


ISSN: 0101-4862

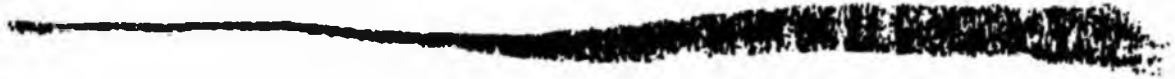
Língua e Literatura



DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
N. 20 1992/1993

ISSN:0101-4862

Língua e Literatura



DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
N. 20 - 1992/1993

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes

Vice-Reitora: Profª Drª Myriam Krasilchik

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Profª Drª Sandra G. Teixeira Vasconcelos

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Profª Drª Aida Ramezá Hanania

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

Chefe: Profª Drª Elisabeth Brait

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LIT. COMPARADA

Chefe: Profª Drª Sandra Margarida Nitrini

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial:

Iná Camargo Costa (DTLLC)

Ivone Daré Rabello (DTLLC)

Maria Elisa Cevasco (DLM)

Mariorosaria Fabris (DLM)

Zenir Campos Reis (DLCV)

Flávio Wolf de Aguiar (DLCV)

Zélia de Almeida Cardoso (DLCV)

Oswaldo Ceschin (DLCV)

Nancy Rozenchan (DLO)

Aida Ramezá Hanania (DLO)

Salette de Almeida Cara (DL)

Beth Brait (DL)

Normalização Técnica: Eunides A. do Vale (SBD, FFLCH)

Editoração eletrônica: Helena Rodrigues

Arte-final: Erbert Antão da Silva

Projeto de Capa: Moema Cavalcanti

Endereço para correspondência:

Comissão Editorial

LÍNGUA E LITERATURA - FFLCH/USP

Cx. Postal 8105

05508-900 - São Paulo, SP - Brasil

e-mail: flch@org.usp.br

Compras e assinaturas

Seção de Publicações

Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária

05508-900 - São Paulo, SP - Brasil

Tel (011)818-4593/Fax(011)211-6281

e-mail: amatuzzi@usp.br

LÍNGUA E LITERATURA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
ARTIGOS	
<i>Projetos Poéticos</i>	
Glória Carneiro do Amaral	9
<i>Para que serve a poesia?</i>	
Roberto de Oliveira Brandão	17
<i>A noiva brasileira de Oscar Wilde ou Gastão Cruls, um leitor de André Gide</i>	
Regina Salgado Campos	27
<i>O discurso senequiano e a caracterização da personagem trágica</i>	
Zélia de Almeida Cardoso	35
<i>França Júnior e a comédia de costumes</i>	
João Roberto Faria	49
<i>O preconceito no uso do léxico</i>	
Alcebiades Fernandes Jr.	57
<i>A entoação e a organização em tópico-comentário em enunciados interrogativos</i>	
Norma Hochgreb	63
<i>A cidade moderna e a busca de um território para a poesia</i>	
Vicência Maria Freitas Jaguaribe	81
<i>Leitura: construção de sentido</i>	
Eliana Rosa Langer	103
<i>A margem do devir: estagnação e dor na narrativa kafkiana</i>	
Gilberto Figueiredo Martins	113
<i>A semântica de valor de verdade e a gramática de Montague</i>	
Ana Lúcia Müller	119
<i>Jorge Luis Borges: o sentido latente no leitor</i>	
Maria Helena Nóbrega	137

Reflexões sobre Gadda

Julia Marchetti Polinesio 143

RESENHA

Aurora Fomoni Bernardini, *O romance e a voz* (A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin) 157

DEPOIMENTO

Poema inédito: *O campo dos Afonsos*, de Walter Campi Laus.
Apresentação de Flávio Aguiar. 163

APRESENTAÇÃO

Os artigos reunidos neste número 20 da revista **Língua e Literatura** foram elaborados por professores e pós-graduandos de diferentes departamentos de Letras da USP. O fato de não haver um tema comum, pois o volume não foi organizado a partir de um colóquio ou de uma proposta específica de reflexão, permite surpreender a produtiva diversidade que caracteriza os estudos da linguagem dentro do Curso de Letras da Universidade de São Paulo.

Resultantes de trabalhos desenvolvidos no Departamento de Letras Modernas, os artigos de Glória Carneiro do Amaral, Regina Salgado e Julia Marchetti oferecem elementos de real interesse tanto para os estudos literários específicos quanto para os estudos comparados, enquanto que o texto de Norma Hochgreb aborda uma questão pontual da descrição do português que é o estudo enunciativo da entoação.

A colaboração do Departamento de Linguística aparece no artigo de Ana Lúcia Müller, que discute a base filosófica do projeto lingüístico de Richard Montague, sem dúvida uma contribuição essencial para os estudos de semântica.

O Departamento de Línguas Orientais, representado pelo artigo de Eliana Rosa Langer, oferece uma pertinente abordagem da leitura enquanto construção de sentido.

Os sete textos produzidos por professores e pós-graduandos do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - Roberto de Oliveria Brandão, Zélia de Almeida Cardoso, João Roberto Faria, Alcebiades Fernandes Jr., Maria Helena Nóbrega, Vicência Maria Freitas Jaguaribe e Gilberto Figueiredo Martins - oferecem reflexões sobre poesia, tragédia latina, comédia brasileira, léxico e preconceito, Mário de Andrade, Franz Kafka e Jorge Luis Borges.

Sob diferentes perspectivas, o traço comum que parece percorrer a maior parte dos trabalhos é a busca das complexas formas de construção do sentido, surpreendidas na especificidade de estilos e autores, nas traduções, na recepção, nos meandros lingüísticos, discursivos e textuais que constituem o universo das Letras.

A resenha deste número, de autoria de Aurora Fornoni Bernardini, sinaliza uma importante obra da pesquisadora Irene Machado sobre o teórico da linguagem M. Bakhtin, cujo centenário se comemora em 1995.

Um poema inédito de Walter Campi Laus sobre a revolta do Campo dos Afonsos, ocorrida em 1935, e que é apresentado por Flávio Aguiar, completa este número 20.

ARTIGOS

PROJETOS POÉTICOS

Glória Carneiro do Amaral*

RESUMO: O texto que se segue analisa as diferenças de duas versões diferentes do poema em prosa de Charles Baudelaire intitulado “Les projets”, procurando investigar a que se devem as mudanças introduzidas na segunda versão, que resultou menos interessante esteticamente.

Palavras-chave: poema em prosa, poesia urbana, flânerie.

Na carta a Arsène Houssaye, que, à guisa de prefácio, precede os poemas em prosa de *Spleen de Paris*, Baudelaire propõe-se a criar uma prosa poética que, emanando da grande cidade, fosse capaz de traduzir tanto o lirismo e o devaneio quanto uma consciência lúcida¹.

E, de fato, se pensarmos os poemas em prosa enquanto realizações discursivas, vamos nos deparar com textos variados. Alguns são expansões líricas, como *L'étranger*, *Enivrez-vous*, *Une hémisphère dans une chevelure*, *L'invitation au voyage*; outros se convertem em pequenas narrativas como *Une mort héroïque*, *La corde*, *Les vocations*; outros ainda são reflexões sobre a existência, que partem de algum pequeno fato cotidiano, como *La Chambre double* ou *Les yeux des pauvres*. Essa diversidade se deve não só à proposta da criação de uma nova prosa poética, mas também a uma mudança de projeto poético, que foi ocorrendo ao longo do caminho.

Suzanne Bernard, no seu livro sobre o poema em prosa² distingue três fases na concepção da obra: a primeira, em que Baudelaire pensava criar um *pendant* em

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

(1) “Quel est celui qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?”
in: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1968. Coll. L'Intégrale. p.146.

(2) BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose*. Paris, Nizet, 1959.

prosa para *As Flores do Mal*; a segunda, em que domina a inspiração parisiense; a terceira, a do remanejamento, cujos resultados, na sua opinião, são duvidosos.

Na primeira fase, incluem-se os cinco poemas publicados em 1857, em *Le Présent*, sob o título de *Poèmes nocturnes*. A vocação de *pendant* é bem evidente em *L'invitation au voyage*, que conserva inclusive o mesmo título tanto na poesia quanto na prosa e em *Un hémisphère dans une chevelure* que retoma *La Chevelure*.

Entre esses *Poèmes Nocturnes*, inclui-se *Les projets*³, que, segundo Suzanne Bernard, recupera o tema de *Les Hiboux*, amalgamado à evocação exótica de *Bien loin d'ici*, referência que me parece mais longínqua e não cobre todo o texto. Numa segunda versão, de 1864, a cidade aparece com insistência e poderíamos então considerá-lo da segunda fase. Além disso, como essas duas versões, de 1857 e de 1864 são bastante diferentes, podemos integrá-lo na terceira fase. Exatamente por isso, pode suscitar algumas considerações sobre a trajetória criativa dos poemas em prosa.

O projeto ao qual se refere o poeta no título, é o da criação, através das deambulações de sua imaginação, do espaço que ele consideraria ideal para a realização de seus amores. A configuração sucessiva de três cenários constitui o núcleo central do texto e está presente de forma quase idêntica nas duas versões.

O primeiro cenário cogitado é um palácio, rejeitado pelo seu fausto que criaria uma interferência na intimidade amorosa. O segundo, uma cabana de madeira a beira-mar, na segunda versão sofre alguns acréscimos que lhe acentuam o caráter de exotismo tropical aos olhos de um europeu. O terceiro é a um pequeno albergue muito próximo do poeta, eleito pela sua simplicidade.

A primeira versão, mais curta, articula-se em torno um conjunto léxico que tende ao nominal, composto sobretudo por substantivos e adjetivos. Escrito em primeira pessoa, tem a amada como interlocutora explícita, criando-se entre ela e o poeta uma intimidade acentuada pelo uso da segunda pessoa do singular, “tu”, significativo em língua francesa.

A segunda versão, em terceira pessoa, introduz dois elementos novos: a cidade e a figura do flâneur. O poeta perambula pelo espaço urbano que lhe dá os pretextos para suas considerações: passeia num parque e vê um palácio; passa por uma loja e vê uma paisagem tropical numa estampa; andando por uma rua, vê um hotelzinho aconchegante, de feições domésticas. Há uma mudança fundamental de perspectiva, pois a descrição poética do espaço passa a ser mediatizada por esses dois novos elementos.

Em termos escriturais, passa-se de um monólogo interior ao discurso direto, montado numa estrutura repetitiva: um verbo introdutor; um verbo no gerúndio que indica o ponto da cidade em que se encontra o poeta; o seu pensamento enun-

(3) Os textos usados encontram-se às pags. 164 e 165 da edição indicada das obras de Baudelaire e reproduzidos aqui.

ciado entre aspas, que assumem a função de um travessão, estabelecendo uma separação tipográfica entre a narração e a fala do poeta:

“il se disait, en se promenant dans un grand parc solitaire”
“en passant dans une rue, il s’arrêta dans une boutique de gravures ... il se dit”
“tout en analysant mentalement ...la gravure, il continuait mentalement”
“...il suivait une avenue, il aperçut une auberge proprette.... -se dit-il-”
“et en rentrant seul chez lui, ... il se dit”

A repetição torna-se enfadonha e cria-se um imediato distanciamento entre o sujeito e o objeto. De pungente exclamação lírica, de dramático monólogo interior, o texto desdobra-se em uma narrativa, em que o diálogo assume um caráter quase que didático. Tão didático que a palavra “projets”, apenas indicada como título na primeira versão, aparece duas vezes na última frase da segunda, como se o enunciador não confiasse em seu leitor para entender sua projeção imaginativa como aspiração existencial.

Digamos que estas diferenças se configuram como acréscimos; mas há também cortes da primeira para a segunda versão. Por exemplo: ao rejeitar o palácio pela sua riqueza, o poeta exclamava: “Insensé! J’oubliais que je hais les rois et leurs palais” E, prosseguindo, passava da descrição das paredes para uma crítica aos militares - “ces murs gaufrés, galonnés, insolents, éblouissants comme des militaires”- o adjetivo “galonné” utilizado em sentido figurado, de decoração para as paredes e, em sentido próprio, para os militares, trazendo para o texto o conceito de Baudelaire sobre essa classe social. A situação se repetirá logo depois: “Pourquoi cette vaste mise en scène? -Elle coûterait beaucoup d’or, et l’or ne danse que dans la poche des imbéciles qui ne comprennent pas le Beau” Poderíamos obter que essas observações correm à parte e não se relacionam diretamente com o tema central. Mas, se abrirmos para a leitura de outros textos de Baudelaire, verificaremos que uma das formas pelas quais ele desenvolve seu pensamento é exatamente deixando-o vagar em torno de um assunto pretexto. O interesse primordial de *Le peintre de la vie moderne* não é a obra de Constantin Guys, mas sim a teoria da modernidade. Cortar observações dessa natureza parece-me, não uma concentração, como poderia parecer a um primeiro exame, mas um empobrecimento e a perda de um traço baudelairiano característico.

Retomando a descrição dos três espaços imaginados, os “trois domiciles”, no termo quase burocrático da segunda versão, veremos que há poucas diferenças. Uma delas, a mais extensa, introduz os “filaos”, as árvores que formam o fundo musical do cenário exótico e que não apareciam antes. Reiterando a tendência de desdobramento explicativo do texto, são anunciados como “des arbres à musique”

Uma sucessão de reticências separando cada elemento da descrição da paisagem tropical parece querer evidenciar um olhar de devaneio perdido no hori-

zonte, necessidade que não sentiu o enunciador anterior, colado que estava ao objeto descrito, que emanava de seu eu interior e não de uma motivação externa.

De qualquer forma, as diferenças nas descrições não se configuram como fundamentais de uma versão para outra. É mais interessante examinar a escolha desses espaços como cenário amoroso. O primeiro configura o mito da abundância e do conforto material como ingrediente indispensável do amor. Já dizia o próprio Baudelaire: “L’amour est l’occupation naturelle des oisifs”⁴.

O terceiro é um cenário cotidiano para um europeu, mas que preenche fantasias pitorescas para um leitor que habita os trópicos: tomar vinho em frente de uma lareira.

Um movimento inverso no sentido do exotismo acontece em relação ao segundo espaço, designado na segunda versão como a paisagem tropical vista numa estampa da vitrine de uma loja. Para quem se situa abaixo do Equador, é muito familiar. Ora, um leitor baudelairiano sabe que o poeta não precisaria olhar uma gravura para descrever um tal cenário. Ao contrário, parece mais surpreendente como Baudelaire introjetou uma paisagem com a qual conviveu menos de um ano, numa viagem feita em fim de adolescência. Torna-se um fantasma obsessivo, tema de *Parfum exotique*, de *La Chevelure*, dos dois *L’invitation au voyage*, de *La Belle Dorothée*, de *Bien loin d’ici*. Suzanne Bernard sugere o último poema como um dos *pendants* em versos de *Les projets*. Mas, por esta rápida lista de títulos, podemos verificar não ser o único poema por trás de *Les Projets*. Nele, a evocação restringe-se ao quarto de Dorothée, retomando a figura feminina lânguida e abandonando-se, aliás mais desenvolvida no poema em prosa que leva seu nome. O cenário e o gestual da figura feminina são os mesmos. Também em *L’invitation au voyage*, a luz exterior filtra-se idêntica através de persianas⁵.

Continuando o parentesco e identificação de atitudes com outros poemas em prosa, no final da segunda versão, o poeta recolhe-se ao seu quarto, deixando para fora a agitação da cidade, como em *A une heure du matin*. Recolhe-se, faz um balanço de sua flânerie, concluindo:

“J’ai eu aujourd’hui, en rêve, trois domiciles où j’ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement? A quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante?”

É sobretudo contra essa conclusão “plus banale, moins baudelairienne” que se insurge Suzanne Bernard, que classifica o remanejamento desse poema em

(4) in *Le peintre de la vie moderne*.

(5) “d’une lumière rose tamisée”/“les soleils couchants ...sont tamisés par de belles étoffes”).

prosa de “fâcheux”⁶. Ela tem razão nos três adjetivos empregados: trata-se de um remanejamento “fâcheux” exatamente por tomar, não só a conclusão, mas o conjunto do texto banal e menos baudelairiano.

A banalização do texto é consequência de uma diluição do poético pela introdução do tom explicativo que beira o didatismo, como já apontamos. Mas, porque essa segunda conclusão é menos baudelairiana? Ela nos diz que imaginar um projeto já é o suficiente, sem que seja necessário realizá-lo. A oposição, expressa na forma interrogativa, localiza-se entre duas alternativas: o deslocamento e a permanência no mesmo lugar. Nesse sentido, retoma o tema de *Les hiboux*, em que a questão é o preço que o ser humano paga por perseguir “uma sombra que passa” e não conseguir ficar parado.

Claro que podemos entender o projeto virtual como sonho e a sua execução como a ação. Mas a versão anterior lançava temas baudelairianos fundamentais: o embate entre o sonho e a ação, a obsessão com a passagem do Tempo e a luta contra o monstro, o Tédio:

“... Le rêve! le rêve! toujours le rêve maudit! -Il tue l'action et mange le temps! -Les rêves soulagent un moment la bête dévorante qui s'agite en nous. C'est un poison qui la soulage, mais qui la nourrit.

Où donc trouver une coupe assez profonde et un poison assez épais pour noyer la *Bête!*”

A palavra repetida nessas linhas finais não é projeto e sim “rêve” Quatro vezes, precedida de reticências, que funcionam como um resumo dos parágrafos precedentes. Seguem-se pontos de exclamação que conferem um tom pungente a esse grito de desespero, face à impossibilidade humana diante da passagem do tempo. O texto se fecha em pontuação paradoxal: a frase aberta por um pronome interrogativo termina numa exclamação. Pergunta retórica, cuja resposta consome o poeta pela sua penosa evidência.

“-Il tue l'action et mange le temps!-” “L'Art est long et le Temps est court”, o fado trágico do artista⁷, debatendo-se e gritando de terror diante de sua impotência face ao inexorável⁸, invejando os animais que não se apercebem do Tempo que passa⁹. E qual é o sentido de *Enivrez-vous*,

(6) id.ib., p.118.

(7) in *Le Guignon*.

(8) “L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu” in *Le confiteur de l'artiste*, poema no qual também é questão devaneio e tempo.

(9) “Je jalouse le sort de vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!”
in *De profundis clamavi*.

senão aturdir-se para não sentir o fardo do tempo? É um grito intrinsecamente baudelairiano, que ficou abafado na garganta depois do remanejamento.

Além disso, se pudéssemos sugerir um outro título ao texto em lugar de *Les projets*, que embute uma conotação de resolução no plano do pragmático, poderíamos dizer que se trata aqui da “quête d’un rêvoir”, retomando o belo neologismo que Baudelaire criou para depois cortar. E ainda se acentuarmos a busca de um “rêvoir”, de um refúgio onírico empreendida pelo texto, estaremos mergulhando em outros textos baudelairianos. Nesse sentido, é exemplar *La chambre double*, em que nos deparamos com “une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre vraiment spirituelle”, em que os móveis revestem-se de um certo sonambulismo, em que tudo parece flutuar no sonho e onde o Tempo é a Eternidade. Ou mesmo o espaço de terceiros pode contaminar-se dessa languidez de sesta e sonho, como a casa tropical de Dorothée¹⁰, espaço inspirador de um dos cenários de *Les projets*.

E por que tais alterações? Para fazer o texto enveredar por um novo projeto de Baudelaire: transformar a cidade em matéria poética. As alterações de base se fizeram para introduzir o artista como “homem das multidões”. O sentido da primeira versão era a criação, através do devaneio, de um espaço íntimo e acolhedor, que fosse a projeção das aspirações do enunciador. O monólogo interior, surgido dessas motivações internas desdobrou-se em narrativa, introduzindo como terceira pessoa a figura do poeta-flâneur que passeia pela cidade, nela buscando tema para seus devaneios, em lugar de voltar-se para seu eu interior. Da “rêverie” à “flânerie”. Mas o resultado acabou soando artificial, por ficar indeciso entre esses dois ritmos, interno e externo. A tentativa de introduzir um novo sentido num texto denso e coeso resultou numa diluição do lirismo e numa desconstrução do seu sentido primitivo. Tinha mais razão o poeta ao optar pela criação de novos poemas e até de uma nova parte na edição de 1867 das *Flores do Mal*, em lugar de enxertar no todo coeso novos poemas para substituir as seis peças condenadas.

Les projets

I- in *Le Présent*, 24 agosto de 1857

Comme tu serais belle, dans un costume de cour compliqué et fastueux,
descendait à travers l’atmosphère d’un beau soir, les degrés de marbre d’un palais,
en face des grandes pelouses et des bassins!

(10) No poema *Bien loin d’ici* e no poema em prosa *La Belle Dorothée*.

Mais à quoi bon de si beaux décors? Insensé! J'oubliais que je hais les rois et leurs palais. -Non, ce n'est pas dans un palais que je voudrais te posséder et jouir de ton amitié! Nous n'y serions pas *chez nous*. D'ailleurs, ces murs gauffrés, galonnés, insolents, éblouissants comme des militaires, ressemblent à l'âme du *Grand Roi*, qui n'avait pas de coins pour l'intimité. -Ici, pas un *révoir*; sur ces murs criblés d'or je ne vois pas la place d'un seul clou pour y accrocher ton image.

Ah! je sais bien où je voudrais t'aimer interminablement! -Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée d'ombrages! Dans l'atmosphère, une odeur flottante d'huile de coco, et partout un parfum indescriptible de musc; à l'horizon, des bouts de mâts, auxquels une houle insensible fait décrire lentement des courbes dans l'air; autour de nous, au delà de la chambre silencieuse, obscure, pleine de fleurs et de nattes, avec de rares meubles d'un rococo portugais, en bois des îles où tu reposerais si douce, si nonchalante, si bien éventée, fumant le tabac mêlé à l'opium et au sucre, -au delà de la varangue, le tapage des oiseaux et le jacassement délicat des négresses.

Mais non! -Pourquoi cette vaste mise en scène? -Elle coûterait beaucoup d'or, et l'or ne danse que dans la poche des imbéciles qui ne comprennent pas le Beau. -Le plaisir est à quelques lieux d'ici, il est à deux pas, il est dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard, si féconde en bonheur. Un grand feu, des faïences voyantes sur les murs, un souper passable, beaucoup de vin, et un lit très large avec des draps un peu rudes, mais frais.

...Le rêve! le rêve! toujours le rêve maudit! -Il tue l'action et mange le temps! -Les rêves soulagent un moment la bête dévorante qui s'agite en nous. C'est un poison qui la soulage, mais qui la nourrit.

Où donc trouver une coupe assez profonde et un poison assez épais pour noyer la *Bête*!

II- Les Projets, 1864

Il se disait, en se promenant dans un grand parc solitaire: "Comme elle serait belle dans un costume de cour, compliqué et fastueux, descendant, à travers l'atmosphère d'un beau soir, les degrés de marbre d'un palais, en face des grandes pelouses et des bassins! Car elle a naturellement l'air d'une princesse."

En passant plus tard dans une rue, il s'arrêta devant une boutique des gravures, et, trouvant dans un carton une estampe représentant un paysage tropical, il se dit: "Non! ce n'est dans un palais que je voudrais posséder sa chère vie. Nous n'y serions pas *chez nous*. D'ailleurs ces murs criblés d'or ne laisseraient pas une place pour accrocher son image; dans ces solennelles galeries, il n'y a pas un coin pour l'intimité. Décidément, c'est là qu'il faudrait demeurer pour cultiver le rêve de ma vie"

Et, tout en analysant des yeux les détails de la gravure, il continuait mentalement: “Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j’ai oublié les noms..., dans l’atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable..., dans la case un puissant parfum de rose et de musc..., plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle..., autour de nous, au delà de la chambre éclairée d’une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d’un rococo portugais, d’un bois lourd et ténébreux (où elle reposerait si clame, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé!), au delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumières, et le jacasement des petites négresses..., et, la nuit, pour servir d’accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos! Oui, en vérité, c’est bien là le décor que je cherchais. Qu’ai-je à faire de palais?”

Et plus loin, comme il suivait une grande avenue, il aperçu une auberge proprette, où d’une fenêtre égayée par des rideaux d’indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. Et tout de suite: “Il faut, -se dit-il, que ma pensée soit une grande vagabonde pour aller chercher si loin ce qui est si près de moi. Le plaisir et le bonheur sont dans la première auberge venue, dans l’auberge du hasard, si fécondes en voluptés. Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très-large avec des draps un peu âpres, mais frais; quoi de mieux?”

Et en rentrant seul chez lui, à cette heure où les conseils de la Sagesse ne sont plus étouffés par les bourdonnements de la vie extérieur, il se dit: “J’ai eu aujourd’hui, en rêve, trois domiciles où j’ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante?”

RÉSUMÉ: Il s’agit d’analyser les deux versions du poème en prose “Les projets”, en s’interrogeant sur les raisons de différents changements introduits dans la deuxième version, moins réussie que la première du point de vue esthétique.

PARA QUÊ SERVE A POESIA?

Roberto de Oliveira Brandão*

RESUMO: Partindo da noção retórica de “técnica discursiva visando a provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que lhes são apresentadas” (Perelman), procuramos, no presente estudo, examinar como algumas concepções antigas e modernas de poesia se colocam diante do problema de sua validade e eficácia.

Palavras-chave: Poesia, Poesia e Retórica.

1. O universo retórico

Considerar o problema da eficácia e validade da poesia nos leva a situar a atividade poética e o seu produto, o poema, num contexto retórico, social e político entendido como não homogêneo, isto é, como um “campo de diferenças” onde cada ação, cada idéia e cada sentimento humanos precisam enfrentar forças opostas para imporem sua existência e aceitação.

Esse quadro tem raízes profundas no tempo. Os antigos entendiam a eloquência como uma capacidade inerente a todos os seres humanos. Tal posição implicava em reconhecer não apenas que a argumentação era o modo natural do inter-relacionamento humano, mas também consequência e prolongamento das diferenças que permeiam o mundo. Aristóteles dizia que todos os homens “se empenham dentro de certos limites em submeter a exame ou defender uma tese, em apresentar uma defesa ou uma acusação¹. O que os distinguiu era que, enquanto a maioria age ao acaso, sem discernimento ou simplesmente por hábito, alguns o fazem a partir de um conjunto sistematizado de princípios, isto é, uma “arte” Esta propiciaria maior rendimento àquela competência “natural” uma vez que implica na possibilidade de programação e controle dos meios utilizados com vistas aos fins a serem obtidos, processo que definia, em última instância, a arte retórica.

Observamos, nesse quadro, que tanto ao nível da natureza (eloquência) quanto ao nível da arte (retórica), o que contava era a finalidade pragmática do

(*) Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

(1) *Arte Retórica*, Cap. I, p. 29.

discurso, em função da qual era estruturado. Foi assim que os gêneros privilegiados nas sociedades greco-latinas tinham objetivos precisos: o deliberativo servia para aconselhar ou desaconselhar o ouvinte, o judiciário tratava de acusar ou defender alguém e o demonstrativo (ou epidítico) buscava elogiar ou censurar algo. Na verdade, essas formas de discurso não passavam de manifestações de uma tendência argumentativa geral considerada inerente a todos os seres humanos. É novamente Aristóteles quem nos diz:

“Com leves diferenças, cada homem em particular e todos os homens em comum se propõem um fim, para cuja consecução buscam certas coisas e evitam outras”².

Essa visão da prática argumentativa, ao mesmo tempo como “faculdade” humana e como “instrumento” de ação, lhe confere uma possibilidade gerativa extraordinária. Não é à toa que para os antigos a Retórica como tal não se enquadrava em nenhum gênero particular definido, isto é, sua tarefa não era “persuadir” mas “discernir os meios de persuadir, em cada questão”³. Como lhe chamava Roland Barthes, nos anos 60, a retórica é uma metalinguagem ou “máquina de produzir discurso”⁴.

Mas as possibilidades da Retórica iam mais longe ainda, pois permitia sustentar, ao mesmo tempo, o “pró” e o “contra” em uma questão, daí que guardasse semelhanças com a Dialética, a Política e a Sofística. Às objeções de imoralidade decorrente dessa condição ambígua, respondiam os retóricos seja apelando para o caráter “neutro” de instrumento, da argumentação⁵ seja para o fato de que defender-se através da palavra seria mais próprio ao homem do que o emprego da força física, conforme aponta Aristóteles⁶, o que revelaria, em última instância, uma raiz democrática e civilizadora inerente ao ato argumentativo.

Interessante é que, sempre combatida por buscar convencer e persuadir, a retórica perdurou até nossos dias não apenas enquanto concessão metafórica àqueles domínios que escapam às certezas do cálculo e do raciocínio dedutivo, mas também nos domínios de uma razão prática que inclui o mito, a religião, a publicidade, a arte, a literatura, etc. Isso explica o fato de um autor como Perelman não considerar antagônicas as noções de raciocinar, argumentar e deliberar, termos que, na sua opinião, pertenceriam a um mesmo campo semântico.

(2) *Idem*, Cap. V, p. 49.

(3) *Idem*, Cap. II, p. 35.

(4) “L’ANCIENNE RHETORIQUE”. In *Communications* 16, p. 197.

(5) *Arte Retórica*, Cap. I, IV, p. 33.

(6) *Idem*, *ibidem*.

