton; *Química*: Viviane e Jean-Claude Alleton sobre a terminologia da Química moderna, também pela Mouton.

Estudos da língua chinesa propriamente dita e sobre a terminologia da Antropologia e Bioquímica em japonês, foram realizados no Centro, assim como de Dialectologia chinesa e Lingüística sino-tibetana.

Importantes trabalhos sobre o vocabulário da língua gestual dos surdo-mudos chineses foram completados por estudiosos como Yau S.C. (13) e Yu P.K. (14), este último a partir de pesquisa feita sob a direção do prof. Klima, da Universidade da Califórnia em San Diego e também a partir de práticas com surdos americanos no Gallaudet College em Washington.

Não faltam estudos sobre Semiologia como, por exemplo, o trabalho em colaboração com a École Pratique des Hautes Études em Sciences Sociales, "Elements sémiotiques du domaine chinois: signes, peintures, mythes" (15)

Sobre Economia, Informação, Biblioteconomia etc, surgiram trabalhos como o de R. Chabrux sobre termos bancários e de finanças do chinês moderno, o da terminologia da informática na língua chinesa por A. Trotignon, de P. Duhamel sobre os termos de biblioteconomia

no chinês moderno, não faltando também sobre terminologia do Direito e da Medicina no chinês moderno. Entre as pesquisas de campo é necessário ressaltar a de A. Lucas sobre a situação lingüística das comunidades chinesas de Singapura.

Além de pesquisas, publicações e intercâmbios, o C.R.L.A.O. possui uma seção de documentação e informação científica, onde há um fichário de todas as obras relativas à Lingüística chinesa existentes em Paris, bem como centralizados informes fornecidos pelos responsáveis pelas bibliotecas sinológicas de Paris.

Línguas Científicas e Técnicas

No C.R.L.A.O. foram desenvolvidos importantes estudos sobre a sintaxe das línguas científicas.

A análise gramatical de textos científicos chineses teve início em 1973, no curso de Viviane Alleton, tendo por base um conjunto de textos de largo uso (Geologia, Mineralogia, Astronomia, Química, etc.) e prossegue até o presente momento, acrescida de estudos de textos de nível mais elaborado, como a exposição de princípios da Termodinâmica, na área de Física, ou a apresentação de uma teoria de pesquisas operacionais na área de Matemática, em colaboração com docentes das áreas respectivas.

Os objetivos destes grupos de estudos foram:

a) elaborar uma “gramática de textos científicos”, partindo do pressuposto da existência de um todo (“existe um conjunto de domínios científicos cuja língua é, para um dado nível, relativamente homogênea”);

b) colocar sobre critérios sintáticos as bases de uma tipologia das línguas escritas em chinês moderno, no interior e no exterior do conjunto considerado;

c) determinar se há concordâncias e quais são, entre a forma dos enunciados e seu modo epistemológico.

Viviane Alleton

Madame Alleton faz parte do grupo de lingüistas europeus e norte-americanos que aplicam conhecimentos estruturalistas e pós-estruturalistas ao estudo da gramática chinesa e que procedem à atualização de toda a bibliografia possível sobre a língua chinesa. Em seu trabalho de pesquisadora no C.R.L.A.O., ela toma estudos antigos do chinês e os interpreta à luz dos novos conhecimentos lingüísticos, além de pesquisar aspectos inéditos da língua chinesa.

Acompanhando a evolução pela qual passou a escrita chinesa moderna, Madame Alleton estagiou por três períodos na China e no

Japão, coletando material para os estudos fonéticos da língua chinesa. Na China realizou trabalhos de campo comportando gravações e outros registros. No Japão estagiou no Centro de Pesquisas Lingüísticas da Língua Chinesa na Universidade de Tóquio.

Todo esse volumoso material coletado permitiu-lhe empreender estudos comparativos do chinês moderno com o antigo; para a apuração deste, fez um levantamento de textos antigos, inclusive de textos religiosos de missionários viajantes e estudiosos que não dispunham, evidentemente, da mesma aparelhagem hoje disponível, como por exemplo, no Japão, onde é utilizado inclusive o computador para a análise da língua chinesa.

Tendo dirigido por três anos a equipe do C.R.L.A.O., em substituição a M.A. *Rygaloff* (16) que se achava em viagem de estudo ao Japão, Viviane Alleton interrompeu, por esse motivo, seus trabalhos de pesquisa sobre a língua científica a propósito do chinês.

Seus trabalhos mais recentes incluem: uma comunicação sobre o emprego dos verbos modais nos textos científicos em chinês moderno, apresentada no Congresso de Orientalistas, na Cidade do México, em agosto de 1976, e uma comunicação para o colóquio de Semiologia realizado em Urbino, em julho de 1976, intitulada: “Approche d’un vocabulaire du corps et du geste en chinois moderne”

Seu trabalho seguinte foi uma pesquisa sobre a teoria dos neologismos em chinês.

Em sua obra *L’Écriture Chinoise* (17) Mme Alleton apresenta uma revisão dos pontos de vista dos autores europeus tradicionais sobre a escrita chinesa, até chegar a estabelecer os conceitos de “ideograma”, “palavra”, “sílabas” ou “unidade semântica mínima”, ou ainda, “signo mínimo”, aplicados à língua chinesa. Segue-se um estudo bastante completo sobre a língua escrita e falada, sem deixar de mencionar os estudos tradicionais, a evolução dos estilos de escrita e as escritas derivadas, e explicações sobre os vários sistemas existentes de transcrição fonética do chinês, sistemas criados tanto por europeus como por lingüistas chineses, até à reforma denominada “romanização”

Em sua *Grammaire du Chinois* (18), ela analisa a gramática da moderna língua chinesa ou “língua comum” (*pu ton huá*) que é a língua oficial da República Popular da China, cuja pronúncia é calcada sobre o falar de Pequim e cujas regras gramaticais são aquelas observadas nos escritos do estilo realista e familiar chamado “literatura de língua popular” (*pai huá*). Viviane Alleton oferece ainda um panorama da gramática chinesa, cuja tradição é relativamente recente, datando do século XIX as obras de gramática no sentido em que é entendida hoje.

Segue-se um estudo, ao mesmo tempo completo e detalhado, embora sistematizado de maneira relativamente condensada, sobre a gramática chinesa, em capítulos sobre a frase, o grupo nominal, o verbo, os determinantes do verbo; estudo esse que vem demonstrar definitivamente a existência de normas gramaticais para o estudo da língua chinesa, assunto usualmente encoberto por afirmações imprecisas sobre a inexistência de regras gramaticais em chinês.

Ambos os trabalhos citados são indispensáveis como obras básicas para os ocidentais que estudam a língua chinesa em nível elementar e médio como o são em geral os estudantes dos cursos de graduação. A bibliografia mencionada no final é igualmente indispensável ao conhecimento desses estudantes, como obras fundamentais para a sua formação.

Já *Les Adverbes en Chinois Moderne* (19) se destina aos estudantes numa etapa posterior àquela da alfabetização. Trata-se de um trabalho descritivo e analítico, mas que interessa especialmente aos estudantes que já estão utilizando fluentemente o chinês como língua de comunicação.

Em sua introdução encontram-se interessantes informações sobre pesquisadores e entidades que se dedicam aos estudos lingüísticos da língua chinesa, assim como uma descrição do método de pesquisa sobre os advérbios, incluindo considerações quanto às etapas do trabalho.

O capítulo primeiro é dedicado a apresentação das hipóteses sobre o sistema dos advérbios e o capítulo segundo à transcrição dos resultados da pesquisa, com abundante exemplificação sobre os advérbios em chinês e suas particularidades. No capítulo terceiro há um inventário dos advérbios, seguindo-se a bibliografia e, finalizando, um índice dos caracteres já simplificados, mencionados no corpo do trabalho.

Viviane Alleton publicou vários outros trabalhos lingüísticos de importância sobre a língua e os autores chineses, entre eles um recente estudo no boletim *Critique* (20) onde faz uma análise da obra de Joseph Needham (21), autor cujo conhecimento é obrigatório para todos os estudantes de língua, literatura, filosofia, história, etc., da China e de outras culturas da Ásia Oriental. O estudo inclui uma apreciação sobre o método de pesquisa do autor citado.

Relato sobre pesquisa de afasia em caso de um doente chinês.

Entre os trabalhos do Centro, encontra-se um, particularmente importante, por ilustrar a participação, em equipe mista, de médicos e lingüistas franceses (22) Tal trabalho, mais divulgado entre os profissionais de neurologia que entre os lingüistas brasileiros, originou-se

da colaboração de dois elementos do Centro (F. Cheng e Viviane Alleton), no estudo do caso de um doente chinês em Paris, em 1972, resultando em uma publicação coletiva: “Estudo analítico de um caso de afasia com agrafia em um doente chinês” (23), patrocinada pela Universidade de Paris. O caso estudado dizia respeito a um doente chinês de 45 anos, com dois anos de residência na França, mas não falando o Francês, e que fora atingido recentemente por uma hemiplegia direita, com afasia por trombos e embólica em relação com uma afecção cardíaca. A hemiplegia era puramente matriz, predominante no membro superior, sem agnosia nem apraxia, nem heminopsia. O caso pareceu notável por duas razões:

a) esta afasia, provavelmente devida a uma lesão anterior, foi acompanhada de perturbações importantes da leitura e da escrita;

b) permitiu a realização de um estudo da semiologia afásica em função da estrutura falada.

O objetivo da equipe foi pesquisar se a semiologia e a evolução de uma afasia se achavam modificadas em função da estrutura da língua do doente. Isso pressupunha a hipótese segundo a qual os diversos mecanismos fisiológicos, sensivelmente os mesmos para todos os humanos e que concorrem para a complementação da linguagem, seriam associados em proporção variável para permitir os desempenhos particulares de cada língua, alguns entre eles se achando então valorizados em relação aos outros em função da língua utilizada (24). A equipe formada procurou atender à necessidade de encarar aspectos múltiplos: médicos, psicológicos, lingüísticos, etc.

Quanto a experiências anteriores, a equipe conhecia apenas breves referências ao estudo da agrafia ou da alexia do chinês e havia vasta bibliografia a respeito desse problema na língua japonesa, bibliografia essa a que recorreram mesmo sendo a escrita japonesa mista, associando lado a lado signos emprestados do chinês e formas silábicas originais.

Foi na perspectiva da afasiologia comparada, que a equipe empreendeu o trabalho.

O doente fora hospitalizado com afasia instalada sem perda de consciência. Qualquer comunicação verbal tornou-se impossível em chinês comum e também no dialeto do paciente, resultando para ele num sentimento de pânico que se traduzia por gritos e lamentações incompreensíveis. Os exames posteriores, o neurológico e o interrogatório, foram conduzidos com a ajuda de um intérprete; não houve perda de sensibilidade tátil, nem da sensibilidade profunda (embora houvesse várias paralisias, inclusive da mão direita), nem perda de visão e audição.

A equipe reviu em detalhe o desenvolvimento das perturbações da linguagem e indicou somente que parecia ter havido aí, de início, relativa suspensão da linguagem, já que em alguns dias o doente retomou a palavra com dificuldades de expressão oral e perturbação da compreensão. Desde sua chegada ao hospital, notou-se que sua palavra era muito perturbada e quase totalmente incompreensível. A equipe compôs um pequeno léxico de frases usuais em francês, que o doente foi incapaz de utilizar.

Muito deprimido a princípio, o doente se reanimou desde que a equipe compôs um pequeno léxico de frases usuais em francês, que o doente foi incapaz de utilizar. A equipe passou a utilizar intérpretes para examiná-lo e ajudar na sua reeducação. A perturbação motora regrediu aos poucos e a linguagem melhorou também.

Entre os critérios utilizados pela equipe para conduzir a pesquisa, estava a de levar em conta o nível cultural real do doente. Considerando que estudara o mandarim durante nove anos, quando criança, e que era bilíngüe, como praticamente a maioria dos chineses; que fora soldado na China; que trabalhara em serviços de mecânica em Formosa e, após 1970, em Paris, ocupara o lugar de recepcionista num restaurante chinês, concluiu-se que se tratava de um exemplo de “cultura popular”, em oposição à “cultura do letrado”. Esse dado sobre o nível cultural seria considerado quando analisados os resultados das perturbações da fala e da escrita.

A equipe nota uma dificuldade do paciente, contendo forte reação depressiva, por ele se encontrar em meio estrangeiro, praticamente separado da família e também diante de questões que ele absolutamente não compreendia. A atitude do doente em relação a sua deficiência, dolorosamente encarada por ele como uma alteração de sua “integridade”, se manifesta por certas condutas de “compensação”; desde o começo do exame, ele insiste em sua dificuldade motora e em perturbações de sua percepção visual ou utiliza artifícios como “falsas leituras” ou expedientes diversos para mascarar suas falhas.

No hospital, desde que pôde ser abordado por intérpretes chineses e que tomou consciência do interesse destes, operou-se no paciente uma mudança radical de comportamento: tornou-se alegre, cooperador, habituou-se ao seu novo meio e participava, sem reserva, dos exames a que foi submetido.

O exame psicométrico utilizou os recursos de testes habituais, levando em conta a situação particular do doente, não falando francês, afásico e com o auxílio de intérprete. As conclusões foram que, nesse homem de 45 anos, de um nível anterior médio ou um pouco acima

de seu grupo sócio-cultural, constatou-se certa homogeneidade dos resultados que o colocaram em nível de eficiência intelectual inferior àquele que se esperava. Notou-se, também, sua dificuldade de fixar a atenção, acompanhando uma falta de precisão e incapacidade de memorizar conjuntos verbais longos ou trabalhar sobre mensagens complexas, além de muito cansaço. O doente foi sempre ajudado pela manipulação de objetos ou por um suporte gráfico.

Foi a partir dessa etapa que a equipe utilizou os conhecimentos dos lingüístas sobre a especificidade da língua chinesa, indagando-se, então, quais os problemas particulares que a afasia de um chinês pode elucidar e quais os ensinamentos específicos que se pode esperar dela.

A partir do conceito geral de “palavra” como unidade distintiva e significativa na linguagem humana, foram considerados, em particular, os conceitos de “palavra” em chinês e também os desvios dialetais, uma vez que o doente utiliza, como a maioria dos chineses, o dialeto de seu local de origem e o mandarim, a língua comum.

Segundo a idade do falante e as circunstâncias de sua vida, esta segunda língua é um mandarim próximo da norma ou uma língua *sui generis* que integra às vezes traços de seu dialeto de origem e traços do mandarim. Isso explica a dificuldade que o doente tem, quando fala o mandarim, de fazer a divisão entre os desvios devidos a seu dialeto e aos devidos à sua doença.

Por outro lado, a escrita chinesa é composta de signos cujos traços são sucessivos e a disposição espacial e a orientação imperativamente fixadas; sua realização pede um complemento motor determinado. Os erros possíveis no nível gráfico são: inabilidade do traçado, erros na seqüência dos traços, substituição do traço de um tipo por um ou vários traços de outro tipo existente no sistema, omissão ou adição de traços, substituição de parte do signo, substituição de signo inteiro e substituição por traços ou partes não confirmados na escrita chinesa.

Na relação fala-escrita, a correspondência entre a expressão oral e escrita não se efetua, quando se escreve em signos chineses, no mesmo nível de quando se usa a escrita alfabética. Os exercícios que permitem observar essa relação são o ditado e a leitura em voz alta. Um erro de escrita num ditado em língua como a francesa e a portuguesa tornaria o ditado incorreto, mas ao menos decifrável. Na escrita chinesa isso não é possível.

Dá-se o mesmo com a leitura em voz alta; nas línguas tomadas como exemplo, um erro não anula a compreensão para um ouvinte informado do assunto. A leitura de um texto chinês supõe que se conheçam todos os signos do texto. Nada há na forma de um signo chinês

que indique a pronúncia, embora existam grupos com um elemento gráfico comum que têm uma indicação fonética. A leitura em voz alta de um texto que comporta palavras novas para o leitor ou, ainda, signos que ele ignora, será incompreensível para o ouvinte.

Levando em conta essas considerações sobre a língua chinesa, a equipe, através dos assessores lingüistas, passou a observar as perturbações da linguagem no doente.

As perturbações da linguagem oral foram notadas através de discretas perturbações da realização motora e, embora de maneira discreta, também na disprosódia, com perda do ritmo do discurso, numerosas hesitações no começo da frase, acompanhadas de pseudo-gagueira, certa sufocação da articulação nítida, a perda do ataque nos começos das palavras, que é muito característico em chinês. Foram notadas, também, a monotonia da elocução e as impropriedades no emprego dos quatro tons da linguagem que são distintos em chinês.

Não houve desintegração fonética da linguagem. Nem houve, jamais, apraxia buco-facial. Por outro lado, a equipe notou dúvidas da organização expressiva da linguagem oral.

No início da doença, após um período de suspensão de qualquer linguagem organizada e decorridos alguns dias, reapareceu uma linguagem pobre, comportando numerosos estereótipos silábicos e uma grande dificuldade de responder às incitações verbais. A melhora foi progressiva e não parece ter havido em nenhum momento agramatismo.

Parece ter havido dissintaxia: na gramática chinesa a ordem das palavras é essencial e foram notados freqüentes erros nesse domínio. À falta de palavras, o doente procurou soluções com neologismo.

Meses após o início do tratamento, como propusessem ao doente um poema chinês muito conhecido, ele deu a um dos versos uma versão diferente, mas correta.

Em nenhum momento houve a menor anosognosia.

Observando as perturbações da compreensão oral, a equipe notou que elas foram menores que as perturbações da expressão oral. Semanas após o início do tratamento, ele designava muito claramente os objetos, obedecia às ordens simples e se perdia nas mais complexas. Interpretava historietas e provérbios com lacunas e pedia freqüentemente que se repetissem perguntas ou relatos. Hesitava diante de imagens representando cenas da vida corrente em estampas da Ásia Oriental e chegou a recusar-se a interpretá-las.

Entre as perturbações da linguagem escrita inclui-se a que a equipe notou nos primeiros tempos, quando o doente se desculpava por não poder ler porque não via os signos; havendo insistência, ele inventava palavras. Escrevia corretamente em chinês seu nome, os

dias da semana e copiava bem seu nome romanizado, construía corretamente frases curtas, mas a construção gramatical às vezes era incorreta.

No ditado, foram encontradas omissões de signos e substituições. A cópia era satisfatória enquanto não se afastasse do modelo, quando surgiram erros. Seu traçado era um pouco hesitante, com falta de nitidez, devendo-se lambrar, porém, que escrevia com a mão esquerda por ter a direita imobilizada.

Visto que faltavam à equipe elementos para se falar de desintegração fonética, foi sugerido que o doente apresentava uma síndrome de desintegração gráfica da linguagem.

Muito mais evidente eram as perturbações da compreensão da linguagem escrita. O doente foi quase incapaz de tomar consciência de uma história lida e nem podia repetir frases lidas um pouco longas. Por outro lado, ele conseguia o reconhecimento dos signos, e também a sua reprodução quando eram desenhados diante dele, por simples gesto sobre papel branco ou sobre as costas da mão. Esta facilidade pela proposição da simples realização gestual é notável por ser um processo corrente entre os chineses quando em face de dificuldade de compreensão na comunicação oral recíproca.

A equipe concluiu que a perturbação do doente não era constituída por simples paragrafias fonéticas e gestuais, mas se situava no nível da evocação das representações motoras que participam da significação dos signos.

As conclusões semiológicas foram que as perturbações da linguagem escrita são associadas às da linguagem oral.

O estudo realizado pela equipe foi encerrado com uma conclusão comparativa entre casos de afasia, agrafia e alexia com um doente chinês, um inglês e um japonês, e registra abundante argumentação que interessa mais de perto aos profissionais da neurologia e da neurofoniatria. Para os lingüístas, basta lembrar algumas hipóteses fisiopatológicas sobre a afasia nas línguas de escrita não-alfabética:

a) para uma lesão que afeta mais os territórios cerebrais posteriores, os quais, pode-se pensar, participam na linguagem escrita, as perturbações predominam no chinês mais do que no inglês;

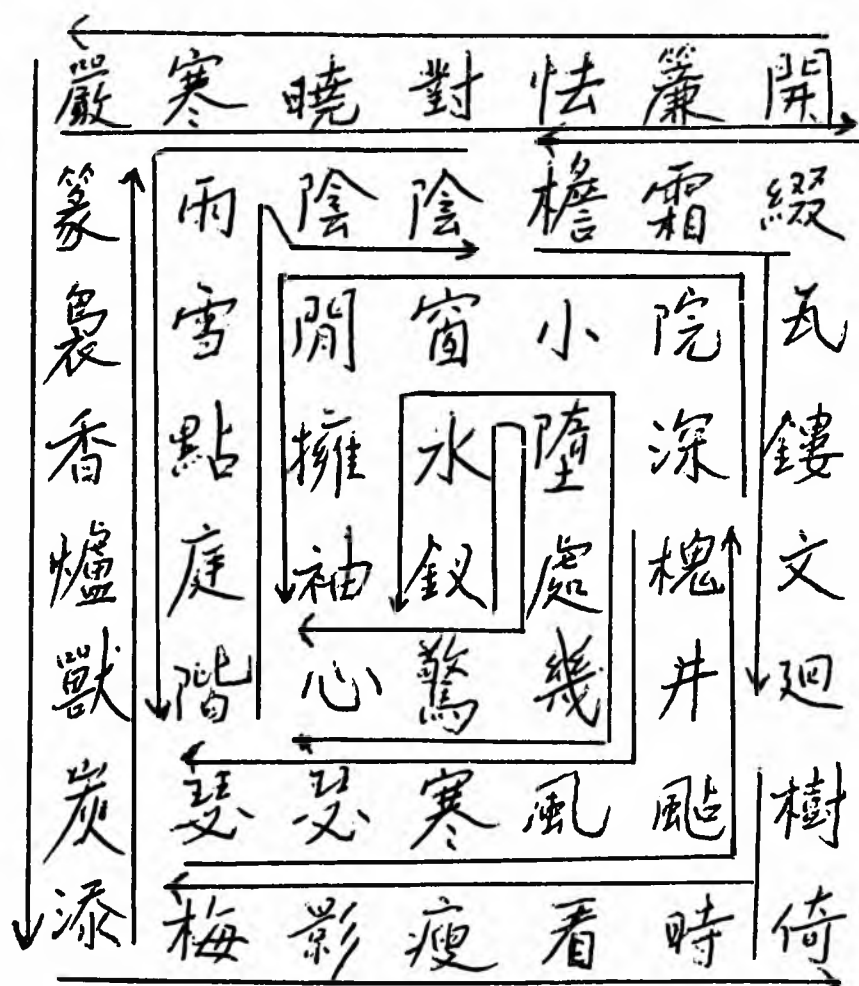
b) quando a região provável da lesão faz prever uma afasia que para um francês seria do tipo Broca, com desintegração fonética da linguagem, encontram-se ainda, em um doente chinês, perturbações da evocação e da incitação da linguagem escrita, principalmente sobre a vertente expressiva, à maneira de uma síndrome de desintegração gráfica da linguagem.

Isto sugere, para a língua chinesa, uma importância particular dos mecanismos que contribuem para a realização gráfica da linguagem.

É bem evidente que, para o chinês como para qualquer outra língua, existem mecanismos audio-fonatórios, os primeiros solicitados na criança pequena, os únicos entre os iletrados; à medida que a linguagem avança em sua elaboração, pode-se sugerir que os esquemas perceptivo-motores áudio-fonatórios parecem permanecer prevalecendo nas línguas ocidentais, enquanto no chinês não se pode negar a importância dos esquemas visuais e manu-gestuais.