Em seus estudos sobre a argumentação ele parte de uma formulação que conserva os elementos básicos da retórica tradicional: uma “técnica discursiva” que compreende um estrato lingüístico e as circunstâncias que possibilitam defender uma tese para a qual se busca a adesão de um público, ou, como ele mesmo diz:

“Uma teoria da argumentação tem por objeto o estudo das técnicas discursivas que visam a provocar ou a aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento. Ela examinará também as condições que permitem a uma argumentação ter início e se desenvolver, assim como os efeitos produzidos por esta”⁷.

2. Para quê serve a poesia?

O problema dos fins ou da utilidade da poesia sempre foi uma questão fundamental para todos quantos, de uma forma ou de outra, se dedicaram a ela. Vejamos, em seguida, algumas de suas direções:

a) a poesia como produtora do real:

Sem nos preocuparmos com uma exposição cronológica, queremos lembrar, de início, uma abordagem que aparentemente situaria a poesia fora dos quadros retóricos apontados acima. Trata-se das análises que fazem coincidir sua origem com o surgimento da linguagem. Sugerem elas que a primeira forma de linguagem teria sido a poética, no sentido que lhe dá Vico, ao sustentar que nos primeiros tempos a fala humana se identificava com acenos e gestos do corpo, que apresentavam relações naturais com as idéias⁸.

Nesse momento, não haveria distância entre a linguagem e as coisas, pois atribuir um nome e criar o real faziam parte do mesmo processo. Só numa época posterior teria surgido a “ironia”, como forma reflexiva que separava a fala do seu sentido, abrindo, assim, espaço para a duplicidade retórica e, por decorrência, pon-do em cena as questões da verdade e da falsidade das palavras. Essa maneira de pensar o produto da linguagem tem antecessores e sucessores ilustres, desde as discussões sobre a base natural ou convencional dos nomes, travadas no *Crátilo* platônico até as análises sobre o mito e a palavra mágica, em cujo âmbito se afirma que “o pensamento e sua expressão costumam ser concebidos como uma só coisa”, idéia que encontramos em Cassirer⁹, ou, então, na teoria estético-lingüística de

(7) (“UNE THEORIE PHILOSOPHIQUE DE L’ARGUMENTATION” In: *Le champ de l’argumentation*, p. 13).

(8) *La scienza nuova*, I, p. 188.

(9) “A PALAVRA MÁGICA”. In *Linguagem e Mito*, p. 65.

Croce, quando sustenta que, ao contínuo variar dos conteúdos lingüísticos, isto é, das intuições, corresponde uma variedade irreduzível das formas expressivas como “síntese estética de todas as impressões”¹⁰. Levada às últimas conseqüências, essa tese fundamenta sua recusa tanto à polissemia retórica quanto às traduções lingüísticas.

No mesmo plano, embora não direcionadas à poesia, temos as teorias pragmáticas da linguagem¹¹, que circulam pelo espaço comum em que se considera a linguagem um prolongamento do ser humano, equivalente aos órgãos dos sentidos e dos braços, com os quais o homem molda o mundo, que passa a ter a forma e substância do meio com que é construído.

b) a poesia como projeto cultural e ético:

Se as últimas perspectivas sustentam que a validade e a eficácia da poesia diriam respeito à sua capacidade propriamente técnica de produzir o real, podemos lembrar, no pólo oposto, as análises que atribuem à obra poética uma função eminentemente cultural, pedagógica e imitativa, como demonstram, por exemplo, os estudos da épica homérica. Recorro aqui à *Paideia*, de Jaeger. Sua análise mostra que Homero era considerado por muitos como o educador da Grécia. Essa educação se fazia através de um processo complexo que fundia experiência de vida, moral e estética, modelando os ideais gregos num sentido duplo de dar forma ao passado através da cristalização dos seus mitos e ações heróicas e de oferecer aos cidadãos do presente e do futuro parâmetros com que orientassem o pensamento e a ação de cada um.

O fator artístico era de máxima importância nesse processo, pois formando unidade com o conteúdo cultural enquanto experiência coletiva a ser seguida, isto é, como dado ético, combinava sua significação universal e intemporal próprias da arte com o reconhecimento e a identificação imediatos de cada cidadão a quem era dirigida.

c) a poesia como persuasão e encantamento

Se levarmos em conta a ampla extensão do domínio retórico, que vai das provas aos verossímeis, dos seres às aparências ou das razões às emoções, notaremos que nem a poesia escapou de ser considerada como forma de linguagem que visava obter determinados objetivos, isto é, que devia ser eficaz e válida no plano da ação.

Vejamos o caso do sofista Górgias, no séc., V aC. Esse famoso interlocutor de Platão escreveu um “ELOGIO A HELENA” a de Tróia, no qual defende a

(10) *Estética*, p. 154.

(11) Austin (*Quand dire, c'est faire*) e Searle (*Os Actos de Fala*). V. bibliografia.

esposa do Menelau da suspeita de “se ter deixado raptar” pelo troiano Páris. Nesse texto o sofista a justifica alegando, além destas quatro razões: decisão da Fortuna, mandato dos deuses, designio do Destino, rapto violento, uma quinta, ou seja, o poder irresistível da poesia, que ele define como “palavras com metro” Eis um fragmento do seu discurso:

“A palavra é um poderoso soberano que, com um pequenino e invisível corpo, realiza empresas absolutamente divinas. [...] As sugestões inspiradas mediante a palavra produzem o prazer e expulsam a dor. A força da sugestão, apoderando-se da vontade da alma, a domina, a convence e a transforma como por fascinação”¹².

Essa função verdadeiramente “narcotizante e encantatória”, que Górgias identificava na palavra poética, não deixaria ao ouvinte nenhuma possibilidade de se opor a ela. Platão, ao contrário do sofista, ou justamente por também reconhecer o poder mágico da poesia sobre as pessoas, a negava em nome do fundamento moral que ele reconhecia apenas nas verdades racionais e eternas, negadas aquelas e rompidas estas pelo individualismo e pelo apego sensorial dos poetas. Daí deverem ser expulsos da cidade ideal.

Note-se que nem a função persuasiva atribuída à palavra por Górgias nem a postura ética que lhe exige Platão reconhecem no consumidor de poesia discernimento e competência para escolher seus próprios padrões de validade poética. O mesmo se diga em relação ao objeto poético, que em ambos sofre um processo que poderíamos chamar de alienação, na medida em que não se referem a nada efetivamente real. Um desloca o poder de decisão para o encantamento inerente às palavras; o outro esvazia a representação poética de toda e qualquer essência, por suas concessões às formas particulares e sensíveis. Para o primeiro, o ouvinte ou leitor é objeto indefeso de uma força irresistível, embora sem substância nem autoria; para o segundo, o receptor de poemas ilude-se com simulacros de seres que, em verdade, só poderiam ser encontrados em um nível mais elevado, apenas acessível à atividade racional.

d) a poesia como relação entre fins e meios

Solução diferente foi dada por Aristóteles. Podemos dizer que para ele os fins da poesia não se desvinculam dos outros elementos que a constituem: o gênero, a estrutura, a realidade representada, as condições de sua produção e recepção, etc. Sob esse aspecto, as noções de validade e eficácia da poesia diriam respeito mais à adequação entre meios e fins, entre a forma dos instrumentos criativos e a

(12) *Gorgias. Fragmentos y Testimonios*. Buenos Aires, Aguilar, 1966. p. 87.

natureza ou o grau dos efeitos obtidos ou desejados do que a objetivos considerados isoladamente. Assim, do ponto de vista dos seres representados, se distinguíam, por exemplo, a tragédia, que imitava homens melhores do que o são na realidade, da comédia, que os imitava piores¹³. Por outro lado, quanto ao efeito específico no espectador, a tragédia visava provocar sentimentos de temor e compaixão, através do processo que ficou conhecido na história da arte pelo nome de catarse.

Como se observa, voltamos, agora em relação à poesia, ao mesmo fundamento retórico que autorizava o orador a produzir, no interior do discurso, “pelo que ele demonstra ou parece demonstrar”¹⁴ os efeitos de sentido, isto é, as provas que garantissem sua credibilidade diante do ouvinte. Nessa mesma direção, o conceito de verossimilhança, como o fingimento que Fernando Pessoa atribui ao poeta, concerne ao princípio formal da obra, pelo qual o objeto representado assume dignidade própria, provocando o prazer estético, havendo ou não reconhecimento. Aristóteles discute o procedimento. Se é verdade que a imitação por si só já representa o duplo exercício de um saber e de um prazer, pois, como diz ele: “Pela imitação o jovem adquire seus primeiros conhecimentos, e por ela todos experimentam prazer”, no plano propriamente estético o prazer vem sobretudo da configuração interna da obra. Continua o filósofo: “Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero.”¹⁵ Fica claro, pois que para ele, além da satisfação decorrente do saber — na forma do processo racional que permite o reconhecimento de algo que estaria “fora” —, a obra produz também seu próprio prazer e sentido originados apenas de seus componentes internos.

A partir dessas idéias temos um quadro suficientemente amplo em relação ao problema da função da poesia nas teorias antigas. Por certo não será demais repetir que em muitos casos as soluções dadas posteriormente não passaram de variantes ou combinações daquelas.

De Horácio aos neo-clássicos franceses, os vínculos da poesia com a retórica foram estreitando-se cada vez mais na medida em que se valorizava o procedimento técnico como meio eficiente para atingir os fins da poesia, e de todas as artes. Lembremos da categórica afirmação de Verney: “só depois da Retórica se deve tratar da Poesia, a qual nada mais é que uma Eloquência mais ornada”¹⁶.

Por ironia talvez da condenação platônica, a poesia vai, ao mesmo tempo, apurando seus meios técnicos de produção e circunscrevendo seus objetivos no âmbito do “*utile dulci*” horaciano. Ela deve ser útil no sentido de “ensinar” e “moralizar” o ouvinte? Deve oferecer apenas prazer? Ou o prazer para conseguir o útil? De qualquer forma, o fato estético, como concessão ao técnico, ao sensível

(13) *Arte Poética*, Cap. II, p. 291).

(14) *Arte Retórica*, Cap. II, I, p. 34).

(15) *Idem*, Cap. IV, p. 294.

(16) Luís Antônio Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*, II, p. 200-201).

e ao particular, era valorizado em vista de fins mais nobres: a moralização ou a expressão do espírito. Tasso, no séc. XVI, dizia que o poeta, como pertencente à sociedade civil, devia ter como finalidade o útil¹⁷. A posição de Castelvetro, que afirmava ter sido a poesia inventada para o prazer e a distração do povo¹⁸, espécie de tese pré-kantiana da “arte desinteressada”, ficava fora dos padrões utilitários da época, e era compartilhada por poucos teóricos. Enfim, a arte devia ter objetivos claros e definidos, que em geral coincidiam com as então consideradas grandes aspirações humanas.

3. Perspectivas modernas

A partir do Romantismo, com uma breve recaída entre os parnasianos, os poetas passam a recusar os artificios retóricos como incapazes de atender às novas necessidades expressivas, calcadas agora no sentimento, na naturalidade e no indivíduo, como bases visceralmente anti-retóricas. As regras e convenções já não conseguem conter os “excessos” românticos. Isso não os impede de buscar fins que justifiquem a poesia. É conhecida a expressão de Shelley na sua *Defesa da Poesia* (1821): “Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo”¹⁹. No geral, contudo, o poeta romântico manifesta independência e mesmo antagonismo (em grande parte, afetados) em relação ao ouvinte, a quem confessa desejos e frustrações, e de quem se sente incompreendido. É sintomático o verso com que Baudelaire conclui seu poema “AO LEITOR”: “— Hipócrita leitor, — meu semelhante, — meu irmão”²⁰.

Perdidas ou abandonadas as velhas regras poéticas, como evidências que a arte já não possui²¹, resultado da transformação de um mundo em que o homem não é mais o agente, mas peça na engrenagem das relações econômicas e sociais — lembremos do Carlitos moldado pela máquina em *Tempos Modernos* —, a criação do poeta se vê reduzida àquilo que Hugo Friedriche chama “dissonâncias”, “anormalidades” e “categorias negativas”²².

Num contexto desses, a noção de validade e eficácia da poesia perde naturalmente o caráter coletivo de pré-requisito, que tinha nas poéticas ditas tradicionais, para se reduzir à garimpagem particular, muitas vezes fortuita, no fluxo da experiência de cada poeta moderno. Lembro aqui, por exemplo, a explicação que nos deu Valéry sobre o “acaso” que determinou a forma de seu “CEMITÉRIO MARINHO”. A explicação em si não vem ao caso. Importa sim apontar a passa-

(17) R. Bray. *Formation de la Doctrine Classique en France*, p. 64.

(18) *Idem*, p. 65.

(19) SHELLEY. *Defesa da Poesia*. Lisboa, Guimarães, 1957.

(20) *Oeuvres complètes*, I, p. 6.

(21) *Teoria Estética*, p. 19.

(22) *Estrutura da Lírica Contemporânea*, p. 15 e sgs.

gem em que o poeta, refletindo sobre o processo de criação do poema, reconhece que ele nasce do corpo a corpo com a linguagem, da simbiose que se opera entre a ação do poeta e os materiais com que interage. Mas, ouçamos o próprio poeta:

“À força de submeter o verbo comum a imprevistos sutis sem romper as “formas consagradas”, a captura e a redução das coisas difíceis de serem ditas; e sobretudo, a conduta simultânea da sintaxe, da harmonia e das idéias (que é o problema da poesia mais pura) são, na minha opinião, os objetivos supremos da nossa arte.”²³.

Concluindo, podemos talvez supor, como Drummond, que o primeiro objetivo do poema moderno é sua própria existência enquanto poema, saber, no entanto, que só se adquire ao término do trabalho, embora seja apenas tal saber que valide e justifique tudo o mais que o poema possui. Daí que, começando “O SOBREVIVENTE” por constatar a impossibilidade de se compor poesia diante do paradoxo de um mundo pretensamente desenvolvido, mas cujos habitantes se matam mutuamente, encerra ele com esta descoberta inesperada: “(Desconfio que escrevi um poema.)” Esse saber (e sabor), que em verdade vem por acréscimo, e do contato direto com o texto, é de fato o primeiro e imprescindível valor do poema moderno, o qual garante e reflete a validade do seu conteúdo. A existência simultânea dos dois valores é, finalmente, sua eficácia maior enquanto poema.

BIBLIOGRAFIA

- ABRANS, M. H. *El Espejo y la Lámpara. Teoría Romántica y Tradición Clásica*. Buenos Aires, Nova, 1972.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1982.
- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Ch. *Oeuvre complète*. Paris Gallimard, 1975. 1º v.
- BARTHES, R. “L'ANCIENNE RHETORIQUE”. In *Communications* 16. Seuil, 1970.
- BRAY, R. *Formation de La Doctrine Classique en France*. Paris, Nizet, 1966.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CROCE, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general - Parte teórica (1900-1902)*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, s/d.
- JAEGER, Werner. *Paideia. La formation de l'homme grec*. s/l, Gallimard, 1964.
- CURTIUS, E. R. “POESIA E RETÓRICA”. In *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957.

(23) *Variedades*, p. 172.

GOMES, A. C. e VECHI. C. A. *A Estética Romântica*. São Paulo, Atlas, 1992.

LUZÁN, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía general y sus principales especies*. Con las memorias de la vida de Ignacio Luzán, escritas por su hijo. Madrid, Cátedra, 1974.

PERELMAN, Ch. *Le champ de l'argumentation*. Bruxelles, Presses Universitaires, 1970.

SEARLE, John, R.(1969). *Os Actos de Fala*. Coimbra, Almedina, 1984.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.

VERNEY, Luís António(1746). *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa, Sá da Costa, 1949. 5v.

VICO, Giambattista. *La scienza nuova*. Roma-Bari, Laterza, 1974. 2 v.

RÉSUMÉ: En considérant la notion rhétorique de “technique discursive visant à provoquer ou à augmenter l’adhésion des esprits aux thèses que leur sont présentées” (Perelman), nous cherchons, dans le présent étude, examiner comment quelques conceptions anciennes et modernes de poésie posent le problème de sa validité et de son efficacité.

Mots clés: Poésie, Poésie et Rhétorique.

A NOIVA BRASILEIRA DE OSCAR WILDE OU GASTÃO CRULS, UM LEITOR DE ANDRÉ GIDE

Regina Salgado Campos*

RESUMO: Traduzido e comentado na França, Gastão Cruls é também um leitor de autores franceses. Trata-se aqui de analisar a recepção de *Oscar Wilde* (1901), de André Gide, pelo autor do conto “A noiva de Oscar Wilde” do livro *Coivara* (1920).

Além de leitor de autores franceses, Gastão Cruls (1888-1959) teve sua produção comentada e traduzida na *Revue de l'Amérique Latine* (1922-1932). Essa publicação francesa em fevereiro de 1926 e fevereiro de 1927 apresenta respectivamente seus contos “Flor do tabuleiro” e “A morte do saci” traduzidos por Clément Gazet, e em dezembro de 1929 “Biró”, por Mme. Picard-Loewy¹. Ainda em 1929, em setembro, Manoel Gahisto, na seção *La vie littéraire: lettres brésiliennes*, comentando “Les thèmes romanesques de M. Gastão Cruls”, refere-se às suas obras de ficção: *A Amazônia misteriosa* (1925), *Elza e Helena* (1927) e *A criação e o Criador* (1928)². O livro de Cruls de 1930, *A Amazônia que eu vi*, é comentado, entre outros, na crônica de Jean Duriau já em dezembro desse ano e será objeto de longa resenha de Manoel Gahisto, em janeiro de 1931³. É claro que a ambientação rural dos contos selecionados, bem como a região amazônica, com seu exotismo e estranhamento são motivo privilegiado de curiosidade para o leitor europeu.

Se Gastão Cruls foi traduzido, operou-se uma escolha dos textos a serem publicados por parte de uma revista como a *Revue de l'Amérique Latine*, que, ela também, tinha suas opções. Se privilegia a parte exótica da obra do brasileiro,

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

(1) Esses contos pertencem a duas coletâneas: o primeiro a *Coivara* (1920) e os dois outros a *Ao embalo da rede* (1923), ambas publicadas pela Companhia Editora Nacional.

(2) Tendo como ponto de partida esse comentário, apresentamos no III EPILLE de Assis, UNESP, em setembro de 1993, uma comunicação “Leitores brasileiros de André Gide” onde estudamos a presença do autor de *Les Faux-monnayeurs* em *A criação e o criador*.

(3) Cf. Rivas, Pierre. *Encontro entre literaturas*. S. Paulo, Hucitec, 1995, p. 306, 309, 311. Os números dessa revista que aí são citados puderam ser consultados em São Paulo, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

ignora porém os modernistas brasileiros, suas realizações e pontos de vista, divergentes de suas opções. Ainda mais, deixa em segundo plano a leitura por Gastão Cruis, da obra de Gide.

Em contrapartida, vejamos agora como vai ser lido por Gastão Cruis o texto de André Gide composto “in memoriam” de Oscar Wilde, datado de 1901, um ano depois da morte do autor irlandês. Gide relembra seus encontros com Wilde tanto no norte da África como em Paris, antes e depois da prisão deste em Londres. O texto, inserido no livro *Prétextes*⁴, de 1903, terá uma edição em separado em 1910.

Em seu texto, Gide enfatiza o aspecto de “contador de histórias” de Wilde. Estabelece uma diferença entre conversar e contar: “Wilde ne causait pas: il contaît” (p.269), ou seja, “causer” pressupõe a intervenção e o comentário do interlocutor, enquanto “conter”, não. Como diz Gide, “Il n’écoutait jamais et prenait peu de souci de la pensée dès que ce n’était plus la sienne” (p.271). Porém esse ouvinte passivo pode ele também contar o que ouviu, exatamente o procedimento de Gide e... do narrador do conto de Cruis. Gide inclusive reproduz vários apólogos a ele contados nos encontros que tiveram. Além disso, não considera Wilde um grande escritor, mas alguém que falava muito bem e que vivia sua sabedoria, a exemplo dos filósofos gregos. Considera-se dos que mais avidamente o escutavam e acredita ter Wilde criado para si uma personagem exótica e irreverente:

“...habile à piper ceux qui font la mondaine gloire, Wilde avait su créer, par devant son vrai personnage, un amusant fantôme dont il jouait avec esprit” (p.269).

Como vemos, Gide leva em consideração dois “Wilde” ambos criações do autor: um Wilde “vrai personnage”, mas personagem, ainda que “verdadeiro”, e o “fantasma” de uso mundano. Gide nos fala do primeiro, pelo qual manifesta sua preferência, mas de quem se distingue pelo próprio procedimento de composição literária. Na parte I, transcreve uma conversa em que Wilde lhe pergunta o que havia feito no dia anterior. Gide lhe conta fatos da vida cotidiana e é a vez de Wilde intervir para dizer que, se tudo aquilo é verdade, não vê a necessidade de ser contado:

“Comprenez qu’il y a deux mondes: celui qui *est* sans qu’on en parle; on l’appelle *le monde réel*, parce qu’il n’est nul besoin d’en parler pour le voir. Et l’autre, c’est le monde de l’art; c’est celui dont il faut parler, parce qu’il n’existerait sans cela” (p.272).

A seguir Gide nos conta o apólogo ouvido de Wilde: um homem é admirado em sua aldeia pela histórias que conta. Quando lhe perguntam o que viu naquele

(4) Utilizamos para as citações: *Prétextes*. Paris, Mercure de France, 1938, p. 265-304. Texto não traduzido.

dia, fala de faunos da floresta e de sereias a beira mar. No dia em que de fato vê na praia três sereias que penteiam seus cabelos verdes com pentes de ouro e um fauno que toca flauta para que divindades da floresta possam dançar, nesse dia, de volta à aldeia diz que nada havia visto.

Ora, não é Gide o autor do famoso *Journal*, não é ele que, pelo fato de procurar registrar tudo o que lhe acontece, tenta assim evitar os efeitos da memória e, na busca de anulação do tempo entre o acontecido e o escrito, chegar mais perto... do vivido? Porém, consciente da possibilidade de existirem pontos de vista diversificados, opta pela primeira pessoa. Assume portanto a singularidade de seu enfoque e parece admitir assim a possibilidade de o mesmo fato ser visto por outro ângulo, ou melhor, a possibilidade de existirem outras versões, todas admissíveis. Em determinado momento de seu texto inclusive, em nota, Gide afirma não ter nada inventado, nem arranjado, pois tem presente as palavras de Wilde (p.286). E todo o texto, em primeira pessoa, pretende resgatar suas lembranças (fala de "souvenirs personnels"), em oposição aos que o conheceram mais e poderão escrever sua biografia ("raconter sa biographie" - admitindo portanto a biografia como "récit, conte").

Há ainda um ponto a ser destacado: no final da parte III, em que Gide relata sua visita a Wilde em Berneval, ao se despedirem, temos :

"- Ecoutez, dear, il faut maintenant que vous me fassiez une promesse. *Les Nourritures Terrestres*, c'est bien... c'est très bien... Mais dear, promettez-moi: maintenant n'écrivez plus jamais JE.

Et comme je paraissais ne pas suffisamment comprendre, il reprenait: - En art, voyez-vous, il n'y a pas de *première* personne." (p.299)

Gide, portanto, distingue-se de Wilde ao escrever, não contar oralmente (não se considera um interlocutor interessante, sempre preocupado em assumir o ponto de vista do Outro e assim, por simpatia, aderir a seu ponto de vista, embora, entre amigos, faça leituras em voz alta) e sobretudo por privilegiar a primeira pessoa do singular.

Dentre os contos de Cruls reunidos na coletânea *Coivara*, de 1920, trataremos daquele intitulado "A noiva de Oscar Wilde"⁵. Embora ambientado numa confeitaria do Rio de Janeiro, são narrados fatos acontecidos "num sitiozinho nas proximidades de Petrópolis" e em Londres onde teria havido o encontro da tia de uma das personagens com Oscar Wilde.

Há uma alusão explícita ao texto de André Gide: um dos narradores tenta encontrar provas para o que pretende demonstrar, ou seja, a paixão de sua tia por Oscar Wilde:

(5) in *Contos reunidos*. Rio, José Olympio, 1951, p. 44-58. Vale destacar que só o título desse conto, vem entre aspas.

“Trata-se de um opúsculo em que André Gide, grande amigo de Wilde, nos conta alguns episódios da sua vida. Por ele sabemos que Wilde, durante a sua permanência em Berneval, após cumprida a sentença, falava com grande entusiasmo nos seus projetos literários, e dizia que só reapareceria em Paris, quando de novo se pudesse impor como ‘Rei da Vida’, por uma bela obra de arte.” (p.56)

De fato, o autor brasileiro resenha muito bem o texto de Gide. Depois de narrar na parte III sua visita a Wilde em Berneval, Gide encontra Lord Alfred Douglas em Paris (parte IV) e este lhe mostra a mais recente carta de Wilde e a lê. Diz Gide:

“Elle supplie Bosty de le laisser finir tranquillement son *Pharaon*, mais dit en effet que, sitôt cette pièce écrite, il reviendra, le retrouvera, - et termine par cette phrase glorieuse: ‘...et alors je serai de nouveau *le Roi de la Vie* (the King of Life)’” (p.300)

Portanto a carta não é transcrita e o que temos é o discurso indireto de Gide que apenas apresenta, ao final, a frase de Wilde, que é ainda retomada na longa exposição feita por Raul ao apresentar a Alfredo Roberval o autor irlandês: “...Wilde era de fato, como ele mesmo se gostava de chamar, o ‘Rei da Vida’, ‘the King of Life’...” (p.49)

A prova a que se refere o narrador do conto tem ligação com o que Gide nos apresenta na parte III, já que a tia em questão chama-se Isabel Slead de Andrade e Melo:

“Le lendemain il me mène dans une charmante petite maison (...). C’est là qu’il veut écrire ses drames: son *Pharaon* d’abord, puis un *Achab et Jésabel* (il prononce: *Isabelle*) qu’il raconte merveilleusement.” (p.298)

Vejamos o aproveitamento de tal detalhe no conto:

“Entre esses trabalhos, alguns ideados, outros já em execução, ele se referia com grande amor a um drama bíblico: *Achab e Jesabel*. Note-se uma nova coincidência. André Gide assinala que Wilde, ao invés de pronunciar Jesabel sempre dizia Isabel. Não seria ainda a nossa patricia que lhe teria despertado a lembrança de tecer um drama em torno da bela e vaidosa Jesabel, do segundo livro dos Reis ?” (p.56-57)

A ênfase “com grande amor” é acrescida ao texto de Gide. Note-se ainda que a caracterização “drama bíblico” para o título da obra, bem como a de Jesabel, ausentes do texto francês, provavelmente foram consideradas por Gide como dispensáveis para seus leitores.

Outra frase de Wilde, destacada por Gide e citada entre aspas na introdução: “J’ai mis tout mon génie dans ma vie; je n’ai mis que mon talent dans mes oeuvres” (p.266) e retomada em nota na transcrição de uma das últimas conversas com Wilde na Argélia (p.284)⁶, é assim introduzida no texto brasileiro, sem que haja referência a Gide:

“Lembremo-nos de que Wilde disse algumas vezes ter escrito apenas com talento, já que o melhor do seu gênio fora consagrado à obra de arte que ele trazia em si; e não nos admirará que o artista tivesse para a cambráia dos seus lenços cuidado igual ao que lhe fazia reclamar dos editores papel velino para os seus sonetos (...)” (p.49)

No conto brasileiro, o leitor é esclarecido sobre a personagem chave, Oscar Wilde, com uma longa dissertação sobre o escritor, descrito pormenorizadamente em seus hábitos e sua fama junto a seus fãs londrinos da época. É bem essa a impressão de Alfredo, ao resumir o que lhe havia sido contado:

“Tal foi o homem maravilhoso, ‘misto de Baco asiático e de Apolo grego’, figura ainda de ontem e já legendária pela glória - que eu vi aparecer ante mim, e que tão profunda impressão deve ter produzido no espírito formoso e sensível de D. Isabel.” (p.52).

Vejamos o que se encontra na parte I do texto de Gide:

“Certains le comparaient à un Bacchus asiatique; d’autres à quelque empereur romain; d’autres à Apollon lui-même - et le fait est qu’il rayonnait” (p.268)

A caracterização entre aspas da fala de Alfredo remete portanto ao texto de Gide, embora este atribua a “outros” tais possíveis caracterizações.