BIBLIOGRAFIA

- 1 — Publ. em *Trabalhos do grupo de Lingüística japonesa* da Universidade de Paris VII, 1975.
- 2 — Ed. Peeters, 1975.
- 3 — Mouton, 1964.
- 4 — Herdan, G.. Obra citada, p. 35.



Dentro deste gráfico há quatro poemas. Esse tipo de poema chinês é denominado "Fei Wen Shi".

- 5 — C.R.L.A.O. 54, boulevard Raspail, 75006 PARIS.
- 6 — Outubro 1972
- Algumas referências estão fundamentadas em informação de relatórios do C.R.L.A.O. e correspondência pessoal.
- 7 — Julho 1972.
- 8 — “Le vietnamien fondamental” (klincksieck)
“Le syntagme verbal en vietnamien” (Mouton)
“Les particules numérales en vietnamien” (comunicação em Berkeley, outubro 1975).
- 9 — Ed. Jean-Pierre Lobies, Biblio. Verlag, Osnabrück.
- 10 — Roberte Hamayon e Marie-Lise Beffa. Janeiro 1974.
- 11 — “Le système de la négation en cantonnais”;
“Sentential connotations in cantoneses”, etc.
- 12 — Relatório do C.R.L.A.O., (1975) p. 24.
- 13 — *Le lexique des langages gestuels des sourds chinois*, Publ. pela coleção E.H.E.S.S. da Mouton.
- 14 — *Etude sur le vocabulaire du langage gestuel das sourds chinoi*.
Original inglês publ. pelo Center for Chinese Research Materials, USA.
- 15 — F. Cheng — 1975.
- 16 — A. Rygaloff conclui no Japão dois trabalhos de pesquisa, um sobre as relações de transitividade no chinês e outro sobre a fonologia diacrônica do chinês.
- 17 — P.U.F., 1970.
- 18 — P.U.F., 1973.
- 19 — Mouton, 1972.
- 20 — Editions du Minuit, junho 1975, n.º 337
- 21 — *Science and Civilization in China; La Science Chinoise et l'Occident; La Tradition Scientifique Chinoise*, etc.
- 22 — Equipe composta por : T. Alajouanine, H.P. Cathala, J. Métellus, Mlle. Siksou para a parte médica e Mme. Viviane Alleton, F. Cheng, Mme. C. de Turckheim e Mlle. M.C. Chang, para a lingüística chinesa.

23 — Publicado na *Révue Neurologique*, Paris, 1973, tomo 128, n.º 4, p. 229-243, com o título: “La problématique de l’aphasie dans les langues à écriture non alphabétique —a propos d’un cas chez un chinois”

24 — Esta pesquisa se baseia na moderna teoria sobre neurolingüística exposta pelo cientista soviético A.R. Lúria, que em seu “*Neuropsicologia e Neurolingüística*” (Roma, Editori Riuniti, 1974) expõe as novas teorias sobre problemas da afasia e da destruição da linguagem nas lesões cerebrais, continuando os estudos de seu mestre, o psicólogo soviético L. S. Vigótski.

NOTAS

APRENDER A FALAR (EM BERGMAN E MARINA TZVETÁIEVA)

Aurora Fornoni Bernardini

Quando se é um espectador apaixonado dos filmes de Bergman (na medida em que se pode vê-lo num país onde são apresentados de maneira tão incompleta) é possível notar como, na continuidade de sua produção, certos temas são retomados, desenvolvido, redimensionados. Assim, por exemplo, o tema da humilhação que aparece em *Noites de Circo* (1953) é retomado em *Uma lição de Amor* (1954) e em *Sonhos de Mulheres* (1955), o tema da solidão e da morte é visto particularmente acentuado em *O Sétimo Selo* (1956) e em *Morangos Silvestres* (1959), enquanto nos mais recentes, *Persona* e a *A Hora do Lobo*, é o tema do vampirismo, da antropofagia, que surge com maior realce.

Nesse admirável suceder-se, chega entretanto um momento em que a variação já não concerne mais apenas aos temas dominantes, mas encontra suas raízes na mudança de atitude do autor para com eles.

Quando se comparam dois filmes tão diferentes como *O Sétimo Selo* e *Cenas de um Casamento*, por exemplo, isto salta aos olhos de maneira indiscutível. O primeiro é a manifestação típica da fase do artista em que a obsessiva idéia de Deus atinge o máximo de tensão. Vive Bergman o mesmo angustiante problema de Dostoiévski e no doloroso processo de sua eclosão chega a um equacionamento idêntico: na asfixiante atmosfera crepuscular onde o ser humano, com todos os seus vícios e suas ilusões, se debate entre os fantasmas da fé e do medo, o que se questiona realmente não é a “morte” de Deus, mas que um ser como aquele tenha podido criar um mundo como este. Nos olhos da pequena bruxa queimada na fogueira de *O Sétimo Selo*, o nobre cavalheiro não descobre o Eterno, apenas o terror e o vazio. “Os homens juntaram seu medo e deram-lhe o nome de Deus” diz-lhe o escudeiro. Nos gritos das crianças torturadas é o eco do

(1) — I. Bergman, citado à pag. 103 de *Le Cinéma Et La Crise de Notre Temps* de J. Leirens (V. Bibliografia).

medo e do nada que leva Ivan Karamazov a definir-se” esse mundo de Deus, eu não o aceito, e embora saiba que ele existe, não o admito” (2)

A partir do equacionamento dramático desta crise surge uma nova dimensão no universo dos dois artistas. Dostoiévski propõe a tese: “Se Deus não existe, tudo é permitido”, mas o mundo de Deus que Ivan Karamazov não aceitara, vinga-se em Raskólnikov (3) que nada consegue provar. Um século mais tarde, é ainda este o mundo em que vive Bergman. Entretanto, para ele também, algo mudou. “Desde que se dissipou de minha existência a presença da religião, a vida tornou-se terrivelmente mais fácil de viver” diz Bergman a um entrevistador (4) E continua: “Terá por acaso lido um maravilhoso ensaio de Sartre publicado numa revista, aliás idiota, *Vogue*, segundo creio? Ele falava aí de seus bloqueios como artista e escritor () Vivi uma experiência estranhamente paralela. Quando a superestrutura religiosa que pesava sobre mim se desmoronou e se dissipou, igualmente se desvaneceram os bloqueios que entravavam minha escrita. Libertei-me dos meus complexos de inferioridade como escritor. Libertei-me sobretudo, do receio de não ser moderno, *up-to-date*. Consegui esse grande feito por ocasião do seu filme *Luz de Inverno*, depois disso, no que diz respeito precisamente ao que acabo de evocar, tudo está calmo e bem”

No momento em que o artista aprendeu um pouco mais a lidar com este mundo, no momento em que percebeu que “Se Deus não existe, nem tudo é permitido” cabe-lhe mostrar, no intrincado universo das relações humanas, não exatamente o que é e o que não é permitido, mas como e quando algo pode sê-lo, e ao mesmo tempo, não sê-lo.

O que há de grande em *Cenas de um Casamento* não é seu valor artístico propriamente dito, mas a capacidade de nos mostrar como as coisas podem tornar-se simples e claras graças apenas à sua evolução (o que não exclui o sofrimento) e não necessariamente à sua transcendência, como uma série de conflitos que parecem não solucionáveis em outros filmes de Bergman, aqui se desenvolvem e se resolvem, de algum modo (conseqüente), no final.

“Mas de qualquer maneira, eles vivem num mundo de verdade e de realidades, de uma forma completamente diferente em relação ao

(2) — *Os Irmãos Karamázovi* de F. M. Dostoiévski, pag. 686.

(3) — Personagem principal de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski.

(4) — Entrevista de Bergman in *Cinema Sueco* (*op. cit.*).

passado. Pelo menos, acho eu que sim. Não existe, de qualquer forma, uma solução por perto e assim, uma espécie de verdadeiro *happy end* não houve. Embora tivesse sido divertido chegar a um tal *happy end*. Se não fosse por outra razão, pelo menos teria servido para irritar as pessoas artisticamente ultra-sensíveis que, por aversão a esta obra, completamente compreensível vão começar por ter vômitos estéticos já na primeira cena” (5)

Dentro desta linhas de compreensibilidade onde as personagens, no processo de sua evolução, “dizem um bocado de coisas insignificantes e, por vezes, dizem algo de importânte”(6), queremos tocar dois pontos que para nós são representativos, na medida em que permitem verificar como às vezes a Poesia consegue captar o essencial do Conhecimento da Realidade, condensá-lo e ao mesmo tempo amplificá-lo, atingindo o domínio do “além do que foi dito” sartreano (7), que dificilmente é alcançado por outras faculdades intelectuais.

Ora, no emaranhado das relações humanas que Bergman sabe colher nos momentos de sua maior complexidade surge, com particular insistência, um aspecto que se prende à *necessidade de expiação de uma culpa aparentemente desconhecida, mas que ao mesmo tempo se pressente e se tem medo de conhecer* (8) É curioso notar que a recuperação das personagens (particularmente, no filme, da personagem feminina) só se esboça por ocasião da descoberta de um “segredo”, simples em sua essência, mas complicado em sua manifestação: *aprende a falar* (9)

De que modo estes elementos são transpostos para a literatura nos é mostrado desta vez não por Dostoiévski, mas por Marina Tzvetáieva, (10) uma sua conterrânea mais jovem, que em 1920, num mundo e numa época em que a divulgação das linhas psico-analíticas e sociológicas

(5) — Prefácio de Bergman a *Cena de Um Casamento Sueco* (*op. cit.*).

(6) — I. Bergman, no prefácio citado.

(7) — “O diálogo se faz em geral de tal maneira que cada qual pensa ter tido tudo, que o outro tenha dito tudo, quando, na verdade, os verdadeiros problemas começam para além do que foi dito”. Sartre em “Autoretrato aos setenta anos” — entrevista concedida a M. Contat.

(8) — “Sempre julgo que consegui decifrar a charada, mas logo sinto que a solução escorregou de minhas mãos”. Marianne, no IV episódio de “Cenas de um casamento”

(9) — “Estou tentando a aprender a falar”. *Idem, ibidem.*

(10) — A obra de Marina Tzvetáieva (1892-1941), grande poetisa russa entre nós ainda pouco conhecida, foi objeto de estudo de nossa Tese de Livre-Docência, terminada em fevereiro de 1976, que recebeu o título de “Indícios flutuantes em Marina Tzvetáieva”

de pensamento só podia ter atingido um número reduzido de mulheres, assim se expressava, em poemas dos mais ritmicamente perfeitos, a respeito dos dois aspectos que salientamos:

O que foi que eu fiz

Vtcherá ichchó v glazá gliadiel, Ainda ontem me olhavas nos olhos,
A níntche - vsió kossítsa v stóronu! E hoje - olhas de lado!
Vtcherá ichchó do ptits sidiel, - Ontem ficavas até o cantar dos
Vsie jávaronki níntche - vóroni! pássaros,
Hoje - são corvos as cotovias!

Ia glúpaia, a ti umión, Nada sei e tu és sábio,
Jivói, a ia ostolbienélaia. Estás vivo, e eu, petrificada.
O vopl' jénchchin vsiekh vremión: Oh, clamor eterno das mulheres:
"Mói mílii, chtó tibié ia sdiélala?!" "Meu querido, o que foi que eu
fiz?!"

I sliózi iéi - vodá i krov - Para ela as lágrimas são sangue -
Vodá v kroví, v sliezákh umílassia! Água em sangue - nas lágrimas se
Nie mat - a matchiekha - Liubóv: Não é mãe o Amor - mas sim
madrasta:
Nie jdítie ni sudá, ni mílosti. Não esperem nem graças, nem
justiça.

Uvóziat mílikh korabli, Os barcos levam os amados,
Uvódit ikh doróga biélaia. Afasta-os o branco caminho.
I ston stoit vdól vsiei ziemi: E fica o lamento sozinho:
"Moi mílii, chtó tibié ia sdiélala?!" "Meu querido, o que foi que eu
fiz?!"

Vtcherá ichchó v nogákh lijál! Ainda ontem estava de joelhos,
Ravniál s kitáiskoiu dierjávaiu! Me tinhas em alto valor,
Vras óbie rúтчinki razjál - Impetuoso - abraço apertado -
Jizn vípala kopiévoiu! E hoje - moeda enferrujada!

Dietoubítsiei na sudu Infanticida, no juízo
Stoiu - niemílaia, niessmiélaia. Estou - sem carinho, sem coragem.
Ia i v adu tibié skaju: É do inferno que te pergunto:
"Mói mílii, chtó tibié ia sdiélala?" "Meu querido, o que foi que eu
fiz?"

Sprochu ia stul, sprochu kravát:	Pergunto à mesa, pergunto à cama:
“Za chto, za chto tierpliú i biédstvuiu?”	“- Pra que agüento e me desgraço?”-
“Otsielovál - koliessovát: Druguiu tselovát”, - otviétstvuiut.	“Cada beijo - um suplício: Beijará outra”, - respondem.
Jit priutchil v samóm ognié, Sam bróssil - v stiep zalieniéluiui!	No fogo da vida me criaste, E me atiraste na estepe gelada!
“Vot chto <i>ti</i> , mílii, sdiélal mníe! Mói mílii, chto tibié - <i>ia</i> sdiélala?”	“Eis o que <i>tu</i> , amado, me fizeste! Meu querido, o que foi que <i>eu</i> fiz?”
Vsió viédaiu - nie priekoslóv! Vnov zriátchaia - uj nie liubóvnitsa! Gdié otstupáietsa Liubóv, Tam podstupáiet Smiért-sadóvnitsa.	Eu sei tudo, não contradigas! De novo vidente, já não amante. Onde o Amor se retira, Chega a Morte-jardineira.
Samó - Ehto diézevro triasti! -	É o mesmo que sacudir uma árvore -
V srok iábloko spadáiet spiéloie.	Quando é tempo a fruta cai madura.
Za vsió, za vsió mieniá prostí, Mói mílii, chto tibié <i>ia</i> sdiélala!	Por tudo, por tudo me perdoa, Meu querido, o que foi que eu fiz!

Aprender a falar 11

Odná polovinka okná rastvorílas	Metade da janela abriu-se
Odná palavinka duchi pokazálas.	De par em par.
Davái-ka otkróiem i tu polovinku,	Metade da alma mostrou-se.
I tu polovinku okná!	Ora vamos!
	Vamos abrir aquela metade
	Da janela, também!

BIBLIOGRAFIA

Bergman, I. *Cenas de um casamento Sueco*, Editorial Nórdica, Rio de Janeiro, 1974.

Dostoiévski, F.M. *Obra Completa*, Vol. IV — (Os Irmãos Karamázovi) Companhia Aguillar Editora, Rio de Janeiro, 1964.

(11) — Os poemas não têm título no original. O primeiro pertence a um conjunto ao qual a poetisa deu o nome de “Duas canções”.

Quanto à tradução e à pontuação, elas foram, em parte, recriadas.

Leirens, J. *Le Cinéma Et La Crise De Notre Temps*, Les Éditions du Cerf, paris, 1960.

Tzvetáieva, M. *Obras Escolhidas*, Editora Estatal de Leteratura, Moscou, 1961.

Sartre, J.P. "Autoretrato Aos Setenta Anos" — Entrevista de J.P. Sartre a M. Contat in *Cadernos de Opinião* n.º 2, Editora Inúbia, Rio de Janeiro, 1975.

Vários "A Morte Em Cada Manhã", entrevista de I. Bergamn in *Cinema Sueco*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1969.

* * *

Одна половинка окна растворилась.
Одна половинка души показалась.
Давай-ка откроем и ту половинку,
И ту половинку окна!

25 мая 1920

Вчера еще в глаза глядел,
А нынче — все косится в сторону!
Вчера еще до птиц сидел, —
Все жаворонки нынче — вороны!

Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О вопль женщины всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?!»

И слезы ей — вода, и кровь —
Вода, — в крови, в слезах умылася!
Не мать, а мачеха — Любовь:
Не ждите ни суда, ни милости.

Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стои стои вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?!»

Вчера еще в ногах лежал!
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал —
Жизнь выпала копейкой ржавою!

Детоубийцей на суду
Стою — немилая, несмелая.
Я и в аду тебе скажу:
«Мой милый, что тебе я сделала?»

Спрошу я стул, спрошу кровать:
«За что, за что терплю и бедствую?» —
«Отцеловал — колесовать:
Другую целовать», — отвечают.

Жить приучил — в самом огне,
Сам бросил — в степь заледенелую!

«Вот, что ты, милый, сделал — мне!
Мой милый, что тебе — я сделала?»

Все ведаю — не прекословь!
Вновь зрячая — уж не любовница!
Где отступается Любовь,
Там подступает Смерть-садовница.

Самó — что́ дерево трясти! —
В срок яблоко спадает спелое...
За все, за все меня прости,
Мой милый, что тебе я сделала!

14 июня 1920

A DESAUTOMATIZAÇÃO DO ESTEREÓTIPO EM GRACILIANO RAMOS E CARLOS DE OLIVEIRA

Benjamin Abdala Junior

As condutas estereotipadas das personagens nos romances de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira cristalizam-se lingüísticamente, no plano da escrita, no lugar-comum, no clichê ou na forma mais valorizada da prática social alienada, os provérbios. Tal como nas formas literárias convencionais, também o estereótipo será utilizado de forma similar pelos dois ficcionistas, para eficazes procedimentos estilísticos.

Encontramos, nessas situações, em termos de comunicação, um verdadeiro ruído, rumor, que é o significado de *phatis* em grego. O etnólogo Malinóvski designava como fáticas as formas rituais que serviam para estabelecer contato entre os membros de tribos primitivas, com valor comunicativo, mas com informação tendente a zero. Por extensão, tende ao nível fático a conduta lingüística estereotipada, previsível em face de determinados estímulos. Trata-se de uma resposta ideológica automática e, como tal, advém de uma falsa consciência do sujeito emissor.

Os provérbios, nessa perspectiva, surgem quando estão em jogo valorizações relacionadas com a atividade das personagens. Não temos neles apenas uma forma petrificada, mas acréscimos emotivos, valorativos, que visam a impressionar o destinatário, pela mística de objetividade, ganhando sua atenção.

Vamos, então, verificar a fala de uma personagem de Carlos de Oliveira, D. Violante (*Uma Abelha na Chuva*), que se expressa através de adágios. A personagem, amante do padre Abel, passa-se por sua “irmã”, sendo caracterizada como um “adagiário vivo” (p. 53), ironicamente, pelo narrador (a ironia aqui é um processo de desmistificação do comportamento alienado):

“Quando Deus queria do norte chovia” (p. 53)

“Quando Deus quer, até os cegos vêem” (p. 53)

“Se as orações dos cães chegassem ao céu choviam ossos”. (p. 55)

“Noiva serôdia, nem miolo nem côdea” (p. 56)

O Dr. Neto, personagem do mesmo romance, vai caracterizar a alienação dessa personagem, através da distorção referencial, quando a vê de bochechas inchadas, “como se tivesse a boca cheia de ar” (p. 179) O Capítulo VIII dessa narrativa desenvolve-se com alta frequência de formas estereotipadas, não apenas na perspectiva de D. Violante, mas também na de padre Abel, quando a ela se dirige (“não julgueis segundo as aparências”, p. 55) No desenvolvimento alegórico convencional do sacerdote como pastor (p. 56), quando se insurge contra a atitude da amante, temos igualmente formas estereotipadas, como também ao restabelecer, no final do capítulo, faticamente, a comunicação, através de um provérbio (“boda e mortalha, no céu se talha”, p. 57)

Situação estilística semelhante, com grande frequência de provérbios, encontramos no capítulo XXIX de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Paulo Honório, narrador-protagonista, tendo por base a falsa objetividade dos provérbios, num acesso de ciúmes, procura caracterizar a pretensa infidelidade de Madalena:

“Padre Silvestre passou por São Bernardo — e eu fiquei de orelhas em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalos amarrados também comem. A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor.

As vezes o bom senso me puxava as orelhas:

— “Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça”
(pp. 135-136)

Os processos enunciativos do narrador-protagonista apóiam-se organicamente, na escrita, nos clichês ou provérbios populares, pseudoverdades codificadas e que definem pela falsa consciência pragmática o sentido da ação. Não há lógica reflexiva, mas adesão a um comportamento ritual. A mudança de conduta no final do segmento — exemplo, o sentido de ponderação, faz-se também pelos estímulos ideológicos da cultura. Seu procedimento, como todo o sistema de valores que o sustenta, é estereotipado e nada tem de objetivo: é apriorístico como as estruturas lingüísticas que utiliza. Temos então uma ideologia fundada em estereótipos, forma correlativa à de fazendeiro reificado.

A orientação de objetividade da escrita faz com que eles sejam desmistificados, como o serão pela própria personagem Paulo Honório, que se conscientizará da situação alienada. O procedimento da escrita é assim destrutivo, porque desacredita as formas estereotipadas; mais se estas não forem apenas das personagens, mas também do lei-

tor. Assim, a identificação por contato, no processo de leitura, propiciará uma ruptura estilística eficaz, quando da desmistificação da objetividade das formas estereotipadas. Da mesma forma, outro narrador-protagonista de Graciliano Ramos, Luís da Silva (*Angústia*), desacreditará um dito ideológico:

“Bem-aventurados os que têm sede de justiça. Esta coisa repetida, dava-me fúrias de cachorro doido. Para que agarrar-me a sombras? Um juiz de direito bocejando, fatigado; o promotor declamando a acusação e afastando-se dos autos, que não tinha lido; o advogado, que poderia ser Julião Tavares, soluçando a defesa, e apelando para os sentimentos religiosos dos jurados; oito sujeitos cochilando, chateados e comprometidos a absolver ou condenar a ré”. (p. 189)

A impossibilidade da justiça divina e da sociedade é indicada na escrita, pela contradição do estereótipo com a impunidade de D. Albertina, Julião Tavares e Marina, contraste reforçado pela ironia da situação. Os provérbios de origem religiosa são igualmente muito frequentes em Carlos de Oliveira e em suas produções, como nas de Graciliano Ramos, encontramos procedimentos eficazes para ganhar a atenção de um leitor impregnado de religiosidade:

“O delegado perde. Perde e perderá. Deus ainda escreve direito por linhas tortas” (*Pequenos Burgueses*, p. 67)

O tema-arquétipo da “justiça divina” é evocado por Marciano, no interior da personagem. É um procedimento mimético de realismo psicológico. Por outro lado, os clichês possibilitam um contato com o leitor, que pode compartilhar do mesmo sistema de valores das personagens, sendo questionada a sua ideologia quando o clichê é desmistificado ao curso da escrita.

Os clichês miméticos, de responsabilidade exclusiva das personagens, aparecem em suas perspectivas; quando o sujeito da enunciação os incorpora, o fará criticamente. A escrita, ao incorporar essas fórmulas-clichês, sintetiza economicamente os valores ideológicos que vai questionar, como neste caso, onde representa o condicionamento da vida de Álvaro Silvestre (*Uma Abelha na Chuva*):

“... pois a miséria é isto, seguir por um caminho escalavrado, de terra em terra, de porta em porta, a roer a côdea das esmolos, mais dura do que um chifre, a dormir por amor de Deus nos palheiros do gado, quando não se fica ao léu, pelos atalhos” (p. 117)

A acumulação traz-nos o sistema de condicionamentos da educação da personagem, a definir o seu caráter. Os valores ideológicos são assimilados por frases feitas e têm sua eficácia na receptividade estereotipada, acrítica, de Álvaro Silvestre, que agora ritualmente os repete. Mas seu comportamento será questionado pelo processo de enuncia-

ção, que o situa num plano de tensão, em face das situações vivenciais adversas. E o leitor, também aqui, na medida em que seu sistema de expectativas possuir as características do de Álvaro Silvestre, irá se identificar acriticamente, por simples contato, com a escrita estereotipada. Então, no desmistificação do estereótipo, podemos ter, para si, um processo de desautomatização, que pode levá-lo à conscientização.