É na estrutura do conto, entretanto, que podemos observar uma leitura atenta dos procedimentos de Gide. Narrativa em primeira pessoa do singular, inicia-se com uma indagação a Raul sobre o motivo que o levou a dar a dois gatos o nome de duas personagens de Oscar Wilde. No parágrafo seguinte é que nos damos conta de que é agora que esse enunciador do discurso direto nos é apresentado. Ou seja: um narrador “eu” nos conta, a nós leitores, o que lhe foi contado (a

(6) Em seu texto autobiográfico *Si le grain ne meurt* (1926), Gide volta a referir-se à frase de Wilde: “C’est ce même soir qu’il m’expliqua qu’il avait mis son génie dans sa vie, qu’il n’avait mis que son talent dans ses oeuvres; j’ai noté ailleurs cette phrase révélatrice, qui depuis a été si souvent citée”. (Pléiade, p. 589).

ele e outros dois companheiros, reunidos “em torno à mesa de uma confeitaria”⁷, pelo “eu” do primeiro parágrafo, agora identificado como o poeta Alfredo Roberval, “que era sempre interessante em tudo o que contava” (além da característica de contador de histórias, o nome escolhido não nos parece gratuito). O que ele conta é a conversa que teve com seu amigo Raul, em convalescença em Petrópolis na companhia da tia Belinha, dona dos gatos, filha de pai inglês que, quando moça, em determinada data: “por meados de 1894”, vai a Londres visitar os avós e conhece Oscar Wilde. Quando da prisão do escritor, é mandada de volta para o Brasil, porém não se casa, sempre fiel ao amor europeu, cujo vestígio está na coleção de todos os livros de Wilde que guarda em seu quarto no Rio e nos nomes que deu aos gatos. Assunto tabu na família de Raul, como Alfredo conversasse muito com a tia, senhora culta e versada em literatura, o amigo lhe pede que evite tocar no nome de Wilde para não reabrir “uma ferida que o tempo vai cicatrizando” Concluído o relato, o narrador pergunta a Alfredo por que não “faria a sua estréia na novela aproveitando a história que nos acabava de contar”(p.57). Alfredo diz que pensou nisso mas foi dissuadido por Raul. Havia inclusive escolhido o título: *A noiva de Oscar Wilde*. Encontramos aqui a justificativa das aspas do título do conto de Cruls: trata-se de escolha feita por Alfredo e retomada, como citação, pelo narrador “eu” Estamos portanto diante de um conto onde alguém conta o que lhe contaram, sendo que por sua vez, Raul conta suas conversas e suas hipóteses na tentativa de elucidar o caso amoroso de sua tia.

Trata-se de uma composição bem gideana, a “mise en abyme”, já trabalhada por Gide desde sua primeira obra. Lembremos que os *Cahiers d'André Walter* (1891) reproduzem o diário do jovem Walter, que, impedido de se casar com a prima por promessa feita à mãe moribunda, rememora os tempos em que Emmanuèle é sua companheira de leituras e de exaltações místicas. Morta a prima, programa escrever um livro, *Allain*, que de fato não é escrito, pois o autor enlouquece e morre (na introdução a obra é apresentada como um livro póstumo) e o que o leitor lê é o livro de Gide que é constituído por todos esses fragmentos que têm em vista a redação de uma obra que não é escrita.

Também no caso do conto de Cruls temos: 1) a narração do fato e toda a investigação do sobrinho para tentar provar a veracidade da paixão da tia; 2) o ouvinte que bem poderia ter escrito a narrativa e não o faz convencido pelo amigo que morre cinco dias depois da noite em que conversaram e 3) afinal esse narrador em primeira pessoa que, este sim, escreve o conto, transcreve o que ouviu na confeitaria. Reproduz inclusive as interrupções de um outro ouvinte, “Genésio Pires, o mais novo da roda”, durante a narrativa, apressado, querendo saber a

(7) Compare-se a situação do narrador do conto brasileiro com a de Gide quando, depois de ouvir falar de Wilde, vem a conhecê-lo pessoalmente: “Un hasard heureux, ou plutôt un ami, me servit, à qui j'avais dit mon désir. On invita Wilde à dîner. Ce fut au restaurant. Nous étions quatre, mais Wilde fut le seul qui parla” (p. 269).

continuação do caso e sendo obrigado a ouvir reflexões e elogios a D. Isabel que descambam para generalizações: “E que vem a ter tudo isso com a história do casal de gatos que te revelou ‘o mais pungente drama de amor’?” (p.46), pergunta ele. Concluído o relato da conversa de Alfredo com Raul, o mesmo Genésio intervém: “Deixemos de sentimentalismos piegas e vamos ao jantar do Honório” (p.57). Como vemos, as reações variam: Alfredo conta empolgado a história que ouviu do amigo, mas não a escreve, o narrador, já que a transcreveu, deve tê-la considerado de algum valor. Mas, como há a referência a um quarto ouvinte, que não se manifesta, qual teria sido sua reação diante do relato ?

Concluimos, portanto, que Gastão Cruls, embora centre seu conto em Oscar Wilde, opta pela solução gideana de contrução de um texto em primeira pessoa, “en abyme”, desconsiderando a advertência e a característica dos relatos de Wilde, na versão que nos é apresentada por André Gide.

RÉSUMÉ: Traduit et commenté en France, Gastão Cruls est aussi un lecteur d’auteurs français. Il s’agit ici d’analyser la réception du texte *Oscar Wilde* (1901) d’André Gide par l’auteur du conte “La fiancée d’Oscar Wilde” qui intègre le recueil *Coivara* (1920).

O DISCURSO SENEQUIANO E A CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM TRÁGICA

Zelia de Almeida Cardoso*

RESUMO: A linguagem das tragédias de Sêneca revela a grande versatilidade do autor no manejo dos recursos retóricos. Produto de uma época em que se valorizava sobretudo o emprego de elementos ornamentais na composição do texto poético, familiarizado com a preceituação corrente nas “escolas de retores”, erudito e sensível, Sêneca escreveu peças trágicas destinadas principalmente à leitura e se esmerou na construção do discurso literário. Por meio dele e valendo-se da tessitura sonora do texto, dos ritmos poéticos, do conteúdo semântico dos vocábulos empregados, da estrutura sintática dos períodos e dos artifícios estilísticos, compôs as personagens e lhes acentuou as características. Hécuba, figura central de *As troianas*, é um típico exemplo de construção dramática em que os traços definidores da personalidade são conhecidos não só por meio do que ela diz mas sobretudo pelo *como diz*.

Embora já um tanto distanciadas no tempo - *Das literarische Kuntswerk* é do início dos anos 30 -, as idéias de Ingarden referentes à natureza ontológica da obra poética não perderam a atualidade e podem ainda operar como sustentação teórica para a análise literária. Partindo do método fenomenológico de Husserl, Ingarden (Ingarden, 1973, p. 28-29) chamou a atenção para a estrutura do texto poético e para a sua especificidade, considerando-o como uma tessitura de estratos heterogêneos e distintos, mas interdependentes: o estrato das sonoridades verbais e das formações sonoras, o das unidades de significação, o dos aspectos esquematizados e objectualidades representadas, o das qualidades metafísicas.

Em outras palavras, o texto literário veicula uma “realidade”, de determinado ponto de vista e em determinado “tom”, e se vale, para isso, do discurso literário, ou seja, de frases tratadas esteticamente, compostas de palavras que se organizam segundo protótipos esquemáticos morfossintáticos; essas palavras, em sua condição de signos verbais, representam a integração de significantes e significados: têm um conteúdo semântico, que pode matizar-se, e a constituição fônica específica da língua a que pertencem.

Assim compreendida, a obra literária é um tecido complexo em que todos os componentes devem ser levados em consideração. Todos agem em conjunto - interagem, na verdade - para formar o todo indissociável que é a obra. Na análise,

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

porém, cada elemento pode ser estudado por sua vez, contribuindo o estudo de cada um para o entendimento e a apreciação global do todo.

Para ser completa, a análise deve cobrir o exame de todos os estratos: o da camada sonora, aí contadas as peculiaridades fonéticas e outros elementos relacionados com o som, tais como recorrências fônicas e ritmo; o das unidades significativas denotativas e figuradas; o da estrutura frásica; e, finalmente, o da “realidade” apresentada, quando então se examinará, se for o caso, a intriga diegética, focalizada sob determinada óptica, a conformação das personagens, a caracterização topográfica e cronológica, a mensagem emitida - e, conseqüentemente, as idéias expressas ou sugeridas - e as particularidades próprias do gênero.

Julgando tal esquema bastante adequado à abordagem analítica das obras clássicas - compostas, conforme se sabe, com o rigor de uma verdadeira “construção”, com a preocupação de que cada elemento, por mais insignificante que possa parecer, tenha uma função, própria, individual e insubstituível -, procurei ancorar-me nos princípios fenomenológicos em estudo que elaborei sobre a composição de *As troianas* de Sêneca (Cardoso, 1976). De tal estudo faço um pequeno recorte neste artigo e me detenho na análise de Hécuba, personagem central do texto trágico, valendo-me do exame de seu discurso.

Se concebêssemos a peça teatral como espetáculo, outros elementos teriam de ser também considerados. Existe uma simbologia eloqüente por trás de cada fator cenográfico, donde a importância de uma análise semiótica conjunta. Se a compreendermos, porém, como texto - e é esse o caso das tragédias de Sêneca, escritas mais para a leitura que para a representação -, a peça teatral se reduz ao diálogo, ao discurso dramático, devendo este, então, ser analisado em seus estratos constitutivos.

O discurso dramático é mais que uma simples conversação - já o disse Styan (Styan, 1960, p. 11-14) ao procurar caracterizá-lo. Uma frase extraída de uma conversa pode significar pouco; utilizada por um ator, no palco, assume qualidades especiais. O contexto lhe empresta um valor acima do normal. O próprio ritmo da frase pode sugerir o tom. Mesmo constituído de palavras usuais e baseado na conversação diária, o discurso dramático se submete a uma pressão particular. As palavras têm a função de chamar a atenção. Existe um “subtexto” além do texto.

No caso da tragédia senequiana, considerada por vezes como um modelo de *tragoedia rhetorica*, o discurso assume dimensões específicas. Os elementos formais são cuidados com extremo requinte. Sêneca é produto de uma época em que se valorizava de modo singular o emprego de elementos ornamentais na composição do texto poético. Familiarizado com a preceituação corrente nas “escolas de retores”, erudito, sensível e versátil, ele trabalhou o discurso literário à exaustão, valendo-se de todos os recursos retóricos possíveis. Compôs, portanto, obras dramáticas nas quais o discurso puro, sem rubricas e didascálias, veicula as idéias, constrói a ação e lhe define a marcha, fornece material para a “visualização” do espetáculo e compõe as personagens.

Vejamos, como exemplo, o caso da composição da figura de Hécuba, personagem central de *As troianas*, cujas características podem ser detectadas a partir do estudo de seu discurso.

Sêneca, ao escrever a tragédia, utilizou uma conhecida lenda, explorando o “dia seguinte” da guerra de Tróia. Ao iniciar-se a peça, Hécuba, a rainha vencida, recita o prólogo, falando da destruição da cidade e da sina das mulheres sobreviventes que seriam sorteadas entre os chefes gregos como parte do espólio. Concluindo a exposição, ela assume o papel de corifeu e conduz o párodo - o primeiro canto coral -, dialogando com as troianas e incitando-as a lamentar os mortos ilustres. Nesses dois primeiros momentos o discurso de Hécuba é bastante extenso e se reveste de grande importância.

Terminadas as lamentações, iniciam-se os episódios propriamente ditos. Hécuba não se faz presente nem no primeiro episódio, quando um arauto comunica às mulheres que o espírito de Aquiles surgira das sombras, exigindo a imolação da virgem Políxena - fato que ocasiona uma discussão entre Agamêmnon e Pirro, a convocação do porta-voz de Apolo e a confirmação da exigência, acrescida pela do sacrifício do pequeno Astíanax - nem no segundo, quando Andrômaca, a viúva de Heitor, fala de seus pressentimentos e tenta, inutilmente, esconder o filho. No terceiro episódio, quando Helena procura enganar Políxena, simulando que viera prepará-la para um casamento, e no epílogo, quando um mensageiro relata às troianas o duplo crime e as convida a partir, Hécuba está em cena. Suas falas, nesses trechos, embora enfáticas e carregadas de significados especiais, não são muito numerosas.

A função da rainha, portanto, não se configura como preponderante no desenrolar da ação. Sem características evidentes de protagonista, ela se apresenta, no entanto, como uma espécie de eixo que garante a unidade da peça, fazendo a ponte entre o segundo e o terceiro episódio, em sua condição de avó e mãe das vítimas. Conquanto seja um exemplo de “personagem passiva”, se constitui, conforme a opinião de L. Herrmann (Sénèque, 1971, p. 57), na “pessoa central” da tragédia, a que encarna e sintetiza a desgraça e o desespero que acomete as troianas. Além do mais, é um elemento de equilíbrio por ter uma função simétrica, recitando o prólogo, responsabilizando-se por algumas das últimas falas do epílogo e permanecendo subjacente nos três episódios centrais.

As características de Hécuba, como antes afirmei, são fornecidas pelo seu discurso. Disse A. Rosenfeld (Souza, 1972, p. 29) que, no teatro, as personagens absorvem as palavras do texto e “passam a constituir-las, tornando-se fontes delas, exatamente como ocorre na realidade” Essas palavras são um dos meios principais para a caracterização. Segundo D. A. Prado (Souza, 1972, p. 88), há três vias que nos levam ao conhecimento de uma figura teatral: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem delas. No caso da tragédia de Sêneca - pobre em movimentação e em eventos e não preocupada com a revelação explícita de dados de personalidade, mas elaboradíssima sob o aspecto retórico e

formal -, os elementos de linguagem são os grandes responsáveis pela configuração dos tipos.

Conhecemos Hécuba não tanto pelo que diz mas pela forma como o diz; não tanto pelo que faz, mas pelo que incita a fazer por meio da palavra; não pelo que os outros dela dizem mas pelo que diz seu próprio discurso em todos os seus componentes: na organização das frases, nas formas verbais utilizadas, no vocabulário, nas figuras de estilo, no ritmo dos versos, nos fonemas empregados com predileção.

Hécuba é, antes de mais nada, a rainha e, por extensão, a imponência, a majestade, o orgulho. Todas as palavras que pronuncia contribuem para revelar esse caráter. Hécuba é o centro como Tróia o fora, é o chefe, a cabeça, a razão. As primeiras frases que ela alinha, ao abrir o prólogo, colocando-se a si própria no corpo do discurso, nos mostram sua posição em face dos acontecimentos:

*Quicumque regno fidit et magna potens
dominatur aula nec leues metuit deos
animumque rebus credulum laetis dedit
me uideat et te Troia.*

(Tro 1-4)

(“Quem confia em seu poder e reina poderoso num grande palácio, quem não teve receio dos deuses inconstantes e se entregou de espírito crédulo a coisas alegres, que me veja agora a mim e a ti, Tróia”).

O período, como se pode verificar, é de natureza optativa. O subjuntivo *uideat* (veja), contido na proposição principal, fazendo-a opor-se ao real das orações subordinadas, que apresentam verbos no indicativo, nas quais se justapõem os presentes *fidit* (confia) e *dominatur* (reina) aos perfeitos *metuit* (teve receio) e *dedit* (entregou), revela, de forma expressiva, um ato de volição de um agente oculto, disfarçado no paciente objectual *me* (me).

O duplo objeto, *me* (a mim) e *te* (a ti), mostra-nos a colocação paralela de Hécuba e Tróia. Que se voltem para elas os olhares dos poderosos. Os elementos que caracterizam os eventuais ou potenciais contempladores convocados apresentam cargas semânticas equivalentes ou recorrentes: poder, ausência de medo, alegria. São características opostas às da realidade a ser contemplada.

Hécuba e Tróia, representadas pelos pronomes *me* (a mim) e *te* (a ti), estão no mesmo plano, mas Hécuba vem à frente, mencionada em primeiro lugar e em posição de especial destaque, no início do verso. Tróia vem depois e é focalizada, a seguir, de modo minucioso, em sua ruína e desolação, no amplo quadro descrito pela rainha - um quadro de tristeza, pavor e escravidão, oposto, portanto, semanticamente, ao que anteriormente fora evocado: o poder, o destemor e a alegria.

As palavras de Hécuba, em sua descrição sinistra, contida entre os versos 6 e 13, convergem para a frase-chave presente no verso 14: *Pergamum incubuit sibi* (“Pérgamo caiu sobre si mesmo”). É o desmoronamento total, o fim.

A derrocada de Tróia se deveu a dois fatores: a sanha do inimigo e as armas de guerra. Do verso 15 ao 66, há uma série de recorrências significativas que envolvem tais idéias. Palavras como *adustis* (queimados), *flammae* (chamas), *ardens* (ardente), *fumat* (fumeça), *fumo* (fumaça), *fauilla* (fuligem), *cineres* (cinzas), *ignes* (fogos), *facibus* (fachos), *ardetis* (ardeis) caracterizam o fogo, usado como arma; *armis* (armas), *ferrum* (ferro), *ensis* (espada) denotam as armas propriamente ditas. De outro lado, expressões como *avidas manus* (mãos insaciáveis) *avidus irae* (enfurecido), *rapit* (saqueia), *ferus* (cruel), *populator* (devastador), *ferox* (feroz), qualificam o inimigo. É a queda do baluarte destruído, o ferro, o fogo, a vitória do exército oponente.

Tróia e Hécuba foram derrotadas e destruídas, conforme se pode depreender. As últimas palavras da rainha, entretanto, já no final do epílogo, nos mostram sua posição, diferente, agora, da de Tróia:

*Non hostis aut ruina, non ignis meos
absumpsit artus /.../*

(Tro 1176-1177)

(“Nem o inimigo, nem o desmoronamento, nem o fogo atingiu meus membros ...”)

Hécuba, fisicamente viva e incólume, se opõe a Tróia arrasada. Mas na vida de Hécuba é que se encontra realmente sua morte. E aí compreendemos a suposta contradição da velha rainha no párodo quando, após ter ordenado às troianas que chorassem o rei morto, as intima a parar com as lamentações:

*Felix Priamus!
dicite cunctae: liber manes
uadit ad imos, nec feret umquam
uicta Graium ceruice iugum.*

(Tro 143-145)

(“Feliz Príamo!
dizei juntas. Livre, ele se dirige
às profundezas dos manes e jamais trará
o jugo helênico sobre a vencida cerviz”).

A morte do rei livre se identifica com a felicidade. A desgraça, pior que a morte, é a escravidão, a escravidão que anulará a majestade da Hécuba-rainha,

acostumada a dirigir-se à turba das troianas no imperativo, o modo do mando: *ferite pectora* (feri vossos seios), *planctus date* (erguei vossa lamentação), *iusta Troiae facite* (fazei coisas dignas de Tróia), *soluite crinem* (soltai as cabeleiras), *solitum flendi uincite morem* (superai vosso costumeiro hábito de chorar), *saeuite* (enfurecei-vos), *tundite pectus* (golpeai vosso peito), *uertite planctus* (vertei vossas lágrimas), *fundite fletus* (derramai vosso pranto), *dicite cunctae* (falai conjuntamente) (*Tro* 64-144).

A escravidão fere de frente o orgulho de Hécuba, que sente vergonha de seu dono:

... *domini pudet*
non seruitutis.
(*Tro* 989-990)

(“tenho pejo de meu senhor,
não da servidão”).

Hécuba se envergonha de ter Ulisses por amo. Como se envergonharia de ter Pirro, Menelau ou Agamêmnon. A vergonha surge no momento em que sabe que tem um senhor, pois que nenhum a mereceria. A escravidão como abstração seria ainda tolerável: é uma vicissitude, uma decorrência natural da guerra; a escravidão concretizada - qualquer que seja o dono - essa é intolerável porque afronta o orgulho. A escravidão se opõe à arrogância de Hécuba que exorta as companheiras a desnudar os seios em uma atitude de revolta (*Tro* 89-90), que se dirige a Ulisses com ameaças (994-996) e a Pirro com desafios (1000-1002). Em qualquer dos casos é Hécuba-rainha quem fala. É Hécuba-Tróia que cai sobre si mesma mas que se transforma numa nuvem de fumaça, retomando a posição vertical, pairando acima de todos e levantando a cabeça sem sentir o peso do jugo sobre a cerviz.

O discurso da rainha é pessoal e emotivo. Sua literalidade se superpõe, por vezes, a seu aspecto referencial. As palavras que diz são importantes em si, insubstituíveis. A própria tradução prejudica o aspecto conotativo e expressivo do texto. Como traduzir, por exemplo, as admiráveis séries de consoantes dentais encontradas nos versos 3-4 e 93-95, a sugerir um gaguejamento soluçante e patético?

... *laetis dedit*
me uideat et te, Troia...
(*Tro* 3-4)

... *placet hic habitus,*
placet: agnosco Troada turbam.
Iterum luctus redeant ueteres...
(*Tro* 93-95)

Qualquer tentativa de tradução falsearia o original, tiraria sua força expressiva, diminuiria o impacto que causa no receptor.

O discurso é extremamente rico e, por conseguinte, complexo e de difícil análise. Apresenta a todo momento figuras estilísticas de importância funcional, entre as quais predominam as de pensamento, importantes para a configuração da personalidade da rainha.

Destacam-se as alusões, as interrogações, as exortações, as imprecações, as acumulações, as antíteses.

As alusões - referências vagas a fatos, lugares, pessoas e coisas presumidamente conhecidos - evocam, principalmente, a guerra, a família e os mitos. A pátria destruída, a ancestralidade real e a participação dos deuses na vida são os responsáveis diretos pelas lembranças constantes do passado. O passado evocado é trazido ao presente e se transforma, realmente, no presente de Hécuba. Passa ela, então, a viver o passado no presente. Só o passado parece existir e superpor-se a uma atualidade que ela não quer viver. Embora cruel, o passado é revivido nas alusões e a crueldade que encerra é menor, talvez, que a crueldade do presente, que não oferece nada. O passado, ao menos, pode oferecer as recordações que sustentam a rainha.

No início do prólogo, Hécuba faz alusões principalmente à guerra. Tudo é lembrado em evocações pouco precisas que pressupõem conhecimento por parte do leitor/espectador da tragédia. Não há um relato do que aconteceu. As lembranças existem mas não são apresentadas; são insinuadas. Com poucas palavras Hécuba reconstrói um quadro, faz-nos visualizar uma cena. Em vinte e um versos - do 6 ao 27 -, ela relembra a totalidade da guerra. E podemos ver as muralhas derrubadas no chão, muito embora tivessem sido construídas por Apolo e Netuno (*caelitum egregius labor - Tro 7*), muito embora toda a Ásia conhecida se tivesse aliado a Tróia para impedir tal desenlace: os guerreiros de Reso, os citas, os povos orientais coligados, as amazonas. A guerra não respeitou a casa real: o palácio de Assáraco é uma fogueira imensa a expelir rolos de fumaça para o alto; a escuridão esconde o céu e o vencedor se apodera do espólio.

Evocada a pátria, destruída e saqueada, Hécuba relembra a família, desintegrada e dispersa. Alude a Heitor, aos filhos mais jovens também mortos, a Cassandra, a Páris. Alude a Príamo, morto por Pirro e condenado a permanecer sem sepulcro (*Tro 28-55*).

Essas alusões nos mostram uma Hécuba vinculada ao passado, impossibilitada de libertar-se dos antigos laços. E o fato é perfeitamente compreensível: no passado Hécuba viveu e reinou, teve o amor de Príamo e o carinho dos filhos, foi poderosa e grande. A vida, o amor, a majestade só existem agora como lembranças mas são a única coisa concreta que a rainha ainda possui. O presente e o futuro só lhe oferecem o caos.

A passagem brusca do poder ao nada, da realeza à escravidão, do pináculo ao solo, explicam as outras ocorrências do discurso de Hécuba.

As interrogações - presentes em grande número em suas falas - estão geralmente soltas no meio do discurso. Mas não são indagações feitas a alguém com o objetivo da obtenção de uma resposta; são meras perguntas propostas ao acaso, revelando a perplexidade da rainha diante do inexplicável e talvez o desejo inconsciente de encontrar uma explicação.

*Sed quid ruinas urbis euersae gemis,
uiuax senectus?*

(Tro 41-42)

(“Mas por que gemes a ruína de uma cidade caída,
ó minha velhice que resiste à morte?”),

pergunta Hécuba no correr do prólogo. A pergunta é proposta a si própria e tem caráter meramente retórico.

Mais adiante, ao dialogar com as troianas, a interrogação da rainha tem caráter exclamativo e tom exortativo. Após incitar as mulheres a desnudar-se em sinal de luto e protesto, a rainha indaga:

*Cui coniugio
pectora uelas, captiue pudor?*

(Tro 89-90)

(“Para que casamento
velas os seios, ó pudor escravo?”)

Não é a resposta, o conhecimento da causa, o que interessa; é a mudança de atitude das mulheres que a ouvem, fato que deverá decorrer da indagação proposta, como uma conseqüência natural.

Em outro passo, ao dirigir-se a Pirro, no momento em que o jovem aprisionava Políxena e rechaçava a oferta da rainha, disposta a acompanhar a filha, a pergunta formulada tem todas as características de um desafio, de uma invectiva; apenas a forma é de interrogação:

Pyrrhe, quid cessas?
(Tro 1000)

(“Por que paraste, Pirro?”)

Em geral, a indagação de Hécuba pressupõe uma resposta implícita. E numa ocorrência, no final do terceiro episódio, quando ela se vê totalmente impotente para mudar a marcha dos acontecimentos, a resposta chega a ser dada explicitamente nas palavras que endereça aos inimigos:

*Quid precer uobis? Precor
his digna sacris aequora; hoc classi accidat
toti Pelasgae, ratibus hoc mille accidat
meae precabor, cum uehar, quicquid rati.
(Tro 1005-1008)*

(“Que pedirei para vós? Peço mares dignos deste sacrifício. Que aconteça à armada pelásgica, que aconteça aos mil navios aquilo que eu pedir para o meu navio quando eu for levada”).

Admiráveis pelo efeito estilístico e pelo patético que encerram são duas séries de interrogações encadeadas que configuram também, simultaneamente, dois casos de gradação.

A primeira é marcada pelo emprego enfático de anáfora e paralelismo:

*Quis tam impotens ac durus et iniquae ferus
sortitor urnae regibus reges dedit?
Quis tam sinister diuidit captas deus?
Quis arbiter crudelis et miseris grauis
eligere dominos nescit et saeua manu
dat iniqua miseris fata? Quis matrem Hectoris
armis Achillis miscet?
(Tro 981-987)*

(“Qual foi o furioso, mesquinho e feroz sorteador de uma urna iníqua que deu rainhas aos reis? Qual é o deus tão sinistro que separa as escravas? Qual é o árbitro, cruel e opressor para as infelizes, que não sabe escolher senhores e, com mão impiedosa, traça um destino vergonhoso para as desgraçadas? Qual é aquele que misturará a mãe de Heitor às armas de Aquiles?”)

Construiu-se um *crescendo* cujo ponto alto é a frase final. Os tempos verbais empregados contribuem para a composição da gradação. O perfeito *dedit* (deu) é substituído pelos presentes *diuidit* (separa), *nescit* (não sabe) e *dat* (traça) e, finalmente, pelo futuro *miscet* (misturará). A última interrogação se reporta a um fato que ainda não ocorreu. Embora Hécuba já pertença a Ulisses pelo sorteio e ela o sabe - a posse real ainda não se concretizou. É uma possibilidade futura, portanto, e não um fato consumado.

A segunda série de interrogações encadeadas, presente no final do epílogo - quando tudo se acabara, inclusive as esperanças -, se caracteriza pelo excessivo cuidado com o aspecto fônico:

*Quo meas lacrimas feram?
Ubi hanc anilis expuam leti moram?
Natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?
An omnia an me?*

(Tro 1168-1171)

(“Para onde levarei minhas lágrimas?
Onde repudiarei a tardança da morte de uma anciã?
Deveria chorar minha filha ou meu neto? Meu esposo
ou minha pátria? Tudo ou a mim própria?”)

A camada sonora do texto latino agrava as conotações de desolação, desalento e desânimo que a unidades de sentido apresentam. Das cinquenta consoantes utilizadas, vinte e três - quase a metade - são consoantes nasais, o que acentua a idéia de cerceamento, de abafamento, de limitação, de fim de um ciclo que se fecha.

Além das alusões e interrogações, são também freqüentes, no discurso de Hécuba, as exortações, que surgem como incentivo ou ordem e que caracterizam, evidentemente, a fala de uma rainha acostumada a comandar. No párodo, os imperativos dirigidos às troianas, e já mencionados antes, se configuram como imperativos exortativos. Ao dirigir-se a Pirro, entretanto, e aos demais chefes gregos, os imperativos de Hécuba mudam de configuração e assumem as funções de invectivas e imprecações:

*reclude ferro pectus et Achillis tui
coniunge soceros. Perge, mactator senum,
et hic decet te sanguis: abreptam trahe.
Maculate superos caede funesta deos,
maculate manes.*

(Tro 1000-1005)

Age

(“Anda!

Fere meu peito com teu ferro e reúne os sogros de teu Aquiles. Continua, assassino de velhos, é este o sangue que te convém. Arrasta-me! Maculai, vós todos, os deuses superiores com um crime funesto. Maculai os manes”.)

Menos comuns são as optações, no discurso da rainha, e isso pode ser explicado se atentarmos para a própria natureza da opção, figura pela qual se expressa um desejo. Hécuba já nada mais deseja de consistente, de concreto. Suas optações se confundem com imprecações ou ironias:

Iamdudum sonet
fatalis Ide, iudicis diri domus;
(Tro 65-66)

(“Que agora ressoe
o Ida fatal, sede de um juramento desastrado!”);

... per colla fluant
maesta capilli tepido Troiae
puluere turpes;
(Tro 84-85)

(“que flutuem sobre vossos
tristes ombros os cabelos sujos
com a cinza quente de Tróia”);

Rhoetea sonent litora planctum
habitansque cauis montibus Echo
non ut solita est, extrema brevis
uerba remittat: totos reddat
Troiae gemitus: audiat omnis
pontus et aether.
(Tro 107-112)

(“Que a praia do Reteu ressoe com o pranto
e Eco, habitante das grutas escavadas,
não repita apenas as últimas palavras,
breve como é: que reproduza todos
os gemidos de Tróia: que os ouçam
os mares e o ar”).

Também não são muito assíduas as exclamações: talvez para Hécuba já nada mais seja motivo de espanto ou admiração. Esporadicamente, porém, encontram-se expressões exclamativas, muitas vezes repassadas de ironia. A ironia, aliás, considerada por G. G. Sedgewick (Sedgewick, 1948, p. 703 seqs.) como elemento fundamental na tragédia, onde o próprio revés da fortuna é irônico, perpassa o discurso de Hécuba revelando a revolta da mulher que não se dobra, não se verga, não cede e prefere a morte à humilhação de ser vencida.

Um caso especial de ironia pode ser observado em sua última fala quando, ao dirigir-se aos gregos, Hécuba formula votos para a partida:

*Ite, ite, Danai; petite iam tuti domos;
optata uelis maria diffusis secet
secura classis: concidit uirgo ac puer;
bellum peractum est.*

(Tro 1165-1168)

(“Ide-vos, ide-vos, dânaos; demandai vossos lares com segurança; que a armada confiante corte os mares almejados, velas à solta: tombaram a virgem e o menino; a guerra terminou”).

Ao lado dessas figuras, que, enriquecendo estatisticamente o discurso, são fundamentais para a construção do caráter da personagem, muitas outras poderiam ser levantadas: acumulações, antíteses, figuras de harmonia, sempre empregadas com papel funcional.

As figuras de estilo por vezes se revestem de valor simbólico, operando como índices. Veja-se, por exemplo, o seguinte caso de acumulação, em que existe pleonasma léxico:

*... nube ceu densa obsitus
ater fauilla squallet Iliaca dies.*

(Tro 20-21)

(“... como que coberto por densa nuvem, o negro dia se obscurece com a fuligem de Tróia”).

Poderíamos considerar tal acumulação como mero recurso enfático ou nela tentar reconhecer o extravasamento de um pensamento obsessivo, a revelação da fixação de uma idéia.

Da mesma forma, as antíteses podem ser consideradas quer como simples adorno de linguagem quer como reflexo natural do pensamento de alguém que é a própria encarnação da antítese, condensando em si a realeza e a escravidão, o ódio e o amor, a altivez e o abatimento.

No início do primeiro pronunciamento de Hécuba já se observa a marca da antítese da qual ela é o exemplo vivo:

*... non unquam tulit
documenta fors maiora, quam fragili loco
starent superbi.*

(Tro 4-6)

(... jamais a Sorte
apresentou provas maiores de como os poderosos
se assentam sobre tão frágil base”).

Se as figuras de estilo contribuem para o conhecimento da personalidade da rainha, o mesmo se pode dizer das palavras que escolhe, ricas em valor simbólico e conotativo, e dos elementos sonoros que compõem os significantes.

São abundantes, no discurso, como se viu, os vocábulos que evocam fogo, chamas, fumaça, cinza, bem como os que denotam sofrimento, luto, pranto, morte, dor. Por outro lado, aparecem com insistência aliterações decorrentes do emprego de palavras com cadeias de dentais, sugerindo entrecortamento de fala, próprio de quem soluça, ou com elementos nasais que lembram o abafamento e a sufocação. A utilização de sílabas longas, em excesso, também contribui para a criação de um discurso pesado. O párodo, em que dialogam Hécuba e as troianas, é construído com versos anapésticos, o que deveria conferir leveza ao texto, caso os anapestos fossem mantidos, uma vez que tal pé métrico se compõe de duas sílabas breves seguidas de uma longa. Sêneca, porém, substitui muitos dos anapestos por espondeus - formados por duas sílabas longas -, sobretudo quando é Hécuba quem fala. Encontramos em alguns versos espondeus justapostos, o que, no dizer de Quintiliano (*Inst Orat IX 4 139*), cria o *tumor tragoediae*, dada a sua solenidade, a *grauitas* da expressão vocal.

Em dois momentos encontramos três espondeus consecutivos numa série de quatro pés, o que alonga sobremaneira a fala, fazendo-a grave, pesada, apropriada, portanto, ao que expressa:

- - - -
Fi | dae | ca | sus | nos | tri | co | mi | tes
(Tro 83)

(“Companheiras fiéis de nossa desgraça”);

- - - - -
Nunc | nunc | ui | res | ex | pro | me | do | lor
(Tro 106)

(“Agora, agora, ó dor, mostra a tua força!”).

Todos esses recursos tornam o discurso de Hécuba extremamente rico, solene, grandioso, diferente do das demais personagens da peça e adequado à envergadura da rainha. O artificialismo - que fez com que alguns críticos, como Patin (Patin, s/d, p. 411), a considerassem como “um retor que brinca com o sofrimento e disserta com ênfase sobre ele” - tem importância estrutural. O que Hécuba diz

tem sua função, evidentemente, por revelar a verdade que se pretende mostrar e acentuar a tragicidade existente na vida como uma ameaça constante, dependente da fortuna e do acaso. O *como diz*, no entanto, é o dado fundamental para a caracterização da personagem. Se considerarmos a rainha como um ser majestoso, soberbo, altivo, acostumado ao mando e ao respeito, capaz de levar os sofrimentos aos extremos, de odiar e amar, de desafiar os poderosos e expor-se ao perigo, mergulhada sempre no sofrimento mais profundo, numa dor sem consolo e sem remédio, sabemos de tudo isso não por unidades significativas diretas mas por um jogo lingüístico e retórico para o qual contribuem em conjunto, de forma decisiva, todos os elementos constitutivos do discurso: as sonoridades - dos fonemas ao ritmo, passando por figuras de harmonia e até de sintaxe -, os signos empregados em suas funções próprias e conotativas, a frase, construída com evidente cuidado. Todos os estratos, conjuntamente, formam a tessitura una e indissociável que nos dá a medida da personagem em sua participação na ação dramática.

BIBLIOGRAFIA

- CARDOSO, Z. A. *A construção de As troianas de Sêneca*. São Paulo, USP, 1976 (Tese de doutoramento, policopiada).
- HERRMANN, L. Ver SÊNEQUE, *Tragédies*.
- INGARDEN, R. *A obra literária*. Lisboa, Fundação Galouste Gulbekian, 1973.
- PATIN, M. *Études sur les tragiques grecs*. Paris, Hachette, s/d.
- PRADO, D. A. Ver SOUZA, A. C. M. *et alii*.
- RIFFATERRE, M. *Estilística estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- ROSENFELD, A. Ver SOUZA, A. C. M. *et alii*.
- SEDGEVICK, G. G. *On irony, specially in drama*. Toronto, University of Toronto Press, 1948.
- SÊNEQUE. *Tragédies* (Texte ét. & trad. par L. HERRMANN). Paris, "Les Belles Lettres" 1971.
- SOUZA, A. C. M. *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- STYAN, J. L. *The elements of the drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1960.
- TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- WELLEK, R. e AUSTEN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa, Europa-América, 1962.

ABSTRACT: The language used by Seneca in his tragedies reveals a great versatility in dealing with rhetoric resources. Product of an age when excellence was chiefly given to the application of decorative elements in the poetic text composition, acquainted with the prevailing precepts in the "schools of rhetoricians", learned and sensible, Seneca wrote tragic plays specially designed to be read and was deeply concerned about shaping the literary discourse. Through it and making use of the phonic elements of the text, the poetical rhythms, the semantic contents of the words, the syntactic structure of clauses and the figures of style, he built the characters and emphasized their features. Hecuba, the central *dramatis persona* of *Trojan women*, is a typical example of dramatic construction whose defining traces of personality are known not only by means of what she says but also by how she says it.

FRANÇA JÚNIOR E A COMÉDIA DE COSTUMES

João Roberto Faria*

RESUMO: O presente artigo é um exercício de síntese, no qual se procura estudar as comédias de costumes de França Júnior, situando-as no contexto da produção teatral brasileira do século XIX e analisando os seus procedimentos cômicos.

Palavras-chave: comédia de costumes, comicidade, comédia brasileira.

“Meu ponto final é uma lágrima” Com essas palavras, Artur Azevedo, tristíssimo, encerrou a sua crônica de 28 de setembro de 1890, na qual transmitiu aos leitores do jornal fluminense *Correio do Povo* a notícia da morte do amigo e companheiro de vida teatral José Joaquim de França Júnior, ocorrida um dia antes em Poços de Caldas, Minas Gerais. Aos 52 anos de idade, desaparecia prematuramente o comediógrafo consagrado pelo extraordinário sucesso de peças como *As doutoras* ou *Como se fazia um deputado* e o cronista admirado por todo o Rio de Janeiro.

Hoje, passados mais de cem anos, França Júnior ocupa um lugar de destaque na história do teatro brasileiro, saudado invariavelmente por nossos especialistas como o escritor que consolidou a comédia de costumes no Brasil, dando continuidade e força à tradição iniciada por Martins Pena. Essa aproximação entre os dois comediógrafos, feita pela primeira vez por Artur Azevedo, não só é correta como fundamental para se perceber a importância e a vitalidade de uma concepção de teatro popular que dominou os palcos brasileiros ao longo de quase todo o século XIX e durante as três primeiras do atual.

França Júnior era acadêmico da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando começou a escrever para o teatro. Ele mesmo relembra, numa saborosa crônica de 1882, que ao assistir à representação do drama *Onfália*, de Quintino Bocaiúva, em julho de 1860, sentiu-se motivado a fazer algo no mesmo gênero,

(*) Professor da Universidade de São Paulo.

isto é, uma peça séria, de pretensões moralizadoras, na qual discutiria uma questão de interesse da sociedade. Depois de algumas tentativas, porém, percebeu que sua índole o empurrava para outra direção: o primeiro esforço resultou na pequena comédia *Meia hora de cinismo*, um exercício despretensioso de quem aproveitava a própria vivência entre estudantes, para expor alguns de seus costumes em ritmo um tanto farsesco. O enredo frouxo, pouco consistente, girando em torno da dívida de um estudante a um agiota, parecia mero pretexto para que a cena reproduzisse as costumeiras gozações, brincadeiras e bebedeiras que deviam ser comuns nas repúblicas estudantis da velha São Paulo. *República modelo*, aliás, é o título da segunda comédia em um ato que França Júnior escreveu nesse mesmo período, enquanto ainda cursava a Faculdade de Direito. Embora esse texto esteja perdido, é de supor que se trate de uma variação sobre o mesmo tema da comédia anterior. Quer dizer, já no início da carreira o comediógrafo mostrava-se um observador atento dos costumes à sua volta, característica que aprimoraria a cada nova peça escrita.

Meia hora de cinismo e *República modelo* foram representadas em São Paulo, em 1861. Nessa época, porém, o centro da vida cultural do país estava no Rio de Janeiro, cidade que presenciava, desde 1855, uma estimulante rivalidade entre dois teatros: o São Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático. No primeiro, pontificava o grande ator romântico João Caetano, com um repertório de melodramas, dramas e tragédias neoclássicas bastante adequado ao seu estilo grandiloquente de interpretação; no segundo, graças ao trabalho do ensaiador Emílio Doux e, posteriormente, dos artistas Furtado Coelho e Joaquim Augusto, os fluminenses puderam conhecer o repertório realista francês - última moda em Paris - e um modo de interpretação sem exageros, baseado no princípio da naturalidade em cena, isto é, da reprodução dos gestos e falas do cotidiano. A representação de peças de autores como Alexandre Dumas Filho, Emile Augier e Théodore Barrière provocou um verdadeiro entusiasmo pelo teatro nos jovens intelectuais brasileiros. O apoio ao Ginásio Dramático materializou-se nas crônicas de Machado de Assis, Henrique César Muzzio, Souza Ferreira, e nas produções dramáticas de José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão e de vários outros autores.

É nesse contexto, ou seja, num clima francamente favorável às atividades teatrais, que França Júnior aparece, desejoso de se alinhar com a reforma realista promovida pelo Ginásio. E é exatamente nesse teatro, em fevereiro de 1862, que é representada a sua primeira comédia em três atos, *Os tipos da atualidade*. Mais ambicioso ao estrear na corte, o escritor procura agora divertir o espectador, mas ao mesmo tempo passar-lhe algumas lições edificantes. Assim, enquanto sustenta a comicidade com o exagero caricato do Barão da Cutia, aborda uma questão de interesse da sociedade, a do casamento por dinheiro, por meio de discussões moralizadoras.

Essa dicotomia provoca um desequilíbrio na comédia. São visíveis as dificuldades que França Júnior enfrentou ao escrevê-la. Enquanto sua vocação o fazia criar os tipos cômicos do Barão da Cutia, Gasparino e Porfíria, personagens apreendidos pelo ângulo da deformação caricatural e que vivem situações hilariantes, a obrigação de estar na moda e de adequar-se ao repertório típico do Ginásio o levou a criar Carlos, Mariquinhas e D. Ana como reproduções da vida real, daguerreótipos, como se dizia na época.

As diferenças entre os dois grupos de personagens, como não poderia deixar de ser, estende-se à própria ação da comédia. Quando, por exemplo, está em cena o Barão da Cutia, a comicidade ganha o primeiro plano. Desde a entrada, no primeiro ato, até o final, ele é o caipira bronco e desajeitado, completamente inadaptado à vida da corte. Nessa linha, França Júnior explora o mesmo filão de onde nasceu a comédia *Um sertanejo na corte*, de Martins Pena. Por outro lado, quando Carlos e Mariquinhas contracenam, ou quando o rapaz discute com D. Ana, a peça adquire a naturalidade da comédia realista e incorpora inclusive as tiradas moralizantes - sobretudo contra o casamento por dinheiro - tão comuns no repertório francês e brasileiro do Ginásio.

As qualidades de *Os tipos da atualidade* restringem-se à caracterização dos personagens e à criação de situações cômicas. No plano do enredo, percebe-se a inexperiência do jovem dramaturgo, incapaz ainda de encontrar as melhores soluções para o conflito instaurado no primeiro ato, entre a intransigência de D. Ana, que deseja casar a filha com o endinheirado Barão da Cutia, e seu antagonista Carlos. Diante do impasse, França Júnior apela para um recurso fácil, exterior à ação da comédia: na passagem do segundo para o terceiro ato, Carlos recebe uma herança de um tio e fica mais rico do que o Barão da Cutia. Logicamente D. Ana o aceita como genro e, para coroar seu apego ao dinheiro, casa-se com Gasparino, supondo que ele herdou uma boa herança de Porfíria. O final feliz, para ela, é na verdade um logro, pois o afetado rapaz só tinha em mente o dinheiro de Carlos, que afinal ficaria em família.

O cinismo do desfecho poderia tirar da peça qualquer alcance moralizador, se nos diálogos finais não ficasse claro que o casamento com Gasparino é na verdade o castigo de D. Ana.

Nas peças que escreveu em seguida, França Júnior felizmente desistiu do hibridismo empregado em *Os tipos da atualidade*. Talvez tenha percebido que as discussões sérias, com intuito edificante, só atrapalhavam sua inclinação pela sátira, pela caricatura e pelo deboche farsesco. Além disso, a partir de 1864, 1865, o tipo de peça representada no Ginásio começava a enjoar o grande público, que queria mais diversão e menos lições morais no teatro. O sucesso da opereta *Orfeu no Inferno*, de Offenbach, que estreou em fevereiro de 1865 e permaneceu durante todo o ano em cartaz, determinou um novo rumo para os palcos brasileiros na ocasião. Os empresários, sintonizados com o gosto popular, abriram as portas do teatro para as operetas francesas, que aqui foram traduzidas, adaptadas, parodia-

das, e para todo tipo de peça que tivesse o intuito de divertir o espectador. Nos anos que se seguiram, a hegemonia do gênero cômico, em suas formas mais variadas, foi total.

França Júnior, bastante à vontade com a nova situação, escreveu cerca de vinte comédias entre 1864 e 1889. Infelizmente, algumas delas se perderam, de modo que a edição mais recente de sua obra, feita em 1980 pelo antigo Serviço Nacional de Teatro, reúne nove comédias em um ato e cinco comédias em três ou quatro atos.

As primeiras são evidentemente mais simples, construídas por vezes em torno de uma única idéia ou de um único tipo cômico. *Entre para o clube Jácome*, por exemplo, explora apenas a obsessão de um homem por cavalos. Toda a comicidade está centrada naquilo que Henri Bergson chama de “rigidez” em seu clássico *O riso*. Ou seja: o personagem age mecanicamente, repetindo um comportamento que vai se mostrando extravagante, exagerado e conseqüentemente cômico. Já *O tipo brasileiro* ilustra a comédia centrada numa única idéia: satirizar o costume nativo de valorizar somente o que é estrangeiro. Em cena, o inglês espectralmente encanta o brasileiro imbecil com projetos de obras absurdas, vendendo-os como geniais, mas no final é desmascarado por um jovem e inteligente filho da terra.

Se em ambos os casos é possível perceber certas semelhanças com Martins Pena - *Entre para o clube Jácome* repete o procedimento utilizado em *O diletante* e *O tipo brasileiro* lembra *O inglês maquinista* -, a verdade é que todas as comédias curtas de França Júnior, de alguma forma, confirmam tal afinidade. Não que haja cópia de enredos. É indiscutível a originalidade e a qualidade de comédias como *O defeito de família* e *Maldita parentela*, para citarmos as melhores realizações desse conjunto. Mas, concretamente, os dois comediógrafos lançam mão do mesmo arsenal de recursos do que a poética clássica chamou de “baixo cômico”. Em ambos, proliferam os apartes, os estrangeiros e brasileiros broncos estropiando o português, as pancadarias, os disfarces, os esconderijos, as paródias, as coincidências por vezes inverossímeis, os quiproquós, os tipos enrijecidos, as caricaturas, tudo em função do ritmo cômico que caracteriza a farsa.

França Júnior soube usar com muita competência esses recursos todos. Se nem sempre conseguiu um resultado excepcional - parecem-me inferiores *Inglezes na costa*, *Amor com amor se paga* e *Dois proveitos em um saco* - há que se destacar uma pequena obra-prima entre essas comédias curtas: *Maldita parentela*. A ação se passa no Rio de Janeiro, em 1871, na casa elegante de Damião Teixeira, que dá uma festa para viscondes, barões e autoridades. Eis que chegam os parentes pobres da esposa, a “maldita parentela” que vem estragar o brilho da festa. É como se um bando de personagens saídos das comédias de Martins Pena tivesse invadido o universo da rica burguesia fluminense. O contraponto propicia um excelente rendimento cômico, trazendo para o primeiro plano os tipos enrijecidos e as situações engraçadas que alimentam o enredo.

As comédias curtas de França Júnior foram importantes para que seu nome se tornasse conhecido no meio teatral. Mas foram as comédias longas que o consagraram. *Direito por linhas tortas*, encenada em 1870, revela bem a sua capacidade de sustentar a intriga por quatro atos, sem perda de interesse ou ritmo cômico. Com os mesmos recursos das comédias anteriores, mas combinando a comicidade de situações com a descrição de costumes, o autor explora uma idéia muito simples: o que acontece numa casa quando o marido não tem voz e a mulher manda em tudo, exageradamente? Assim é apresentado o casamento de Luís com Inacinha, no segundo ato, inevitavelmente cômico, por força da surpresa que é a transformação da mocinha da roça tão encantadora no primeiro ato em uma megera desbocada e grossa. Isso, por um lado. Porque por outro se confirma uma expectativa sutilmente insinuada na advertência que o amigo Miguel fizera a Luís, lembrando-lhe que antes de se casar devia “estudar” a sogra. Ora, é claro que a filha vai reproduzir o comportamento da mãe, com a agravante de trazê-la para morar em sua casa, na corte.

O segundo ato da comédia é realmente divertido. As duas mulheres não dão sossego aos respectivos maridos, gritam o tempo todo, usam expressões grosseiras, dão ordens, batem nos escravos, fazem o diabo e não cuidam da casa, já que só se preocupam com roupas e passeios. França Júnior trabalha com graça o estereótipo da sogra execrável e a inversão dos papéis no casamento. E nos dois últimos atos, ao reverter a situação para o que seria a “normalidade” desses papéis - os maridos mandando e as mulheres obedecendo -, instaura uma movimentada comicidade farsesca, que talvez pareça exagerada aos leitores pouco afeitos a esse tipo de peça.

Menos vulneráveis a possíveis restrições nessa linha são as excelentes comédias *Como se fazia um deputado* e *Caiu o ministério*, representadas em 1882. Não que dispensem os recursos farsescos. Mas ambas são corrosivas sátiras de costumes políticos que alcançam um efeito cômico mais crítico, em função da abrangência do assunto abordado. Assim, na primeira é todo o sistema eleitoral do Império que surge retratado com as cores da corrupção e da desonestidade. Numa seqüência de cenas hilariantes, o Major Limoeiro lança mão de vários métodos fraudulentos para assegurar a eleição a deputado provincial do sobrinho Henrique, jovem bacharel de Direito. Verdadeiro *meneur du jeu* da comédia, ele articula também o casamento do rapaz com a filha do seu principal adversário político, estratégia que garante sempre “o governo em casa”, esteja no poder o Partido Conservador ou o Partido Liberal. O Major Limoeiro é um pragmático, para quem os fins justificam os meios. Já mudou de partido várias vezes, “por altas conveniências sociais”, como diz, acrescentando: “... se o virar casaca fosse crime, as cadeias do Brasil seriam pequenas para conter os inúmeros criminosos que por aí andam” É triste constatar que essas palavras, escritas há mais de cem anos, poderiam estar presentes numa comédia de costumes dos nossos tempos. E há muito mais na sátira demolidora de França Júnior, na qual nem mesmo os

jovens, que geralmente se opõem aos velhos nas farsas de costumes, escapam do olhar severo do autor.

Pôr a política a serviço dos interesses pessoais é também a prática dos personagens de *Caiu o ministério*. Aqui, as freqüentes crises dos gabinetes ministeriais, que se sucediam no poder com incrível rapidez, são o ponto de partida da comédia. A fragilidade das instituições facilitava a corrupção e o clientelismo, como se percebe no primeiro ato. A cada anúncio de mudanças no governo e a cada boato sobre os possíveis nomes do novo ministério, o Rio de Janeiro agitava-se com as lutas dos bastidores. França Júnior satiriza a formação dos gabinetes, denunciando que o apadrinhamento valia mais do que a competência, e arma o enredo em torno de um personagem que é designado Presidente do Conselho de Ministros. Como não poderia deixar de ser, sua vida vira um inferno. Não só porque tem que aturar as bajulações, os pedidos de emprego, as brigas políticas, mas sobretudo porque a mulher e a filha o enchem de dívidas, argumentando que o cargo de ministro exigia certa pompa, e o fazem defender no Conselho a concessão de privilégio para um inglês “maquinista” explorar uma estapafúrdia linha de trens movidos a cachorros. Tudo porque Mr. James seria um bom partido para a mocinha. A ridicularização desse tipo de política é arrasadora.

A última comédia importante de França Júnior, e sua melhor realização no gênero, intitula-se *As doutoras*. Representada em 1889, essa comédia apresentava ao público fluminense da época uma inquietação que devia estar no ar ou pelo menos na cabeça de muita gente: qual o futuro da família numa sociedade em que as mulheres começavam a freqüentar as faculdades e a trabalhar como profissionais liberais, no mesmo nível dos homens?

Há informações de que a primeira médica brasileira formou-se na Bahia, em 1887. E é bem provável que nessa altura outras moças estivessem no mesmo caminho. Quer dizer, França Júnior trabalhou um tema atualíssimo, pondo em cena, para exacerbar os conflitos, um médico e uma médica recém-formados, que se casam. Como não defendem as mesmas teorias, as discussões científicas entre ambos são freqüentes e inevitavelmente cômicas, sobretudo quando acompanhadas e comentadas pela mãe da moça por uma criada tagarela. O deslocamento dos termos médicos e seu uso exagerado funcionam tão bem quanto a retórica inflamada da outra doutora da comédia, uma advogada que fala sempre como se estivesse no fórum.

A comicidade de palavras e situações domina os três primeiros atos. No plano do enredo, é claro que as discussões científicas transformam-se em rivalidade profissional e brigas que culminam num processo de separação. Mas tudo entra nos eixos com uma providencial gravidez da personagem e uma violenta comoção que a faz desistir da medicina. No quarto ato, completamente feliz, ela se contenta em ser esposa e mãe. Simetricamente, o mesmo acontece com a advogada falante.

O desfecho da peça revela obviamente um comediógrafo conservador, que hoje irritaria as feministas. Mas do ponto de vista estritamente teatral, o desfecho

tem um rendimento cômico extraordinário. A inversão das situações iniciais gera um contraponto forçosamente engraçado, ratificando a ridicularização das “femmes savantes” que haviam sido caracterizadas pela já mencionada rigidez de Henri Bergson. Com essa peça, que desfrutou de enorme prestígio junto ao público, França Júnior coroou com brilho a sua obra teatral, seguramente uma das mais importantes do repertório brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- FRANÇA JÚNIOR, J. J. de. *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro, Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, 1980, 2 v.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difel, 1962.
- MAGALHÃES JR., R. *Artur Azevedo e sua época*. 4 ed. São Paulo, Lisa, 1971.
- PÁDUA, Antônio de. Aspectos do estilo cômico em França Júnior. In: DIVERSOS. *Coletânea*. Rio de Janeiro, MEC, 1963, p.11-32.
- PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971, vol.6, p.7-37.
- SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960, 2 v.
- VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Paris, Armand Colin, 1964.

ABSTRACT: This article presents a synthetical approach to the comedies of manners by França Júnior. This approach localizes the plays in the context of the Brazilian theatrical production during the 19th century and analyzes the mechanisms by which their comic effect is achieved.

Key-Words: comedy of manners, comicalness, Brazilian comedy.

O PRECONCEITO NO USO DO LÉXICO

Alcebiades Fernandes Jr.*

RESUMO: Fundamentado em uma pesquisa de campo, há nesse artigo uma amostra dos primeiros resultados concretos de uma investigação lexicológica e lexicográfica para uma reflexão interdisciplinar, aplicada em grupos sociais, com o objetivo de comprovar e elucidar a preconceituação no uso do léxico, a qual decorre de uma interferência na relação entre significante e significado. Em virtude do resultado apresentar unidades lexicais “ingênuas” do ponto de vista lexicológico e lexicográfico, o processo de preconceituação no uso do léxico é um fenômeno que tem princípios éticos na estrutura de relações sócio-culturais.

Palavras-chave: léxico, processo, preconceito.

Tendo em vista a proposta dos trabalhos “A Marginalização no Léxico” apresentado no XLI Seminário do GEL e publicado em XXIII Anais de Seminários do GEL e “Uma Pesquisa sobre a Marginalização no Léxico” apresentado no IX Encontro Nacional da ANPOLL, constatou-se a existência de preconceito no uso do léxico, através de uma pesquisa de campo aplicada a grupos sociais, utilizando um método adequado para a investigação íntima psico-lexicológica do indivíduo do grupo selecionado. Tal preconceito é tão verdadeiro que o uso do termo “marginalização” nos trabalhos apresentados nas comunicações do XLI Seminário do GEL e no IX Encontro Nacional da ANPOLL trouxe polêmica. A pesquisa de caráter lexicológico e lexicográfico iniciada há cinco anos aproximadamente visa a desenvolver um estudo de importância para a área interdisciplinar entre Lexicologia, Lexicografia, Semiótica, Sociolinguística e Psicolinguística, já que nas duas apresentações em congressos se notou uma gama relevante de interesse interdisciplinar.

A árdua tarefa e a persistência de uma investigação profunda e verdadeira de se adentrar o inconsciente da mente humana permitiram uma estratégica pesquisa em busca dos dados lexicais intimamente preconceituados na mente dos falantes da comunidade linguística. Considerada a preconceituação ou “marginalização” um fenômeno que tem princípios éticos na estrutura de relações socio-culturais,

(*) Professor da Universidade de São Paulo.

motivados por negligências dos valores instituídos por padrões ideológicos fundamentados na consciência do indivíduo, do grupo social ou da comunidade lingüística, devido aos conceitos ou preconceitos adquiridos por causas subjacentes a processos psíquicos ou ideológicos das experiências intrínsecas ou extrínsecas às relações socio-culturais, propôs-se, no primeiro trabalho, que o léxico tende a excluir as unidades lexicais que semanticamente refletem significados obscenos e imorais por força da “marginalização” *objetiva* da comunidade lingüística e, por outro lado, o léxico apresenta variação na macroestrutura ou nas microestruturas por efeito das “marginalizações” *subjetivas* produzidas pela comunidade lingüística, por grupos sociais ou pelo indivíduo, de modo que a “marginalização” de uma unidade lexical feita pela comunidade lingüística pode não ocorrer em um indivíduo ou em um grupo social e a “marginalização” feita por um indivíduo ou um grupo social pode ter sido produzida pela comunidade lingüística.

Com objetivos às causas subjacentes a processos psíquicos ou ideológicos, a pesquisa inicial apresentou numerosos problemas tantas quantas são as causas de preconceituação no uso do léxico. Após três investidas frustradas na investigação das unidades lexicais preconceituadas na consciência dos membros pertencentes a grupos da comunidade lingüística, a metodologia de pesquisa adquiriu uma nova característica: a rerrotulação do tema, a investigação indireta, a reformulação do instrumento de pesquisa.