O clichê atualizado na própria escrita (quando “dormir por amor de Deus” é associado a “palheiros de gado”) não destrói o teor evocativo do clichê, presente na memória do leitor, pelo contraste. Dessa forma, a atualização é imprevisível em relação ao previsível da forma estereotipada. Esse processo estilístico de atualização do clichê acaba por desintegrar a forma estereotipada, sem perdê-la como referência, justamente para melhor opor-se a ela. Assim, quando o público-leitor pede originalidade, como acontece em nossos dias, esta virá sem a ilusão de que a sociedade pressuponha passivamente tal abertura, sem a participação efetiva e paulatina do sujeito.

A escrita de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira quando questiona o estereótipo, por extensão, o faz simultaneamente em relação à ideologia alienada que o motiva. O processo de destruição desses valores petrificados é igualmente ideológico, só que procura apoiar-se num sistema de valores reconhecido, científico, dinâmico, e que se afirma através da práxis do sujeito da enunciação. Para tanto, as formas convencionais, o lugar-comum, os clichês de toda sorte que aparecem na escrita, propiciam um contato com o leitor, a partir do qual a escrita mina as suas bases. Temos uma prática de fustigamento das formas estereotipadas, sem entretanto as perder de vista, para que o processo comunicacional se efetive plenamente.

O direcionamento fático da mensagem, como se depreende, sofreu na prosa de ficção desses escritores, marcada elaboração estética, ultrapassando a simples reprodução fotográfica da realidade. Mais do que isso, a faticidade da mensagem é fator de grande operacionalidade da inflexão ideológica, que fundamenta a codificação estilística do texto. Ao mesmo tempo, os ficcionistas revelam o conhecimento de que os indivíduos são conformados dentro de uma situação cultural que lhes fornece correlativamente uma linguagem tão estática quanto os padrões culturais que pretendem ativar.

Os automatismos dessa sociedade, cristalizados em formas estereotipadas, funcionam, nessa perspectiva, como veículo de seu próprio processo de superação, pela eficaz codificação estilística da escrita. Por outro lado, permanecendo o contato, a escrita, em seu desenvolvimento progressivo, apresenta uma ideologia mais atrativa do sujeito da enunciação, enquanto destrói a alienada.

Sua atitude, não obstante, é ideológica e procura, além disso, situar-se como científica: se a primeira (a alienada) é meramente ideológica, nesta última só a práxis do sujeito da enunciação poderá discernir dinamicamente as correlações que se estabelecem entre ciência e ideologia. As relações entre esses dois aspectos são estreitas na escrita de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira, pelos procedimentos estéticos que procuram criar um texto, homologamente, tão concreto e dinâmico como a própria realidade que querem representar.

O PODER NO TEXTO

Elisabet Gonçalves Moreira

Lenira Marques Covizzi (1)

“La Dominante” é um texto de 1935. E, as tres primeiras etapas da pesquisa formalista, são assim brevemente caracterizadas: 1. análise dos aspectos fônicos 2. problemas do sentido (base: poética) 3. integração do som e do sentido na obra, entendida como um todo indivisível. Para falar primariamente: 1. significante (+) 2. significado (=) 3. significação.

E é aqui, em 3., que aparece o conceito de *dominante*, que, “peut se définir comme l’élément focal d’une oeuvre d’art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C’est elle qui garantit la cohésion de la structure.” (2)

No caso da literatura: função manifesta, sem implicar em negatização ou extermínio das outras funções, que coexistem. Em caráter recessivo, para utilizar terminologia biológica. Dizendo de outra maneira: trata-se da função que está definindo, determinando uma estrutura linguística de maneira não exclusiva; apesar de as outras funções da linguagem continuarem presentes em caráter virtual. De estarem implícitas.

A definição da obra de arte diante de outros valores culturais depende do conceito de *dominante* que a define.

(1) — Este texto foi preparado para apresentação em seminário do curso de pós graduação *Poesia e Historicidade* sob a responsabilidade do prof. dr. João Alexandre Costa Barbosa (Teoria Literária e Literatura Comparada), no 1º semestre de 1974. Redigido e apresentado por Lenira Marques Covizzi, ocupa-se do conceito de dominante em literatura, baseado nos seguintes textos: Jakobson, Roman-“La dominante” p. 145/151 in *Questions de Poétique* Paris, Seuil 1973.

Jakobson, Roman-“Linguística e Poética” p. 118/162 in *Linguística e Comunicação* Cultrix, São Paulo 1969.
obs: Muito boa manipulação dos conceitos de dominante e da função poética da linguagem pode ser vista no texto de Iumna Maria Simon, *Drummond, uma poética do risco*, ed. Ática, col. Ensaios 43, 210 pp., 1978.

(2) — Jakobson, Roman “La dominante” p. 145.

Não monismo, nem mecanicismo, mas articulação, já implícita no batismo: hierarquia. Não despotismo, nem agregação ou paralelismo, mas articulação.

Deixando o idealismo e sua implicação de absoluto, mas relativamente realista — e, nesse sentido precisa ser encarada a praxis jakobsoniana — propõe a consideração das funções da linguagem em termos articulatórios: “ S’opposant à la fois au monisme intégral et au pluralisme intégral, il existe un point de vue qui, tout en étant attentif aux multiples fonctions de l’oeuvre poétique, tient compte de sa cohésion, en d’autres termes, de ce qui confère à l’oeuvre poétique son unité et son existence même.” (3) Jakobson, depois de definir, didaticamente, o conceito de *dominante*, numa redundância de que já se pode valer, sintetiza: “La dominante spécifie l’oeuvre.” (4)

Daí podermos concluir que a *dominante* pode ser entendida como a “differentia specifica” de todo objeto, de qualquer estrutura. Em nosso caso: preocupação com a “differentia specifica” — de caráter linguístico — da literatura no seu caráter criador. Assumindo aqui, etimologicamente, poesis enquanto criação; que, no caso da literatura pode ser entendida como uma violência organizada erigida sobre/com a linguagem quotidiana. Jakobson esclarece, exemplificando: o caráter específico da linguagem versificada é o seu esquema prosódico (pronúncia exata: acentos/sons): verso é verso. Diríamos: o caráter específico da prosa de ficção, seu esquema prosaico, vulgar, “sem elevação”: prosa é prosa.

De que natureza é essa *dominante*? Um elemento auditivo (sonoro) ao nível da música, pictural ao nível da pintura, linguístico ao nível da literatura. Uma parte (um elemento), que influencia as outras (os outros elementos)

Só que não é tão simples assim a conceituação dêsse elemento dominador. Não basta dizer: é verso, ou, é prosa. Esses conceitos implicam um sistema de valores: maiores, menores, dominados, dominadores em cada caso individual, um dado período e uma dada tendência literária. É ainda Jakobson quem exemplifica: *poesia checa do século XIV*: marcada pela rima (a que não a tivesse: não verso), *poesia checa da segunda metade do XIX*: império do esquema silábico (aqui, verso livre=arritmia), *poesia checa moderna*: verso livre=entonação.

Nos tres casos, os mesmos elementos, mas diferente hierarquia de valores. “Ce sont précisément ces éléments spécifiques qui déterminent le rôle et la structure des autres constituants.” (5)

(3) — Jakobson, Roman “La dominante” p. 147.

(4) — Jakobson, Roman, “La dominante” p. 145

(5) — Jakobson, Roman, “La dominante” p. 146.

E, a dominante existe não só no nível da produção de um artista individual, do molde de uma escola poética, mas também em toda a arte de uma época enquanto um todo.

Resumindo: *dominante* numa obra,
em toda uma produção individual,
no cânone de uma escola,
na arte de toda uma época.

Por exemplo: Renascença: critério estético: o visual.
Romantismo: critério estético: a música (o sonoro,
o auditivo)
Realismo: critério estético: a arte da linguagem.

“Cette organisation autour d’une dominante qui, en réalité, est extérieure à l’essence même de l’oeuvre poétique pèse sur la structure du poème en ce qui concerne sa structure phonique, sa structure syntaxique, et son champ rhétorique; elle modifie les critères métriques et strophiques du poème, sa composition.” (6)

Quando Jakobson, em 1960, amplia o modelo tradicional da linguagem, que, segundo Bühler, contava com tres funções: predomínio do *remetente* (*emotiva*) — 1º pessoa; predomínio do *destinatário* (*conativa*) — 2º pessoa; predomínio do *contexto* (*referencial*) — 3º pessoa, para desfibrá-la em seis: predomínio do *contato* (*função fática*), do *código* (*função metalinguística*) e da *mensagem* (*função poética*), fica mais fácil conseguir sacar, dar-se conta da “coerência e complexidade” que é a obra de arte literária, para usar da sintética reiteração de Wellek e Warren na sua *Teoria da Literatura*.

Não é possível reduzir qualquer linguagem que seja a uma função. Mecanicismo insustentável. Nem fazer o jogo inverso, assumindo mecanicistamente em toda linguagem a existência paralela de todas as funções. A resolução do impasse é dada num esquema hegeliano em primeira instância, e que, segundo Foucault, faz a obra, funda-a monumento e não documento, quando Jakobson diz: “S’opposant à la fois au monisme intégral et au pluralisme intégral, il existe un point de vue qui, tout en étant attentif aux multiples fonctions de l’oeuvre poétique, tient compte de sa cohésion, en d’autres termes, de ce qui confère à l’oeuvre poétique son unité et son existence même.” (7) Wellek, diria, em outros termos, “coerência e complexidade.”

Daí concluirmos que, em termos de ser uma estrutura verbal característica, a obra de arte é aquela cuja função dominante — mas

(6) — Jakobson, Roman, “La dominante” p. 146.

(7) — Jakobson, Roman, “La dominante” p. 147.

não a única — é a poética. Mais tarde, em *Linguística e Poética*, Jakobson esclarece: “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos.” (8)

As marcas da função estética (poética) não são imutáveis, e, nem sempre idênticas. Elas são diferentes de obra para obra, de autor para autor, de gênero para gênero, de época para época dentro de uma mesma arte. apesar de muitos elementos indispensáveis e distintivos que as fundam poesia, linguagem criadora, não sendo confundida com qualquer outra finalidade. Por exemplo a comunicativa, a referencial ou a metalinguística.

Falando em hierarquia já é possível perceber — visual e esquematicamente, no exemplo — a hierarquia das funções na linguagem poética, considerando o signo que ela é, e a designação na qual se estriba:

função referencial: signo/—————/objeto
função expressiva: signo/———/objeto
função poética: signo/——/objeto

Linguagens que se encavalam, esbarram uma na outra, apesar de cada uma ser uma, sem se identificar

O conceito de dominante e o da evolução literária, evolução da forma poética segundo as pesquisas formalistas, não implica no desaparecimento de certos elementos e no surgimento de outros, mas de deslizamentos, escorregadelas entre “les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d’un changement de dominante” (9) Tal colocação faz-se possível pela compreensão formalista da obra poética como sistema estruturado enquanto ordenado e hierarquizado de maneira regular de procedimentos artísticos. Logo, evolução é uma mudança na hierarquia e não, preconceituosamente, um valor positivo. “La hiérarchie des procédés artistiques se modifie dans le cadre d’un genre poétique donné; la modification en vient à affecter la hiérarchie des genres poétiques et, simultanément, la distribu-

(8) — Jakobson, Roman “Linguística Poética” p. 128.

(9) — Jakobson, Roman “La dominante” p. 148.....

tion des procédés artistiques parmi les autres genres. Des genres qui étaient, à l'origine, des voies d'intérêt secondaire, des variantes mineures, viennent à présent sur le devant de la scène, cependant que les genres canoniques sont repoussés à l'arrière-plan." (10)

Evolução ao nível das modificações entre as relações das diferentes artes: a importância do desenho, por exemplo, para a poesia concreta.

Evolução: relação entre as artes e outros domínios culturais próximos à ela (principalmente literatura e outras mensagens verbais); ou " des modifications dans les relations entre les arts et les autres domaines culturels qui leur sont liés de près... (11) Exemplo: a memória: entre a história e a arte?

Constatação teórica que altera, modifica a avaliação, a abordagem crítica do objeto. Valores diferentes, em sistemas diferentes. Na época em que surgem, subvertem o estabelecido podendo ser considerados negativos. Só depois chega-se à conclusão que instituiu-se uma nova concepção da forma poética. Daí poder-se concluir que o conceito de evolução não se reduz, como costuma ser considerado primeiramente, à ordem histórica: "mais que le changement est aussi un fait synchronique directement vécu et une valeur artistique pertinente." (12)

Para todo receptor são conferidas e exigidas duas ordens de realidade em qualquer tipo de objeto artístico: a forma, o cânone, o modelo tradicional, e o seu desvio. "C'est sur la toile de fond de la tradition que l'innovation est perçue. Les études formalistes ont démontré que c'est cette simultanéité entre le maintien de la tradition et la rupture avec la tradition qui forme l'essence de toute innovation en art." (13)

As considerações acima nos permitem segmentar teoricamente — através da pressuposição interna, é claro —, as não só possíveis mas necessárias abordagens da obra de arte literária em dois ramos: um, que se preocuparia, de maneira mais evidente com a evolução, a história literária, ou a diacronia do objeto. Só que, essa diacronia só se realiza através do objeto construído. Não podemos então sintetizar essas duas abordagens de maneira simplista em estática (ao nível da Teoria) e dinâmica (ao nível da História) porque essas duas realidades só existem em função: uma da outra. Jakobson diz mais clara-

(10) — Jakobson, Roman "La dominante" p. 148/9.

(11) — Jakobson, Roman "La dominante" p. 150.

(12) — Jakobson, Roman "La dominante" p. 150.

(13) — Jakobson, Roman "La dominante" p. 151.

mente em *Linguística e Poética*: “A poética sincrônica, assim como a Linguística sincrônica não deve ser confundida com a estática; toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal, e, por outro lado, a abordagem histórica, na Poética como na Linguística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de valores contínuos, duradouros e estáticos. Uma poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.” (14)

Ainda, decorrência esperada, é também o caráter de historicidade da Crítica, que se funda na História (D) e na Teoria Literária (S), não se confundindo com elas, assim como o caráter da obra de arte, um objeto específico: entre a realidade e a irrealidade; inegavelmente, um objeto-historicidade: entre a história e a imaginação, inventividade, liberdade criadora; entre a referência e ela própria (a referência que é ela própria); entre a realidade da história — sua referência e a sua própria — seu código: historicidade, enfim, realidade da obra de arte literária: balanço entre linguagem e metalinguagem. (15)

Realidade que é a sua historicidade, que é internalização objectual (o objeto literário) do factual; e não fazer dela, confiná-la com um “humanismo transcendental” como diz Lévi-Strauss em *La pensée Sauvage*.

Resumindo: não existe uma relação de despotismo absoluto, mas esclarecido, de dominações diferentes (D) em épocas diferentes; pela implicação. Aqui fica claro como a Diacronia pressupõe e está implicada na Sincronia.

A contrária é verdadeira.
Não absolutismo.
Despotismo. Esclarecido.

Adendo.

Caudas Aulete — p. 2608/2609

— Historicidade — qualidade do histórico.

— Historicismo — consideração de um problema unicamente do ponto de vista do seu desenvolvimento históri-

(14) — Jakobson, Roman “Linguística e Poética” p. 121.

(15) — Comparar as diferenças — e semelhanças — da composição do texto poético, apresentadas aqui a partir de Jakobson, com a *écriture* (Barthes), a *produção textual* (Kristeva) e a mensagem como uma “dinâmica produtiva de texto poético, apresentadas aqui a partir de Jakobson, com a *écriture* (Barthes), (em especial o Cap. II. “Crítica e Escritura”), *Ensaio 45*, Ática- SP- 1978, 158 pp.

co, nada se podendo nele modificar deliberadamente nem interpretar de outra forma do que na sua história.

— **História** — narração e conhecimento dos acontecimentos sociais cujo conjunto constitui a tradição.

— **Focal** — adjetivo, relativo ao foco.

— **Foco** — parte do forno que contém o combustível; fornalha do cachimbo (Geom.)

Ponto interior de algumas curvas de onde saem os raios vetores ou linhas que determinam as figuras por eles formadas. (Fís.)

Ponto onde convergem os raios de luz, depois de refratados em uma lente ou de refletidos em um espelho.

O ponto onde se vê a imagem de um objeto colocado diante de um espelho.

Fogacho que se acende de noite para servir de guia aos marinheiros.

Ponto de reunião, sede principal, centro de qualquer coisa. (Fig.)

Lugar de onde saem emanções.

Centro, ponto de convergência.

Sede principal de qualquer doença. (Med.).

Síntese de “La dominante” (16)

I — Tentativa de definição

a) NÃO

A dominante não anula, não negativiza, não destrói todos os outros elementos da obra de arte,

b) SIM

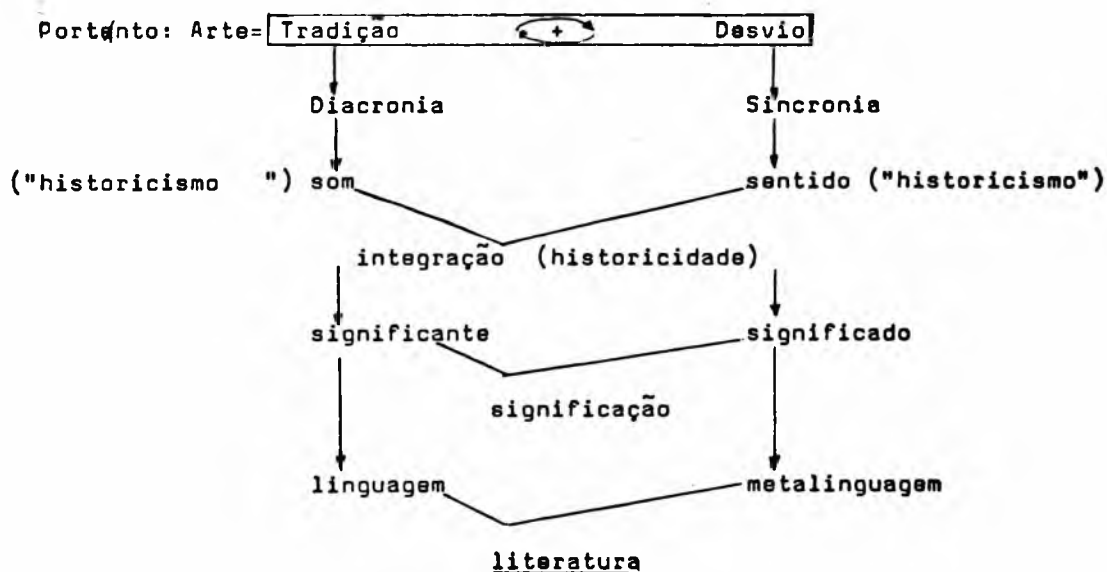
apesar de ser um elemento que governa, determina, transforma todos os outros elementos.

c) Só assim recupera a noção de todo da obra de arte: especificidade; coesão da estrutura.

(16) — Síntese realizada e apresentada por Elisabet Gonçalves Moreira.

- II — Natureza da dominante: sempre um elemento linguístico (um entre outros); função: especificar o caráter poético da linguagem.
- III — Valor: não monismo, nem pluralismo, mas articulação: todas as funções coexistem mas uma é a dominante.
- IV — Evolução literária
 - a) Evolução segundo o formalismo russo: sistema estruturado.
 - b) Logo, evolução literária: mudança na hierarquia do sistema.
Evolução como modificação de relações entre as diferentes artes.
 - d) Evolução como modificação entre as artes e os outros conjuntos culturais vizinhos.

Logo: evolução não tem só caráter diacrônico.



A PASSAGEM DO ANO EM KYOTO

Yoyagama: o último chá

Francesca Cavalli

Estive no Japão há, aproximadamente, um ano. Vi o verão japonês com a riqueza verde da natureza no ápice de sua exuberância e as leves neblinas que transformam a paisagem em algo de irreal; vi o outono, com o incêndio dos “momiji” que se desencadeia no meio dos pinheirais e que enrubesce, aos poucos, toda a cidade de Kyoto e as montanhas que a rodeiam; vi o inverno, com o céu azul e o sol radiante, ou com a neve cobrindo os ramos das árvores nuas que se esticam, patéticos, no ar gelado; provei a alegria de ver a natureza acordar, aos poucos, culminando na festa das cerejeiras em flor. Cada estação me deu uma emoção profunda e diferente. De cada uma guardo alguma lembrança particular que se sobressai entre as demais: um aspecto peculiar de um panorama, um “matsuri” (festa religiosa popular) que se distingue por seu interesse singular; uma sala de templo, brevemente aberta ao público, permitindo a contemplação direta de obras imortais. Cada uma dessas lembranças está gravada na memória como algo de precioso que eu trouxe daquele país, que fui descobrindo aos poucos, e que cada dia mais me encantava.

Não há dúvida de que entre essas lembranças preciosas destaca-se a passagem do ano que vivi em Kyoto. É um acontecimento que celebramos todos, deste e do outro lado do mundo, mas de maneira tão diferente!

No Japão tive a sorte de celebrar esta data de maneira rigorosamente tradicional, tendo recebido o honroso convite para participar da cerimônia de chá que tem lugar todo ano, nesta ocasião, na Escola de Chá Urasenke. Não era a primeira vez que Urasenke me distinguiu com um convite e, também, não foi a última. Entretanto, esta noite, particularmente, assim como o primeiro chá do ano, no dia 7 de janeiro, fizeram-me sentir como nunca antes, o espírito do “Caminho do Chá” (chado) e a beleza contida em cada gesto e em cada objeto relacionados com a cerimônia em si.

A trinta e um de dezembro a noite era serena e o céu estava cravado de estrelas, o ar limpo e frio, no qual se destacavam nitidas

as silhuetas escuras das construções. Percorremos um trecho a pé, para alcançar a Escola. O lugar era tipicamente kyotense: ruazinhas estreitas, cheias de curvas, casas antigas (estas belas casas que o “progresso” moderno está destruindo aos poucos, mudando a face única desta cidade única), lanternas discretas iluminando o caminho. É difícil descrever o gozo estético que nos pode dar este canto da velha Kyoto, onde, naquela noite invernal, só se ouvia o ressoar dos nossos passos. Chegamos ao portão monumental de Urasenke. Estava fechado, indicando assim que o trabalho do ano estava terminado. Passamos por uma portinha lateral, onde fomos recebidos por uma pessoa que nos convidou a entrar. O jardim estava às escuras, mas lanternas colocadas no chão indicavam discretamente o caminho. Chegamos à casa, onde tiramos os sapatos e, depois de escrever com o pincel nosso nome no álbum das visitas e depositar o agasalho, entramos na sala de espera ou “machiai”. Várias pessoas lá se encontravam. As mulheres vestiam quimonos de tonalidades discretas (bege, cinza, azul-acinzentado) com “obi” combinando mas, também, com cores não demasiadamente vivas. Um grande braseiro de cerâmica ardia no meio da sala. Pusemo-nos todos em volta para nos aquecermos. Troquei com meus vizinhos as poucas palavras de cortesia que conheço em japonês e me pus a observar as pessoas presentes. Constatei em todos uma alegria contida e quieta: rostos discretamente sorridentes, vozes meio abafadas, modos tranquilos e desembaraçados. Nada de exuberante, nem nos trajés, nem nos gestos. Era como se todas estas pessoas se preparassem tranquilamente no seu íntimo para concluir, com a cerimônia que se ia seguir, um ano de trabalho, de lutas, de sofrimentos e de alegrias, enfim, um ano vivido dia após dia com todas as suas amarguras e satisfações. E cada um se preparava para encerrar o ano que findava gozando da companhia das pessoas ali reunidas. A maioria não se conhecia, mas está no espírito do Chá aquela boa disposição d’alma que ali se sentia e o sentimento de fraternidade para com o próximo; sentimento esse que compartilhávamos todos, naquele momento único em que nos aquecíamos ao redor do braseiro, sentados nos “tatami” da sala de espera.