A rerrotulação do tema da pesquisa tornou-se necessária pelo fato de que o termo “marginalização”, em alguns casos, chegou a ofender o informante, nas pesquisas de grupos sociais, e a estimular críticas nas apresentações dos trabalhos nos congressos. Com isso, para a investigação de grupos sociais, o tema passou a “Pesquisa de Vocabulário” e para a primeira demonstração científica dos resultados obtidos, o título acima. Para a pesquisa em grupos sociais projetou-se um campo de diferentes áreas sociais. A investigação direta pelo pesquisador mostrou, nos dados coletados, uma inibição dos informantes, de modo que foi necessário selecionar e orientar para a pesquisa um indivíduo do grupo social. A reformulação do instrumento de pesquisa foi gradativa: a presença do gravador inibia o informante; as numerosas perguntas do questionário dispersavam o objetivo da pesquisa; o preenchimento da ficha de pesquisa com o nome e o endereço do informante deixava-o comprometido. Daí, foi preciso elaborar um folheto com o tema, com as informações de idade, sexo e escolaridade e com a pergunta: “Cite uma palavra do nosso idioma que você se sente proibido ou constrangido em usá-la? Por que?” e dois envelopes com o timbre da Universidade de São Paulo, um para cada tipo de pesquisa (“individual” e “grupo”), em que os folhetos preenchidos e respondidos foram inseridos.

A pesquisa então passou a ter um objetivo prático: a) selecionar grupos sociais com diferentes atividades; b) comparar grupos de classes sociais distintas; d) distinguir, em cada grupo, sexo, idade e escolaridade (sem a identificação do informante); e) identificar o nível cultural nos grupos em observação às palavras

proibido e *constrangido* expressas na questão do folheto; f) contrastar **grupos** e **indivíduos** em cada grupo social.

A seleção de grupos com atividades religiosas, escolares, profissionais, filantrópicas e recreativas da classe social alta e média-alta e da classe social baixa permitiu organizar a pesquisa com os “pesquisadores” (os indivíduos selecionados e orientados) dos grupos de atividade das classes sociais definidas: escolher no seu grupo de atividade 40 ou 20 **indivíduos** (20 adultos (10 homens e 10 mulheres (acima de 20 anos)) e/ou 20 crianças (10 meninos e 10 meninas com idade até 11 anos)), pedir que preenchessem o folheto e respondessem secretamente a questão do folheto, dobrando-o e colocando-o no envelope “individual” e lacrar o envelope em frente aos informantes; depois, escolher **grupos** de “amigos” e “amigas” na proporção numérica dos **indivíduos**, pedir que cada indivíduo do **grupo** preenchesse o folheto e respondesse secretamente a questão do folheto, dobrando-o e colocando-o no envelope “grupo” e lacrar o envelope frente aos informantes. O “pesquisador” foi orientado para aproximar do informante que não entendesse o significado da palavra *constrangido* e dissesse a ele, em particular, o significado, riscando a palavra, de modo que essa marca permitisse avaliar o nível cultural dos informantes. Definido o procedimento da pesquisa, instituiu-se um processo de avaliação com três parâmetros taxionômicos para a análise das unidades lexicais coletadas: *obsceno*, *psicológico* e *ideológico*. São unidades lexicais do tipo *obsceno* aquelas que expressam diretamente o significado obsceno ou que refletem todas em geral. As unidades lexicais do tipo *ideológico* são as unidades que refletem um significado coerente à ideologia da atividade do grupo social ou relativo à ideologia do sentido de humanidade. A distinção entre o *obsceno*, que é a “marginalização” no léxico produzida específica pela comunidade lingüística, e o *ideológico*, que é uma “marginalização” de unidades lexicais caracterizada pelo grupo social, são bem definidos na análise dos dados coletados. A análise das unidades lexicais do tipo *psicológico*, que é uma forma de preconceituação de unidades lexicais pelo indivíduo cujos significados refletem nele um conflito psicológico, não é muito bem definida, pois é necessário entender profundamente a justificativa dada pelo informante. Em alguns casos, as unidades lexicais do tipo *psicológico* confundem-se com as características dos tipos *obsceno* e *ideológico* e, em outros, elas são bem marcantes na justificativa do indivíduo para o seu conflito íntimo. Na verdade, essa tricotomia é apenas um recorte metodológico para uma avaliação dos dados coletados, porque, em qualquer unidade lexical preconceituada, há proporcionalmente os três traços com a predominância de um deles em maior grau, refletindo no indivíduo um desconforto ético-psicológico no uso da unidade lexical.

Os locais preferidos para a aplicação da pesquisa foram igrejas, escolas de 1º grau e faculdades, empresas, sociedades filantrópicas e clubes. Para aplicação da pesquisa, estabeleceu-se uma distinção de classe social: locais de classe social alta ou média-alta (A) e locais de classe social baixa (B) com as mesmas atividades. Dentre eles, os clubes apresentaram problemas na pesquisa: os “pesquisadores” não conseguiram coleta de dados.

O objetivo da pesquisa em analisar **indivíduos e grupos** de um grupo social com a mesma atividade implica verificar nos **grupos** se os indivíduos constituintes refletem uma forma de preconceituação peculiar do **grupo** ou do grupo social e verificar nos **indivíduos**, os que não pertencem aos **grupos** pesquisados, o parâmetro de preconceituação predominante no grupo social pesquisado.

O resultado da pesquisa

Embora essa pesquisa tenha iniciado há aproximadamente cinco anos, adentrando mais de 30 locais selecionados, poucas contribuições têm trazido excelentes resultados satisfatórios. Não é fácil invadir a privacidade do léxico armazenado na mente dos indivíduos. Essa nova metodologia de pesquisa tem sido bastante eficaz, colaborando muito com os resultados obtidos para o desenvolvimento desse trabalho.

Atualmente, com os 586 dados obtidos pela nova metodologia, apenas 306 são unidades lexicais que permitem uma avaliação, porque elas atendem a questão e a justificativa do folheto e o restante são unidades que não se ajustam ao objetivo da pesquisa: elas refletem uma figuração satírica e jocosa. Os locais que mais contribuíram para a pesquisa foram as igrejas e as escolas de 1º grau.

A análise dos 306 dados trouxe informações interessantes para um estudo sobre a preconceituação no uso do léxico. Nas igrejas da classe **A**, os **grupos** (adultos masculinos e femininos e crianças masculinas e femininas), sem exceção, têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno* e os **indivíduos** adultos masculinos e femininos têm preconceitos por unidades lexicais do tipo também *obsceno* e crianças masculinas têm preconceitos por unidades lexicais dos tipos *obsceno* e *psicológico*, contrastadas com crianças femininas que têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *ideológico*. Nota-se que, na pesquisa do **indivíduo**, os indivíduos não apresentam influência de grupo e, na pesquisa de grupos, os indivíduos são influenciados pelo **grupo**. Nas igrejas da classe **B**, os **grupos** apresentam variação entre adultos e crianças masculinos que apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno* e adultos e crianças femininos, por unidades lexicais do tipo *psicológico*; os **indivíduos** adultos masculinos apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *ideológico* e adultos femininos e crianças masculinas e femininas, por unidades lexicais do tipo *psicológico*. Na pesquisa do **indivíduo**, os indivíduos também não apresentam influência de grupo. Nas igrejas da classe **A**, os **grupos** não apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *psicológico* e *ideológico* e os **indivíduos** crianças femininas não têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *psicológico*. Nas igrejas da classe **B**, os **indivíduos** adultos masculinos e femininos não apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno*.

Nas escolas de 1º grau da classe **A**, os **grupos** de crianças masculinas e femininas e os **indivíduos** crianças masculinas apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno* e *ideológico* e os **indivíduos** crianças femininas, por unidades lexicais do tipo *psicológico* e *ideológico*. Nas escolas de 1º grau da classe **B**, os **grupos** de crianças masculinas têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno* e os de crianças femininas, em algumas escolas, por unidades lexicais do tipo *obsceno* e, em outras, por unidades lexicais do tipo *psicológico* e os **indivíduos** crianças masculinas e femininas apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno*. Em certas escolas da classe **A**, os **grupos** de crianças femininas e os **indivíduos** crianças femininas não apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno*.

Em empresas da classe **A**, os **grupos** e os **indivíduos** adultos masculinos e femininos apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *psicológico*. Os **grupos** de adultos femininos não têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno* e *ideológico* e os **indivíduos** adultos masculinos, por unidades lexicais do tipo *obsceno*. Em empresas da classe **B**, os **grupos** de adultos masculinos e femininos apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *psicológico* e os **indivíduos** adultos masculinos, por unidades lexicais do tipo *obsceno* e os adultos femininos, por unidades lexicais do tipo *psicológico*. Os **grupos** de adultos masculinos e femininos não têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno* e os **indivíduos** adultos femininos, por unidades lexicais do tipo *ideológico*.

Em sociedades filantrópicas da classe **A**, os **grupos** de adultos masculinos apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *ideológico* e de adultos femininos, as do tipo *psicológico* e os **indivíduos** adultos masculinos têm preconceitos por unidades lexicais do tipo *psicológico* e adultos femininos, as do tipo *psicológico* e *ideológico*. Os **grupos** adultos masculinos não apresentam preconceitos por unidades lexicais do tipo *obsceno*.

Em todos os locais de atividade pesquisados, a unidade lexical que é preconceituada tanto em **grupos** como em **indivíduos**, adultos e crianças (masculinos e femininos), com mais freqüência é a palavra “desgraça”, que é considerada do tipo *psicológico*, seguida por outras do tipo *obsceno*.

Observou-se, nessa pesquisa, que os locais de classe social **A** apresentam um nível cultural mais elevado do que os locais de classe social **B**, em observação à palavra *constrangido* insérta na questão do folheto de pesquisa.

Os pressupostos da pesquisa e o resultado da pesquisa de campo, com a unidade lexical “desgraça” a mais preconceituada no uso do léxico, e a unidade lexical “marginalização”, incômoda no tema dos trabalhos apresentados, são significativos para esclarecer que a preconceituação existe e para o desenvolvimento da pesquisa, pois a aparente ingenuidade dos dois termos reflete no mais profundo da essência humana um surpreendente mistério na relação entre significante e significado, de certa forma, semelhante ao uso do signo na Idade Média, mas, com características distintas de Século XX, já que nenhum deles apresenta, na sua referên-

cia semântica, motivo para preconceituação de uso. Que relação semântica está implícita em cada unidade lexical na preconceituação do uso? Que interfere na relação entre significante e significado de cada unidade lexical diante da “ingênu” sinonímia do dicionário?

Parece que a preconceituação reside no uso figurado do léxico, por influência do ensino normativo da língua que tem como modelo o estilo literário próprio para a arte literária. Assim a comunicação *quotidie* tem-se tornado um pouco imprecisa para os invocados à inspiração poética, de modo que a preconceituação motivada por inferências socio-culturais torna-se inevitável.

Esses são portanto os primeiros resultados obtidos nessas coletas preliminares de uma grande pesquisa em desenvolvimento. Por isso, não se pode nesse momento apresentar uma conclusão definitiva na comparação dos dados coletados, porque qualquer afirmação apresentada aqui seria imatura diante de visão mais ampla e necessária para se estabelecer um julgamento das causas de preconceituação no uso do léxico, embora os dados apresentados contrastando classes sociais, sexo, idade, escolaridade e cultura mostrem subsídios para uma distinção analítica, mas pode-se admitir que os dados apresentados sejam relevantes para os interesses dos estudos interdisciplinares, principalmente aos que enfocam o “mito” nos estudos de Sociolingüística, Lexicologia, Lexicografia e Psicolingüística, conforme se pôde observar nos congressos.

BIBLIOGRAFIA

- AEBISCHER, V. et alii (1991). “Falas masculinas, falas femininas?” Editora Brasiliense, São Paulo.
- BARBOSA, M. A. (1981). “Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo” Global, São Paulo.
- GIRARDIN, C. (1979). “Contenu, usage social et interdits dans le dictionnaire”. In *Langue Française*, 43, Larousse, Paris.
- MORTUREUX, M. F. (1974). “Analogie *creaticce* formelle et sémantique”. In *Langages*, Didier-Larousse, Paris, (36): 20-33.
- PICOCHÉ, J. (1977). “Précis de lexicologie française”. Nathan, Paris.

ABSTRACT: This article shows the first concrete results from a lexicological and lexicographical research for an interdisciplinary study applied in social groups with the objective of confirming and elucidating the prejudices in lexical usage, which derive from an interference in the relationship between sign and meaning. Since the result presents “wease” lexical units, from a lexicological and lexicographical standpoint, the process development of prejudice in lexical usage is a phenomenon wich has ethial grounds on the structure of socio-cultural relations.

Key-Words: lexical usage, process, prejudices.

A ENTOAÇÃO E A ORGANIZAÇÃO EM TÓPICO-COMENTÁRIO EM ENUNCIADOS INTERROGATIVOS

Norma Hochgreb*

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é examinar o papel da entoação na expressão da organização em tópico-comentário em enunciados interrogativos do português. Analisando questões totais e parciais submetidas previamente a um tratamento instrumental, procura-se identificar os padrões entoativos básicos associados à organização enunciativa em T-C e verificar de que forma esses padrões se relacionam com as diversas estruturas sintáticas observadas.

No nível do enunciado reconhece-se normalmente uma organização da informação em duas partes básicas, que chamaremos de tópico (T) e comentário (C). O tópico é a parte do enunciado tratada pelo locutor como elemento não informativo e que serve de suporte para a informação nova; o comentário é a parte do enunciado tratada pelo locutor como informativa, constituindo o elemento essencial da comunicação. Nos enunciados interrogativos, o comentário constitui o objeto da questão; trata-se do constituinte assumido pelo locutor como conhecido do ouvinte, mas não dele, locutor.

A organização em T-C nos enunciados abaixo seria normalmente a seguinte:

1. Os meninos já chegaram?
 T C
2. Seus pais, onde trabalham?
 T C
3. Vamos sair, quando a chuva parar?
 C T
4. Tudo bem, na sua casa?
 C T

O comentário é naturalmente o elemento obrigatório da questão. O tópico, porém, é frequentemente omitido:

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

5. Quer café ?

C

6. O que está acontecendo ?

C

Em enunciados elípticos, pode aparecer só o tópico. Nesse caso, o objeto da questão (o comentário) não é formulado, ficando subentendido pelo contexto ou pela situação:

7. E no dia seguinte?

T

8. E Maria ?

T

Para Danees (60, 67) o tópico é a coisa conhecida e sobre a qual se fala, enquanto o comentário é a informação nova - o que é dito sobre o tópico. As noções de “já conhecido” e de “ainda não conhecido” dizem respeito ao contexto e à situação, que determinam em grande parte a probabilidade de um elemento ser o tópico ou o comentário do enunciado. Isso porém nem sempre acontece. Como acentua Perrot, “rien n'impose que le déjà connu fournisse le thème, le non encore connu le rhème : il appartient à la stratégie du locuteur d'en décider. Mais si une situation crée ainsi une probabilité plus ou moins forte en faveur d'une certaine organisation du message, il est toujours possible au locuteur d'adopter une autre stratégie que celle que ferait attendre la situation. Il peut par exemple, reprendre comme rhème, dans une argumentation, un élément déjà acquis” (Perrot, 1967, pg. 92)

Na verdade, pode haver informações novas tanto no tópico quanto no comentário. Mas as estratégias discursivas permitem ao locutor estabelecer uma hierarquia no aporte de informações. Assim, o tópico constituirá a parte do enunciado tratada como menos informativa (e como base para novas informações) enquanto o comentário será tratado como a parte mais informativa, constituindo a parte importante da mensagem.

Um exame mais atento nos faz ver, entretanto, que a distinção em tópico-comentário não é sempre suficiente para dar conta da organização da informação na mensagem. Consideremos o enunciado:

9. No sul do país. faz muito frio?

T

C

Dentro dessa organização básica (mas não obrigatória), o locutor pode pôr em relevo (normalmente através da entoação) um ou mais constituintes, tanto no interior do tópico quanto no interior do comentário.

Poderíamos ter, por exemplo:

9. No sul do país, faz muito frio ?

T C

Aí, *sul* e *muito* são focalizados.

Da mesma forma, podemos reconhecer dois níveis de estruturação enunciativa na frase seguinte:

10. E os outros amigos, onde foram ?

T C

Este tipo de relevo tem sido descrito sob denominações diferentes. Tradicionalmente o termo utilizado é “acento de insistência”, já encontrado em Marouzeau (1924), que distingue o acento de insistência intelectual do afetivo. Danes (1967) considera essa forma de relevo como ênfase contrastiva, marcando que uma palavra contrasta com outra (sub-entendida ou previamente expressa) ou que uma palavra introduz uma idéia nova e inesperada. Em artigo de 1952, Bolinger chama essas realizações de “sentences of the second instance”, sugerindo um segundo nível de organização.

Conforme se nota nos exemplos acima, essa forma de realce não coincide sempre com o comentário, mas marca, facultativamente, o elemento mais importante da informação, tanto no interior do comentário quanto no interior do tópico.

A percepção de que se pode ter aí dois níveis de organização do aporte de informação se encontra de modo explícito em autores como Zwanenburg, Halliday e Rossi que, pesquisando em linhas diferentes, propõem modelos de descrição que levam em conta a complexidade desses fatos.

Zwanenburg (1965), por exemplo, descreve a entoação do francês em duas etapas, ou duas organizações em “thème” e “propos”: a primeira, que corresponde aos contornos entoativos finais de segmentos sintáticos, e a segunda, que corresponde aos contornos interiores de segmentos sintáticos, ou seja, ao relevo de itens lexicais dentro do “thème” ou do “propos”

O modelo de Halliday (1976), por outro lado, considera a estrutura temática em tema-rema e a estrutura informativa em dado-novo como dois aspectos distintos da organização textual, ainda que estritamente ligados entre si. Analisando o enunciado: “This gazebo / can’t have been built by Wren” Halliday considera “This gazebo” como o tema e “can’t have been built by Wren” como o rema; por outro lado, *this* e *can’t* são elementos novos, que se opõem a “gazebo” e “have been built by Wren” elementos dados. (Halliday, 1976, pg. 156). Embora Halliday prefira considerar as duas estruturas separadamente, julgamos que elas poderiam ser vistas como níveis diferentes de uma organização mais complexa.

Na colocação de Rossi e Di Cristo, é a própria estrutura em tema-rema que é abordada em níveis diferentes. Num modelo bastante complexo de detecção automática das fronteiras entoativas e sintáticas do francês, os autores propõem uma série de regras gerativas de enunciação, onde se estabelecem temas e remas de nível 1, de nível 2, etc. (Rossi e Di Cristo, 1980, pg. 220)

Nas concepções acima, evidencia-se um esforço no sentido de dar conta, de um lado, da estrutura em tópico-comentário e, de outro lado, do relevo de unidades lexicais que se situam no interior dessa estrutura. Parece-nos que a adoção de um modelo de níveis diferentes permite uma descrição mais satisfatória da estrutura enunciativa; o maior interesse de um modelo desse tipo é que possibilita incluir fatos que são por vezes considerados sob a denominação imprecisa de acento de insistência ou enfático mas que, na realidade, dizem respeito à mesma ordem de fenômenos que a organização em T-C.

Dentro dessa perspectiva, optamos por um modelo de análise que compreende dois níveis de estruturação. Num primeiro nível situamos a distinção entre tópico e comentário, que corresponde à oposição tradicional entre sujeito e predicado psicológicos. Quando demarcados pela entoação, esses constituintes formam grupos prosódicos com características próprias, que analisaremos posteriormente do ponto de vista acústico-perceptivo. Num segundo nível situamos os casos de focalização de constituintes no interior do tópico ou do comentário. Tais núcleos informativos serão chamados de “focos” embora não haja sempre coincidência entre essa noção e o “foco” na concepção de Chomsky.

Consideremos agora o papel que assume a entoação entre os meios lingüísticos utilizados na estruturação enunciativa, no nível do enunciado. Numa estrutura não marcada, o tópico corresponde ao sujeito gramatical, enquanto o comentário corresponde ao predicado gramatical. Teríamos então:

11. Paulo trouxe os discos.
 subj.-T pred.-C

Aí, a entoação é redundante como marca enunciativa, já que a organização em T-C é expressa pela própria sintaxe. Seu papel torna-se mais efetivo ao marcar uma organização diferente da que é dada pela sintaxe. Tomemos o enunciado interrogativo “12. Seu filho leu esse livro?” em que a estrutura T-C não marcada seria:

12. a) Seu filho leu esse livro?
 T C

Dependendo das necessidades de enunciação, o locutor pode preferir outras formas de organização, mantendo a mesma estrutura sintático-semântica de base:

12. b) Foi esse livro que seu filho leu?

C T

12. c) Esse livro, seu filho leu?

C T

12. d) Seu filho leu esse livro ?

T T

12. e) Seu filho leu esse livro ?

C T

Em português, como em línguas tipologicamente semelhantes, são utilizados três tipos de procedimentos para marcar o aporte de informação:

- 1) sintáticos - emprego de construções do tipo : “ser...que (m)”;
- 2) táticos - alteração na ordem normal dos constituintes;
- 3) entoativos.

Há frequentemente combinação de marcas diferentes para obtenção do mesmo efeito. Por exemplo, em 12.b) e em 12.c) verificam-se contornos entoativos específicos tanto para o tópico quanto para o comentário, embora a estrutura já seja marcada pela sintaxe ou pela ordem dos constituintes.

Entre os procedimentos citados a entoação assume um papel privilegiado e sua participação é constante, ora como marca única, ora como marca complementar. A organização em T-C, bem como a focalização dos núcleos informativos são sempre expressas pela entoação, ainda que se observem outros procedimentos de relevo.

Análise

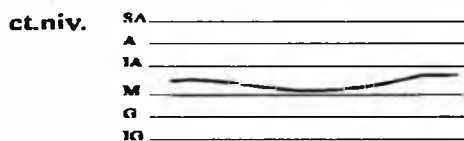
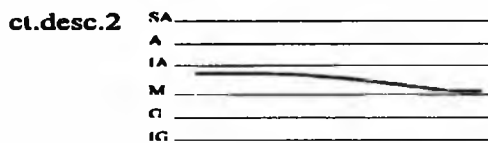
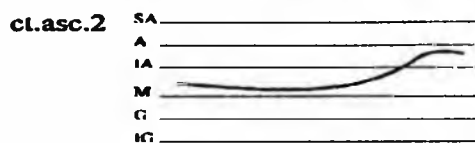
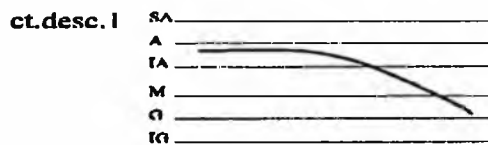
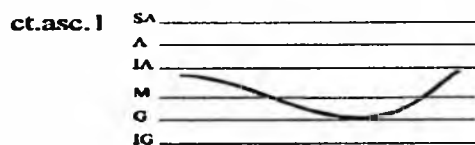
Examinaremos a seguir, a partir da análise de frases interrogativas de vários tipos, de que forma as unidades entoativas se combinam na expressão da estrutura enunciativa e procuraremos estabelecer algumas correlações entre essa estruturação prosódica e a sintaxe do enunciado.

1.0 Padrões entoativos básicos

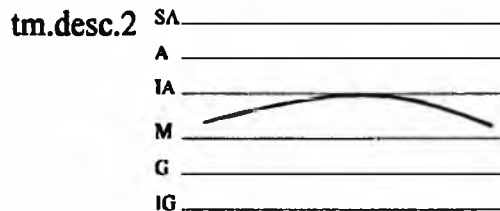
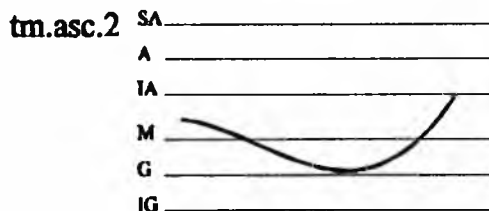
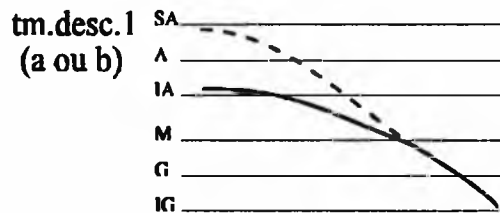
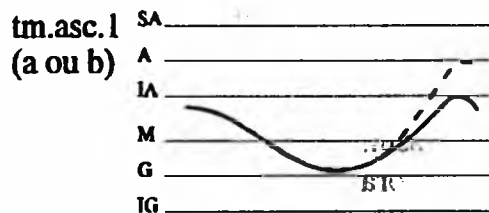
Utilizaremos como instrumentos de análise dez padrões entoativos das frases interrogativas do português, que foram definidos em trabalho anterior¹ Esses padrões, associados a grupos prosódicos, serviram sobretudo como índices de referência, facilitando a interpretação e sistematização dos resultados. Estão agrupados em três tipos principais:

(1) *Hochgreb, N.* (1983) págs. 60-86. Esses padrões foram determinados a partir da análise acústico-perceptiva de 400 realizações de frases interrogativas.

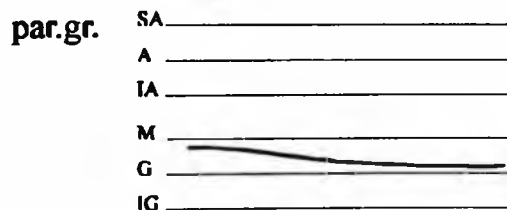
Padrões continuativos:



Padrões terminais:



Padrões parentéticos:



ct: continuativo
desc: descendente
gr: grave

asc: ascendente
par: parentético

tm: terminal
niv: nivelado

2.0 Configurações entoativas

As frases examinadas foram submetidas inicialmente a uma análise acústico-perceptiva pluriparamétrica, compreendendo medidas de altura tonal, duração e intensidade. Esses dados, levantados para cada grupo prosódico, foram em seguida confrontados com os parâmetros médios dos padrões apresentados acima, o que permitiu a identificação das configurações entoativas características.²

Observaremos sucessivamente os seguintes casos:

- estruturas enunciativas não marcadas;
- estruturas enunciativas marcadas por procedimentos táticos e sintáticos;
- estruturas enunciativas marcadas apenas pela entoação.

2.1. Estruturas não marcadas

Questões totais:

Nesse caso há coincidência entre tópico e sujeito gramatical e entre comentário e predicado gramatical.

Exemplos:

13. “As crianças já chegaram?”

T C

14. “Os arranjos são dele?”

T C

15. “Quer café? “

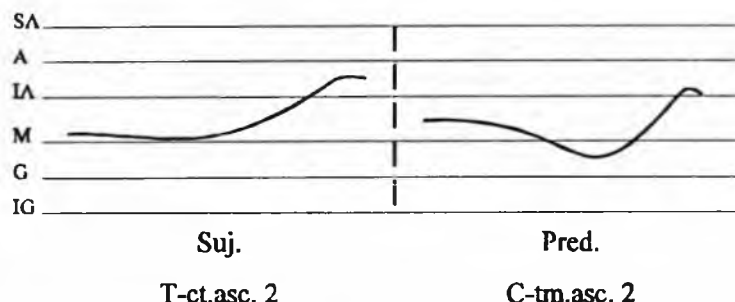
C

16. “Esse apartamento é do seu amigo que está no Rio?”

T C

A entoação tende aí a revelar a estrutura sintática, demarcando as fronteiras entre os constituintes básicos : S-P.

A configuração mais comum é a seguinte:



(2) Para maiores detalhes quanto aos procedimentos instrumentais, cf. *Hochgreb, N.* (1983)

Observações:

a) A demarcação prosódica entre o sujeito e o predicado não é constante. Dependendo da escolha do falante, o mesmo enunciado pode apresentar ou não fronteira prosódica entre esses constituintes.

b) Quando o sujeito é pronome clítico, não se verifica normalmente fronteira prosódica entre sujeito e predicado.

c) Quando o constituinte (S ou P) é longo, pode haver cisão em grupos secundários.

Questões parciais

Não havendo nenhuma marca específica (sintática, tática ou entoativa) de organização enunciativa, toda a questão constitui o comentário.

Exemplos:

17. Como?

C

18. O que estamos esperando?

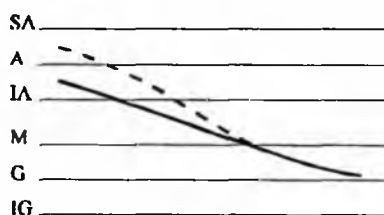
C

19. Quantos pães ainda sobraram?

C

O núcleo do comentário (e, naturalmente, o núcleo da questão) é o constituinte representado pelo pronome interrogativo. Pode-se dizer que constitui o foco do enunciado, situando-se num segundo nível de organização. É preciso deixar claro, porém, que a focalização desse elemento faz parte de uma estrutura sentida como neutra, não marcada; não se trata, nesse caso, de ênfase contrastiva.

O padrão característico desses enunciados é o term.desc.1, embora também possa ocorrer um padrão complexo com final ascendente.



Quando o enunciado é mais longo, pode haver cisão em grupos prosódicos secundários. Nesse caso, a fronteira entoativa corresponde à delimitação sintática. É o que ocorre em:

20. Qual é o seu ponto de vista/sobre o feminismo?

b) Anteposição do circunstante ou do sujeito

Quando acompanhada de segmentação entoativa, a anteposição desses constituintes implica em topicalização, isto é, em realce do tópico.

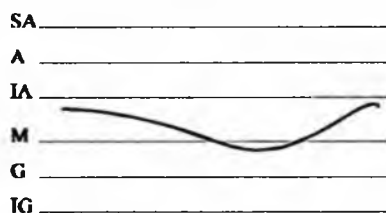
A anteposição do sujeito só constitui marca enunciativa nas interrogativas parciais, onde representa um desvio em relação à ordem normal. A anteposição do circunstante, porém, ocorre igualmente nas questões totais e parciais, tratadas aqui conjuntamente, já que os padrões entoativos utilizados para a topicalização são os mesmos nos dois tipos de enunciado. Exemplos:

- 25. E nós, quando vamos embora?
- 26. E pra você, o que é que acontece?
- 27. No final do estágio, você se sente mais preparado?

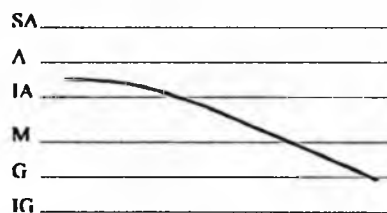
Aqui, interessa-nos examinar os padrões ligados à manifestação do tópico, pois a entoação do comentário será determinada pelo padrão terminal característico da modalidade do enunciado.

Nas realizações desse tipo, encontramos dois padrões distintos:

1. padrão ct. asc. 1



2. padrão ct. desc. 1



Os dois padrões parecem poder alternar-se em alguns contextos. No entanto, os sintagmas mais longos mostram-se mais facilmente afetados pelo tipo ascendente. Por outro lado, a entoação descendente marca o tópico de modo mais enfático.

No caso das questões elípticas temáticas, em que apenas o tópico é expresso, o padrão mais freqüente também é o ct.desc.1. Exemplos:

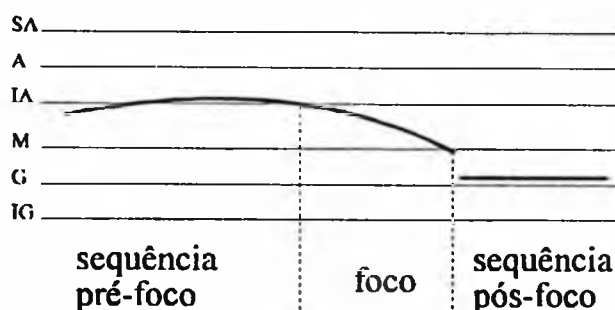
- 28. E daí?
- 29. E na sua cidade?

c) Posposição do vocábulo interrogativo (ou do constituinte que o contém)

Nas interrogativas parciais ocorre freqüentemente o deslocamento do vocábulo interrogativo, que constitui o foco da questão. Esse procedimento pode acarretar um relevo suplementar do foco, mas isso não ocorre necessariamente. Em alguns casos, a posposição parece determinar apenas uma variante socio-lingüística de nível mais informal:

30. Essa peça entra quando em cartaz?
31. Ele ganhou quantos livros?
32. Você não trabalha por quê?

Nesse caso, a seqüência que precede o foco situa-se entre os níveis médio e agudo, o contorno é de tipo descendente (M-G) e a seqüência que segue o foco situa-se sempre no nível grave ou infra-grave:



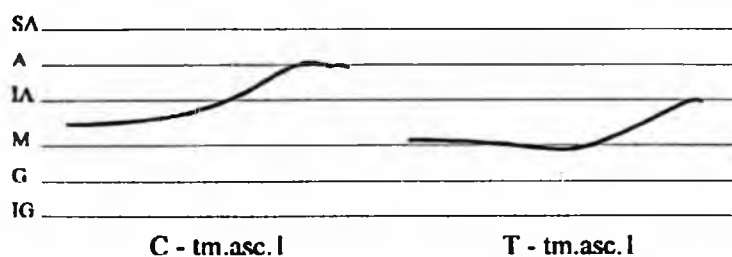
2.2.2. Procedimentos sintáticos de relevo

Interrogativas totais

Através de uma estrutura sintática do tipo “ser...que (m)”, um dos constituintes é enfatizado como comentário. Há, simultaneamente, um deslocamento do elemento marcado para o início do enunciado. Exemplos:

33. É amanhã que você viaja?
34. É por causa do frio que suas mãos tremem?

A marca sintática vem normalmente reforçada por marca entoativa. A configuração entoativa característica é:



A estrutura entoativa desse tipo de enunciado é semelhante à descrita em 2.2.1., quando há anteposição do predicado. Em ambos os casos, temos o padrão ter.asc.l no comentário e no tópico. Observa-se, porém, que o nível tonal do contorno é nitidamente mais elevado no 1 GP.

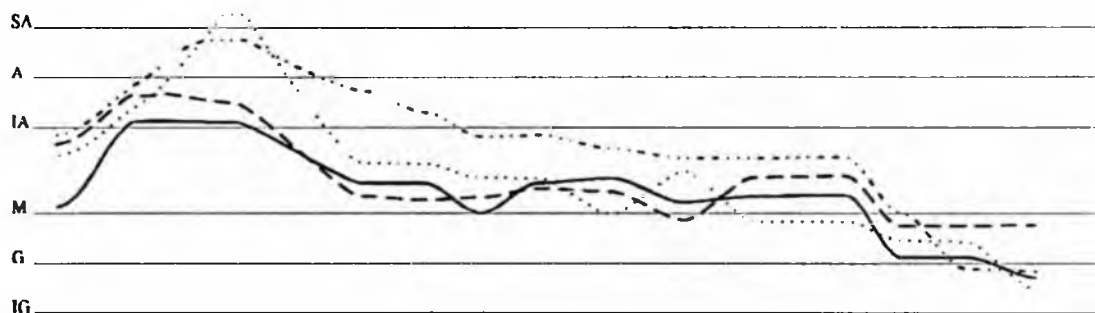
Interrogativas parciais:

As construções do tipo “o que é que” “por que é que” não constituem sempre estruturas marcadas do ponto de vista enunciativo. Não havendo ênfase pela entoação, essas formas são simples variantes sociolingüísticas, correspondendo a um registro informal:

35. Onde é que ele está?

36. Como é que seus pais ficaram sabendo?

Nos enunciados examinados, encontramos realizações mais ou menos enfatizadas. No enunciado seguinte, observa-se também uma variação do pico tonal, conforme o informante:



36.a. E quanto é que você coloca de gasolina?

2.2.3. Estrutura marcada apenas pela entoação

Nos casos que analisamos a seguir, a entoação marca sozinha a estrutura enunciativa, contrariando as indicações dadas pela sintaxe.

2.2.3.1. Num primeiro nível de estruturação, a entoação segmenta o enunciado em dois GPs principais, (T-C), numa organização diferente da que seria prevista sintaticamente.

Interrogativas totais

Consideremos o seguinte enunciado:

37. No dia seguinte, ele saiu?

A estrutura prevista sintaticamente é T-C (= quero saber se ele saiu) mas a entoação pode imprimir ao enunciado a estrutura C-T (= quero saber se foi no dia seguinte que ele saiu). Essa organização aparece em:

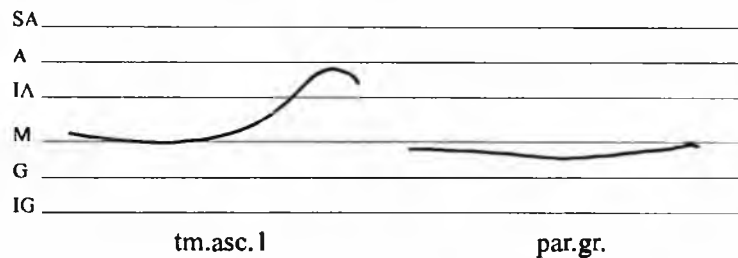
38. O filho do vizinho contou essa história?

C T

39. Vocês dois são cariocas?

C T

O esquema melódico pode ser o mesmo já observado em 2.2.1. e 2.2.2.: uma seqüência de dois padrões terminais asc.1, sendo que o primeiro situa-se em nível mais elevado que o segundo, além de ser afetado por uma intensidade maior. Mas também encontramos no 2 GP (T) o padrão parentético. Temos nesse caso:



Interrogativas parciais

Nas questões parciais, a entoação também pode imprimir a estrutura C-T ao enunciado iniciado por vocábulo interrogativo. Assim, dependendo da intenção do falante expressa pela entoação, o enunciado

40. Por que você saiu ontem à noite?

pode apresentar organizações diferentes:

40.a. Por que você saiu ontem à noite ? (estrutura não marcada)

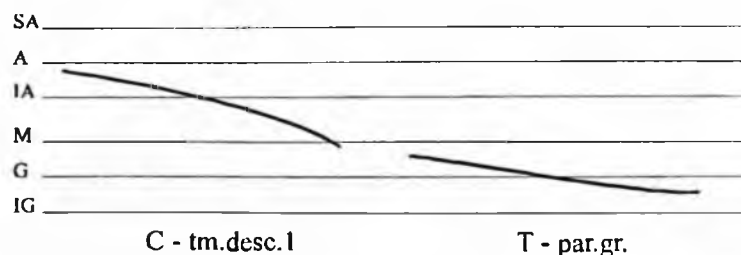
C

40.b. Por que você saiu ontem à noite? (estrutura marcada pela entoação)

C

T

A configuração básica nesse caso é a seguinte:



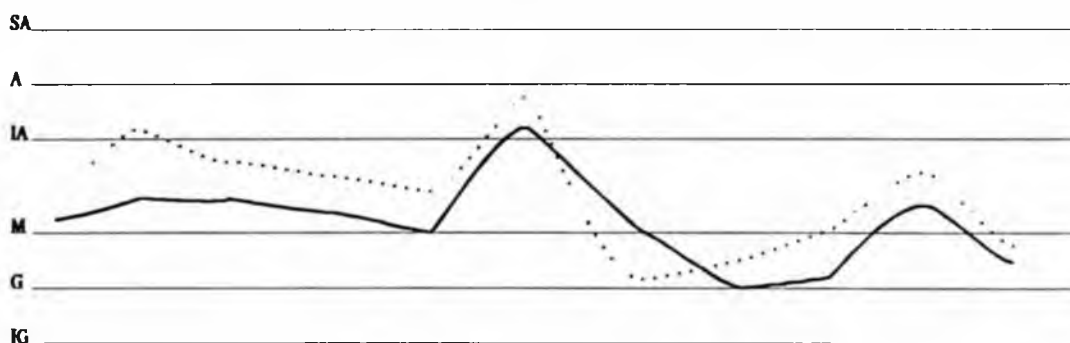
Consideremos que o GP1 é afetado por um padrão term.desc.1. Quanto ao GP2, pode ser identificado como parentético grave.

2.2.3.2. Num segundo nível de estruturação, a entoação focaliza itens lexicais que constituem o núcleo do comentário ou, mais raramente, o núcleo do tópico. Nesse caso, os elementos focalizados não formam grupos prosódicos. Não se trata, como no caso precedente, do relevo de um GP que passa a constituir o comentário, mas do relevo de um constituinte no interior do GP, constituinte que é considerado pelo locutor como o mais importante. Exemplos:

41. Você nunca veio aqui?

42. Você acha que ele teria coragem de fazer isso?

A sílaba acentuada do vocábulo focalizado tem uma elevação tonal do nível médio para o infra-agudo (ou agudo) e um aumento significativo da intensidade e da duração. A presença do foco pode provocar um rebaixamento do nível do contorno entoativo final, que é freqüentemente inferior ao nível do foco. Isso pode ser observado nas duas realizações do enunciado:



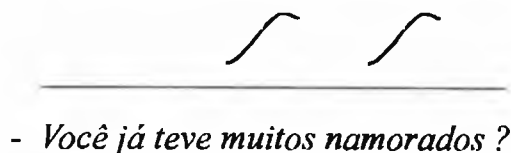
43. Você já teve muitos namorados?

Nesse caso, o contorno final do grupo mantém sua estrutura básica (padrão term.asc.1a), mas situa-se em nível mais baixo do que o normal.

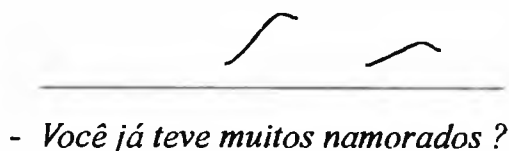
O contorno entoativo do foco se assemelha, nos casos considerados, ao do padrão term.asc.1a, porém com uma participação sensivelmente menor da duração e uma participação mais constante da intensidade. Mesmo havendo deslocamento do acento tônico para a sílaba inicial do vocábulo focalizado, não se observa alteração no tipo de contorno.

É natural que o foco seja manifestado por um contorno de tipo terminal já que, constituindo o núcleo informativo do GP, ele assume (sozinho ou juntamente com o contorno final) a expressão da modalidade interrogativa. Nas questões totais examinadas, verificamos três procedimentos diferentes quando há focalização no interior do comentário:

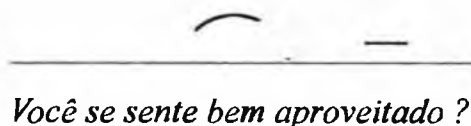
1) o contorno interrogativo se mantém: há nesse caso dois contornos terminais no GP:



2) o contorno interrogativo final é atenuado. Aí a modalidade é expressa principalmente pelo contorno do foco:



3) o contorno interrogativo final é completamente apagado. Nesse caso, o contorno do foco assume sozinho a expressão da modalidade:



Quando o foco ocupa uma posição final no GP, o contorno é mais acentuado.

3. Conclusões

Nos enunciados interrogativos examinados, a entoação revela a estrutura em T-C dentro dos seguintes padrões:

3.1. O comentário está sempre associado a um padrão entoativo de tipo terminal que manifesta, simultaneamente, a modalidade interrogativa. Qualquer que seja a estrutura enunciativa (não marcada, marcada por alteração na ordem sintática, por extração ou apenas pela entoação) e qualquer que seja a ordem dos componentes (T-C ou C-T), o comentário é sempre afetado por um dos padrões terminais interrogativos.

3.2. Na manifestação do tópico, registramos diferentes padrões entoativos, assim distribuídos:

a) posição inicial do enunciado (estrutura T-C). Numa estrutura não marcada (na qual o tópico equivale ao sujeito gramatical), temos normalmente o padrão ct.asc.2; numa estrutura marcada, em que há topicalização, observam-se os padrões ct.asc.1 e ct.desc.1, que parecem poder alternar-se nos mesmos contextos.

b) posição final de enunciado (estrutura marcada C-T, com ênfase no comentário). Nesse caso, temos duas configurações: o padrão term.asc.1 que reproduz, como um eco, a entoação do comentário, nas questões totais; e o padrão parentético grave, que ocorre sobretudo nas questões parciais.

3.3. Num segundo nível de estruturação enunciativa, a expressão do foco se caracteriza, nos enunciados examinados, por uma elevação sensível do nível tonal e da intensidade na sílaba acentuada do vocábulo focalizado. Nas questões totais, em vários casos, registramos alterações na estrutura acentual do vocábulo enfatizado (deslocamento do acento), bem como na configuração melódica do GP.

Esses resultados vêm confirmar o papel essencial da entoação na manifestação da estrutura enunciativa. Nesse aspecto, sua participação é sem dúvida mais efetiva do que as marcas sintáticas. Enquanto essas últimas são facultativas, as marcas entoativas são elementos constantes na hierarquização dos constituintes do enunciado.

BIBLIOGRAFIA

- BOLINGER, D. (1952) Linear modification, *P.M.L.A.* vol. 67. 1117-1144.
- CHOMSKY, N. (1970) *Deep structure, surface structure and semantic interpretation*, M.I.T. Press, reimpresso em: *Studies on Semantic in Generative Grammar* (1972), Mouton, The Hague.
- DANES, F. (1960) Sentence intonation from a fonctionnal point of view, *Word*, 16, 34 -54
- DANES, F. (1967) Order of elements and sentence intonation, in *Intonation*, Penguin Books, Middlesex, 1972.
- DUCROT, O. (1972) *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris.
- GUIMARÃES, E. (1978) Foco e pressuposição, in *Foco e Pressuposição*, Série Estudos 4, Uberaba.
- HALLIDAY, M.A.K. (1976) Estrutura e função da linguagem, in Lyons, J. Org. *Novos Horizontes em Lingüística*, Cultrix, São Paulo.
- HOCHGREB, N. (1983) *Análise acústico perceptiva da entoação do português: a frase interrogativa*, tese de doutorado, USP.
- JACKENDOFF, R.S. (1971) *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass.
- PERROT, J. (1978) Fonctions syntaxiques, énonciation, information, *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 73, 85-101.
- ROSSI, M. e DI CRISTO, A. (1980) Un modèle de détection automatique des frontières intonatives et syntaxiques, *Actes des XIèmes Journées d'Etudes sur la Parole*, Strasbourg, 208-238.
- ZWANENBURG, W. (1965) *Recherches sur la Prosodie de la Phrase Française*, Universitaire Pers Leiden.

RÉSUMÉ: Le but de ce travail est d'examiner le rôle de l'intonation dans l'expression de l'organisation en thème-propos dans des énoncés interrogatifs du portugais. Analysant des questions totales et partielles soumises préalablement à un traitement instrumental, on essaie d'identifier les patrons intonatifs de base associés à l'organisation énonciative en thème-propos et de vérifier quels sont les rapports entre ce patrons et les différentes structures syntaxiques observées.

*A CIDADE MODERNA E A BUSCA DE UM
TERRITÓRIO PARA A POESIA*

Vicência Maria Freitas Jaguaribe*

Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo.

(Mário de Andrade. "Prefácio interessantíssimo")

(*) Professora da Universidade Estadual do Ceará e da Escola Técnica Federal do Ceará. Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará.

RESUMO: A leitura dos seguintes poemas de Mário de Andrade: "Rua de São Bento" "Paisagem Nº 1", "Paisagem Nº 2" "Paisagem Nº 3" e "Paisagem Nº 4", sugere-nos a busca de um *locus poesiae*, pelo eu-lírico, que rejeita a cidade moderna como esse *locus*. Numa dialética de atração e repulsa, o eu-lírico termina por aceitar a metrópole como o território da "minha Loucura" e chega até a integrar-se nela.

Palavras-chave: Metrópole, *locus poesiae*, atração, repulsa.

Introdução

Os tempos modernos, por suas próprias características, implodem os conceitos estéticos vigentes no mundo ocidental até o final do século XIX. Baudelaire vai ser o arauto da nova estética, ao publicar, já em 1857, o seu *Les Fleurs du Mal*, que inaugura um novo sentido de poesia a ser seguido pelos poetas do século XX. Com ele, e a partir dele, a lírica se despersonaliza, isto é, deixa de nascer da unidade de poesia e pessoa empírica; a temática muda de endereço e, agora, abandonam-se os temas amenos, voltando-se o poeta para o mísero, o decadente, o mau, o noturno; exploram-se as potencialidades mágicas da linguagem; descobre-se um novo *locus poesiae*: a cidade comercializada e dominada pela técnica.

Com os ecos de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, com a força das vanguardas européias do início do século, a nova lírica impõe-se no mundo ocidental, chegando ao Brasil na esteira do movimento modernista. Mário de Andrade, com *Paulicéia Desvairada*, publicado em 1922, rompe com a tradição, principalmente com a tradição parnasiana brasileira: "O passado é lição para se meditar, não para reproduzir" (Prefácio Interessantíssimo).

Tomando a cidade moderna, isto é, a cidade de São Paulo, como tema de sua lírica, Mário revela-se em tensão com esse novo espaço, que o atrai, mas ao mesmo tempo o amedronta. Agora, com Mário de Andrade, a lírica brasileira começa a cantar o dinamismo do progresso, as multidões anônimas, o mundo da técnica e do comércio; começa a denunciar os males do moderno espaço citadino - a ambição, a inveja, as doenças, a natureza degradada, o desrespeito, enfim, pela pessoa humana e pelo espaço natural. O poeta, então, para poder incluir em seu canto esse novo complexo, para poder entender esse *topos* esfacelado e ambíguo, disfarça-se e esconde-se sob variadas máscaras, procurando, ao intentar a busca da identidade desse novo mundo, encontrar a identidade do homem moderno, portanto, a sua própria identidade, uma vez que ele também se esfacelou e perdeu seu caráter.

Os poemas de *Paulicéia Desvairada* debruçam-se sobre a realidade de São Paulo, e seu autor procura, encantado com a *uiara enganosa*, ver narcisicamente sua face na face da cidade. Mas a relação não é tranqüila, de modo que, se no poema que abre a obra, podemos ler o verso "São Paulo! Comoção de minha vida...", mais adiante, no poema "Tu", estarecemo-nos diante da seguinte estrofe:

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
Tu és o meu gato preto!
Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho!
Este sonho medonho!

É, portanto, com o objetivo de captar essa dialética de atração e repulsa do eu-lírico de **Paulicéia Desvairada** em relação à cidade de São Paulo; como também com a intenção de mostrar que a rejeição da cidade como o *locus poesiae* vai progressivamente desaparecendo, até que o eu-lírico a aceita como motor de sua inspiração poética, que nos propomos fazer uma leitura de cinco poemas do livro - “Rua de São Bento”, “Paisagem Nº 1”, “Paisagem Nº 2”, “Paisagem Nº 3” e “Paisagem Nº 4”, procurando encontrar nos cinco uma significação que os aproxime.

Orientamos este trabalho pelo estudo que Hugo Friedrich faz sobre a poesia moderna, em **Estrutura da lírica moderna**; pelo artigo de Marlene de Castro Correia, publicado na revista **Tempo Brasileiro** e intitulado *A moderna lírica brasileira: Mário de Andrade*; pela obra **Figuração da intimidade**, de João Luiz Lafetá, dentre outros estudos, todos devidamente relacionados ao final deste trabalho.

Esta tentativa de leitura de poemas de Mário de Andrade nos soou como um desafio, como uma busca da chave, ou das chaves de sua poética, somente alcançada por aqueles que não têm “olhos mudos”, pois, para Mário,

(...) versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia Paisagem Nº 1. Quem não souber urrar não leia Ode ao Burguês. Quem não souber rezar, não leia Religião. Desprezar: A Escalada. Sofrer: Colloque Sentimental. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de Minha Loucura, das Enfibraturas do Ipiranga. Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave.

O trovador brasileiro da modernidade

Publicando **Paulicéia Desvairada**, em 1922, Mário de Andrade inaugura, no Brasil, o aproveitamento do espaço cultural do século XX como motivo de poesia, opondo-se a uma estética ultrapassada que teimava em sustentar-se, a despeito das transformações ocorridas no mundo. É o que lembra Marlene de Castro Correia (1985), intertextualizando com Olavo Bilac que, em seu conhecido “A um poeta”, considerou “estéril” para o fazer poético, o espaço urbano: “Longe do estéril turbilhão da rua,/ Beditino, escreve!”

Podemos considerar Bilac, nesse metapoema, um porta-voz do que se convencionou chamar de poética tradicional, uma vez que a cidade cosmopolita ainda não se havia transformado em motivo de inspiração, a não ser para algumas figuras excepcionais, como Baudelaire, o criador da poesia moderna. Mas a expressão “poeta da modernidade” que pode designar Baudelaire, pode também ser um rótulo a congregar os escritores que, a partir do autor de *Les Fleurs du Mal*, tiveram “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1991: 35).

É importante considerar os elementos que Baudelaire incluiu em suas reflexões sobre a modernidade. No poeta francês, a modernidade não se resolve somente por categorias negativas: é algo muito mais complexo, que soma categorias negativas e positivas, as quais se manifestarão num movimento de atração e repulsa do eu-lírico em relação ao mundo das metrópoles. O feio e o degradante que se constroem na cidade moderna, cortada pelo asfalto e pela iluminação artificial; marcada pelas altas construções, pelas máquinas a vapor, pelo progresso, enfim, que relega a figura humana a um segundo plano onde impera a solidão e onde se dá a “atrofia do espírito” o “decaimento progressivo da alma” e o “predomínio progressivo da matéria”, nas palavras do próprio Baudelaire (Apud FRIEDRICH, 1991: 43), esse feio e degradante estimulam a produção poética.

Abandonar os temas tradicionalmente considerados poéticos, e eleger o espaço urbano moderno como motivo de poesia, implica, para os poetas da modernidade, herdeiros de Baudelaire, uma mudança de perspectiva, denunciada principalmente pela adoção de uma linguagem nova, caracterizada pela desarticulação e pelo obscurantismo; de um novo conceito de beleza que inclui o feio, o grotesco e o desagradável; que revela um eu-lírico de consciência fragmentada, em busca de identidade, escondendo-se por trás de variadas máscaras.

No Brasil, Mário de Andrade é o poeta moderno e modernista por excelência, ao tomar a cidade de São Paulo como motivo poético de sua primeira obra concebida dentro dos cânones (ou da ausência de cânones?) das novas orientações artísticas. É uma São Paulo que está longe de apresentar as características da Paris baudelaireana do Segundo Império, mas que, para o poeta, já se apresenta como “a grande boca de mil dentes”, onde “Giram homens fracos, baixos, magros... / Serpentinadas de entes frementes a se desenrolar”¹.

Em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade intenta uma busca de identidade tanto da cidade quanto dele próprio, de modo que a cidade, um retrato de seu eu despedaçado, aparece paradoxal, caótica, arlequinada, num reflexo de seu desvairismo, o que se comprova fazendo-se um cotejo entre os versos de “Inspiração”:

(1) Os poemas de *Paulicéia Desvairada* citados neste trabalho estão de acordo com as *Poesias completas: Mário de Andrade*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. Os versos transcritos nesta página são do poema “Os Cortejos”. Sempre que forem citados, os versos trarão a indicação do poema de que foram transcritos.

“Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro... / Luz e bruma... Forno e inverno morno...”, que se referem à cidade, e os versos de “O Trovador”: “As primaveras de sarcasmo / intermitentemente no meu coração arlequinal...”, que obviamente dizem respeito aos sentimentos do eu-lírico. Tanto é que ele diz a Augusto Meyer: “me parece que o desvairado era mesmo eu” (Apud LAFETÁ, 1986: 19). Ele e a cidade eram um só, ou a Paulicéia era uma extensão de seu eu; por conseguinte tem razão Lafetá (Ibidem, p. 19), quando reconhece ser uma “tarefa de Narciso” essa tentativa andradeana de retratar-se no rosto da cidade.

José Paulo Paes (1988) chama a atenção para a simetria existente entre “a tumultuosa interioridade do poeta e a não menos tumultuosa exterioridade da sua Paulicéia”, alertando para o fato de ser esta uma simetria dialética, uma vez que se realiza não só pelas semelhanças, mas também pelas diferenças.

É a mesma complexidade constatada na relação de Baudelaire com a metrópole moderna. Mário de Andrade, em seu relacionamento problemático com São Paulo, revela-se em um movimento de atração e repulsa que se expressa em versos como estes, dos poemas “Inspiração” e “Os Cortejos”:

São Paulo! Comoção de minha vida...

Horríveis as cidades!

Vaidades e mais vaidades...

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!

ou, então, os seguintes, de “Paisagem n° 4” e “Tu”:

Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!!

Gosto dos teus desejos de crime turco

E das tuas ambições retorcidas como roubos!

Amo-te de pesadelos taciturnos

Materialização da Canaã do meu Poe...

Observe-se que, nos quatro versos transcritos do poema “Tu” ressoa uma significação extremamente paradoxal, em que se manifesta o modelo labiríntico de linguagem de que nos fala Lafetá (Ibidem, p. 19) recorrendo a Nietzsche. Para o filósofo alemão, o labirinto nos serviria de modelo, caso quiséssemos criar uma arquitetura em consonância com nosso tipo de alma. E foi esse modelo nietzscheano que a vanguarda adotou e que se manifesta em muitos poemas de **Paulicéia Desvairada**, mas com a máxima força em “Tu”. Nos versos desse poema, a cidade de São Paulo assume, ao mesmo tempo, as características de “fidalga” e de “barregã”; é uma “Lady Macbeth feita de névoa fina”; paradoxalmente, é “madrasta” e “irmã”; mas, principalmente, é a fatal atração que leva o eu-lírico à ruína:

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
Tu és o meu gato preto!
Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho!
Este sonho medonho!

O trovador arlequinal

João Luiz Lafetá, em **Figuração da intimidade**, obra já citada neste trabalho, considera que a criação poética de Mário de Andrade espelha o desenvolvimento das linhas-mestra do Modernismo e, portanto, da história cultural brasileira entre 22 e 45. Atribui a Mário diferentes *máscaras*, que seriam uma espécie de roupa usada pelo poeta para expressar suas reflexões sobre os vários momentos do movimento ideológico da burguesia brasileira. Essas *máscaras* seriam as do *trovador arlequinal*; do *poeta aplicado*; da *diversidade* em busca da unidade; do *espelho sem reflexo* e do *poeta político*.

A primeira máscara - a do *trovador arlequinal* - corresponde ao momento de criação das obras **Paulicéia Desvairada** e **Losango Cáqui**, e mostra um eu-lírico sentimental e zombeteiro, que encarna o espírito da modernidade, com suas contradições. Está claro que a denominação de *trovador arlequinal* decorre da imagem de Arlequim, que o autor usa nada menos do que onze vezes nos poemas de **Paulicéia Desvairada**.