Após alguns momentos fomos convidados para entrar na sala onde iríamos ter o “Yoyagama”, ou seja, o último chá do ano, “enquanto se escuta os 108 toques do sino do templo, para mandar embora os 108 maus espíritos”. A sala, simples e de bom gosto, tinha como única decoração um rolo no “tokonoma” (alvoça), com uma frase escrita em ideogramas vigorosos e elegantes por Sotan, o Grande Mestre da terceira geração, o construtor de Yuin Konnichian, a Escola de Chá Urasenke. A frase dizia: “Parabéns e mais parabéns”, significando a satisfação por ter terminado o ano felizmente, depois de superados todos os riscos.

Completava a decoração uma camélia branca, num vaso. É próprio do gosto japonês e dos “homens do chá” (chajin), em particular, valorizar a beleza da flor apresentando-a sozinha, constituindo a cor, a linha do ramo e das folhas um ponto focal de beleza na sala, que chama a atenção e desperta a admiração.

À esquerda do “tokonoma” ardia o fogo onde a água esquentava numa chaleira de ferro chamada “futongama” (chaleira-cobertor), devido ao fato de que, depois do último chá, o fogo mantém-se encoberto com as cinzas para ser avivado, na manhã seguinte, quando do primeiro chá do ano.

O fogo é coberto à meia noite e levado às quatro horas da manhã seguinte, para a sala dos Antepassados (o sacrário da família Sen)

E com este fogo que o atual Grande Mestre, Soshitsu Sen, décimo quinto descendente de Rikyu, o grande esteta do século XVII, que estabeleceu as normas da cerimônia, prepara, no primeiro dia do ano, o “obukucha” (primeiro chá)

O fato de carregar-se o fogo de uma para outra sala simboliza sua passagem de um ano para o ano seguinte, sendo o fogo considerado, pelo homem de Chá, sua maior riqueza e a maior dádiva de Deus.

Murmurava a chaleira com o som do “vento entre os pinheiros” (matsukaze), tendo ao seu lado o recipiente para a água provinda do templo shintoista Sumiyoshi. Isto, também, simbolizava a primeira reza a ser realizada no templo no primeiro dia de janeiro, sendo a visita ao templo um dos hábitos ainda mantidos pela maioria dos japoneses. O “chaire” (recipiente onde é guardado o pó de chá verde) era o assim chamado “Boshi Natsume” pela tampa característica, representando um chapéu coreano. Era o preferido pelo Grande Mestre da 12ª geração, descendente de Rikyu-no Sen.

Lentamente o “fusuma” deslizou nos trilhos e apareceu na abertura o anfitrião, que cumprimentou as visitas com uma reverência. Logo em seguida entrou na sala carregando uma taça para chá (chawan), em que se encontravam os utensílios necessários para a realização da cerimônia: a delicada colher-medida de bambu (chashaku), o “pincel” de bambu (chasen) para bater o chá com a água quente até tornar a mistura espumosa, o pano dobrado de algodão (chakin) para enxugar a taça depois de purificada com água. Colocados os vários objetos em harmoniosa relação de equilíbrio entre si, o anfitrião voltou a buscar a concha de bambu (hishaku) com seu suporte (futaoki) e o recipiente para jogar a água usada (kensui)

O ritual antigo ia começar. No mais absoluto silêncio, o anfitrião procedeu à preparação da primeira taça de chá. Os gestos precisos e elegantes eram os mesmos transmitidos por gerações de Mestres; os objetos utilizados também tinham pertencido a algum Mestre da família Sen, que os distinguiu com um nome próprio, demonstrando a estima em que eram tidos. Assim, a colherzinha de bambu era a que o nono Grande Mestre tinha denominado “Sengoku”, ou seja, “mil pregas” (mil felicidades) e que recebeu seu segundo nome do Grande Mestre seguinte, Ningutai, que a chamou “Mangoku”, ou “dez mil pregas” (dez mil felicidades, dinheiro, sorte). Todas as taças eram de grande valor, porém a mais preciosa era a reservada, como sempre, para o convidado de honra (shokyaku): era de cerâmica Raku Vermelha e seu nome “Okera”, que significa “visitando o templo à meia-noite”, foi dado por Yugensai.

Antes de receber a taça de chá, cada convidado se servia de um doce redondo, recheado com pasta de feijão pulverizado com farinha de “soba”. O doce, antes do chá, ameniza a amargura do mesmo e realça-lhe o paladar.

Tomamos nosso chá seguindo as normas antigas, gozando da companhia, da beleza da hora noturna, da perfeição do momento fugidio no silêncio da casa na penumbra. Devolvidas as taças, passávamos uns aos outros os vários objetos que tinham servido para a cerimônia, admirando suas linhas e cores, trocando, em voz baixa, nossos comentários. É interessante notar como uma cerimônia de chá, onde a maioria dos convidados é japonesa (eu era a única estrangeira), cria uma atmosfera agradável, harmoniosa e descontraída. Nas cerimônias das quais tinha participado anteriormente, onde a maioria dos presentes era estrangeira, sentia-se a tensão dos mesmos, preocupados em fazer as coisas conforme as regras. Isto faz perder muito do encanto sutil que se cria numa cerimônia do chá vivida em sua atmosfera mais autêntica.

Depois do Chá, passamos para outra sala, que tem o nome auspicioso de “Mushikikiken” ou “Sala das cores imutáveis”, referindo-se ao pinho sempre verde, símbolo de longevidade. A mesma referência era feita pelo arranjo de flores “shochukubai”, composto de ramos de ameixeira, pinho e bambu Bonsai, flores essas consideradas de bom augúrio.

Nesta sala nos foi oferecido o “toshiko soba”, uma espécie de espaguete quente, que, devido à sua aparência de barbante, tem a incumbência de carregar as pessoas de um ano para outro, de modo feliz.

A cerimônia tinha acabado. Saimos do aconchego da sala de chá para os corredores escuros. Cumprimentamo-nos uns aos outros,

sentindo que, de alguma forma, aquilo a que tínhamos assistido, fizera-nos gozar um momento insubstituível de serenidade no cruzamento ocasional de nossos caminhos. Vestimos nossos agasalhos inverniais, enfiamos os sapatos e saímos para o ar cortante desta última noite de dezembro. Um outro ano estava para acabar e nós o tínhamos encerrado, oficialmente, duas horas antes da meia-noite, com uma cerimônia singela, na qual tínhamos aberto nossos corações à esperança para um novo ano, cujo início iríamos celebrar, com toda a alegria, com o primeiro chá do dia sete de janeiro.

À meia-noite, todos os sinos dos monastérios de Kyoto puseram-se a tocar, anunciando o início de 1977. O som grave dos bronzes ecoava por toda a cidade, que se estende ao longo de seus rios, até os pés das montanhas. No Ocidente e também no Japão modernizado, esta é uma noite de alegria barulhenta, risadas, aclamações sublinhadas pelo barulho das rolhas desenhando as garrafas de champanhe. Entretanto, como me pareceu mais apropriada e significativa a maneira tradicional japonesa de distinguir as duas ocorrências: a do ano que finda e a do que começa, reservando para cada uma delas “ra chaleira”, é o mais importante.

Hatsugama: O Primeiro Chá

Nas três grandes escolas de chá, chefiadas pelos descendentes de Rikyu, os seis primeiros dias do ano são reservados para as cerimônias familiares. Mas, do dia sete aos doze de janeiro os Grandes Mestres oferecem o chá ao seus convidados e este é um dos convites mais ambicionados no Japão. O dia sete, “Hatsugama”, ou “primeira cháleira”, é o mais importante.

Naquele dia, há um ano, cheguei a Urasenke pelas nove da manhã, num dia ensolarado e frio. As ruas, que levam à Escola, estavam animadas, a maioria das pessoas vestindo quimonos. A todo momento grandes carros paravam em frente ao portão de Urasenke e deles desciam senhores distintos, em trajes escuros, e senhoras lindas, em seus quimonos mais elegantes. É incrível como o gosto japonês soube criar para a mulher deste país o traje que melhor se adapta ao seu tipo físico. Qualquer mulher japonesa, por mais insignificante ou até feia que seja, quando veste seu quimono se transforma, torna-se bonita, extremamente feminina e graciosa.

Havia muitos quimonos lindos, naquele dia, em Urasenke, o que contribuía para dar à ocasião um ar verdadeiramente festivo. Fiquei observando, por alguns momentos, os convidados que, ao chegar, trocavam sorridentes, cumprimentos e votos para o novo ano a atra-

vessavam solícitos o jardim para se dirigirem à casa. A disposição das pessoas era totalmente diferente daquela cerimônia anterior à qual tinha assistido. Hoje era, realmente, uma festa de boas-vindas para o novo ano (o da Serpente), um desejo de perpetuar para todos os dias a seguir esta alegria, este otimismo para com a vida. Via passar os convidados pelo jardim, cujas plantas tinham sido previamente regadas, para lhe dar aquele aspecto de frescor e cuidado, próprios dos jardins das casas de chá. Sentia e compartilhava daquela alegria geral, que parecia fazer o ar vibrar, enquanto também eu me dirigia lentamente para a casa.

Depois do ritual dos sapatos e da assinatura no álbum, entramos na sala de espera chamada “Mushikiken” ou “Sala das cores imutáveis”, referindo-se o nome ao pinheiro sempre verde, símbolo de longevidade. No “tokonoma” encontrava-se um rolo decorado com as ondas do oceano, o tema escolhido pelo Imperador para o concurso anual de poesia e um “Hōrai kazari”. Trata-se de uma oferta tradicional feita aos antigos sábios da China que vivem, segundo a lenda, na mítica ilha de Hōrai, que se encontra entre o Japão e o continente asiático. O “Hōrai kazari”, que se apresenta aproximadamente como um “troféu” renascentista, é constituído de uma bandeja onde são colocados três grandes pedaços de carvão, sobre os quais são arranjadas várias frutas secas e uma laranja com suas folhas. Ao redor são colocados arroz, vários tipos de peixe e nozes, com uma série de outros alimentos considerados auspiciosos, devido à sua homonímia com acontecimentos ou situações felizes. O momento solene da cerimônia estava se aproximando. Passamos todos para a sala Totsutotsusai (o nome budista de Sōtan), onde são ministradas as aulas mais adiantadas e que é usada exclusivamente pelo Grande Mestre. Sentados nos “tatami”, aguardávamos sua chegada, trocando alguns comentários sobre a decoração do “tokonoma”: um rolo com um poema musical em que o Imperador Ogimachi, do século XVI, vê, nos primeiros dois brotos de um ramo, o prenúncio da primavera; uma camélia rosada (akebono), colocada em um vaso de bambu desenhado por Rikyu. A cor da flor lembrava o nascer do sol e o ramo que a acompanhava tinha o nome do rouxinol, anunciador da primavera. Completavam a decoração do “tokonoma” longos ramos de chorão (musubi yanagi — lit. — chorão atado), amarrados em um nó e uma série de sininhos usados nas danças shintoístas, colocados sobre uma mesinha laqueada.

Chegou, então, Soshitsu Sen XV, acompanhado pelos dois filhos: o maior, herdeiro do título, e o menor. Todos vestiam “hakama”, uma espécie de calça-saia pregueada, usada pelos homens em ocasiões formais. O Grande Mestre vestia, também, uma leve jaqueta de gaze preta, a vestimenta que identifica o Mestre de Chá.

Imediatamente, cessou o cochichar discreto dos convidados. No silêncio mais absoluto, em que todos focalizavam sua atenção no Mestre, logo começou a cerimônia do ateamento do fogo para o primeiro chá formal do ano. Cerimônia essa que se repete, ininterruptamente, ano após ano, através dos séculos. É algo de emocionante assistir à cerimônia antiga, que obedece às rígidas normas estabelecidas quatro séculos atrás e seguir os movimentos do Grande Mestre que revelam, em cada gesto ritual, a segurança e a elegância que vêm da longa prática.

Antes de tudo ele coloca, usando os “hibashi” (espécie de “pauzinhos” de metal), três pedaços de carvão, de diferentes tamanhos, no braseiro, enterrado ao nível do chão, cuja moldura é vermelha e decorada com o motivo do pinheiro; ambos, a cor e o motivo, são considerados auspiciosos. Em seguida, é colocado sobre a brasa o incenso, que é guardado em um “buri-buri”, um brinquedo em forma de carrinho, usado antigamente na corte imperial. Seu nome é onomatopeico e lembra o barulho das rodas, hoje perdidas. Para não estragar a laca do “buri-buri”, o incenso é pousado sobre uma folha de camélia. Aceso o fogo, sobre o qual é colocada a chaleira de ferro para ferver a água, procede-se à preparação do chá, enquanto o aroma do incenso invade a sala.

Eu observava o desenvolvimento da cerimônia e admirava o requinte dos gestos, dos objetos, dos mínimos detalhes, que fazem com que ela alcance o ar rarefeito da arte pura, cuja beleza encanta e faz emudecer

Soshitsu Sen, sentado ao lado de uma mesinha para objetos de chá, de modelo chinês (daisu), começou o ritual para a preparação da primeira taça de chá. A mesinha usada pelo Grande Mestre é o protótipo das outras utilizadas para o chá. Possui uma tampa superior, representando o céu, e uma inferior, representando a terra. Os quatro pés simbolizam as quatro estações e os quatro pontos cardiais. Quando todos os objetos são nela colocados, o conjunto simboliza o universo: entre o céu e a terra, representados pelas duas tampas, encontram-se os cinco elementos básicos, ou seja, a madeira (as próprias tampas e os pés), o fogo (o carvão aceso), a terra (o recipiente de argila para a água), o metal (a chaleira de ferro) e a água (contida na chaleira). Nesta ocasião, todos os utensílios eram decorados com o desenho das ondas, o tema poético do ano.

O recipiente para chá, usado no Hatsugama, é uma preciosa herança da família Sen: acredita-se que foi um presente do ditador Hidayoshi para Rikyu-no-Sen. É uma miniatura, em cerâmica, dos grandes recipientes em que são guardadas as folhas de chá, de um ano para outro, para serem em seguida reduzidas a pó fino. Como os

outros utensílios mais importantes, usados para o chá, também o recipiente para o pó recebe um nome poético ou sugestivo. Este, que foi usado para o primeiro chá, chama-se “nanakusa”, ou seja, sete ervas. Seu nome refere-se às sete ervas que neste dia come-se em um mingau de arroz, para dar saúde e boa sorte durante o ano inteiro. O saquinho em que era guardado o “nanakusa” era feito de um brocado pertencente a Hideyoshi.

As taças Raku, utilizadas no primeiro chá são particularmente interessantes. Constituem um conjunto de duas: uma com a parte interna dourada, a outra prateada. Ambas são vermelhas na parte externa. Acredita-se que bebendo o ouro e a prata com o chá, ter-se-á saúde e prosperidade durante o ano inteiro. A taça dourada, que é reservada ao convidado de honra, é menor e está colocada dentro da prateada. A primeira representa o grou, a segunda a tartaruga, ambos os animais simbolizando longevidade. Enquanto a base da taça dourada é pentagonal, para chamar a proteção da divindade para os cinco templos maiores de Kyoto, a da taça prateada é hexagonal, o padrão estilizado da casca da tartaruga. Vistas no seu conjunto, as taças simbolizam também as três capitais do Japão: a dourada, Myako (Kyoto), a prateada, Aruma (Tokyo) e seu pé, Naniwa (Osaka). A primeira taça de chá, a dourada, estava pronta e foi logo oferecida deferentemente, pelo filho maior, ao convidado de honra. Em seguida, foram distribuídas as prateadas aos outros convidados. O chá vem sempre acompanhado por alguns doces tradicionais que seguem uma temática e uma simbologia riquíssima. O do Novo Ano é uma miniatura, numa versão doce, do alimento apresentado tradicionalmente ao Imperador, neste dia. Tem forma de pastel, cuja massa é dobrada sobre um palito de “Arctium lappa”. A massa é de farinha de arroz, da melhor qualidade, e o recheio é de “miso”, uma pasta de feijão. O doce é servido quente, em bandeja decorada com o motivo do pião, considerado também um objeto auspicioso.

Terminado o ritual do chá, depois dos agradecimentos formais dos convidados, o Grande Mestre se retirou da sala, desejando a todos um Feliz Ano Novo. Então, o irmão mais novo serviu “saké” às visitas e logo em seguida um grupo de atores deu um espetáculo de dança e música Nō. De todas as variedades de teatro, o Nō é o que está mais ligado ao Chá, por sua antiguidade, suas implicações religiosas e pela riqueza de sua simbologia.

Depois do espetáculo, passamos para a “Sala do Riacho do Dragão” (Tairyuken), onde iríamos ter o almoço formal (tenshin)

Não havia flores no Tairyuken e sua única decoração consistia em um rolo com a imagem de Buda. Sentamos nos “tatami” imaculados, trocando, como é de costume, alguns comentários. De repente,

um grupo de senhoras entrou na sala. Foi, realmente, uma visão inesquecível. Era como se um grande maço de flores tivesse aparecido subitamente na sala: umas na plenitude de seu desabrochamento, outras, ainda, tímidos botõezinhos. Eram as mulheres da família Sen: A mãe, a mulher, a cunhada, a filha maior e a sobrinha do Grande Mestre. Todas vestiam quimonos de extremo bom gosto, cujos “obi” estavam amarrados com um laço espiralado, lembrando a jóia flamejante de Buda que simboliza a sabedoria e, ao mesmo tempo, a Serpente enrolada, uma homenagem ao signo que regeu o ano solar de 1977

Imediatamente, as senhoras puseram-se a servir os convidados, trocando algumas palavras amáveis com cada um.

O almoço do Novo Ano segue um cardápio tradicional. Na bandeja laqueada, apresentada a cada convidado, encontram-se arranjos com requintada arte, para satisfazer também à vista, vários tipos de peixes, verduras e algas, considerados auspiciosos. Por exemplo, são oferecidos o “omedetai”, que lembra, no nome, a palavra “congratulações” (tai) e a alga “konbu”, amarrada em um nó, significando o nó, a eternidade e o próprio nome, a felicidade (em japonês, “yoro-konbu”)

A sopa especial deste dia, o “ozoni”, é feita de “miso” e batatinhas decoradas com verduras e casca de tangerina. Várias vezes as senhoras serviam “saké” em uma taça de cerâmica em que estavam pintados os caracteres da serpente. Cada convidado levaria, em seguida, a taça como lembrança deste dia.

O almoço estava chegando ao fim, quando foram trazidos os presentes: um rolo dourado com a “jóia flamejante de Buda”, pintada pelo próprio Grande Mestre; um leque com o mesmo motivo, também de autoria de Soshitsu Sen XV; uma caixinha de doces variados, desenhados pela Mãe do Grande Mestre e inspirados no motivo do mar e da serpente; um “furóshiki”, grande lenço de seda, para guardar os presentes, como é costume no Japão. Só o rolo foi sorteado.

Muita expectativa, muita alegria no sorteio, congratulações, cumprimentos, agradecimentos e, em seguida, o embrulhar apressado dos presentes no “furóshiki” e a alegre passagem para outra sala, onde o oferecimento do chá leve concluiria a cerimônia formal de que estávamos participando. Aqui, um rolo com a serpente enfeitava o “tokonoma” Uma única peônia, símbolo de nobreza e riqueza, estava colocada em um recipiente de bambu, em forma de navio, chamado genericamente de “takanabune” (a nau do tesouro), porque carrega os sete deuses da sorte, entre os quais uma deusa, Bente, cujos atributos são o “biwa” (alaúde japonês) e a serpente.

Desta vez foi uma taça Raku de cerâmica preta, simbolizando Hōrai, a ilha mítica, que foi oferecida ao convidado de honra, enquanto as dos outros tinham vários motivos, símbolos de boa sorte: o triângulo das escamas da serpente, o biwa de Benten, jóias, etc. Três tipos de doces acompanhavam o chá: um quente, de três cores, azul, rosado e branco, simbolizava o mar, o primeiro nascer do sol sobre o mar e a espuma das ondas; um outro (seigaiha), seco, apresentava relevos azuis, lembrando as ondas do oceano; o terceiro, “chiyo musubi” era uma bala de açúcar em forma de fita branca e vermelha, amarrada em um nó, simbolizando a eternidade.

A cerimônia estava terminada. Houve, então, a alegre confusão para se recuperar os sapatos, os cumprimentos finais e a saída dos convidados, que encheram a ruazinha antiga com suas conversas animadas e a festa colorida de seus quimonos.

Eu tinha acabado de assistir a algo de extremo interesse e de extrema beleza. Tinha percebido, no ritmico desenrolar da cerimônia, na elegância singela e requintada do ambiente, na perfeição harmônica de cada gesto e de cada detalhe, na beleza de cada objeto, na atmosfera particular que se tinha criado na casa antiga, porque, no Japão, a cerimônia do chá está incluída entre as artes. Na realidade, ela resume, em si, todas as artes, da caligrafia à cerâmica, da pintura ao arranjo das flores, todas relacionadas entre si, possuindo uma simbologia riquíssima que tem suas raízes profundas na tradição mais antiga daquele país.

UMA LEITURA DE “DOM QUIXOTE”

Lidia Neghme Echeverría

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha escrito por Cervantes, em duas partes, a primeira em 1605, e a segunda em 1615, constitui uma das obras mais interessantes para os estudiosos da literatura. Às múltiplas análises conhecidas, acrescenta-se, agora, a abordagem do professor Cesare Segre, titular de filologia românica em Pavia, e presidente da *International Association for Semiotic Studies*.

Segre, conhecido pelos leitores brasileiros, através do livro — *Os Signos e a Crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974 — dedica o sétimo capítulo de — *Le Strutture e il Tempo; Narrazione, Poesia, Modelli*, Torino, Einaudi, 1974 — ao estudo das “costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale” (Cf. pp. 183-219) no Dom Quixote. O professor Segre demonstra erudição e leituras vastas quanto ao tema e à bibliografia cervantina.