O Arlequim, como sobejamente se sabe, funciona como símbolo do irresoluto e do incoerente; de alguém sem princípios e sem caráter (no sentido em que Mário de Andrade classifica Macunaíma: “o herói sem nenhum caráter”), de um ser que não consegue individualizar-se, personalizar-se. Sua indumentária é bem a evocação dessas qualidades: uma roupa feita de pedaços de pano na forma triangular e de cores variadas; uma máscara negra a esconder-lhe o rosto; e um sabre de madeira. A disposição dos pedaços de pano em xadrez de sua roupa sugere um ser confuso, sem personalidade, que não consegue libertar-se da confusão de desejos, projetos e possibilidades. Portanto o Arlequim reflete não só a figura do poeta - um homem facetado à procura de sua própria identidade -, como também a pluralidade da cultura brasileira, a sua falta de “caráter”. O *trovador arlequinal* é, então, um ser plural, multifacetado, que procura desesperadamente sua própria identidade e a identidade de seu povo. A máscara de Arlequim, uma das muitas máscaras que o poeta usa, diz respeito ao problema da sinceridade, tão importante para ele, que “sua obra parece, toda ela, girar em torno da dialética da sinceridade e do cabotinismo” (LAFETÁ, op. cit.). A máscara não simplesmente esconde a verdadeira personalidade do poeta; é muito mais: ela lhe empresta - uma outra personalidade, faculta-lhe uma outra visão de mundo, possibilitando-lhe mais uma oportunidade de encontrar-se a si próprio e determinar o verdadeiro caráter do povo brasileiro.

Paulicéia Desvairada é uma obra composta de vinte e dois poemas, um prefácio - o famoso *Prefácio Interessantíssimo* - e um irônico oferecimento de Mário de Andrade a Mário de Andrade, escrito em linguagem antiga, com o tratamento de segunda pessoa do plural, linguagem que parece ironicamente desautorizar o vanguardismo do livro. Dos vinte e dois poemas, quatro se intitulam “Paisagem”, devidamente numeradas - “Paisagem N° 1”, “Paisagem N° 2”, “Paisagem N° 3” e “Paisagem N° 4”

Nesses quatro poemas, como em quase todos os poemas do livro, a inspiração é claramente a cidade de São Paulo, que se descortina ante os olhos do leitor, desde seu aspecto climático até seus problemas econômicos e sociais. Daí a estranheza do título dos poemas - *Paisagem* -, palavra cujo significado dicionarizado está mais ligado aos elementos naturais. Talvez o significado latente nesse título seja um outro, que exige uma recorrência ao seu sentido etimológico. *Paisagem* é cognato de país e vem do latim *pagus* - *i*, pelo francês *paysage*. Assim, a Paulicéia retratada nesses poemas, por processo metonímico, deixa de ser apenas a cidade natal do poeta para se transformar na própria nação brasileira, que se desenha, aos olhos do eu-lírico e do leitor, em toda a sua complexidade, suas contradições, suas mil faces descaracterizadoras, seu traje de Arlequim.

É importante notar que, nas quatro *Paisagens*, arma-se um jogo dialético entre a primeira e a terceira pessoas do discurso, sendo que a primeira pessoa, tão fortemente presente na “Paisagem N° 1”, vai aos poucos cedendo lugar à terceira, até desaparecer quase totalmente na “Paisagem N° 4”, camuflando a figura do eu-lírico. O que se percebe nesse jogo é uma progressiva assimilação do eu-lírico pela cidade, acabando aquele por se confundir com esta, desaparecendo assim a forma lingüística que o representa, a primeira pessoa do singular. Resta apenas a terceira pessoa - a cidade -, o que nos sugere o mergulho de um Narciso enamorado de si mesmo, em busca de sua própria imagem.

A leitura das quatro *paisagens*, que pretendemos fazer, parece-nos completar-se com a leitura de um outro poema de **Paulicéia Desvairada**, o quinto, na ordem em que aparece no livro: “Rua de São Bento”, o qual precede as quatro *paisagens* e traz, como em uma chamada prévia, elementos importantes retomados nos outros quatro. Por outro lado, “Rua de São Bento” reflete, como nenhum outro poema de **Paulicéia Desvairada**, aquele movimento de atração e repulsa do eu-lírico em relação à cidade cosmopolita, de que já falamos anteriormente, e que é uma marca do poeta moderno.

Leremos os cinco poemas como uma unidade, tentando encontrar neles uma única significação, que ganha corpo progressivamente. Esses cinco poemas revelam a busca da inspiração poética na cidade moderna, empreendida pelo sujeito-lírico. Essa busca se inicia na “Rua de São Bento”, com uma viagem marítima, através da qual o sujeito pretende encontrar o *locus amoenus* da poesia, negando-se, em princípio, a achar inspiração nas cidades modernas, que não são propícias aos vãos da imaginação poética:

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
("Os Cortejos")

O poema "Rua de São Bento" pode ser lido pela isotopia da viagem, no caso, uma viagem marítima, já que encontramos, ao longo dele, vários signos pertencentes ao campo semântico de *mar*: *navios de vela*, *naviões*, *navios*, *navios*, *ondas*, *porto*.

Sabe-se que uma *viagem* simboliza a busca da verdade, da paz, da imortalidade; a procura e a descoberta de um centro espiritual. Simbolicamente, a *viagem* exprime, mais do que um deslocamento físico, um desejo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas; uma aventura e uma procura de um tesouro ou de conhecimentos. Na mitologia chinesa, a viagem realiza-se no interior do ser humano, pois a viagem que é uma fuga de si mesmo sempre fracassará.

No poema "Rua de São Bento" a rua do título que, na época de Mário de Andrade, era o centro financeiro da capital paulista, para Marlene de Castro Correia (Op. cit.), funciona como metonímia da cidade de São Paulo em processo de industrialização e, por extensão, da sociedade capitalista e da civilização industrial. Em consonância com essa metonímia, ou complementando-a, temos a metáfora da rua; esta, no terceiro verso do poema, é comparada à *uiara*: "E os cantares da uiara rua de São Bento", numa clara indicação da atração que a metrópole moderna exerce sobre as pessoas e, no caso específico, sobre o sujeito-lírico. A figura da *uiara*, ou mãe-d'água, que corresponde à sereia européia, traz embutida a idéia de atração e perdição daquele que dela se enamora.²

O eu-lírico é, então, o navegante a deslocar-se pelo mar, a Rua de São Bento, vencendo as vagas - "estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas" -, enfrentando as seduções do progresso, a *uiara* travestida de civilização - "as califórnias de uma vida milionária / numa cidade arlequina!" Note-se que a imagem da "cidade arlequina", a cidade que se mascara em mil rostos e se divide em mil facetas, parece enfatizar a força de sedução da *uiara*, ocultando as faces destruidoras do progresso, que podem muito bem estar expressas nos seguintes versos: "Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais! / A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas..."

Mas o poeta, ainda não acostumado aos ares da civilização, sente-se oprimido, tragicamente dividido, despedaçado como a sua cidade:

(2) Vale observar que o mito da mãe-d'água é europeu, pertencente ao ciclo atlântico, posterior à poesia de Homero (CÂMARA CASCUDO, 1980). No Brasil dos séculos XVI e XVII, não existia a mãe-d'água atual, pois os indígenas, pela concepção que tinham da divindade, não podiam admitir, para as *cis*, as mães, origem de tudo, a função da sedução sexual.

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
as minhas delícias das asfixias da alma!
[.....]
Não tenho navios de velas para mais naufrágios!
Faltam-me as forças! Falta-me o ar!
Mas qual! Não há sequer um porto morto!

Observe-se o oxímoro do segundo verso da transcrição, funcionando como um significante do estraçalhamento do eu-lírico, atraído pela *uiara*, cujo cantar o sufoca. As “delícias das asfixias da alma” apontam para a negação do espaço da metrópole como gerador de poesia. Essa idéia o poeta já expressara antes, no poema “Os Cortejos”: “Horíveis as cidades! / Vaidades e mais vaidades... / Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!”

Diante, então, da impossibilidade de o espaço civilizado funcionar como motor de sua inspiração, o poeta lança mão de um recurso muito moderno, que é o desabafo por meio do gracejo: “Can you dance the tarantella?” - “Ach! Ya” A saída por meio da piada é uma maneira de fazer eco ao adágio popular: *o que não tem remédio remediado está*, e lembra-nos o famoso verso de Manuel Bandeira, em “Pneumotórax”, que expressa o conformismo diante da fatalidade de uma doença incurável: “ - Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / - Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” A frase do poema de Mário de Andrade, que mistura o inglês ao italiano e ao alemão, sugere a babel moderna, o caos urbano que ensurdece o poeta e impede-o de exteriorizar sua inspiração.

Em “Rua de São Bento”, explicita-se com nitidez uma disjunção do poeta em relação à cidade, expressa lingüisticamente pelo emprego da terceira e da primeira pessoa. A partir da sexta estrofe, presentifica-se uma das máscaras do poeta - a *minha Loucura*-, imagem recorrente em Mário de Andrade, que simboliza a inspiração poética e recupera uma das associações mais freqüentes no campo da poesia: inspiração poética / Loucura. Pois bem, no poema em estudo, o eu-lírico dirige-se a essa entidade, em terceira pessoa, e fala-lhe de um outro local - um *locus amoenus* - que seria a terra da poesia, distante, portanto, do *estéril turbilhão da rua*.

Na fala do eu-lírico à *minha Loucura*, ele a exorta a ter paciência, pois não é hora e lugar de manifestar-se; o seu *locus* não é o da metrópole, o seu é um *locus amoenus*, que está “muito-ao-longe do horizonte”:

Minha Loucura, acalma-te!
Veste o *water-proof* dos também!

Nem chegarás tão cedo
à fábrica de tecidos dos teus êxtases;

telefone: Além, 3991...
 Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
 vê, lá nos muito-ao-longe do horizonte,
 a sua chaminé de céu azul!

Vê-se, agora, que o propósito da viagem empreendida pelo eu-lírico é atingir a terra da poesia; há, portanto, bem distintos, um *aqui* (a cidade moderna) e um *além* (a terra da poesia). Somente lá a *minha Loucura* poderá manifestar-se. Do mesmo modo que há um distanciamento entre o eu-lírico e a cidade moderna; entre a cidade moderna e o território da poesia; há uma distância entre o eu-lírico e os outros homens – os *tambéns*. É a “*diferença* do sujeito-lírico diante dos *indiferenciados* [...] daqueles que se integram no sistema, massa uniforme, desindividualizada e acomodada” (CORREIA: Op. Cit.). Essa diferença explicita-se, como lembra Correia, no poema “Os Cortejos”, onde o eu-lírico assim se refere aos outros homens:

Estes homens de São Paulo,
 todos iguais e desiguais,
 quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
 parecem-me uns macacos, uns macacos.

Mas, enquanto não chega ao “Além, 3991”, a terra da poesia, convém vestir a máscara dos *tambéns*: “Veste o *water-proof* dos *tambéns*”. A imagem do impermeável é retomada, como veremos, na “Paisagem Nº 3”: “A casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação”, numa sugestão, talvez, da necessidade de se manter imune à emoção geradora da arte, tal qual os outros homens, uma vez que o eu-lírico se nega a aceitar o ambiente metropolitano como o *locus poesiae*.

A esse *locus* da poesia, que se situa “muito-ao-longe do horizonte”, ele batiza de “fábrica de tecidos dos teus êxtases”, de onde se destaca uma “chaminé de céu azul”. Como se sabe, a tecelagem é um trabalho de criação, um parto. É símbolo do destino tudo o que entra no trabalho da fiação: tecido, fio, tear, fuso, roca. Tecer, além do significado de predestinar, com relação ao plano antropológico; de reunir realidades diversas, com relação ao plano cosmológico, carrega o significado de “criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia” (CHEVALIER: 1993). Portanto, nada mais sugestivo para indicar o trabalho de poetar do que o símbolo da tecelagem, ainda mais quando o eu-lírico, como já demonstramos, sugere neste poema que a inspiração poética não virá do espaço urbano, da sua realidade objetiva, mas de um *locus* que se situa além e que parece ter espaço em seu próprio interior: a “fábrica de tecidos dos teus êxtases”

Na *fábrica de tecidos*, destaca-se uma *chaminé de céu azul*. É curioso constatar como se amplia o simbolismo dessas imagens usadas por Mário de Andrade,

que convergem todas para um mesmo ponto, como demonstraremos. Conforme nos ensina Chevalier (Op. Cit.), a chaminé é símbolo das vias de comunicação com os seres do alto. Seu simbolismo aproxima-se do simbolismo do eixo do mundo, “ao longo do qual descem os influxos celestes e as almas se elevam da terra. Ela liga os dois mundos entre si: a fumaça que dela se evola é o testemunho da existência de uma respiração e, portanto, de uma vida dentro da casa” Por outro lado, a cor que entra na composição da imagem - o azul - reforça a sugestão de mágica espiritualidade, que caracteriza o ato de poetar. Mais uma vez recorrendo a Chevalier, aprendemos que o azul, por ser a mais imaterial de todas as cores, imaterializa tudo aquilo que dele se impregna. O azul é o caminho do infinito onde o real se transforma em imaginário. É desta cor o pássaro da felicidade, inacessível embora esteja tão próximo. Entrar no azul é fazer como Alice: passar para o outro lado do espelho, pois o azul é o caminho da divagação e, quando ele escurece, transforma-se no caminho do sonho. É o instante em que o pensamento consciente cede lugar ao inconsciente. Ora, concebendo-se o ato de poetar como um trabalho em que estranhas forças espirituais intervêm; ou, ainda, admitindo-se a antiga concepção de que existe um parentesco entre poesia e magia, a imagem da “fábrica de tecidos dos teus êxtases”. com sua “chaminé de céu azul”, funciona como uma espécie de senha, por meio da qual Mário de Andrade nos leva a embarcar com ele e empreender essa viagem de busca.

Embarcando na “Rua de São Bento”, e seguindo em busca de um lugar em que a *minha Loucura* possa realizar-se, o eu-lírico confronta-se com a cidade que também como ele se mascara; e os dois promovem uma grande arlequinada, em que a falta de definição se torna explícita. Importante notar que o mascaramento da cidade, que se manifesta no clima, aparece logo no verso inicial do poema “Paisagem Nº 1”: “Minha Londres das neblinas finas...”, repetindo-se essa notação nas *paisagens* de nº 2 e 3, sempre nos primeiros versos: “Escuridão dum meio-dia de invernia...”; “Chove? / Sorri uma garoa cor de cinza” Isso não ocorre na “Paisagem Nº 4” e o motivo será por nós sugerido quando tentarmos inserir o significado daquele poema no sentido mais amplo de nossa análise.

Na primeira parte do poema (as duas primeiras estrofes) que, com exceção do possessivo do primeiro verso - “Minha Londres das neblinas finas...” -, estrutura-se toda em terceira pessoa, faz-se a descrição da cidade, que se caracteriza (ou se descaracteriza) pela inconstância, ou até um certo paradoxo, do clima:

Minha Londres das neblinas finas...
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
[.....]
O vento é como uma navalha
Nas mãos de um espanhol. Arlequinal...

Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima sol.

No segundo movimento do poema (as três últimas estrofes), composto em primeira pessoa, o eu-lírico tenta autodefinir-se, procurando espelhar-se na cidade. Tanto é que a cidade parece ser a extensão de seus sentimentos, ou ele ser a extensão da cidade. Seus sentimentos oscilam conforme o clima:

Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento..."

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!

Veja-se a falta de caráter do eu-lírico expressa pela antítese *triste / alegre*. Essa descaracterização se acentua no final do poema, quando deixa de haver uma correspondência entre os sentimentos do eu- lírico e o clima da cidade, o que se revela na nova antítese - *alacridade / lágrimas*.

E sigo. E vou sentindo,
À inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...

Percebe-se que o emprego da primeira pessoa, neste poema, é mais um mascaramento do eu-lírico em sua relação com a cidade. A primeira pessoa, no caso, oculta o deslocamento espiritual do sujeito-lírico e revela, subjacentemente, uma resistência em considerar o lugar da civilização e do progresso como o *topos* do poético.

Se na "Paisagem Nº 1" essa significação é subjacente, na "Paisagem Nº 2" apresenta-se claramente na própria estrutura do poema, o que nos leva a uma proposta de leitura que reconheça no texto dois *locus*: o *aqui* e o *além*. O *aqui* é a cidade de São Paulo, com sua realidade invernososa:

Escuridão dum meio-dia de invernia...
Marasmos... Estremeções... Brancos...
O céu é todo uma batalha convencional de *confetti* brancos;
[.....]
Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...
[.....]

Deus recortou a alma de Paulicéia
num cor-de-cinza sem odor...;

com suas oficinas que destroem a saúde dos proletários e arruinam suas vidas:

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...
Todos os estiolados são muito brancos.

Com suas doenças e outros males advindos do progresso:

Mas os homens passam sonambulando...
E rodando num bando nefário,
vestidas de eletricidade e gasolina,
as doenças jocotoam em redor...

O *aqui* é, enfim, uma grande mascarada, uma grande função, em que o próprio eu-lírico assume a cabotinagem:

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.

São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
e também as apoteoses da ilusão...
Mas o Nijinsky sou eu!
E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!

Na “grande função ao ar livre”, que é a cidade de São Paulo, o eu-lírico, o grande cabotino, brinca com as referências históricas. Note-se que a referência a Cocteau pode apontar para uma possível rejeição às estéticas de vanguarda, como o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo, pelo sujeito-lírico que, naquele momento, esconde-se cabotinamente sob a máscara de um trovador que recusa o moderno espaço urbano como o *locus poesiae*. Ao assumir o papel de Nijinsky, que teve sua carreira interrompida por uma doença mental, o cabotino põe em cena a *minha Loucura*, que encontra a morte no tumulto da cidade grande. É sugestiva a relação dos elementos que dançam a sarabanda - formam uma enumeração meio caótica que peca (ou ganha) pela aparente falta de paralelismo semântico, como que a sugerir o caos urbano. E, mais uma vez, o eu-lírico opta pelo humor como fuga, à maneira do que fez em “Rua de São Bento”. Curioso é que o gracejo, também aqui, faz-se por meio da referência a um tipo de dança: se lá, em “Rua de São Bento”, ele

convida a dançar uma *tarantella*, aqui, em “Paisagem N° 2”, incita a dançar um *fox-trot*: “Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança / a rir, a rir dos nossos desiguais!”

Se o *aqui* é a cidade de São Paulo, com todos os seus males, o *além* é apresentado como uma terra sem males, onde reina a primavera. Na estrutura do poema, esse *locus amoenus*, que comporia um segundo movimento, enquanto as referências à Paulicéia comporiam o primeiro, aparece aos olhos do leitor, primeiro, numa pequena chamada que se dá no último verso da primeira estrofe e que se repete no último da quinta estrofe, quase que à guisa de ritornelo: “Oh!, para além vivem as primaveras eternas!” Observe-se o tom emotivo do verso, diríamos, quase de saudade, como se, realmente, aquele lugar de refúgio da poesia fosse coisa do passado, estivesse prestes a desaparecer; depois, esse *locus*, na estrutura do poema, é indicado em uma estrofe completa:

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes...
Verde - cor dos olhos dos loucos!
As cascatas das violetas para os lagos...
Primaveril - cor dos olhos dos loucos!

A interrogação inicial é meio ambígua: “Lembras-te?”. A quem interroga o sujeito-lírico? A estrofe anterior a essa, na qual ele fala dos invernos brancos da Paulicéia, termina com um verso de complicada exegese: “Italianinha, torna al tuo paese!” Mas não parece que a pergunta seja endereçada à *italianinha*. Seria ao leitor? À *minha Loucura*? Mas, independente de encontrarmos uma resposta a essa questão, a estrofe traz elementos importantes para a leitura que estamos fazendo. Ela retoma o sentido da viagem, por meio do signo *barcarola* que, embora esteja dicionarizado como um tipo de canção romântica cantada pelos gondoleiros de Veneza (estaria aí uma relação com a *italianinha*?), não me parece ter sido usado nessa acepção, e traz o semantema de *barco*. Recupera, também, a idéia da *minha Loucura*: “Verde - cor dos olhos dos loucos! / Primaveril - cor dos olhos dos loucos!”. Repete o signo *azul*, já usado em “Rua de São Bento”, a respeito da *chaminé* “da fábrica de tecidos dos teus êxtases” e, por fim, enfatiza a idéia do *locus amoenus*, da terra sem males, por meio de uma descrição em que aparecem elementos da natureza pintada de cores aprazíveis: “céus azuis nas águas verdes”; “verde”; “as cascatas das violetas para os lagos”; “Primaveril”

Lembremos que, dentro do simbolismo das cores, o *verde* assume grande importância. Dentre outras significações, temos a de que o verde é o despertar das águas primordiais e da vida, daí ser também a cor da esperança; é a cor da imortalidade, simbolizada pelos ramos verdes. Apesar de o verde ser o símbolo da razão os olhos de Minerva -, na Idade Média passou a símbolo do irracional, representando o brasão dos loucos. Portanto a terra da poesia, o *topos* da *minha Loucura*, ser primaveril, ser verde, condiz com a idéia de que a poesia, e a arte, de maneira

geral, tem virtude revigorante, tonificante e, ao mesmo tempo, poder tranquilizador. Parece-nos ser esse o sentido do último solo de *minha Loucura*, nas “Enfibraturas do Ipiranga”:

Chorai! Chorai! Depois dormi!
Venham os descansos veludosos
Vestir os vossos membros... Descansai!
Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra!
Vossos beijos finais, vossas lágrimas primeiras
Para a branca fecundação!
Espalhai vossas almas sobre o verde!
[.....]
A mansa noite com seus dedos estelares
Fechará nossas pálpebras...
Às vésperas do azul...
[.....]

A leitura da “Paisagem Nº 3” exige a consideração de elementos já trabalhados na “Rua de São Bento” e em “Paisagem Nº 2” Sugerimos para a leitura desse poema o reconhecimento de dois planos: o *plano da cidade* e o *plano do poeta*. A cidade, como nos poemas anteriormente estudados, aparece invernososa e, acima de tudo, arlequinal: “Chove? / Sorri uma garoa cor de cinza, / Muito triste como um tristemente longo...”

O que chamamos de *plano do poeta* apresenta o eu-lírico num movimento de mudança, que pode funcionar como um limite entre a atitude de afastamento radical em relação à cidade, constatada na “Rua de São Bento”, e a total integração eu-lírico / cidade, que iremos investigar na “Paisagem Nº 4” Num primeiro momento, o sujeito-lírico assume a posição de mero espectador do cenário urbano:

A casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação...
Mas neste largo do Arouche
Posso abrir meu guarda-chuva paradoxal,
Este lírico plátano de rendas mar...

Vemos novamente aqui a retomada da imagem do impermeável: “A casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação...”, anteriormente usada em “Rua de São Bento”: “Minha Loucura, acalma-te! / “Veste o *water-proof* dos também!” Se entendermos o *impermeável* como um mecanismo de proteção do eu-lírico contra a contaminação do sentimento gerador do poético, como fizemos quando da análise da “Rua de São Bento”, temos um eu-lírico que se propõe manter-se imparcial diante do espetáculo da metrópole moderna. Ante a falta de impermeáveis, tenta

ele o guarda-chuva; só que o guarda-chuva é *paradoxal*, pois que é um “lírico plátano de rendas mar...”

Ora, o *guarda-chuva* relaciona-se, simbolicamente, com a sombra, o encolhimento, a proteção. Portanto, abrigar-se sob um *guarda-chuva* significa fugir das responsabilidades, da realidade. Aceitar a proteção do *guarda-chuva* implica diminuição de dignidade, de independência e de potencialidade de vida. Se transferirmos esse simbolismo para a situação do eu-lírico no poema em questão, temos que proteger-se sob um *guarda-chuva* equivale, para o poeta, a não cumprir o seu papel social: interpretar a sociedade, ser seu porta-voz. Mas, no caso desse poema, o *guarda-chuva* é um “lírico plátano de rendas mar”, daí ser *paradoxal*: o que foi feito para proteger, para imunizar, acaba não cumprindo sua missão, ao contrário, acaba por ser um atalho, através do qual o sujeito-lírico aproxima-se da cidade, sente seus miasmas, contamina-se.

A segunda estrofe do poema põe em cena, mais uma vez, a *minha Loucura*, desta vez, dialogando com o eu-lírico:

Ali em frente... - Mário, põe a máscara!
- Tens razão, minha Loucura, tens razão.
O rei de Tule jogou a taça ao mar...

Depois de reconhecer a impossibilidade de se proteger da sedução da cidade, e poeta é incitado a pôr a máscara com a qual poderá tentar entender aquele mundo novo. A referência ao *rei de Tule* sugere a necessidade da participação, da experiência pessoal, da vivência, enfim, para que o eu-lírico possa conseguir essa compreensão do espaço urbano, possa atingir o conhecimento desse outro mundo. Sabemos que Tule, nome dado pelos romanos provavelmente à Islândia, marcava o limite norte do mundo então conhecido; por isso simboliza o limite provisório do mundo, o desejo e a consciência do extremo; simboliza o limite extremo onde termina este mundo e começa o Outro Mundo, no qual se encontra o conhecimento supremo, ou revelação primordial, que não pode ser transferido por herança. Esse conhecimento sagrado, representado pela taça que o rei joga ao mar porque não pode ser objeto de doação, só poderá ser conseguido por uma experiência pessoal, uma intuição.

A compreensão do novo mundo a moderna cidade industrial - só será conseguida por aquele que for capaz de vivenciá-la, de penetrar em seus labirintos, de tornar-se um com ela, por isso a proposta da *minha Loucura*: que o poeta ponha a máscara, necessária a esse trabalho de conhecimento.

A terceira estrofe do poema se inicia com um verso que, à primeira vista, pode parecer contraditório: “Os homens passam encharcados...” pois dissemos anteriormente que a imagem do impermeável simbolizaria a proteção usada pelos que não eram poetas, para não se deixarem *contaminar* pela emoção geradora do fazer poético. E era exatamente essa situação que marcava a diferença entre o poeta - aquele que sente, que é capaz de emocionar-se, aquele que tem os “olhos tão

ricos” (“Os Cortejos”), e os outros homens, os “tambéns” (“Rua de São Bento”). Mas essa era a opinião do eu-lírico, antes, quando se sentia distante dos homens comuns. Contudo, como diz Marlene de Castro Correia (Op, cit.), “O percurso poético de Mário implicará minimizar a sua diferença, que passará a interpretar como empecilho ao seu anseio de integração na unidade” Transposto o *limite*, o poeta vai ver que os outros homens também são capazes de se deixar emocionar, de se deixar encharcar: “Os homens passam encharcados...”

A integração do eu-lírico ao plano da cidade permitirá que ele intervenha e cumpra sua função social: ajudar a melhorar esse ambiente hostil, esse *topos* da morte:

(E si pusesse um verso de Crisfal
No De Profundis?...)
De repente
Um raio de Sol arisco
Risca o chuvisco ao meio.

A imagem do “raio de Sol” para mostrar o efeito da poesia sobre a sociedade é por demais sugestiva: os raios, ao simbolizar uma emanção luminosa propagada de um centro, que pode ser o sol, o santo, o herói, o gênio, sobre outros seres, exprime uma fecundante influência material ou espiritual. Poderá, assim, esquentar, estimular e fecundar. Portanto um “raio de Sol” é capaz de clarear e alegrar o cinzento ambiente de morte da Paulicéia. Note-se que essa alegria, essa vida, nos é passada não só pelo nível do conteúdo, mas também pelo nível da expressão: a reiteração dos fonemas /i/ e /s/ enfatizam essa significação: “De repente / Um raio de Sol arisco / Risca o chuvisco ao meio”

O final de “Paisagem N° 3” traz, assim, a superação da distância entre *eu-lírico* e *cidade*, que irá consumir-se em “Paisagem N° 4”, poema no qual desaparece a primeira pessoa, o índice lingüístico dessa separação. Ao manifestar-se quase que somente a terceira pessoa, é como se o mergulho do eu-lírico na cidade fizesse dela o eco de seus sentimentos, numa reencenação do mito de Narciso.

“Paisagem N° 4”, a última das *paisagens* de Paulicéia Desvairada, camufla, como já dissemos, a presença do eu-lírico pelo emprego da terceira pessoa do discurso, com exceção dos versos de números vinte e um e vinte e dois, que aparecem com uma primeira pessoa do plural. Há, no entanto, outros índices lingüísticos que denunciam uma forte presença, da função emotiva, função centrada no emissor, tais como o ponto de exclamação e as reticências. Dos vinte e quatro versos que compõem o poema, somente quatro (aliás, dois, que se repetem) não terminam por esses dois signos de pontuação denunciando o envolvimento emocional do sujeito-poético.

O poema é um retrato irônico-sentimental da cidade de São Paulo que, metonimicamente, passa a representar o próprio estado. Percebe-se que o senti-

mento de *paulistanidade* do eu-lírico se manifesta numa visão que se esforça por ser crítica, daí o grande embate entre as forças da emoção e as forças da razão crítica. Por isso mesmo, essa visão tende a ser crítico-irônica. Nessa *paisagem*, ao contrário do que acontece nas outras três, não há a preocupação com a caracterização do clima invernososo da cidade, que tão bem retratava o caráter arlequinal do poeta e da cidade. Aqui, há um olhar sobre o dinamismo da cidade e a constatação das contradições decorrentes do progresso.