O fulcro da análise baseia-se nas relações que o Autor mantém com a obra (problema do emissor e do receptor, colocado em *Os Signos e a Crítica*, p. 112), enquanto protótipo de romance sábio (presença de Dom Quixote e de máximas). Alude, também, aos retornos do Autor, relativos ao que já foi escrito; isto é, ao processo de expansão das idéias, patenteado na escrita, e no tempo da narração (obra feita em duas partes, separadas por dez anos) Por isso, o Dom Quixote possui um movimento linear (sucessão de aventuras, interrompidas pelas inserções) e uma instância circular, que sugere a imagem do “espiral” (oscilação realidade/fantasia; verdade/mentira; tragédia/comédia; ironia/poesia) (Cf. pp. 209-209) O ensaísta considera ser o livro cervantino “o modelo da auto-regulação dos sistemas” em termos de estrutura e de temática (p. 184)

Para Segre, é importante a distância temporal de dez anos entre as partes. O final da primeira é um convite para a continuidade pela possibilidade de uma terceira saída de Dom Quixote (I — 52) Segundo o ensaísta, marca-se um encerramento típico de Ariosto (p. 184), visto que o Autor pede para o público uma credibilidade seme-

lhante à obtida pelos livros de cavalaria. Poder-se-ia dizer que o Autor apela para “sugestões orientadas” (Cf. Eco, U. *Obra Aberta*. Trad. G. Cutulo. São Paulo, Perspectiva, 1968) Reduz seu trabalho de pesquisador de arquivos, propondo a complementação do leitor em termos de verossimilhança. A nivelção entre cavalaria e Dom Quixote cria possibilidades comparativas na relação autor-obra-leitor. Vê-se que o Autor tenta reduzir a distância com o público e sugerir um método de execução. Mas isto não oblitera a ironia do Autor(que obtendo a crença dos leitores “se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos, de tanta invención y pasatiempo” (I-52) Articula-se a quebra irônica dos livros de cavalaria. A aproximação não deve ser lida linearmente. Precisariamos, por isto, captar como Cervantes retoma e transgride Ariosto e a cavalaria; se o que eram fórmulas tópicas (encontro de manuscritos velhos) devêm um pacto moderno para repensar a obra, endereçado do Autor para o público, através da mediação irônica.

Segre reconhece que este apelo foi ouvido por Avellaneda, que publicou em 1614 um “falso” Quixote. A segunda parte seria, para ele, uma defesa e uma apologia da mesmice da obra. A morte de Dom Quixote é considerada necessária sob este ângulo de reflexão. Mas será que o livro não possui suas motivações intrínsecas para articular o desfecho? Deparamo-nos com o problema da modernidade. Cervantes, nos prólogos, revista a historicidade literária. Possui uma consciência crítica: sabe que escreve um livro diferente, que não contém o corriqueiro dos gêneros vigentes: romances de cavalaria, pastoris e picarescos. Trata sua obra como “historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo, y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados por otro alguno” (Cf. Prólogo da I parte) Sabe que o livro pode não ser compreendido, e talvez, aborrecer o leitor.

Na segunda parte, o prólogo assinala a presença de um “don Quijote dilatado y, finalmente, muerto y sepultado, porque ningún hombre se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados” Cervantes manifesta a vontade de ir além. Deixa de lado o encaixe de episódios, que foi uma concessão ao gosto do público da época. Contudo, já na primeira parte, frisou-se o choque de Dom Quixote com o mundo, a quebra do ideal cavalheiresco ante o real. Os episódios exemplificaram o modo de ser das diferentes classes sociais. O real surge através da mistura do sério-cômico. Dom Quixote tenta defender valores obsoletos, e recebe a burla do mundo. Articula-se o que Mikhail Bakhtine denominou *carnevalização da realidade* (Cf. *La Poétique de Dostoiévski*, Trad. fr. de Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970)

Na segunda parte, inverte-se a perspectiva carnavalesca. Os outros (agora nobres) “enfeitam” o real e criam a burla para Dom

Quixote. Ele será manipulado pela sociedade, que carnavalizará o real, fabricando aventuras sério-cômicas para o herói. O professor Segre marca esta mudança de estrato sócio-cultural. Acreditamos que o cambio de *topos-social* ilustra com mais vigor o choque de Dom Quixote com o real e com a sociedade. Eis por que, no desfecho, ele capta o fracasso, e não deseja ser considerado cavaleiro, deixando de ser louco à beira da morte. Para Segre, trata-se da quebra dos valores renascentistas e da amostragem da problemática barroca.

Para reforçar estas idéias, o ensaísta poderia ter frisado o choque transgressivo dos diferentes gêneros literários, misturados no romance, e não apenas a simples proximidade. Assim, adquire sentido o fato de o Dom Quixote ser o primeiro romance moderno, visto que retomou e quebrou os gêneros anteriores. Por isso, Cervantes não foi compreendido na época: questionou os métodos idealizantes da cavalaria, patenteando um herói capaz de morrer na sua cama e de compreender o não sentido do ideal num mundo decadente.

Contudo, consideramos ser importante o ensaio do professor Segre: sistematiza as modalidades das inserções (eixo vertical) no texto (eixo horizontal), demonstrando que as estórias inseridas constituem apelos de realidade para o leitor da época, embora isto não seja cômodo para o leitor moderno. Implicitamente, reconhece dois níveis de leitores. Outrossim, a concepção do espiral é válida para a poética do texto: alude ao processo cervantino de voltar muitas vezes numa mesma idéia; ao fato de ser questionado o real pelo autor (Cervantes), por Cide Hamete Benengeli (historiador árabe) e pelos personagens. Fica em aberto a presença sutil do tradutor, não apontada pelo ensaísta, que põe em xeque a verossimilhança de Cide Hamete Benengeli, quando, por exemplo, manifesta não acreditar no relatado pelo historiador árabe à respeito do episódio da “Caverna de Montesinos” (Cf. II — 24) Esta indagação tornaria, talvez, mais complexo o sistema em espiral sugerido por Segre.

CORPS DU TEXTE, CORPS VIVANT, BALANCEMENT D'UNE LECTURE

Philippe Willemart

Beaucoup de choses ont été dites sur les rapports entre la psychanalyse et la littérature: elles proviennent de littéraires qui prétendent trouver dans la psychanalyse une nouvelle méthode de lecture comme Mauron, Weber ou Fernandez, ou d'analystes qui veulent cerner le processus créateur chez le névrosé (1) ou chez le psychotique. (2) Malgré les critiques acerbes de traditionnels qui parlent de réduction de la valeur esthétique de l'oeuvre littéraire au cours de ce genre d'approche ou d'hommes d'avant-garde qui ironisent sur "les bavardages de ces soi-disants rapports" (3), nous osons dire qu'il y a encore place et une large place pour ce genre d'étude dans nos universités. Nous ne désirons pas soutenir la possibilité d'une lecturo de texte à la Mauron qui recherche le mythe personnel de l'écrivain à travers une associations sur le texte, ni à la Weber qui "explique" l'oeuvre par un événement bénin arrivé au cours de la première ou la seconde enfance de l'auteur, ni à la Fernandez qui fait de la biographie et non de l'analyse littéraire. Nous constatons le manque d'études théoriques et pratiques sur le texte et sur les rapports entre le texte et son lecteur. Y a-t-il une psychanalyse du texte possible? Comment l'inconscient, défini comme un ensemble de signifiants censurés, (La can) agit-il dans le texte? Le situer est-il une illusion? La théorie des anagrammes de Saussure qui a inspiré Kristeva, est-elle utilisable pour d'autres texte? Le texte littéraire peut-il être un élément de l'analyse du lecteur? Son plaisir peut-il aider à décrire son objet "a"?

Dans une thèse que nous soutenions à l'université de São Paulo en novembre 1976, nous ne répondions pas à toutes ces questions mais nous propositions une approche du texte littéraire qui parlait de l'inconscient, remuait certains tabous et suscitait une ouverture à ce genre de recherches.

(1) — Delay J., *La jeunesse d'André Gide*, Paris, 1956.

(2) — Laplanche J. Höderlin et la question du père, Paris 1961.

(3) — Sollers Ph., *Dostoievski, Freud, la roulette*, TEL QUEL n° 76, Paris, 1978, p. 9.

Il s'agissait d'un auteur qui a eu son succès mais qui est assez oublié aujourd'hui, Albertine Sarrazin. (4)

L'astragale cavale la traversière,
L'absence cavale la traversière,
L'absence chevauche la traversière,
L'absence chevauche les chemins de ma vie.

Ainsi commençait ce travail dans une opération de substitution justifiée dans les textes. Début d'une boucle qui allait parcourir les trois romans à partir des répétitions remarquées qui, nous semblait-il, relevaient du "travail de grattage du corpus inconscient en quoi consiste l'écriture" (5) Travail de grattage qui allait montrer non pas l'inconscient de l'auteur mais ce que nous avons appelé à la suite de Bellemin-Noël, des lignes fantasmiques, lignes qui, nouées, formeraient une espèce de fantasme du texte. Ce fantasme, nous en sommes conscients, n'est pas nécessairement propriété d'Albertine Sarrazin mais, comme retombée de notre lecture-écriture, est bien plus un mélange de fantasmes, le sien et le nôtre. Cependant, il appartient au texte en lui-même car nous avons pris la précaution de lire les trois romans comme un seul texte comme le recommande Mehlman (6) évitant ainsi d'être par trop subjectif. Ce fantasme, noeud des lignes fantasmiques circonscrirait un certain inconscient du texte, si on entend par là, cette petite fenêtre ouverte ou non dont parle Lacan, à travers laquelle le sujet voit, se voit et se saisit. Fenêtre dont n'apparaît dans l'écriture que "la photo" pour reprendre un terme de Leclaire.

Trois constantes, toutes trois reliées à un référent du prisonnier (7) ont été relevées. Le signifiant (saussurien) prison et son référent, l'espace contraignant et recherché; le signifiant fil et son référent le fil de coton, objet de travail des détenues qui faisaient des filets; le signifiant cavale avec le bestiaire qu'il attire et son référent, le plan de fuite qui porte ce nom dans l'argot des voleurs. Ces trois objets récoltent dans le texte une grande quantité de métaphores, ce qui confirmait la justesse de notre écoute. A ces trois types de répétitions venait s'ajouter un quatrième élément, objet aussi de répétition, à savoir une structure de personnages qui dans les trois textes, forment

(4) — Albertine Sarrazin a laissé trois romans: *La Cavale*, *L'Astragale* et *La Traversière* et est morte à l'hôpital en 1967.

(5) — Leclaire S., *Démasquer le réel*, Paris Seuil, 1971. p. 68.

(6) — Mehlman J., *Entre psychanalyse et psychocritique*, Poétique n° 3, Paris, 1970, p. 369.

(7) — *L'Astragale* va d'une fuite de prison à la reprise de l'héroïne, *La Cavale* se passe en prison et *La Traversière* la voit sortir, rentrer et sortir définitivement de cet antre.

un trio A, B et C, A étant la femme-héros, B l'amant ou le mari de A et C l'ami de A devenu l'oncle par adoption de A et de B. Une analyse des prénoms différents qu'ils portaient s'avérait donc aussi probante.

Prenant comme point fondamental de notre lecture l'importance de la métaphore comme "clin d'oeil" de l'inconscient, nous les avons groupées selon leur référent et les avons lues soit rétroactivement — la chaîne des métaphores d'un texte était relue à partir de son point final dans chaque texte, ce qui faisait sens, soit par thème. Cela a donné les résultats que l'on va lire.

L'analyse des métaphores de la prison va aboutir à un utérus, c'était à deviner sauf que, et ici nous évitions la lecture réductive, cet "utérus humide de notre Mère la prison" rejoint une figure féminine parfois violemment négative (la mégère, la chimiste, le cirque, le piège), d'autres fois faussement merveilleuse (le paradis, le royaume, la principauté) mais toujours figure d'ombre baignant dans le froid et dans l'humide, qui, dans le troisième texte devient mère et génératrice de l'écriture et du délinquant ... être double, irascible mais sensible aux sources et aux ressources . lieu identifié à un espace sacré, le sanctuaire, qui en fait un monde différent du nôtre avec ses lois et son rythme propre.

L'analyse des objets fils et de leurs métaphores souligne que après avoir véhiculé l'unité qui se disperse dans le temps, autant dans les institutions que chez les hommes, le fil raccroche ces morceaux d'unité dans un assemblage purifié et clair dont l'aboutissement ultime est l'écriture. Ecriture limpide comme le filet de la source qui réussit à obturer les liaisons et les recollages exécutés en cours de route et que notre analyse du fil démantèle. Démantèlement des idéaux, de la prison, du "je", de l'amour et du bourreau. Démantèlement du travail, de la société. Démantèlement du passé et du sujet aimé. Ces différents démantèlements du premier au troisième texte passent par la dialectique Objet-Superficie/homme-profondeur du deuxième texte, c'est à dire par un jeu de cache-cache où le fil fait tantôt apparaître, tantôt disparaître ceux ou celles qu'il manipule; jeu qui se continue d'ailleurs dans le troisième texte sur l'axe passé-présent sur un rythme plus intense. Ces apparitions-disparitions ne sont pas sans rappeler le Fort-Da et "les premières vibrations de cette onde stationnaire de renoncements qui va scander l'histoire du développement psychique" (8) La danse du fil parce que mouvement d'aller et retour autant horizontal (passé-présent) que vertical (superficie-profondeur) permet d'intégrer assez poétiquement la lecture des objets et des métaphores du fil.

(8) — Lacan J., *Ecrits*, Paris, 1966, p. 187.

L'analyse du bestiaire a posé un problème parce qu'il ne fait pas référence à un signifiant comme la prison ou le fil mais à une manière d'écrire liée à une idée fixe de comparaison avec le monde animal. Toutefois, comme ceux qui sont identifiés à un animal sont toujours des personnes ou des choses qui leur sont attachées, nous avons regroupé le bestiaire par personnage. Le troisième texte a détaché une boucle qui se refermait dans la tanière-paradis et qui double ainsi la clôture de ce même paradis. Or dans le premier texte, il a été remarqué un couple, le loup bien aimé et la brebis damnée, qui faisaient référence au paradis d'Isaïe, couple apparemment bien équilibré mais qui se soutenait d'un désir de mort du Maître, autre nom du père, figure de la loi, et, dans le deuxième texte, une intégration de la pulsion sexuelle suivie aussitôt de sa "chosification". La boucle a été donc lue comme une autre enceinte qui répète celle de la tanière-paradis et qui rassemble les trois éléments cernés par l'analyse du bestiaire: le couple étrange, le désir de la mort du père et une massification de la pulsion.

Cette répétition du mouvement boucle-paradis et des signifiants loup bien aimé et brebis damnée — tanière "qui se produit comme par hasard" (9), car, en effet, pourquoi tanière et pas traversière ou glacière, a rapport à la "tuché", cette rencontre du réel mais rencontre manquée qui commande les détours du processus primaire. Commandant les détours, faisant écran, dissimulant ce qui est premier, cette hantise du paradis est donc par excellence une des lignes fantasmatiques qui appelle le bestiaire métaphorique. C'est dans ce paradis que viennent échoir non pas cette soixantaine de bêtes différentes mais ceux qui ont pris leur masque, qui s'y sont identifiés ou les ont fréquentées, adulées ou haïes chez les autres.

Dans *La Cavale*, Anick aime Zizi et a pour ami Maurice. Dans *l'Astragale*, Anne aime Julien et a comme pseudo-mari "On m'appelle Madame Nom-de-Jean" (10) Jean. Dans *La Traversière*, Albe aime Lou et a pour oncle le tonton d'Afrique. Jusqu'à présent, on avait lu les signifiants en chaîne y décelant quelques lignes fantasmatiques dans leurs parcours. Dans ce dernier chapitre, on a continué ce genre de lecture mais vu le peu de matériel, neuf signifiants, on s'est senti beaucoup moins contraint par le texte; on a laissé jouer le fameux conseil de Freud, l'attention flottante; on a associé ce qu'on a pu dans le texte; on a joué avec les mots comme avec des objets "quelleque soit la nature de la relation", on les a traités comme dans un rébus, rébus qui s'est fait révélateur des procédés utilisés qui eux-

(9) — Lacan J., *Le séminaire*, livre XI, Paris 1973, p. 54.

(10) — Sarrazin A., *L'Astragale*, Paris 1965, p. 165.

mêmes ont révélé une ligne fantasmatique. La lecture des trois trinômes phrases (Maurice Anick-Zizi; Jean-Anne-Julien; Oncle-Albe-Lou) et de la chaîne-phrase (Maurice-Jean-oncle qui aime Anick-Anne-Albe qui aime Zizi-Julien-Lou qui aime Anick-Anne-Albe) a permis de cerner différentes opérations de l'inconscient dans le texte. La première est cette ambiguïté de l'appellation "oncle" ou "tonton" qui, substitué d'un père, a été vu comme adoptant les qualités contraires du père mais aussi comme aimant-désirant une nièce. Le nom oncle a donc été lu tout autant comme métaphore du père que comme défense contre l'infraction de la loi l'interdiction de l'inceste. La deuxième opération de l'inconscient est cette prédominance du Moi dans le deuxième texte qui a entraîné la méconnaissance de l'avant (l'origine) et de l'après (la mort), la préoccupation du présent et l'identification du sujet au moi conscient. Cette méconnaissance est accentuée dans le texte par la découverte de l'amour entre Anne et Julien, "champ de l'amour ou cadre du narcissisme" (11) La troisième opération de l'inconscient est cette naissance du sujet dès le second membre de la chaîne-phrase qui, à partir du prénom Albe se découvre blanc. Blanc, c'est à dire manque et vide, jamais défini et se constituant toujours, errant de signifiant en signifiant, toujours tendé de s'assimiler au Moi et à sa méconnaissance et devant toujours redevenir blanc, disparition, sujet pour un autre signifiant et dévoilant ainsi "le symbolique comme cadre pour le sujet." (12) Non seulement le "je" narrateur essaie de se situer dans son mythe personnel, dans son roman familial et à cette fin accumule les signifiants "père" et "mère" dans ce troisième texte, dedicate ce texte à son ex-père adoptif et raconte son enfance et son adolescence mais ce "je" fait de son écriture le moyen de se faire reconnaître dans la structure sociale au point de s'identifier à cette écriture et de n'exister que pour elle. La quatrième opération de l'inconscient décelée dans l'assemblage des paradigmes et de leurs associations dans le troisième membre rejoint les trois autres opérations et les regroupe en quelque sorte dans un même ligne fantasmatique qu'on a appelé balancement entre le désir d'effraction et le désir d'accomplissement de la loi.

Les quatre lignes fantasmatiques ont laissé apparaître dans l'écriture des mouvements différents. L'UTERUS et LA HANTISE DU PARADIS dessinent un parcours qui se replie sur lui-même jusqu'à former une boucle LA DANSE DU FIL et LE BALANCEMENT structurent dans le texte un va-et-vient constant. Les deux premières lignes tracent un parcours dans le texte qui cerne un monde à part ayant un but, un temps, un espace propre. Le pourtour des deux espaces a la même fonction: séparer, délimiter, et par conséquent pro-

(11) — Lacan J., *ibid.*, p. 176.

(12) — Backès-Clément C., *Le pouvoir des mots*, Paris 1973, p. 56.

téger et préserve. Les deux espaces eux-mêmes utérus et monde clos sont l'un, générateur d'écriture et l'autre, condition indispensable de sa production. Cependant, à la fin du parcours, les deux boucles ne se recoupent plus. L'une s'ouvre en ligne droite et engendre l'écriture, et l'autre, se referme formant une enceinte, loin des hommes et de leurs lois, mas s'affirme comme condition de la production de l'écriture. Il y a donc dans le texte un mouvement circulaire qui conditionne la production et un mouvement en ligne droite qui produit. Concentration sphérique de laquelle surgit la ligne droite. Nouvelle géométrie qui rejoint le ligne droite de l'écriture, alignement de mots qui, présence-absence, jaillissent de la sphère. Lignes fantasmatiques complexes manipulant le texte d'un bout à l'autre et qui ont produit entre autres les métaphores de la prison et celles du bestiaire. Hantise du paradis qui se fait utérus et produit l'écriture.

Outre leur mouvement commun, le vo-et-vient, les deux autres lignes fantasmatiques, la danse du fil et le balancement, jouent sur des thèmes communs. Le fil danse entre le monde de la mère et le monde social (existence et effraction de ses lois) Le balancement accentue le monde maternel par l'intermédiaire de l'oncle. (voici l'importance de l'oncle maternel chez Lévi-Strauss — (13) Cependant, le monde de la mère l'un paraît différent de l'autre. Dans le premier, ce monde est connoté par la peur des profondeurs qu'il renferme; profondeurs qui s'opposent au monde de la surface, celui des hommes que suggérait ce que nous avons appelé "les états affectifs chiffrés" C'est donc la fuite du monde de la femme qui inclut celui de la mère et qui s'oppose à celui des hommes qui a été relevé. Dans le deuxième, c'est le monde de la mère comme tel qui est souligné par la présence constante du signifiant "oncle", lu comme oncle maternel mais qui est aussi paradigme du père. Les deux lignes travaillent donc le même thème mais l'une insiste sur la femme alors que la deuxième se limite à l'un de ses rôles, celui de la mère. Quant à l'autre versant de la danse et du balancement, le premier, le monde de la surface et des hommes, souligne la rationalité qui s'oppose à l'affectivité et le deuxième, la loi de l'inceste, régit toutes les activités de l'homme. Il y a une inversion des dimensions entre les versants des deux lignes fantasmatiques: d'un côté, la femme (Danse) englobe la mère (Balancement); de l'autre, la rationalité (Danse) est incluse dans la Loi (Balancement). Si vraiment l'un est point d'équilibre de l'autre, la Loi ne régit pas le monde de la femme mais seulement celui de la femme comme mère et justifie les accusations dont elle souffre dans notre siècle.

(13) — LEVI-STRAUSS Cl., *Anthropologie Structurale*, Paris 1958, p. 56-57.

Les lignes fantasmatiques mises l'une à côté de l'autre tracent un monde merveilleux, celui du paradis, qui passe par l'utérus et produit, d'une part; d'autre part, le monde de la femme "oublié" par la rationalité de l'homme qui se limite au monde de la mère régi par la Loi; ou, inversement, on a la Loi qui régit le monde de la mère et produit, et qui, dans sa logique, oublie le paradis du monde de la femme.

Monde de la femme, monde de l'avant, monde du paradis, monde merveilleux qui fait rêver mais aussi monde de l'imaginaire bachardien, monde nécessaire à l'homme de la Loi mais qu'il préfère oublier. Monde de la créativité, du changement mais qui ne peut produire qu'en passant par l'utérus et la Loi. Monde de la sphère mais qui ne se révèle que par la ligne droite. Sphère, hantise du narrateur mais qui appartient aussi à tout créateur.

Cet exemple de lecture d'inspiration psychanalytique très brièvement résumée, ici, la thèse est de deux cents pages, n'a pas, croyons nous péché par réductionisme. Notre lecture, au contraire, a retrouvé dans les répétitions des signifiants ces quatre lignes fantasmatiques qui ont l'avantage de suggérer une lecture critique de l'oeuvre et d'en ouvrir beaucoup d'autres. Le psychanalyste pourrait, ayant l'auteur sur son divan (lequel?) prolonger ces lignes jusqu'à leur point d'incrustation dans le corps réel et circonscrire ainsi un peu mieux l'objet "a" de cet auteur, mais tel n'était pas et ne pourra jamais être notre but comme littéraire.

Corps du texte que nous avons analysé, corps vivant que nous ne pouvions lire, (sauf le nôtre), voilà peut-être le binôme de la lecture de ce genre. Corps de toute façon, de signifiants bien sûr; machine et non animal, dirait Lacan, parce que ouverte à tous les choix; mais parce que machine déliée de son corps et greffée sur le corps du critique, machine bloquée à demi. C'est dans cette moitié arrêtée et dans cette autre moitié branchée sur le corps du critique que nous avons travaillé. C'est dans ce passage de l'un à l'autre que nous situons notre recherche. Recherche qui ne sera pas vaine dans la mesure où nous montrerons non pas seulement les opérations de l'inconscient dans un texte mais les manières infinies qui touchent de très près à la poésie qu'il a d'agir.

POÉTICA E VIDA

Roberto de Oliveira Brandão

Poética e vida encontram-se na poesia de Manuel Bandeira para constituírem-se numa das vertentes mais significativas de sua atividade criativa. O espaço do poema é o lugar onde ele transforma sua experiência de vida bem como sua reflexão poética em matéria de poesia. Esta, que em princípio nasce daquelas, acaba moldando-as ao conferir-lhes uma mesma maneira de ser: a da linguagem. Poética e vida assumem, portanto, uma mesma natureza ao se cristalizarem em poesia.

Para verificarmos como ocorre esse fato, tomemos o poema “Poética” Nele Manuel Bandeira reúne sua concepção poética e sua maneira de fazer poesia, isto é, criação e reflexão formam um só corpo e se identificam. O poema pode ser dividido em três partes distintas, mas que se complementam como forma significativa.

1 A primeira vai de “Estou farto do lirismo comedido” (1º v.) até “Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar as mulheres etc” (15º v.) Nota-se que essa parte acentua um caráter negativo, reiterando formas verbais que revelam um desejo de contestação face a uma realidade existente:

Estou farto...
Estou farto...
Abaixo.
Estou farto...
De resto não é..

O poeta rejeita toda forma de lirismo que se caracteriza pela contenção, pela disciplina, pela ação rotineira, isto é, todo lirismo que se repete indefinidamente sem explorar as disponibilidades criativas inerentes tanto aos conteúdos da experiência humana quanto às formas expressivas da linguagem. Vejam-se os complementos dessas negações: os objetos recusados — padrões poéticos ao mesmo tempo que padrões de vida — se abrem a toda uma série de identificações literá-

riamente constatáveis. O “lirismo comedido” e “bem comportado” aplica-se sobretudo à contenção parnasiana. O mesmo se diga da imagem do lirismo “funcionário público”, que expressa uma atividade rotineira, limitada ao “livro de ponto expediente protocolo” — réplicas do livro de poemas — a que não falta a atitude bajulatória demonstrada nas “manifestações de apreço ao sr. diretor”, isto é, trata-se de um lirismo que tem seu centro motivador fora do sujeito. Embora apenas de passagem, é necessário apontar aqui que Bandeira, ao empregar uma enumeração sem a notação das vírgulas, subverte, desorganiza ao nível da prática poética aquilo que está consubstanciado na imagem do lirismo que ele recusa: a ordem como comportamento mecânico. A referência ao lirismo “que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo” tem seu complemento no verso “abaixo os puristas” Ambos manifestam o desagrado diante de um purismo linguístico cuja busca se sobrepõe às necessidades espontâneas da emoção lírica. A imagem do poeta que interrompe o ato criativo para verificar o caráter “puro” da expressão que havia brotado no calor da emoção acentua aquela preocupação de espontaneidade proposta por Mário de Andrade ao referir-se à impulsão lírica” como momento de captação do poético subconsciente:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que o
meu inconsciente me grita.
Penso depois...

(Prefácio Interessantíssimo)

O lirismo “namorador/político/raquítico/sifilítico” tem sua referência na temática romântica. Bandeira nega aqui — e não apenas o Romantismo, mas o seu próprio passado poético — o amor, o patriotismo o sentimentalismo doentio como motivos poéticos. E bom lembrar que em *Sextilha Românticas* Manuel Bandeira reconhece, em forma de *mea culpa*, sua vertente romântica:

Sou romântico? Concedo.
Exibo, sem evasiva,
A alma ruim que Deus me deu.

Aliás, em produção poética Bandeira associa constantemente dois elementos aparentemente contraditórios: um apego aos fatos passados, principalmente aqueles ligados a sua sensibilidade, e, por outro lado, uma aguda consciência do presente. Mediando os dois há um tênue fio que transita do passado para o presente e deste para aquele. Na verdade, ele não teme confessar sua fidelidade ao passado, manifesta através da recuperação dos estados emocionais vividos, mesmo quando estes pudessem ser considerados simples passadismo. É essa sinceridade que lhe permite superar as próprias limitações

tanto no plano da expressão das experiências vitais quanto no plano de suas atitudes poéticas.

Bandeira distingue claramente o passado enquanto realidade física — já inexistente — do significado que as representações das coisas passadas assumem no presente. As sensações interiores não são apenas revividas, mas sobretudo *vividas* na especificidade que só o presente da arte pode conferir. Em *Velha Chácara* ele reconhece:

A usura fêz tabua rasa
Da velha chácara triste
Não existe mais a casa..
——Mas o menino ainda existe.

Em outro momento significativo, ao captar a realidade e a sensação passada, ele recupera também uma forma poética que originalmente não era sua, mas que se incorpora à sua experiência como lembrança e como sentimento presente:

Voei ao Recife, no cais
Pousei na rua da Aurora.
——Aurora da minha vida,
Que os anos não trazem mais

Observa-se, portanto, que em “Poética”, ao relacionar o lirismo “namorador/político/raquítico/sifilítico” ao lirismo que “capitula ao que quer que seja fora de si mesmo”, Bandeira não está valorizando simplesmente o subjetivismo por si mesmo, mas acentuando o caráter artificial de certas tendências que se repetem indefinidamente como modismo literários. Na verdade, muitos de seus próprios poemas, principalmente os das primeiras fases, poderiam ser alinhados entre os que condena. Contudo, o que ele afirma é que, no poema, a própria subjetividade deve ter um caráter objetivo enquanto significação assumida pelo e no texto. Em outras palavras, a linguagem, no poema, concretiza e atualiza o estado subjetivo da poesia.

Neste ponto talvez seja esclarecedor um paralelo entre Bandeira e Drummond. Enquanto para o primeiro o poema é o espaço onde ele cristaliza sua própria experiência de vida, para o segundo o poema é o lugar de encontro simbólico do poeta com o mundo. Daí ele dizer em “Consideração do Poema”:

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas
.....
tal uma lâmina
o povo, meu poema, te atravessa.

Finalmente, no último verso da primeira parte: “De resto não é lirismo/Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar as mulheres, etc”, Bandeira retoma três figuras que se ligam pela referência à utilização mecânica de motivações pré-estabelecidas, sem que o sujeito participe criativamente:

Contabilidade
Tabela de co-senos
Secretário do amante exemplar

2. A segunda parte do poema está distribuída em dois conjuntos de versos:

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

.....
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare

Os três primeiros versos (Todas. . .), embora sintaticamente integrem a primeira parte, como sequência que são de “Abaixo os puristas”, do ponto de vista da nova poética proposta, pertencem à segunda parte. Por outro lado, observem-se os paralelismos “Todas (as palavras/as construções/os ritmos)” e “O lirismo (dos loucos /dos bêbedos/dos clowns)” em que o primeiro conjunto propõe soluções linguísticas (barbarismos universais/sintaxes de exceção/ritmos inumeráveis) como formas mais adequadas à representação de estados líricos cujos modelos compõem o segundo conjunto (loucos/bêbedos/clowns) Estes representam a manifestação espontânea dos impulsos vitais. Cada um, a sua maneira, rompe com as regras preestabelecidas, o “louco” com a idéia de sanidade, o “bêbedo” com a norma de sobriedade, o “palhaço” com o tipo de dignidade. Tais exemplos propõem um alargamento no repertório dos comportamentos humanos admissíveis. É evidente que a nenhum caso convêm as formas do lirismo “cometido” ou “bem comportado” Em síntese, há uma correlação necessária entre estrutura linguística e forma de vida cuja união instaura o lirismo livre.

Portanto, enquanto a primeira parte do poema sustenta uma posição de combate e de recusa face às poéticas que se podem englobar sob a denominação de “tradicionais” esta segunda parte propõe uma nova política consubstanciada na liberdade de linguagem e de vida.

Aquí é a poética modernista que está em foco. Poderíamos imaginar todo um esquema de substituições: o “purismo” pelo “barbarismo”, a “ordem sintática” pelas “palavras em liberdade”, a “eufonia” pela imprevisibilidade” ou pelo “ruído” ritmico. De todos esses pontos tratou Mário de Andrade na *Escrava que não é Isaura*.

3. Finalmente, a terceira parte de “Poética” compreende apenas o último verso: “— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” Esse verso, concluindo o poema, retoma os anteriores condensando-os ao mesmo tempo que expressa um momento de desabafo, resultado da tensão que se foi criando ao longo do texto. A primeira força em jogo tem um sentido negativo e é representada pela recusa das poéticas tradicionais. Ela se estende fisicamente por toda a longa primeira parte, e o interessante é que Bandeira introduz exatamente aí as mais violentas rupturas poéticas e linguísticas: ausência de vírgulas separando os elementos da enumeração, o uso de abreviações (sr., etc.) e um vocabulário retirado de situações que, segundo as teorias poéticas anteriores, não tinham nada de poético (livro de ponto, protocolo, contabilidade, tabela de co-senos, etc.) Com isso Bandeira instila, ao nível formal, a desordem e a desobediência no próprio cerne da poética que ele condena ao nível referencial.

A segunda força tem um sentido positivo, pois consiste na formulação dos componentes de uma poética nova. Observe-se que os adjetivos ou expressões que qualificam a palavra *lirismo*, na primeira e na segunda parte do poema, são diametralmente opostos (comedido, bem comportado, funcionário público/dos loucos, dos bêbedos, dos clowns) Desse modo, o próprio conceito de lirismo passa por um processo de redimensionamento provocado pela dinâmica interna do poema. Esse mesmo fato ocorre na terceira parte em que o termo, presente uma única vez, é o eixo de duas negações, uma sobre o ânimo do poeta outra sobre a natureza da própria realidade (“— Não quero mais saber/do lirismo/que não é libertação”) Por um lado, nota-se que a palavra *lirismo* é ao mesmo tempo objeto de “não quero mais saber” e sujeito de “(que) não é libertação”, por outro, a dupla negação do verso projeta para fora de si um outro sentido, o seu oposto positivo que acaba assumindo o papel central da mensagem: “Apenas quero o lirismo que é libertação”.

Para concluir basta dizer que em Bandeira poesia e vida são termos correlatos que encontram na linguagem poética sua forma plena de expressão.

RESENHAS

RIQUER, MARTIN — VARGAS LLOSA, MARIO. *El combate imaginário, las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral editores, 1972.

Composto por dois ensaios, o livro encerra em si a temática unificante do realismo na obra de Joanot Martorell, através da análise epistolar (“deseiximents”, cartas de desafio), a cavalheiros considerados maculadores da honra e virtudes do escritor.

Do primeiro ensaio, elaborado por Vargas Llosa, extraímos o resumo das cartas, com pequenos trechos significativos, acompanhados pela respectiva tradução do original em catalão. Vargas Llosa pretende relacionar, através de justificações sugestivas, o realismo existente nas cartas com o da obra de Martorell, *Tirant lo Blanc*.

Dedica-se, a princípio, a resumir e traduzir cartas (a maior parte do ensaio), enquanto que, ao final, através de rápidas e alusivas pinceladas, desenvolve pequena análise do realismo na obra de Martorell, comparando-o ao ritualismo epistolar. O fato é significativo se pensarmos que o livro *Tirant lo Blanc* foi escrito em princípios do século XV, e existem várias teorias quanto ao surgimento do realismo no Ocidente.

O ensaio de Riquer nos propõe, a início, uma análise histórica e superficial da época medieval, deixando a critério do leitor o maior aprofundamento do assunto, através da sugestão bibliográfica do ensaísta.

A princípio, Riquer justifica-nos a superficialidade do ensaio, ao mesmo tempo que expõe seu método de análise: um breve resumo das cartas, seguido por trechos significativos, já traduzidos e inseridos na história e literatura medievais, apresentando a seguir, na íntegra, as epístolas em catalão.

Como vemos, a proposta dos ensaístas é justificar o realismo de *Tirant lo Blanc* à biografia extremamente “curiosa” de Joanot Martorell. Para tanto, a utilização do material epistolar e dos elementos históricos limita-se a enquadrar na obra, o espírito contraditório do homem medieval. São curiosos os exemplos históricos enumerados por Riquer, uma vez que identifica cerimônias e rituais pré-combate às epístolas Martorell, onde o realismo histórico funde-se na aparência formal como essência de vida.

Riquer limita-se, então, a comprovar o realismo de *Tirant lo Blanc* esboçado por Vargas Llosa, dando-lhe veracidade e reforçando, com pequenas e raras afirmativas, a relação existente entre o mundo fictício e o real de Marto-

rell, o que nos leva a uma análise pouco convincente, quanto ao escasso material abordado, a respeito do livro *Tirant lo Blanc*.

Se Vargas Llosa nos apresenta elementos de que o mundo real de Martorell é condição de existência do mundo fictício de *Tirant lo Blanc*, Riquer comprova-os através de elementos históricos análogos, criando fusão e dependência de um ensaio a outro, da mesma forma que Vargas Llosa admite existir o realismo como função criadora na vida e na obra de Martorell. Realismo desvirtual, uma vez que toda produção literária constrói-se por meio da representação da realidade primeira, e o papel da recriação, segundo Kant e Kristeva (*Introdução à Semanálise*, S.P., Perspectiva, 1969, pp. 9/26), elimina toda e qualquer retratação da realidade como cópia fiel, porque o ato de captar o mundo real sensorialmente já é uma condição subjetiva de apreensão. Isto, Vargas Llosa nos deixa claro, porém através da interdependência dos ensaios.

Portanto, a apresentação ritualística e vazia de sentido, enquanto palavras deslocadas de conteúdo, que elaboram um jogo formal de peças que se movem segundo a criatividade do adversário, coincide com a retratação da época medieval decadente.

Em *Homo Ludens* de Huizinga, o ritual e as regras do duelo como jogo de honra e virtude do homem medieval vão ao encontro da origem e essência da novela de cavalaria, ao mesmo tempo que demonstram a natureza formal desse costume, o que leva Vargas Llosa à afirmação de que o jogo consiste na base mesma da cultura, mas que na obra de Martorell o jogo formal é mais totalizador, porque é “sustancia motriz de la vida”

Convém ressaltar que, Huizinga nos demonstra que o jogo é o elemento que constitui a base da cultura, logo de todos os atos humanos, culturais e históricos do indivíduo, este é o elemento motriz da vida, seja ele real ou fictícia, uma vez que a primeira é fonte de inspiração da segunda. Logo, admitir que o realismo das epístolas é o mesmo de *Tirant lo Blanc*, é confirmar os ensaios de Huizinga e ratificar as idéias de Kant e Kristeva, de que o mundo aparente (ou subjetivo) do homem medieval identifica-se ao mundo fictício de *Tirant lo Blanc*, uma vez que a subjetividade e o formalismo são elementos que regem estes dois mundos, dando ao concreto decadente uma aparência estabilizante e ao fictício, a retratação desta aparência pelo jogo retórico de palavras vazias. E, o formalismo ritual do homem medieval funde-se ao formalismo das palavras como duelo fictício.

Neste caso, o “elemento añadido” de *Tirant lo Blanc* é o testemunho do mundo subjetivo de Martorell, conforme expôs Vargas Llosa, só que a validade desta afirmação tem significado quando comprovada pelos documentos históricos selecionados por Riquer, mais o epistolário de Martorell: o triunfo do realismo das aparências da época demonstra a existência do realismo fictício da obra.

Dentro desta perspectiva, cumpre-nos mencionar a definição do mundo de *Tirant lo Blanc*, dada por Vargas Llosa: “vivir es representar, la única manera de ser es parecer”, significativa e aplicável ao mundo de Martorell. Caberia indagar se isto é realismo.

Eliana Faganello

* *
*

PARRA, VIOLETA. *21 son los dolores*, antología amorosa, introducción selección y notas de Juan Andrés Piña, Santiago, ed. Aconcagua, colección Mistral, 1977, 2ª ed.

Dez anos após sua morte, chega-nos esta antologia selecionada por Andrés Piña, tendo por tema o amor como parte do elemento folclórico do repertório musical de Violeta Parra, pouco difundido internacionalmente.

O livro pretende conduzir-nos a uma trajetória de vida amorosa. Com acertos e conflitos próprios de tal sentimento, apresentam-se 75 canções dispostas em seis fases, relacionadas à vida amorosa da compositora, através de uma mescla de composições, recompilações e ritmos diversos, numa tentativa pouco feliz de adequá-los à vida pessoal de Violeta Parra.

Dispostas em sequência linear, as fases destinam-se ao relato de um passado, evocando o amor compartilhado, reduzido à solidão e à educação, como desenlace moral a uma história de experiências e fracassos.

A distribuição metódica e arbitrária das canções situa-nos a natureza como projeção de sentimentos do “eu poético”. Os ritmos e estruturas rítmicas do verso aliam-se para retratar o conflito amoroso da compositora. E, a volta ao passado revela-nos a fragilidade e a purificação do ser através do amor e da natureza, refletindo a “madurez” poética de suas últimas composições, “Volver a los 17” e “Maldigo del alto cielo”, respectivas à primeira e quinta fases, segundo critério adotado por Andrés Piña.

Talvez esta não seja a maneira correta de abordar a obra, dando-lhe um enredo de caráter pessoal da compositora, mas seguir a proposta do prólogo, relacionando-a ao folclore chileno-americano.

A obra de Violeta Parra deve ser entendida como recriação de temas e melodias, explorados no século XIX e transmitidas por gerações consecutivas, caracterizando a natureza como elemento de simplicidade da alma campesina, onde Violeta foi pesquisar e buscar inspiração.

Absorvendo e transformando temas do século passado, Violeta recria-os de modo a adequá-los à realidade atual, no sentido de “modernizar” o folclore chileno. Desta forma une a simplicidade dos temas à elaboração complexa da estrutura poética através do ritmo e da rima, suprimindo a melodia do disco e difundindo temas enraizados nas culturas chilenas e americanas.

O amor, então, aparece como elemento purificador (“Volver a los 17”, “En los jardines himanos”, e outras), e sua valorização consiste no fuir do passado, numa retrospectiva de vida amorosa, cujas características universais delineiam-se na natureza: trata-se de um folclore intimista, visto que o “eu poético” interioriza o mundo através do engrandecimento do amor e da natureza;

“El amor es torbellino
de pureza original,
.....
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo solo el cariño
lo vuelve tan sincero. ” (“Volver a los 17”)

Mas, esse caráter intimista não se particulariza em Violeta, pois os modelos recriados constantemente pela tradição oral confundem- simplicidade e natureza, dando às canções o caráter popular e universal e criando máscaras na realidade, através do sonho e da imaginação de um mundo feito de amor e melodias:

“Bella joven que ahora duermes
en brazos de la ilusión
despierta si estás dormida
al eco de mi canción? (“Bella Joven”)

Desta forma, num misto de fantasia e realidade, a natureza mostra-se e encobre-se pelo sentimento puro do “eu poético”, num processo de depuração e criatividade de Violeta Parra, visto através de jogos de extremos, aliados a paralelismos introduzidos por repetições de vocábulos ou versos em uma mesma canção, revelando-nos o “eu despido” da máscara da ilusão e caracterizando uma natureza indiferente a sua angústia: questiona-se, então, o amor como sentimento romântico e purificador da natureza;

“Maldigo Iuna y paisaje,
los valles y los desiertos
maldigo muerto por muerto
.....
Maldigo el vocablo amor
con toda su porquería
cuánto será mi dolor.” (“Maldigo del alto cielo”)

A ruptura à natureza torna-se momentânea e fugaz dentro desta antologia, uma vez que o vínculo é retomado e o “eu” serve-se da natureza para a descrição de um paraíso celeste, como projeção do amor maternal, arbitrariamente deslocado para um apêndice:

“En este jardín de flores
entremos por um momento,
.....
los pajaritos cantores
dividen esta mansión
a la derecha el Señor
con todo el apostolado
y allí el vergel encantado
del angelario mayor” (“Rosita se fue a los cielos”)

O amor canta o ser amado, a natureza, a música, os filhos, a vida, a humanidade, a Deus. Enfim, canta-se o amor depositado na alma do povo chileno-americano através da herança cultural recolhida nos mais distantes povoados, e difundida pela criatividade de Violeta Parra.

Desta forma, o papel desta antologia resume-se em transcrever o que era um registro oral do amor na alma chilena, dando-lhe universalidade e continuidade através das composições de Violeta Parra, mesmo após sua morte. Resta-nos finalizar, questionando a organização desta antologia: os recursos poéticos empregados pela compositora, em momentos de maior criatividade, constituem ou não uma projeção particular de Violeta Parra no folclore chileno?

Eliana Faganello

* *
*

ROQUE ESTEBAN SCARPA “LA DESTERRADA EN SU PATRIA” Editorial
Nascimento, Santiago/1977, 2º vol.

Os poemas que Gabriela Mistral escreveu em Punta Arenas, no sul de sua terra, nos dois anos que ali passou, chegam-nos através da ordenação feita pelo professor Scarpa.

Apresentada, de início, um fato insólito: um prólogo da poesia “dictado” em 1976. E Gabriela morrera muito antes.

Contudo, o crítico esclarece que o montou baseado nas cartas, recados e fragmentos de poemas dela própria e adverte o professor: “No hay idea que

sea atribución mía ni siquiera los vocativos. Me había ofrecido un prólogo para libro que nunca le envié, y si yo pude ser infiel a la honra que quiso darme, ella no podía serlo, a pesar mío, y ahora lo cumple” (p. 8).

Embora o crítico deseje tirar Gabriela Mistral do esquecimento (“hay que desencantarla aún de mucho olvido, de mucho mármol” (p. 7) não será ainda desta vez que isto acontecerá.

Uma abordagem onde prevalecessem os aspectos lingüísticos da poesia redundaria numa ciência da literatura (crítica formal). Uma crítica onde fossem privilegiados os prolongamentos culturais dos poemas (descobrir-lhes as múltiplas facetas) seria arquetípica. Não faz também uma crítica retórica (análise dos gêneros), mas uma crítica procedente de seu gosto. É uma sofisticação do gosto literário essa modalidade de críticas: a seleção ou ordenação dos textos de acordo com o gosto do crítico. Todavia espera-se que esse trabalho seja feito por alguém que possua uma cultura (e metodologia) sólida e atual, além de grande discernimento.

Ao professor Scarpa lhe agrada um verso e não se percebe o critério dessa escolha, a não ser a utilização deste ou daquele enunciado de acordo com a sua necessidade de encadeamento do que deseja exemplificar (cf. “No ocultará su realidad actual como ella la ve o la siente (Gabriela descubre en esta tierra su transfiguraración en la muerte”). Esclarece assim o sentido destes versos: “mi boca de hiel/mis carnes fatales” Scarpa acrescenta: “que no quiere entregar à la tierra madre de las primaveras, la tierra que hace con pechos rosales/ que para sus lirios mis senos espera” (p. 324). Assim, analisa o tema “imagen de la muerte magallánica” que estaria contido no poema “Sobre el mar glacial del que nadie sabe”

O crítico está numa relação muito subjetiva, emocional e toda a sua argumentação é impulsiva. A sua crítica não leva em conta a literatura como um conjunto ou sistema de obras e, por isso, seu discurso carece de uma estrutura básica que é o raciocínio ou argumento analógico. Por exemplo, ele não se reporta nenhuma vez às tradições líricas; nesse caso, falta-lhe uma metodologia diacrônica, pois não estabelece nenhum tipo de conceituação no instrumental crítico (faltam elementos da ciência da literatura: não fala de um fonema, de uma metáfora nova, da diferença entre símbolo e imagem). Estranha, por exemplo, que o professor Scarpa não se tenha demorado numa das melhores peças líricas de Gabriela Mistral: o poemeto “Raquel” (p. 130) de duas estrofes e versos hexassílabos branco. Poderia, pelo menos examinar o simbolismo bíblico e o erótico, mas limitou-se a constatar o significado puro e simples dos dois versos finais. Ocorre, porém, que o exame do simbolismo explica e enriquece o significado. De fato, Raquel teve sede ao ver a sede de Jacó, fenômeno trivial no campo tamento psico-fisiológico de certas pessoas que têm o estímulo da sede ao verem os outros se dessedentarem. Apenas isto nota o autor: “pero hay la sed

de agua y la sed que el ver saciar, despierta en el pecho ajeno” (p. 130). Scarpa analisou apenas uma das faces do símbolo bissêmico, a da satisfação nutritiva sem lembrar que a doação de água envolve a doação passiva de si mesma. *Passiva*, no caso, significa “ser dominada pela voracidade do lobo”: Jacó é esse lobo, cuja aproximação assusta as ovelhas e desintegra nas águas do poço a própria unidade especular de Raquel. O poço está indissolúvelmente ligado à imagem uterina de fecundidade e a água que dessedenta é o prazer sexual. Não se pode esquecer que o filho de ambos, TAOIN SHRDLU CMF...ÈM E poço por seus irmãos (filhos de Lia) Em síntese, Scarpa fica no sentimental e perifrástico de alguns versos dos quais ele não consegue nos transmitir o frêmito que lhe indicou a escolha. Talvez, visou a mostrar o que escreveu Gabriela em Magallanes, província distante de Santiago. Mas pensamos ser este um critério muito regional e determinista para estudar a obra de uma poetisa que obtivera o Prêmio Nobel de Literatura.

Maria Eugênia de Sousa Medina

* *
*

MANUEL PUIG “EL BESO DE LA MUJER ARAÑA” Seix Barral/Nueva
Narrativa Hispânica, Barcelona/1976

Manuel Pouig, experiente em cinematografia (assistente de diretor) transfere para os livros a técnica adquirida naquele setor.

Assim, em *El beso de la mujer araña*, avisa-se em nota de capa que no livro se encontrará “el esquema, en su apariencia, superficial, de una extrema simplicidad” Essa advertência já remete o leitor — mesmo num primeiro contato à percepção de um complexo sistema de relações humanas conflituosas. Essa leitura fácil — o texto em forma de diálogo — permite uma visão panorâmica do Homem, prescrutado intimamente. Através dessa análise toma-se contato com as ideologias que perpassam a obra toda. O espaço é uma cela de um presídio bonaireense. Este espaço fechado é transcendido pelos filmes que reconta um dos personagens (o homossexual) ao preso político. Mostra também as pressões externas semelhantes às internas (note-se o pederasta permitindo-se ser maltratado tão somente porque assume a sexualidade como um fim em si mesmo e, por isso, é preso) Esta esfera imaginária leva à indagação não só dos filmes, mas também da vida e das motivações dos personagens. Assim ficamos sabendo a função deles no mundo exterior. Por outro lado, captamos a pressão da polícia, que tenta usar o homossexual para obter informações políticas a respeito de Valentín. O colóquio entre os dois cria nexos surpreendentes, visto que mudará a atitude de ambos: o homossexual ajudará o ativista e ambos se tornarão amigos.

Essas pressões que ocorrem em qualquer regime de força mostram-nos o ser humano espoliado em seus direitos. Temos aí uma convergência: ponto-de-chegada para o autor — o livro — e ponto-de-partida para o leitor: a reflexão.

O modo de narrar lembra uma película cinematográfica na qual o diretor não focaliza detalhes do ambiente (sabe-se que estão numa cela, pela conversa dos detentos), mas detém-se no exame psicológico de seus personagens.

Os primeiros filmes que o homossexual conta ao companheiro têm, inicialmente, uma função lúdica (embora seja também uma metáfora da situação deles), mas assa para a catártica pela qual eles se desnudam duplamente o desnudando-se vagueiam pelo espaço anímico. Essa captação se dá através de uma reflexão descontínua pela introdução de aspectos pragmáticos esetabelecendo-se por isso um jogo dialético.

Quanto ao narrador se dirá que além do macro-enunciador (o próprio autor) encontramos narrações de : 1) Luís Alberto Molina — preso por corrupção moral que se apaixona por 2) Valentín Aguirre Paz — comunista; 3) Relatórios feitos pela polícia, que vigia Molina quando este sai em liberdade condicional; 4) As notas de rodapé que resumem vinte e seis trabalhos sobre a homossexualidade de autores (vinte e dois) que vão desde Freud até Marcuse.

Esse narrador maior, cuja presença só é percebida através da preocupação de inculcar ordem ao relato e à obra (nesta, através da divisão em capítulo e naquela, pela seleção) é secundado pelos personagens que apresentam, numa metalinguagem uma sequência de filmes. Estes que parecem inócuos, servem para enredar o ouvinte como uma teia de aranha (cf. p. 118, onde o filme é sobre um possível revolucionário). Finalmente, essa teia se fecha e a aranha (o próprio Molina) apanha a presa (Valentín), mas é também apanhado.

No último dia em que estão juntos, Valentín chama Molina de “mujer araña que atrapa a los hombres en su tela” (p. 265). No delírio — parte final do livro — Valentín já identifica a mulher de cuja cintura saem fios (como os da aranha) que lhe dão nojo, mas que “tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué” (p. 285) e de quem ele diz que lhe “señaló con el dedo un camino en la selva” (p. 286).

Através dos múltiplos narradores, Puig apresenta ideologias conflitantes na Argentina atual e também uma exploração dos personagens que permite marcar como as personalidades dos dois se interpenetram e mudam à medida que o relato dos filmes progride. Por isso, Valentín tem relações com o homossexual e este não terá condições de traí-lo, chegando a perder a vida por isso.

Manuel Puig, através dos diálogos, explora a situação em que o homossexual consegue autenticar-se e fugir dos apelos da polícia, que o deseja delator, com inteligência.

Maria Eugênia de Sousa Medina

* * *

*

CARRETER, FERNANDO LAZARO e CALDERON, EVARISTO CORREA
— *Cómo se comenta un texto literario*. 13 ed. Madrid, Cátedra, 1975.

Apesar do grande desenvolvimento que tem tido entre nós, principalmente nas Faculdades de Letras, o comentário ou explicação de textos literários, é relativamente escassa a bibliografia sobre esse assunto, sobretudo em língua portuguesa. Por esse motivo, não deixa de ser auspicioso o reaparecimento, já na 13ª edição, de *Cómo se comenta un texto literario*, dos professores Fernando Lázaro Carreter e Evaristo Calderon, o primeiro muito conhecido pelo seu excelente *Diccionario de términos filológicos*.

Como dizem os autores na *Advertência*, o livro foi concebido para estudantes jovens que devem iniciar-se na atividade crítica. Dado que a explicação de textos exige prática mais ou menos constante, a obra não se destina a salvar estudantes em época de exame. Nela os autores expõem, “em estilo simples e direto”, um método para explicação de textos de caráter elementar, mas a obra, segundo reconhecem os próprios autores, poderá alcançar sua mais perfeita finalidade como auxiliar de professores e alunos nas classes de língua e literatura.

A obra divide-se em várias partes. Na primeira (*Introdução*), ocupa-se, de maneira sucinta, dos modos de se estudar a literatura, da definição do texto literário, da extensão do texto para o comentário, dos objetivos da explicação de textos, da impossibilidade de separar o fundo da forma, da explicação como exercício global, do que não é o do que é uma explicação de textos, da necessidade de um método para a explicação, dos conhecimentos exigidos pela explicação e finalmente da unidade do método para ambos os níveis, o elementar e o superior; na segunda, trata do método de explicação de textos, que abrange seis fases: leitura atenta do texto, localização, determinação do tema, determinação da estrutura, análise da forma partindo-se do tema e conclusão; na terceira, das instruções para a prática do comentário com a aplicação de cada uma das fases mencionadas; na quarta, de instruções especiais referentes às fases II e V, seguidas de comentário a um fragmento de Espronceda; na quinta, de um resumo para a aplicação do método; na sexta, das mostras ou modelos de explicação de textos. A obra tem ainda um apêndice destinado a alunos universitários e encerra-se com um vocabulário de termos usados na explicação de textos.

Felipe Jorge

* * *

SCHOLBERG, R. KENNETH — *Sátira e invectiva en la España medieval*.
Madrid, Gredos, 1971.

A obra compõe-se de seis capítulos.

No capítulo I, diz o A. que a poesia trovadoresca na Catalunha, durante os séculos XII e XIII, não passou de extensão da poesia provençal, “dessa lírica cortesã que se desenvolveu no sul da França desde Guilherme de Poitiers (1071-1127), chegou ao seu apogeu e difusão por outros territórios entre 1150 e 1211 e decaiu depois da derrota dos albigenses na batalha de Muret”. Graças às relações políticas e culturais entre os territórios de ambos os lados dos Pireneus, continua, alguns trovadores provençais visitaram as cortes ou magnatas catalães e até poetas catalães cõmpuseram as suas poesias em provençal ou limusino, o que explica o fato de serem as primeiras manifestações satíricas que versam assuntos catalães e até hispânicos escritas em língua de oc. Esclarece que o veículo favorito para a poesia denigrativa entre os provençais foi o *serventès*, que, na definição de M. Milá e Fontanals, era em geral uma ode amatória, de interesse comum, moral ou político, e que as mais das vezes, à maneira do jambo de Arquíloco, se convertia em poesia satírica, amiúde pessoal, tida em menor preço entre os antigos que a canção. . “Considera, em primeiro lugar, a literatura *de ataque* dos poetas provençais, ataque, em geral, de caráter político-guerreiro e voltado para os soberanos; em seguida, no ciclo dos poetas catalães que escreveram em provençal, destaca alguns trovadores que deixaram composições de inspiração satírica e encerra esse ciclo com referência aos poemas escritos aí por 1285, quando Felipe se preparava para invadir os territórios de Pedro III de Aragão. O capítulo termina com os caracteres da sátira catalã dos séculos XII e XIII.

No capítulo II, depois de rápido apanhado da poesia lírica galego-portuguesa, com referência às suas origens (tese arábica, litúrgica, etc.), à existência de uma poesia galego-portuguesa anterior às composições que foram conservadas, ao ciclo da poesia trovadoresca, à influência incontestável da poesia provençal, à romaria dos trovadores provençais a Santiago de Compostela e conseqüente influência na lírica ali existente, à extensão da lírica a Portugal, a Leão, às duas Castelas, etc., à atração das regiões centrais da Península sobre os galegos, ao contacto entre trovadores provençais e galegos, às classes de cantigas, aos cancioneiros, o A. fixa-se no estudo das cantigas de escárnio e de maldizer, também chamadas *'cancioneiro de burlas'*, “nome quiçá mais indicativo do tom predominante em tais composições”. Transcreve o tratado poético fragmentário, apenso ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que define e distingue os dois tipos, e cita a opinião de Figueira Valverde, segundo a qual a cantiga de escárnio é “uma manifestação insincera, cortesã, mais próxima do humorístico e mais distante do cômico, enfim, mais trovadoresca”, enquanto a cantiga de maldizer “oferece, em troca, o aspecto de um gênero de cômica sinceridade. . .” — distição que lhe parece mais teórica que real. Faz alusão a outros tipos de cantigas — o *joguete d'arteiro*, a cantiga de *risadilha* e a cantiga de *seguir* —, à edição monumental das *Cantigas de escarnho e de maldizer*, de M. Rodrigues Lapa, às diferentes categorias de poetas — reis, ricos-homens, escudeiros, clérigos, jagrais —, à divisão dos artistas que compuseram ou executaram a poesia galego-portuguesa — trovadores, segréis e jograis —, a problemas referentes ao

local e à época da composição e apresenta extensa relação de poetas e respectivas épocas. Distingue, entre as cantigas de escárnio e maldizer, as *cantigas jocosas*, cuja característica essencial é a comicidade, não se filiando, pois, na categoria de sátira, das *cantigas satirizantes*, não sem advertir que muitas dessas cantigas têm o mesmo propósito de fazer rir, principalmente os escárnios de companheiros na arte poética e das soldadeiras, embora em algumas prevaleça a meramente humorística. Para focar o aspecto satírico das cantigas, prefere tratá-las sob os seguintes títulos: 1) poesia dirigidas contra colegas, outros trovadores, segréis e jograis, que, por sua vez, se dividem em duas categorias principais: a) vida e comportamento, b) aspectos de sua arte e problemas de hierarquia; 2) escárnios de soldadeiras; 3) sátira de outras classes sociais e indivíduos, especialmente os infanções; 4) as censuras de vícios e costumes (excetuando-se os dos poetas, que fazem parte da primeira categoria); 5) cantigas político-guerreiras, sob cujo título se incluem as dirigidas contra os partidários de Afonso III de Portugal, as que satirizam os covardes nas guerras fronteiriças de Granada e, por último, as dedicadas a outros temas isolados; 6) a sátira geral ou de caráter moral; 7) paródias e burlas de temas e formas de poesia lírica ou épica. Reportando-se à edição das *Cantigas de escarnho e de maldizer*, de M. Rodrigues Lapa, faz o estudo de cada categoria, sem evitar, na transcrição das cantigas — aliás acertadamente, dada a natureza da obra —, o emprego de termos soezes. Finalmente, tece comentários sobre as cantigas de escárnio e maldizer.

No capítulo III, ocupa-se dos começos da sátira castelhana e das grandes figuras do século XIV. Depois de referir-se à escassez dos textos satíricos antes desse século — assim como a lírica, a sátira dos poetas cortesãos foi toda escrita em galego —, estuda a sátira *Helena e Maria*, a única anterior ao século XIV, composta aí por 1280, e o *Livro de bom amor*, obra de análise difícil pela sua ambigüidade, da autoria de João Ruiz, a maior figura do século, príncipe dos satíricos espanhóis anteriores a Quevedo. Examina a sociedade através da sátira de Arcipreste de Hita e a paródia no *Livro de bom amor* para chegar à conclusão de que a obra de João Ruiz, embora contenha muitas sátiras, não é primordialmente uma sátira. A seu ver, a obra de Hita difere de outras sátiras num ponto fundamental. Enquanto muitos autores de sátiras utilizam a ironia, mas normalmente deixam bem claro o que censuram, “em João Ruiz a ironia e a ambivalência alcançam dimensões tão amplas que às vezes podemos estar seguros do objeto do seu menosprezo ou desdém”, como provam as interpretações contraditórias do seu livro. Não foi seu propósito *definir* o *Livro de bom amor*, mas só enfocá-lo sob o aspecto satírico, aceitando a interpretação de ser a obra uma paródia do didatismo medieval ou, na expressão de Menéndez Pidal, “a despedida humorística da época didática da literatura medieval”. Analisa o *Rimado de Palácio* de Pedro Lopes de Ayala, historiador e poeta, figura relevante das letras castelhanas da segunda metade do século XIV, e encerra o capítulo com a caracterização das personalidades e das obras de Ayala e Hita.

No capítulo IX, o A. preocupa-se com a sátira na Catalunha nos séculos XIV e XV, composta ainda em provençal. Nota que a literatura de ataque, nesses dois séculos, se concentra em três temas: a misoginia, o anticlericalismo e a crítica às fraquezas da sociedade, com predomínio dos dois primeiros. Nota ainda que nos referidos temas, muitas vezes, o desejo de fazer rir parece ser mais importante que o propósito de corrigir ou destruir, motivo pelo qual a sátira catalã dá a impressão de ser bastante menos feroz que os ataques escritos em Castela na mesma época. Com respeito à misoginia, considera a produção de vários poetas, estendendo-se mais no exame do *Spill* de Jacme Roig. Quanto aos ataques satíricos aos religiosos, desenvolvidos na Catalunha de forma narrativa, relaciona-os com os *fabliaux* franceses e, após salientar que nessas narrações o elemento satírico antimonacal está mesclado com outros motivos e atitudes, passa em revista alguns *contes plaents*, segundo a denominação dada por Martin de Riquer. Trata, em seguida, do que chama *sátira geral*, isto é, ataque a costumes, ações e aspectos sociais, examina alguns poemas e remata o capítulo com o estudo de duas sátiras de cunho moralizante.

No capítulo V, considera a sátira política e social no século XV, que “representa, na literatura castelhana medieval, um período de grande intensidade na produção de sátira e invectivas” Reporta aos reinados de D. João II e de seu filho Henrique IV, que “caracterizaram por lutas intestinas, rivalidades entre a nobreza e o rei e seus favoritos ou discórdias entre os nobres, e por um sentido de mal-estar geral, que se reflete em muitas composições da época” Por motivo de clareza, divide as obras de ataque em sátira política e sátira social, divisão essa que “oferece a possibilidade de considerar logicamente os aspectos salientes da produção satirizante desta centeria, fecunda em tais obras, pelo menos até à ascensão dos Reis Católicos, que, ao porem fim às dissensões, lograram notável decréscimo na sátira política” Define a sátira política como “literatura de ataque a figura do governo ou a acontecimentos na vida política” e discorre sobre as características da poesia do tempo. Considera as sátiras e invectivas da primeira metade do século dirigidas contra D. Pedro de Frias, que foi bispo de Osma antes de ser cardeal de Espanha e favorito de Henrique III, entre os anos de 1398 e 1405, e a polémica entre Afonso Sanchez de Jaen e Alfonso Álvares de Villasandino. Ocupa-se das sátiras e invectivas surgidas durante o turbulento reinado de D. João II, detendo-se, principalmente, no exame dos poemas do Marquês de Santillana. Passa, em seguida, para o desastroso reinado de D. Henrique IV em que floresceu a sátira política e social, quer em obras de poetas já conhecidos, quer em composições anônimas. Relativamente à sátira política, examina poemas de J. Álvaro Gato, autor de algumas das mais admiráveis sátiras da época, de H. Mexia e, principalmente, de Gomes Manrique e, entre as composições anônimas, as conhecidas *Coplas de Mingo Revulco* e as que começam por *Abre, abre as orelhas*, umas e outras escritas em linguagem rústica, com metáforas da vida pastoril, destinadas a repreender os vícios e o mau governo de Henrique IV. No que toca à sátira social do século

XV, acha que pode ser também um reflexo das inquietações do período, sobretudo em algumas invectivas ferozes, mas cujos temas e motivos parecem continuar as cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores gelego-portugueses. Alude ao conhecido Cancioneiro de Baena, que “apresenta poetas desde o reinado de D. João I ao de D. João II e é o melhor testemunho da transição na poesia da escola galego para primeiras influências da arte alegórica na Itália” Observa que “as rivalidades entre poetas, Villasandino, Ferrão Manuel de Lando, o mesmo Baena e outros superam, na corte de D. João II, o papel que desempenharam trovadores e jograis como Coton, Pero da Pante ou Pedro Amigo nas cortes de Fernando III e Afonso X” Esclarece que as formas então usadas eram distintas; os poetas já não competiam entre si com *tenções*, mas dirigiam uns aos outros *requestas*, *réplicas* e *respostas*, trocavam injúrias e submetiam-se ao julgamento do rei ou dos magnatas. Como os antigos trovadores gelego-portugueses, acrescenta, os poetas da corte de D. João II podiam alternar poesia de delicadeza amorosa com questões filosófico-religiosas (como o livre-arbítrio) e invectivas procazes. Ocupa-se, a seguir, das polémicas rimadas entre os poetas, cuja tradição se manteve, através das gerações, ao longo da segunda metade do século XV. Ainda no domínio da sátira, considera as rivalidades regionais, os ataques aos religiosos, a misoginia em castelhano e os costumes e vícios satirizados e termina o capítulo com as características gerais da sátira em castelhano no século XV.

Na capítulo VI, o último da obra, o A. trata dos conversos na sátira e invectiva do século XV. Inicialmente, faz referência à troca de religião, forçada ou voluntária, da população judaica aí pelos fins do século XIV, fenómeno que havia de distinguir a península ibérica de outras regiões da Europa ocidental. Segundo informa, divergem as estatísticas quanto ao número de judeus conversos, mas, em geral, se reconhecem dois momentos nas conversões: o primeiro em 1391, como resultado dos motins antijudaicos desse ano; o segundo em 1412-1415, motivado pela predicação de Vicente Ferrer. Acrescenta que as conversões continuaram ao longo do século até a expulsão dos judeus em 1492. Cita a opinião dos historiadores a propósito do número de conversos e da sinceridade dos cristãos novos. Para ele, a questão mais importante, isto é, o sentido que teve para a civilização hispânica a coexistência na península de cristãos, mouros e judeus — questão apresentada e desenvolvida por Américo Castro em *Espanha e sua história* — atraiu muitíssima atenção nos últimos vinte anos e suscitou polémica entre o mesmo Américo Castro, Cláudio Sanchez-Albornoz, Eugênio Asensio e I. S. Revah. Admite a existência de conversos entre os literatos dos reinos de D. João II e seus filhos D. Henrique e D. Isabel I e menciona bom número deles. A seguir, trata dos seguintes tópicos: *rivalidades poéticas entre escritores conversos, satíricos conversos que não aludem à sua estirpe, os conversos e as coplas anônimas, sátiras de cristãos velhos sobre os conversos, invectivas anti-semitas no século XV e conclusões gerais acerca dos conversos na sátira do século XV.*

Obra de notável erudição, o livro do professor Kenneth K. Scholberg é extremamente útil a todo estudioso das literaturas medievais catalã, castelhana e portuguesa e particularmente interessante para o estudioso português e brasileiro pelo desenvolvimento dado ao estudo das cantigas de escárnio e maldizer, de bibliografia ainda escassa.

Felipe Jorge

* *
*

O MUNDO NAS MÁGICAS DO ESPELHO

ALAZRAKI, JAIME — *Versiones, Inversiones, Reversiones* El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges. Ed. Gredos — Biblioteca Románica Hispánica VII — Campo Abierto, 36 - 1977 Madrid, 156 pp.

Obstinado estudioso de Borges — em 1968 foi publicada *La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges Temas-Estilo*, seguida por alguns ensaios na década seguinte — o autor volta à carga estribado em conceitos fundantes do formalismo russo e do estruturalismo (Roland Barthes) com vistas ao resgate teórico da organização dinâmica dos contos borgianos, concluindo por homologá-los na figura do espelho, objeto concreto que valida o princípio estruturador de suas narrativas.

A natureza especular é a condição ontológica do produto literário, assim como a sua contrapartida —o exame teórico/crítico/histórico—, do que a mimese aristotélica não é passível de crítica. Daí Borges não merecer críticas — se se arrisca dominar a sua produção de reacionária quando pode ser no máximo requintada, e no mínimo altamente criadora —, porque, moderno contemporâneo, ocupando-se em seus relatos obliquamente com eles próprios enquanto construção, situação e valor ocupa-se também de seu referente real —a História— realizando-a obliquamente na literatura. Por criador de sempre novas “inquisiciones”, num ceticismo exacerbado ou idealismo essencial, sua matéria não é o concreto mas o real.

Nesse sentido a conclusão do caráter dialético acirrado de sua narrativa se impõe; para sintetizar, através do balanço teórico forma/conteúdo, metalinguagem, intertextualidade, e suas interpretações críticas através das considerações históricas: tradição/renovação (evolução).

Alazraki desenvolve seu trabalho no movimento que segue:

1) Apresenta seu respaldo teórico num PRÓLOGO: na medida em que literatura é um tipo de linguagem, disposta e organizada de maneira não arbitrária, há relação entre significado e significante não enquanto submissão, mas numa relação de implicação que redundando numa ordem-condição para aquisição de realidade.

Se a linguagem estética existe para uma leitura primeira (denotativa, linear), uma releitura crítica concede-lhe também realidade, reconhecendo-a assim a partir de sua forma relacional (estrutura): "...desde una estructura que, aunque invisible en el diseño o fábula, es el fundamento de su visibilidad" (p. 9) Daí Barthes defini-la como um simulacro dirigido, interessado, do objeto, "... puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible o, si se prefiere, ininteligible en el objeto natural" (p. 10) Afirmação que não contesta —nem acrescenta— a mimese aristotélica, quando, já preocupado com a função da criação, define-a: "A poesia é mais filosófica do que a história, pois exprime o universal, ao passo que a história exprime o particular".

Conclui apontando o duplo significado do espelho na obra de Borges,

1) preenchendo —*metalinguisticamente*— o seu conceito de literatura como reflexo da história universal a partir de diferentes entonações de algumas metáforas. O que não implica no fim, em eventual disfuncionalidade dela, porque narrações continuarão; transformadas. *À la Borges*, por exemplo.

2) enquanto um dos ângulos de sua visão do mundo, refletido na particular maneira como o reconstrói —*linguisticamente*—.

E arredonda —*repetitiva, metalinguística e intertextualmente*— com a citação de Borges com que abre o seu trabalho: "...lo visible no es sino el reflejo de lo invisible" (p. 11)

Esse é seu prólogo.

2) A INTRODUCCIÓN ocupa-se de seu embasamento teórico: partindo de Paul de Man, que já em 1964 apontava a intertextualidade como pedra fundamental do universo borgiano avalizada pelo conceito de literatura do próprio Borges (... "la diversa entonación de unas cuantas metáforas".), estuda sua analogia com o conceito de criação literária dos formalistas russos ("sujeto" = à criação estética, resultando da especial disposição do material ("fábula" = fatos escolhidos), especificamente a partir de Tomashevskhy e Shklovsky: "Las imágenes —*escribe Victor Shklovsky en un ensayo de 1917— no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes*

están dadas; en poesía, las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar” (p. 15) E explicita: “... , los formalistas rusos buscaron formular las leyes de construcción que determinan el *syuzhet*, o la forma, en que se organiza la *fábula* de una narración, y definieron la literatura como un sistema de lenguaje diferente del sistema de la comunicación y con funciones específicas muy otras”. (p. 15) No que são seguidos pelos estruturalistas quando são definidos por Barthes enquanto trabalhadores responsáveis pelas formas.

É fundamental o estudo da construção para que através dela se chegue às regras de funcionamento do objeto (estrutura/processo). Ou seja: literatura é um sistema de signos. Seu ser não está em sua mensagem mas no seu sistema. Também para Borges: se literatura é reelaboração da literatura ela não é entende a função crítica tendo como objetivo o desvelamento da forma para não convencional). (Necessidade de criação na literatura, e ação, na vida?)

1) Formalismo russo: a obra poética é uma mudança contínua de função.

2) Estruturalismo: continuando conseqüentemente a escola que o precede, entende a função crítica tendo como objetivo o desenvolvimento da forma para chegar à função. (Intenção louvável que não se tem realizado sempre)

Assim, a manipulação dos conceitos de 1) e 2) deveria chegar a, ou permitir, quando assumidos de maneira não finalista numa vaidade autotélica, a adequação de uma época com a linguagem ‘feita’ por ela, e que a representa.

Enfim, o estudo da organização do relato de Borges é uma fase —necessária— para integrá-lo ao sistema literário (intertextualidade) e ao mundo de que é parte e representação significativa. Se Jean Franco, depois do trabalho de Alazraki sobre os traços poéticos de Borges indicava a necessidade da realização de sua integração ao modelo realizado agora —entrada analítico-estrutural—, a situação atual passa a permitir —e exigir— a sua integração na série literária (se literatura é reformulação da literatura realidade é também autoreformulação, e no seu “domicílio”, o mundo de que é parte, numa saída interpretativo-ideológica.

Se o texto é mimese, a sua organização “bate” com o sistema do qual é parte? Que representa?

1) Para alguns estruturalistas isso não concerne à crítica. O autor afirma a idéia através de Barthes. (Mas, o Barthes de que período?)

2) Dentro do próprio estruturalismo esta cisão entre código e mensagem não ocorre sempre. Mikel Dufrenne por exemplo, opõe ao formalismo estrutural uma fenomenologia do sentido.

3) Na trilha de Lévi-Strauss, Genette vai mais longe ao reconhecer extremismo do estruturalismo inicial como necessários; e reclama agora atitude mais equilibrada ao afirmar que a análise não pode se limitar ao nível das “superfí-

cies”, mas, depois delas, permitir o pulo para as significações pela relação entre um sistema de formas e um sistema de sentido; só o que, permitirá a passagem das analogias às homologias globais. Alazraki escolhe essa via para a análise do modelo estrutural do relato em Borges: “Como un espejo cuya reflexión invierte y/o revierte el objeto reflejado, la estructura funciona como un metacomentario que califica, modificando o reforzando, los significados que el texto propone desde los signos del lenguaje: “Deutsches Requiem” es la relectura de un versículo del Libro de Job, pero desde el epígrafe, como un diminuto espejo, el texto de Job invierte los sentidos enunciados en el texto del relato; “La espera” es la historia de un asesinato, pero el relato está organizado como un péndulo que oscila entre realidad y sueño hasta obligar el sueño a contaminar y invadir la realidad, como a veces el espejo, en un contexto borgiano, nos obliga a sentirnos simulacro del otro que nos mira desde el fondo del cristal. Estructura de espejo, pues, a través de la cual la escritura obliga a los signos del lenguaje a invertirse o revertirse, generando un sentido ausente en ese primer sistema” (pp. 24/25).

Alazraki consegue resgatar esse sentido ausente do primeiro sistema, que é o que se propõe? Ou faz análise estrutural relevante depois do primeiro passo, em que se acupou dos traços diferenciais da narrativa borgiana — traços estilísticos — e sua consequente funcionalidade (temas e estilo) ficando a faltar a validação do sistema do texto com a do contexto, numa análise mais cultural do que — fases — puramente literária? De qualquer forma, na abertura de picadas oferecida pela mão de obra crítica diferencial, as fases referidas deram o seu recado nos níveis propostos. A relação história/produção mantém-se como proposta tentadora — e arriscada — de realização.

O caráter de virtual desvelamento, de revelação contida no texto literário também é crença de Borges: “ .una literatura difiere de otra menos por el texto que por la manera de ser leída” Onde pode ser acrescentado: uma literatura se diferencia de outra não apenas pelo texto mas pelo contexto, pela situação em que é lida, pelo que foi possível produzir — pela evolução —, pelo diferente leitor que vai ler um mesmo texto que já existe há tempos; e exatamente porisso, já não é — também ele, texto — o mesmo: é um outro, assim como seu leitor, e a nova situação em que é consumido.

A literatura de Borges por exemplo, é constituída a partir de textos explicitamente referidos — e de histórias variadas, inventadas ou não, que a precedem (*pretexto*) — e não é *menos*, porisso. É ela mesma (identidade): *uma* outra, *numa* outra. É muito moderna — contemporânea —, sendo feita de Minotauros, Quixotes, Bíblias, Homeros, Poes, Stevensons, Chestertons, Welis, . . . orientes e ocidentes. e *tutti quanti*. Por um senhor Jorge Luis Borges, à sua maneira, na Argentina por exemplo. Daí a conclusão necessária de que crise não é realidade sempre negativa mas sinal de mudança, de ação. É claro que é algo menos bom em termos imediatos, imanentes, concretos enfim. Essencialmente ela é a marca da continuidade histórica e não o fim, reflexão que não

deve ser confundida com masturbação mental ou saudosismo reacionário: o fato é que as coisas *ficaram, estão* assim. Isso é menos bom? Insustentável? Com referência a que? Em termos de memória ou de desejo? Busque-se — invente-se — novos caminhos para realizar a emoção, a razão... a vida. Tentativas... “La originalidad, por supuesto, reside en generar funciones nuevas, en acuñar nuevos significantes con los viejos y en derivar de ellos significados no contenidos en materia prima de la cual se parte; o, en términos de la semiótica, una unidad *expresión/contenido* deviene *expresión* de un nuevo *contenido*”. (p. 21) Daí a idéia — também borgiana — da literatura como um livro único, escrita então por um só autor.

Porque, enfim, essa dominante preocupação consigo próprio, num individualismo necessário — suficiente? — para *ser*, no século XX de maneira especial?

3) Em II — DISCURSO DEL MÉTODO: “El Sur”, analisando também “La otra muerte”, “El fin”, e o poema “Isidoro Acevedo”, o autor dá conta do caráter dialético da narrativa borgiana, resgatando criticamente as alternativas proposta pelo literato: o encontro do “outro” através do sonho (espelho) é uma possibilidade; assim como do passado — não necessariamente individual, mas coletivo mesmo. “El gran aciento de Borges en “El Sur” reside en haber dado expresión literaria a essa visión ambivalente, en haber convertido un significativo (el relato lineal) en otro significativo (el segundo relato sugerido desde la estructura) y, finalmente, en haber escogido el plano del relato lineal o causal para expresar su versión lúcida del coraje, y en permitir, en cambio, que su versión mítica o inconsciente del coraje se exprese como por debajo del texto, desde la estructura del relato, en un sueño, en un sueño que todos los argentinos hemos soñado desde el *Martín Fierro* o desde la letra de alguna milonga” (p. 45)

De outra forma: a contradição é a condição mesma da história. E o universo de Borges é um seu espelho: “Las respuestas de Borges no son causales: oximorónicamente asimilan dos términos que sólo aparentemente se rechazan.” (40) E: “Borges ha advertido que” los verbos *vivir* y *soñar*, según la doctrina idealista, son rigurosamente sinónimos” (A. 113) Ha dicho también que “la literatura es sueño dirigido” (O.I. 72). Desde la literatura, desde el sueño de la literatura, Borges “vuelve a Junín, donde no estuvo nunca”, es “un vago señor y el hombre que detuvo las lanzas del desierto” También Dahlmann rescatará su *otro* desde un sueño, y, como Pedro Damián de “La otra muerte” morirá dos muertes.¿ Se ha notado que casi todos los cuentos de Borges presentar un doble plano, casi un doble fondo, y que el segundo de esos planos, como un espejo, devuelve la imagen del primero, pero invertida? Como Borges, que se reconoce como una personalidad dividida en “Borges y yo” — un Borges que se demora en sus paseos por las calles de Buenos Aires, y el otro que trama la literatura que justifica al primero —, Juan Dahlmann es el frágil bibliotecario fascinado por las maravillas de los libros, y ese *otro* que se realizará en un sueño “estóico y orgiástico” (p. 41).

A análise de “El Sur” propõe-se como modelo — II — DISCURSO DEL MÉTODO — do código que possibilita — que é — a mensagem da literatura desse argentino observador-inquieto. Porque um texto torna-se literatura quando transforma a linguagem de que se utiliza — referencial em princípio — em uma segunda linguagem (o seu próprio código): da denotação à conotação, ou, o trânsito com que o autor interroga-imitando o mundo. Assim como a função do crítico é (metalinguagem) — eventualmente criador — através também de certa linguagem, interrogar um outro objeto de linguagem: a técnica do escritor.

4) Às reflexões anteriores corresponde a mão de obra maior que se encontra em III — VERSIONES, INVERSIONES, REVERSIONES, com o cuidado de reiterar através de análises específicas em quase todos os contos de *El Aleph* e *Ficciones*, a estrutura de espelho demonstrada anteriormente em “El Sur”, por acontecer aqui com alto grau de eficácia e virtuosismo, e se repetir em todos os contos analisados.

Em estruturas ambíguas e/ou paradoxais encontramos sempre duas versões superpostas de um fato, já que para Borges todo homem é um número infinito de biografias. “Soy, pero soy también el otro” (“Junín”) Assim como a afirmação reiterada de diferentes formas de sua compreensão do ofício criador: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas del tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dije on que n^o hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.” (p. 51) O que se aproxima dos sonhos E, para Borges, literatura e sonhos são homólogos. Alguns outros exemplos do modelo fisgado pelo estudioso são os seguintes: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1829-1874): a exegese de um arbítrio: circunstâncias que convertem Cruz (volta ao passado) em sargento da polícia rural. “En los tres casos, reencontrar el pasado significa reencontrarse consigo mismo, o con *el otro*, con ese yo que se reconoce con el gaucho arquetípico” (p. 53) O outro como imagem invertida num espelho.

“Historia del Guerrero y de la Cautiva”: duas imagens invertidas de uma estória: homem de Droctulf que, em ataque a Ravena abandona os seus e passa para o lado dos atacados (bárbaro que abraça a cultura européia); e, mulher européia que opta pelo deserto (européia que opta pela barbárie) Cada uma, uma imagem invertida de um mesmo destino; ímpeto secreto mais fundo que a razão, que nenhum dos dois soube explicar. As duas são uma só estória? “El anverso y el reverso de esta moneda son, para Diós, iguales” (A. 52) E, cada uma é reflexo de muitas outras estórias não inventadas; que procedem da leitura de outros livros. Mas, a sua transformação em relato é de Borges.”; su organización en nuevos significados es un delicado proceso que integra el material conocido en estructuras desde las cuales las viejas historias generan, pueden generar nuevos niveles de significación, significados inéditos” (p. 56) “Esta insistencia en las fuentes de sus relatos no es un mero despliegue de hon-

radez intelectual; es más bien una oblicua formulación de su credo literario: el relato consiste menos en la exposición de significados ya formulados que en la conversión de esos significados en nuevos significantes capaces de significados nuevos” (p. 57) Ou seja, novas funções de velhos textos.

“La busca de Averroes”: reconstrução de uma busca a partir de textos de Renan, Lane e Asín Palacio. Imagem de uma outra estória. O relato como uma espécie de espelho que reflete a imagem de seu criador. “Como todos los cientos anteriores, también “La busca de Averroes” responde a un principio estructurador que obliga la narración a abandonar su linealidad, su sentido literal, para convertirse en metáfora de un sentido segundo. Como en aquéllos, este sentido segundo es la imagen de un otro que, como en una revelación, se manifiesta en el espejo del relato” (pp. 60/61)

“Los teólogos”: para Deus, o herege e o ortodoxo são um só. Para os historiões ou especulares (Platão?), “... todo hombre es dos hombres y el verdadero es *el otro*, el que está en el cielo. También imaginamos que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que, si velamos el otro duerme; si fornicamos el otro es casto; si robamos, el otro es generoso. *Muertos, nos uniremos a él y seremos él*”. (p. 61; v. até p. 63)

5) Em IV — CONCLUSIONES: CÓDIGO Y MENSAJE — em resposta às teses e antíteses ao nível de teorias e uma sua prática, Alazraki termina: “A la literatura de la denotación, Borges prefiere las figuraciones de la connotación; a las engorrosas y detalladas precisiones de la primera, la ambigüidad de la segunda” (p. 126) Para ser mais preciso com relação à intenção de abrangência do real, a ambigüidade é a construção mais coerente; a contestação das convenções é a afirmação da realidade da contradição. E, a melhor “receita” para isso é o possível estribado no real. O concreto é pouco. (v da p. 127 à 132)

“La Respuesta de la Poesía”

Por ser a fonte do “outro” o espelho é residência obsessiva de Borges, desde a infância até 1969, quando então é habitado por duas outras obsessões: a velhice e a ética.

Motivos dessa obsessão que funda a sua narrativa:

- 1) duplicação ou multiplicação espectral da realidade,
- 2) onde o indivíduo é (mais ainda?) um simulacro;
- 3) pelo seu silêncio, dependencia da luz, capacidade de repetição ou multiplicação (como também a cópula, segundo Bioy Casares), ou de memória;
- 4) inversão: se é ficção, o mundo também pode sê-lo, logo, a realidade é uma ilusão.
- 5) compreensão sinonímica: viver e sonhar.
- 6) realidade = reflexo que possui uma ordem inalcançável pelos homens, e é codificada pela cultura (convenção).

7) coloca o homem como um microcosmo: simbólico espelho do universo

“El estado último del en la poesía de Borges descansaría en ese reverso-morada del otro, recinto del ser:

A veces en la tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte deve ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara. (O.P. 218)

Sintetizando: *texto* = denotação (superfície)

intertexto = conotação (profundidade): inverte ou reverte para “modificar o reiterar lo que afirma” (p. 144)

vida = aparência (‘denotação’)

vida invertida (morte) = o “outro” (‘conotação’)

6) No apêndice, PARA UN DEFINICIÓN DEL ACTO LITERARIO — “El sueño de Pedro Henriquez Ureña” soñado por Borges”, — o estudioso ainda cuida dessa ‘última’ produção de Borges que fica entre a poesia e o conto, unindo a alta ambigüidade de um com o elemento narrativo do outro (outro?) num apelo à capacidade mágica da parábola (“Esa mágica consistiría en reemplazar la ley de identidad de la lógica formal por la pluralidad de indentidades de la ambigüedad, en aceptar los sentidos de la denotación junto a los sentidos sugeridos por la connotación”. (p. 146), concluído que “En la parábola (. . .), lo anecdótico, lo circunstancial y lo evocativo desaparecen. Borges sabe que “los hechos o anécdotas” son contingentes y que el tiempo los desgasta inexorablemente. Lo que permanece es la intensidad de un recuerdo. La parábola de “El sueño de Pedro Henriquez Ureña” nace de esa intensidad” (p. 149)

Generalizando: “La irrealidad es condición del arte” ha escrito Borges; no sólo porque la realidad es simultánea y el lenguaje sucesivo, no sólo porque la realidad se manifiesta a través de hechos, y la literatura, en cambio, a través de signos, sino además, y a riesgo de perogrullada, porque las leyes que gobiernan la realidad no son la que rigen la obra de arte” (p. 150/151)

Aqui termina o texto de Alazraki. E eu, continuo numa versão que se inverte e reverte (converte?): Borges produz uma literatura do simulacro exacerbado porque a sua referência é, mais do que a realidade imitada poeticamente (criação), a criação, as idéias que mais o interessam (intertextualidade), ou seja, a produção que o antecede; numa atitude ao mesmo tempo poética e crítica (metafínguem).

Assim, numa concepção não-religiosa do texto literário, produz o mesmo expurgado — muito modernamente — de convenções que possam limitá-lo a qualquer ‘arquivo’, revertendo-o (s) — texto e mundo — ao seu caos essencial.

É criação essencial na medida em que escapa a modelos, operando de maneira não-preconceituosa uma combinação de ingredientes em perspectiva tão pessoal que nem deixa de tratar de assunto imprevisível para produtor literário do Terceiro Mundo, fazendo das idéias o seu material. Que, além de serem univérsais, são ainda intemporais. Ou atemporais. Muito borgianamente, inclui explicitamente uma perspectiva crítica que exclui qualquer romantismo. Questiona assim o sujeito criador, o material por ele utilizado, e o produto final. E, curiosamente, a cultura de que se vale para produzir, usada domesticamente ao se instalar de cama e mesa na manipulação de teorias, atos, religiosos, filosóficos (metafísica, teologia), científicos, literários. Produtor que vive no mundo do exacerbamento da queda das hierarquias, resultado das contradições ontológicas e éticas, homologa essa situação de fato na situação de direito que é a sua produção estética.

Numa atitude ideal, legítima platonicamente sua produção enquanto imitação das idéias (realidade) que as coisas imitam (concreto). Se imita a imitação, tem toda a liberdade para estabelecer as semelhanças, compreensões, interpretações mais inusitadas. Ou seja, num ceticismo essencial anular as diferenças porque tudo é essencialmente o mesmo. Vergílio Ferreira, sem estabelecer proximidades, sintetiza bem o que ficou explicado, num livro de título também muito adequado — *Nítido Nulo* —: “Porque agora usa-se tudo, que o dizer, não há absolutamente nada para se usar”

Borges escapa da dicotomia saber/prazer ao não se abster espiritualmente de certa forma (prazer) e do saber adquirido com esforço; maior ou menor — (‘protestantismo’ burguês)

Voltando ao estudo de Alazraki: ao trabalhar ‘con o trabalho’ de Borges, escolhe uma produção criadora que valida uma produção teórica-crítica que marca o XX: formalismo russo seguido pelos estruturalismos que Borges valida no nível criador: intertextualidade.

Se toda linguagem, através de seus códigos específicos, é um reflexo do mundo, Borges recorre a diferentes códigos, de diferentes épocas e lugares para, numa metalinguagem criadora patológica, inquirir obliquamente — pela aproximação de fatos inventados, imaginados, de existência escrita — sobre a realidade do mundo na busca de sua eventual coerência, concluindo ceticamente pelo labiríntico da geografia e da história, e que é compreensível para quem pretende construir idealmente um mundo que, observado minuciosamente e sem um *pre* conceito — desejo mais, ou menos explícito — na sua compreensão (ideologia, desejo), chega-se mesmo ao virtuosismo dos reflexos reiterados em situações diferentes; ou seja, à constatação de que a contradição é a realidade básica, que entretanto se nega afirmando: sendo substituída por outras. Se uma ordem é impossível no caos “aparente” da vida, toda convenção é um desencanto. Necessária, entretanto. A escolha do labirinto como a imagem de uma entrada que busca uma saída é ainda uma ordem. Transitória. Assim é

que Borges “enumera ilustres argumentos a favor de su negación del tiempo para, finalmente, reconocer que “negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho” (O.I. 256) — (p. 105/106) Para Borges o mundo é ficção; assim como a nossa invenção do universo um artifício; daí o questionamento reiterado da ficção e da vida. A ficção borgiana ocupa-se assim do real reflexo ilusório do concreto: o eterno — um absoluto — por detalhes na consciência produtiva do relativo.

Situar a verdade cabal na irrealidade, nas idéias, na imitação — liberdade ficcional, no caso — é mão que veste à perfeição a luva que é o princípio orgânico da produção borgiana: o espelho enquanto real reflexo de situações concretas que Borges, inquietador renitente, insatisfeito com ilustrar apenas — versões —, manipula em reiteração desenfreada as posições possíveis — inversões — para, sempre em movimento, reverter as suas experiências ao ponto inicial: expressão coerente (reflexos, conjeturas) do essencial caos organizado por convenções alternadas, que é o mundo.

Há um estudioso jovem e sério (que expressão de mau gosto! mas, que fazer?) do mesmo “mundo” de Borges, que também se dedica à perguntas — supondo o real, mas através de preocupações concretas — ao nível do estudo do modo de produção literário em nossos tempos; recentemente, não descartando também o simulac-o ficcional, escreve *Corações Veteranos* (atentar para o batismo), e brinca de adivinhas:

“O que o que é?”

Muito progresso
pouco preconceito de raça
colossal exploração de classe (1)

Essa marca de dominação não-realista (muito real) do produto literário moderno tão inusitado quanto o de um dos seus ‘campeões’ — Borges — é uma saída literária para a expressão de uma realidade que se lamenta enquanto vida, na exacerbação impositiva do sistema capitalista.

Lenira Marques Covizzi

São Paulo, setembro de 1978

(1) — Schwarz, Roberto — in *Corações Veteranos*, Col. Frenesi-Rio de Janeiro GB, 1974.