A primeira estrofe do poema, cujos versos se repetem integralmente para formar a terceira estrofe, descreve a cidade em seu dinamismo de cidade progressista:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Observe-se que a significação de movimento, de dinamismo e de progresso, é enfatizada por expressivos recursos estilísticos, como a aliteração de fonemas oclusivos, mas principalmente de fonemas vibrantes, e o emprego do gerúndio. No entanto o progresso traz em seu bojo inúmeras contradições, principalmente em países como o Brasil, que seguiu queimando etapas e chega ao século XX descaracterizado, misturando passado e presente. Essa descaracterização nos é mostrada pela irônica antítese do primeiro verso - “Os caminhões rodando, as carroças rodando” -, em que *caminhões* e *carroças*, convivendo lado a lado, parecem denunciar e prognosticar uma situação paradoxal que perdurará por muitos anos no país. A imagem do último verso do quarteto - “E o largo coro de ouro das sacas de café!...” - enfatiza essa situação paradoxal, que permite conviverem lado a lado a riqueza e a pobreza, o progresso e o subdesenvolvimento.

À descaracterização determinada pelo progresso vem somar-se a descaracterização imposta pela interferência estrangeira que cria e amplia o esfacelamento cultural: “Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...” Seguem-se alguns versos que parecem apontar para o momento histórico das dificuldades dos produtores de café, aristocracia à qual se ligava Mário de Andrade, não pela situação sócio-econômica, mas pela formação humanista, relação que contribui para a crise de não-identidade do poeta.

O quinto verso da segunda estrofe “Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados” - denuncia o mito ainda hoje alimentado no país (mito que não deixa de alicerçar-se na realidade) de que São Paulo, com o seu progresso e sua riqueza, carrega nas costas o resto do Brasil, que *cruza os braços*.

A quarta estrofe parece sugerir um contexto de luta, em que São Paulo acaba vitorioso pelo trabalho e pela riqueza. Mas a quinta estrofe introduz um forte componente irônico por meio do verso inicial - “E a coroação com os próprios

dedos!” -, em que a metonímia *dedos* por *mãos* corrobora o tom crítico-sarcástico do todo o poema. Os três versos finais desta estrofe,

Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!
Enguirlandêmo-nos de café-cereja!
Taratá! E o pean de escárnio para o mundo!

trabalham elementos nacionalistas: “colares de presas inimigas” que sugere a antropofagia de nossos índios; e “café-cereja”, que aponta para um produto tipicamente brasileiro e responsável pela grandeza do estado de São Paulo. Esses elementos funcionam como contraponto da ressonância estrangeira no país, denunciando o esforço do eu-lírico em entender e encontrar o verdadeiro caráter nacional. Note-se que o emprego da primeira pessoa do plural: “Ponhamos” e “Enguirlandêmo-nos”, que inclui disfarçadamente o sujeito-poético, soa como um grito de nacionalismo, como um movimento em prol da definição do caráter brasileiro. Mas o último verso quebra, pela ironia, pelo chiste, o tom de pretensa seriedade imposto de vez em quando ao poema. A onomatopéia - “Taratá”, juntamente com o obscuro “pean” (pum?) “de escárnio para o mundo” celam o tom de blague que dialoga com o tom de seriedade ao longo de todo o texto.

O poema encerra-se por um verso com jeito de chave de ouro, que mescla ironia com seriedade: “Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!” Note-se que é difícil, senão impossível, determinar o tom desse verso. O eu-lírico participa do orgulho quatrocentão do paulista, ou, como bom poeta moderno e modernista, ironiza esse orgulho como elemento passadista? A construção sintática “ser paulistamente” - que é meio esdrúxula, pois a norma seria *ser paulista* - e o ponto de exclamação triplicado que a segue, exagerando o envolvimento emotivo e forçando a ressonância irônica, nos levam a duvidar do tom de seriedade do texto.

O certo é que todo o poema se mascara de ambigüidade, mas deixa explícita a aceitação do espaço citadino moderno como motor da produção lírica. O poeta termina sua viagem, iniciada em “Rua de São Bento”, numa sugestão de que a poesia não mais necessita de um *locus amoenus*; a partir de agora, o espaço urbano, seu último porto, e a realidade cotidiana substituirão esse *locus*, adquirindo estatuto poético. Assim, em Mário de Andrade, e a partir dele, a relação do eu-lírico com esse novo espaço não será sempre de tranqüila aceitação; o poeta manterá um distanciamento crítico, de modo que o seu discurso poético sobre a cidade moderna revelará quase sempre um estado de tensão, que se resolverá por uma crítica acerba, ou encontrará sua forma de expressão na ironia, no sarcasmo e, muitas vezes, no humor e na piada.

Conclusão

Há, no poema “Rua de São Bento” três versos muito curiosos: “Há navios de vela para os meus naufrágios!” (v. 2) / “Não tenho navios de vela para mais

naufrágios!” (v. 9) / “Faltam-me as forças! Falta-me o ar!” (v. 10) / “Mas qual! Não há sequer um porto morto!” Os três assim em destaque, mas relacionados ao contexto maior do poema, impressionam pela desesperança que transmitem. O primeiro verso parece convidar à aventura; há quase a oferta da embarcação. O segundo já sugere uma grande desilusão e uma profunda desesperança: é como se quaisquer outras tentativas fossem inúteis. Os dois versos juntos nos levam a acreditar que o sujeito-lírico não se importaria de sofrer, de naufragar, desde que ainda houvesse possibilidades de sua busca ser levada a bom termo. Os dois versos finais sugerem a total desilusão, a desistência de qualquer busca, situação que se altera em outros poemas.

Conforme vimos ao longo desta análise, o que o eu-lírico buscava em sua viagem era um lugar onde a *minha Loucura* pudesse se manifestar; ele buscava o *locus amoenus* e rejeitava a cidade industrializada como uma resposta a sua busca. Constatamos que essa rejeição vai aos poucos diminuindo, até desaparecer completamente na absorção do sujeito-lírico pela cidade, registrada em “Paisagem N° 4”

Mas essa relação tumultuada entre poeta e civilização, entre poeta e progresso, entre poeta e cidade grande, manifestada por Mário de Andrade e por alguns escritores estrangeiros do início do século, fica como herança na literatura ocidental e, particularmente, na literatura brasileira, onde podemos encontrar inúmeros exemplos.

Temos Manuel Bandeira e seu grito desesperado contra o progresso e sua pretensa beleza: “Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!” (“Minha terra”). Ou Vinícius de Moraes e sua descrição impressionista da chegada do progresso ao Novo México: “Terra seca árvore seca / E a bomba de gasolina / Casa seca paiol seco / E a bomba de gasolina / [.....] / E a bomba de gasolina / E a bomba de gasolina / E a bomba de gasolina / E a bomba de gasolina...” (“O ônibus Grayhound atravessa o Novo México”). E mais, a revolta ecológica de Mário Quintana: “Onde estão os meus verdes? / Os meus azuis? / O Arranha-Céu comeu!” (“Poema de circunstância”). Ou ainda a fina ironia de Carlos Drummond de Andrade em “In-fatigável”:

O progresso não recua.
Já transformou esta rua
em buraco.

E o progresso continua.
Vai abrir neste buraco
outra rua.

Afinal, da nova rua,
O progresso vai compor
outro buraco.

Mas a verdade é que em nenhum desses poetas brasileiros encontramos aquela espécie de obsessão demonstrada por Mário de Andrade em **Paulicéia Desvairada**. Em nenhum outro, na literatura brasileira, descobrimos aquele lançar de olhos angustiado e, ao mesmo tempo, questionador e irônico, sobre sua cidade natal, como descobrimos em Mário de Andrade sobre a São Paulo dos anos vinte. Os cinco poemas que tentamos analisar neste trabalho nos revelaram, no entanto, que, no cabotino poeta da Paulicéia, o conflito parece se resolver pela aceitação da cidade com todos os seus problemas, sem que ele abandone sua inevitável postura irônica. E, se nos aventurarmos mais pela obra poética de Mário, encontraremos, quase fechando o **Lira Paullistana**, o poema “Quando eu morrer” que, à parte o humor e a intenção irônica do poeta, e as interpretações que associam o retalhamento do eu-lírico ao retalhamento simbólico do *boi* na manifestação folclórica do Bumba-meu-boi, temos uma declaração de amor do poeta a sua cidade, corroborando o que acabamos de demonstrar neste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas: Mário de Andrade*; ed. Crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. 535 p.
- _____. Do cabotinismo. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 77-81.
- BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hémerson Alves Baptista. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas III).
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CORREIA, Marlene de Castro. A moderna lírica brasileira: Mário de Andrade. *Tempo Brasileiro*. Poesia sempre. Rio de Janeiro, n. 83, p. 150-178, out./dez. 1985.
- FACIOLI, Valentim. *São Paulo capital Brasil (Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos)*. Trabalho mimeografado.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 349 p.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Hucitec em convênio com a Secretaria de Estado da Cultura, 1983. 261 p.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, 267 p.
- PAES, José Paulo. Cinco livros do Modernismo brasileiro. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 2, n. 3, p. 88-106, set./dez. 1988.
- ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: _____. *Texto / contexto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 185-200.

ABSTRACT: The reading of the following poems by Mário de Andrade: "Rua de São Bento" "Paisagem Nº 1" "Paisagem Nº 2" "Paisagem Nº 3" and "Paisagem Nº 4" suggests to us a search of a *locus poesiae* by the lyrical self, who rejects the modern city as this *locus*. In a dialectics of attraction and repulse, the lyrical self accepts in the end the metropolis as the territory of "minha Loucura" and reaches the point of integrating himself in it.

Key-Words: metropolis, *locus poesiae*, attraction, repulse.

LEITURA - CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Eliana Rosa Langer*

RESUMO: Este trabalho pretende ser uma reflexão sobre leitura como um processo de interação entre escritor/texto/leitor, do qual resultará a construção do sentido do texto pelo leitor.

Palavras-chave: leitura, processo, interação, construção de sentido.

Como professora de língua estrangeira, ciente da importância do aprendizado de línguas estrangeiras, pois este abre as portas para outras culturas, possibilitando uma visão de mundo mais abrangente, tenho refletido bastante sobre as questões que envolvem o ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira em geral e no caso específico do “hebraico”, idioma com o qual trabalho.

Alguns idiomas estrangeiros, e o hebraico é um exemplo disto, oferecem aos estudantes brasileiros poucas oportunidades de contato com os mesmos, por serem línguas pertencentes a grupos culturais muito distantes da realidade vivida por nossa sociedade, nestes casos, a leitura seria o elo que manteria nosso aprendiz em contato com a língua alvo. Habilitando nosso aluno para uma leitura autônoma, estaríamos, proporcionando a êle uma oportunidade de um contato efetivo com uma língua e cultura dele tão distantes.

A leitura portanto, passou a ser o alvo de minhas reflexões. O verbo “*לִקְרוֹ*” (likró), ler em hebraico, significa: ler, chamar alguém, falar alto (gritar). Curiosamente, nas duas últimas ações pressupõe-se uma interação, ação conjunta e não solitária e levando em conta a antiguidade da língua hebraica, mesmo o primeiro significado é uma ação conjunta, pois houve época em que apenas poucos eram os detentores do saber, e a leitura era realizada em voz alta para um público.

Esta palavra hebraica veio de encontro ao pensamento de Goodman, lingüista que vê o leitor como um processador ativo da informação, o sujeito do processo do ato de ler. Para este autor, a leitura é um processo complexo no qual o leitor reconstrói, numa certa medida a mensagem codificada pelo escritor na sua linguagem gráfica. Segundo Goodman, para se compreender melhor este processo, é neces-

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

sário entender: a natureza do input gráfico; o funcionamento da língua; o uso da linguagem pelo leitor; em que medida o significado depende da aprendizagem anterior e da experiência do leitor na reconstrução do significado; e finalmente, o sistema perceptual envolvido na leitura.

Tanto ao falar como ao escrever, o significado cria na mente do falante/escritor uma estrutura profunda de base e ativa aquele conjunto de regras que transformam a estrutura e geram as formas de superfície, a fala e/ou a escrita. O significado ativa uma cadeia automática de eventos, os quais resultam no código da língua, falada e/ou escrita e deve ser reconstruído pelo ouvinte e/ou leitor, com base nas suas experiências prévias com a língua. Para Goodman, a habilidade em recriar o significado depende, da capacidade que se tem em associar as experiências e os conceitos formados através delas com a linguagem. Portanto, reconstruir um significado não seria como refletir uma imagem num espelho, pois, nem todos os fatos são tomados como relevantes para a compreensão, isto é, a reconstrução é seletiva. Assim sendo, o conhecimento que o indivíduo tem da estrutura da língua o capacita a selecionar as deixas linguísticas produtivas, como também o capacita a predizer e antecipar o significado.

Dentro desta concepção, o leitor durante o processo de leitura, utiliza as informações grafofônica, sintática e semântica, o qual sendo conhecedor da linguagem oral traz consigo. No entanto, um material gráfico, escrito de forma fragmentada com letras e palavras isoladas, dificultará no ato da leitura, o uso do conhecimento que o leitor possui da língua. Formas fragmentadas não possuem componentes em seu sentido pleno, portanto não levaria a reconstrução do significado e sim a decodificação com a perda da compreensão.

Goodman (1970) in Braggio afirma ainda, ser a compreensão o único objetivo da leitura, sendo tudo o mais ou uma habilidade para se alcançar a compreensão, ou uma subcategoria da compreensão, por exemplo: a leitura crítica, ou um uso que se faz da mesma, como por exemplo, uma apreciação da literatura. Para o autor, a compreensão depende do processamento dos 3 tipos de informação (grafofônica, sintática e semântica) requeridos para a leitura e das estratégias utilizadas: movimentação e fixação ocular; selecionamento; predição; formação de imagens perceptuais; associação das imagens perceptuais à fonologia, sintaxe e semântica; escolha das deixas mais produtivas; testagem da escolha com base no significado e na gramática, ou ainda recorre-se à testagem grafofônica em busca de mais informação; e correção de anomalias ou inconsistências, decodificação, integração da informação gráfica com o significado.

Goodman (1984) in Braggio, acredita que a intenção do escritor com relação a uma determinada audiência, ao construir um texto, faz grande diferença para os processos de predição e compreensão do leitor, assim como a intenção do leitor, ao ler um texto, desempenha um papel crucial na construção do significado do texto. Portanto, o significado explicita-se durante o ato de ler, o que implica em que “o que um leitor compreende de um dado texto, variará em relação ao que outros leitores compreendem”, uma vez que o que cada um traz para o ato de ler

também varia. Portanto, as características de cada um e do próprio texto, influenciam o significado resultante de uma leitura.

A psicologia cognitiva, partindo da premissa que a aquisição do conhecimento é um processo dinâmico, dialético, uma internalização desenvolvimental, que tem como ponto de partida as interações sociais que têm como base o significado, tem fornecido significativos subsídios para a compreensão do processo da leitura. Um exemplo disto, é a “teoria de esquemas” proposta por Rumelhart, 1981 in Braggio, que é basicamente uma teoria sobre o conhecimento.

A aquisição do pensamento é vista como um processo dinâmico que é “desenvolvido, estendido e modificado através da constante interação dos indivíduos e seu contexto social” (Wertsch, 1983 in Braggio). Visto que todos os seres humanos interagem num determinado contexto sócio-cultural, todos possuem esquemas baseados em suas experiências, desta forma os esquemas não podem ser vistos como dados a priori, nem estáticos, mas como dinâmicos, pois, além de emergirem através das interações do indivíduo com o ambiente, estão constantemente crescendo e se modificando para acomodar novas experiências.

Ler não é uma resposta passiva ao input gráfico. Dentro da “teoria de esquemas” o objetivo é saber como o conhecimento do leitor interage e molda a informação sobre a escrita e como aquele conhecimento deve ser organizado para corroborar a interação (Adam e Collins, 1985 in Coracini).

A leitura portanto é um ato construtivo, pois, o leitor ao interagir com o texto constrói um significado. A compreensão da língua escrita é interacional, o leitor elabora sobre as idéias selecionadas de um texto para construir um significado (Spiro, 1980 in Braggio). A interação com o texto se dá a partir do conhecimento prévio que o leitor traz consigo para o ato de ler, assim sendo, este conhecimento anterior de mundo e as experiências passadas, são a base para a compreensão da leitura.

Sabemos que o conhecimento anterior e os esquemas diferem de pessoa para pessoa, assim um dos problemas de compreensão de leitura em língua estrangeira, podem ser uma não confluência entre os esquemas de um leitor não nativo, e aqueles valores transmitidos através dos textos em língua estrangeira.

Durante o ato de ler, se dá também o processo de inferenciamento que é uma das estratégias cognitivas utilizadas pelo leitor, ligada a teoria dos esquemas. Segundo Trabasso in Braggio (1980), fazer inferência é encontrar relações semânticas e/ou lógicas entre as proposições ou eventos que não estão expressos na narrativa, ou preencher a informação que é necessária para fazer tais conexões entre eventos. O leitor infere o que não está explícito, a fim de estabelecer relações entre os diferentes segmentos causais e proposicionais (Rumelhart e Ortony, 1977 in Braggio).

Segundo Trabasso, o processo de inferenciamento, preenche as seguintes funções:

1. resolver ambigüidade lexical (decidir sobre significado);
2. resolver referências anafóricas (remeter uma expressão referencial ao seu referente);
3. resolver sobre tópico ou tema;
4. estabelecer um esquema mais amplo de interpretação.

O autor ainda afirma que o leitor deve possuir um conhecimento anterior sobre o conteúdo tratado pelo texto, a sua estrutura, as normas sócio-culturais nele expressas e as relações causais entre eventos.

Assim sendo, chegamos a duas premissas:

- o leitor chega ao texto com esquemas baseados em suas experiências culturais, os quais estão prontos para serem ativados, modificados e expandidos;
- o texto é o material por excelência a ser utilizado desde o princípio da alfabetização, já que fragmentos de língua dificultam o processo de inferenciamento.

Outro item importante que está intrinsecamente relacionado à “teoria dos esquemas” e ao papel do texto no processo de alfabetização, é a “memória”, ou seja, a maneira como o significado é armazenado na memória. Este fato é de extrema importância para que se compreenda o processo de leitura.

Smith (1982) distingue 3 tipos de memória, a sensória, a de curto-termo e a de longo-termo. Para Clark e Clark, a memória de curto-termo tem uma capacidade limitada de armazenar informação, ao passo que a de longo-termo tende a preservar o significado e tem capacidade de armazenar um conjunto infinito de proposições e parece não ter limite de persistência. A informação permanece por mais ou menos um segundo na memória de curto-termo, podendo apagar-se em seguida se não for integrada na memória de longo-termo.

A entrada do texto na memória de longo-termo, depende da apreensão, da construção do significado. “Se, se compreende, se, se constrói o significado do que se lê ou ouve, a memória de longo-termo se reorganiza tão eficientemente e sem esforço, que nem sentimos quando aprendemos” (Smith, 1982).

Pesquisas nos revelam que a proposição é a unidade básica da memória de longo-termo. Isto posto, na leitura, letras, sílabas e frases fora do contexto serão dificilmente armazenadas na memória de longo-termo. Smith ainda se refere a “visão tunel”, ou seja, o resultado da tentativa de processar muita informação visual, o que provocará uma sobre-carga na memória de curto-termo, não permitindo que a informação se organize de modo que possibilite a compreensão. “Se corrigirmos uma criança por pronunciar mal uma palavra, enquanto ela está lendo, interrompemos o fluxo de construção do significado, e o que já foi para a memória é apagado” (Smith).

Visto que o “texto” é a unidade básica da memória de longo-termo, lingüístas e psicólogos cognitivos, preocupados com uma visão holística da linguagem e com o processo de aquisição e retenção da linguagem escrita, o tem focado em seus estudos.

Halliday e Hasan (1973) in Fávero definem o “texto” como uma “realização verbal entendida como uma organização de sentido, que tem o valor de uma mensagem completa e válida num contexto dado”; “o texto é unidade de língua em uso, unidade semântica (...) não de forma e sim de significado”

Beaugrand e Dressler (1983) in Fávero definem o “texto” como uma “ocorrência comunicativa” que possui 7 “padrões de textualidade” ou “princípios constitutivos” que contribuem para um texto unificado, a saber:

1. *COESÃO* a qual se manifesta pelo que é visto ou ouvido, apoiando-se na dependência gramatical (conjunções, substituições, elipse)
2. *COERÊNCIA* que constitui as relações subjacentes dos conceitos e suas relações. Estas relações nem sempre são explícitas e o leitor recorre ao seu conhecimento prévio através da inferência.
3. *INTENCIONALIDADE* que consiste na contribuição do escritor para distribuir conhecimento ou atingir um objetivo.
4. *ACEITABILIDADE* a qual leva em consideração a postura do leitor frente ao texto e a expectativa do leitor quanto ao mesmo.
5. *INFORMATIVIDADE* que leva a aceitação ou não do texto pelo leitor, segundo o grau de interesse da informação que o mesmo traz para o leitor.
6. *SITUACIONALIDADE* a qual representa a adequação social do texto.
7. *INTERTEXTUALIDADE* fator que torna o conhecimento de um texto dependente do conhecimento de outros textos.

Além destes princípios há ainda o que se convencionou a chamar de “gramática das histórias” que é a maneira como as histórias se estruturam internamente, o fio condutor que as organiza dentro de uma determinada seqüência. Baseados na estrutura subjacente hierárquica das histórias, proposta por Rumelhart (1975) in Braggio, Mandler e Johnson (1977) in Braggio postulam para as histórias uma série de seqüências que podem ser distinguidas através de seis módulos principais: começo, situação, ação, reação, resultado e final. Segundo os autores, esta estrutura subjacente possibilita uma melhor retenção da história lida, pois possibilita o uso pleno dos processos de inferenciamento e de predição.

Esta estrutura subjacente, ou superestrutura como também é chamada, foi desenvolvida sobretudo por Van Dijk in Fávero e pode ser caracterizada como a forma global do texto, que define sua ordem e as relações entre seus fragmentos. Esta superestrutura pode ser descrita em termos de categorias e regras de formação. Teremos assim as seguintes categorias para textos narrativos: situação, complicação, ação ou avaliação, resolução, moral ou estado final; para textos

argumentativos teremos: tese anterior-premissa, argumentos, contra-argumentos, síntese, conclusão-nova tese, etc.

As superestruturas são elementos de natureza cognitiva, organizadas culturalmente na memória em forma de diferentes tipos de textos, podemos dizer que as superestruturas são culturalmente dependentes, e se relacionam a tipologia de texto.

Influenciados pela concepção de leitura e escrita da lingüística contemporânea, as palavras *COMUNICAÇÃO* e *FUNÇÃO* passam a nortear o pensamento dos autores em relação ao ato de ler e escrever. Para Goodman é necessário focar a linguagem escrita do ponto de vista da comunicação, no seu aspecto funcional, o autor também salienta o papel importante do conhecimento prévio do leitor, do nível de confiança do leitor na compreensão e as características do texto lido.

Goodman in Braggio sustenta que o processamento dos ciclos e estratégias requeridas no ato de ler é simultâneo, todos interagindo ao mesmo tempo. O autor afirma também que sua concepção de leitura não se focaliza somente no leitor *inside-out view*, de dentro para fora, e nem somente no texto *outside-out view*, de fora para dentro. Para o autor o ato de ler é interacional, o leitor interage com o texto.

Sob este ponto de vista:

- a) O texto é visto como a unidade básica da língua tomada holisticamente;
- b) O significado está no texto e na cabeça do leitor;
- c) A leitura é um processo destes dois sistemas de significado interagindo;
- d) Os “erros” são vistos como tentativas de chegar ao significado, à leitura/escrita convencional.

Na visão interacionalista de leitura, postula-se a interação entre o leitor e o texto, sujeito e objeto de conhecimento. Contudo, terminado o ato da leitura, ambos se separam percorrendo caminhos diferentes.

Na visão sociopsicolinguística, leitor e texto não apenas se tocam, mas, no processo se transformam. Segundo Rosenblat, 1978 in Braggio, o ato de ler deve ser visto como “um evento envolvendo um indivíduo e um texto em particular, acontecendo num momento específico, sob circunstâncias específicas, num contexto social e cultural específico, como parte envolvente do indivíduo e do grupo” Neste paradigma, leitor e texto são vistos como “partes ou aspectos de um evento total” onde “transação designa um processo em andamento” Esta transação é algo que ocorre entre leitor e texto, ou seja, o significado. Goodman e Rosenblat chamam seu modelo de leitura de transacional, já Harste et al. usa o termo sociopsicolinguístico.

Segundo Goodman, a leitura, assim como a audição são processos receptivos, onde o significado é construído através de transações diretas do leitor com o texto e indiretas com o escritor. Dentro desta perspectiva, a leitura leva em conta as intenções dos participantes neste ato, a disposição do leitor/escritor num dado momento sócio-histórico-cultural.

O processo de leitura é considerado sociopsicolinguisticamente unitário, porém flexível, já que ele varia conforme: o objetivo do escritor/leitor, a audiência, a proficiência, a língua, a visão de mundo e o momento sócio-histórico-cultural do sujeito e do grupo. Portanto, o processo de leitura apesar de unitário, implica numa diversidade dentro da unidade.

Para Goodman, a informação disponível é usada pelo leitor de maneira integrada através de estratégias cognitivas de:

1. iniciação ou reconhecimento da tarefa - intenção
2. mapeamento e seleção do input gráfico - esta estratégia depende do que o leitor sabe com relação à língua, ao ato de ler e ao texto em questão.
3. inferência- que são as informações implícitas ou explícitas, com base no que é conhecido.
4. predições - que é a capacidade de predizer o que vem a seguir. Se baseia em informações explícitas e inferidas de tal modo que o leitor não está seguro do que estava explícito e do que foi inferido.
5. confirmação e/ou não confirmação- checagem de consistência da nova informação através de inferências, predições e conhecimentos passados. Seria o automonitoramento.
6. correção - é a reconstrução do texto, o recobrar do significado se este não foi confirmado, através: da reavaliação inferindo, predizendo ou dando uma interpretação alternativa; ou ainda repassando o texto a procura de mais informações.
7. determinação - que é a intenção de findar o ato de ler.

Para o autor, o processo de ler envolve também ciclos:

- ótico - o texto é processado oticamente;
- perceptual - o texto é transformado perceptualmente
- sintático e semântico - depois do texto transformado perceptualmente, os sistemas da língua passam a ser usados.

Cada ciclo mistura-se ao outro e é tentativo e parcial já que as inferências e predições possibilitam ir em direção ao significado sem que se completar amplamente os ciclos.

Como já dito acima, a intenção e o objetivo desempenham papel importante no ato de ler. Ao avaliarmos a leitura com foco na compreensão, tomada como um produto final do ato de ler, a intenção afetará fortemente esta compreensão, ou seja, um professor ao avaliar a compreensão de seu aluno pode não obter deste a resposta esperada, por que as intenções do aluno e do professor podem não coincidir. Porém, se o objeto da avaliação for “o processo de compreender”, isto é, “o processo de construção do significado, durante o processo de leitura”, não haverá a interferência da “intenção” pois, o significado pode ser mudado durante o ato da leitura, através do uso das estratégias cognitivas acima apontadas.

As características pessoais do escritor são outro fator relevante para a compreensão da leitura, isto inclui a noção de audiência e as características do texto, assim, um escritor ao escrever seu texto tem em mente uma audiência segundo a qual será mais ou menos explícito, fato que influenciará também nos processos de predição e inferenciamento do leitor. Portanto, ao escrevermos uma carta a um amigo e supondo um compartilhar de experiências, seremos menos explícitos ao passo que ao redigirmos um artigo, para relatar uma experiência não compartilhada pela audiência, deveremos ser o mais explícitos possível para nos fazermos compreendidos. Logo, “à medida que a distância entre escritor e leitor aumenta, o escritor necessitará contrabalançar seu sentido de audiência com o sentido de quanta informação e detalhe devem ser dados” (Goodman, 1984).

Entre escritor e leitor, há um pacto oculto, onde o escritor cria um significado potencial que deve ser construído pelo leitor no ato de compreender. Portanto o escritor deve criar dentro de restrições de propósito, conteúdo, língua, lógica, estrutura e forma, dentro de contextos situacionais e sociais. Goodman, considerando o texto como unidade básica da língua, afirma que este deverá sempre ser organizado de forma que o significado seja representado de forma coerente e coesiva, para que se efetue “o pacto oculto”

A macro-estrutura de qualquer texto deriva pelo menos parcialmente das relações entre o conjunto de informação a ser apresentado, suas estruturas intrínsecas, e restrições especiais. Esta afirmação de Goodman se refere às estruturas internas de cada texto, em relação à sua função e aos seus leitores. Por exemplo, uma lista telefônica e uma história infantil, terão um formato diferente, como também terão estruturas e restrições diferenciadas, isto facilitará a compreensão do usuário.

O ato de ler é um processo de reconstrução de um significado, onde a língua escrita deve ser abordada pelo significado, pois normalmente este precede a identificação de letras ou palavras. “Processos lingüísticos de nível mais alto, a semântica e o significado, facilitam o processamento dos de nível mais baixo, as letras e as palavras, assim sendo, o domínio dos primeiros facilita o domínio dos últimos” (Rumelhart, 1985).

Reforçando esta idéia, diríamos que o ato de ler é somente parcialmente visual e o leitor traz para este ato o seu conhecimento anterior da língua, como também sua experiência de vida. Segundo Smith, o conjunto de processamento da informação visual pelo cérebro é limitado, por isso deve-se contar mais com o que já se conhece. Goodman vai além, para ele, o significado está na mente do leitor e do escritor. Assim sendo, o texto teria o potencial para evocar o significado, mas não o significado em si.

A leitura seria portanto, um processo transacional que culmina num novo evento; o significado é o resultado do encontro entre leitor e texto, numa situação específica, variável entre diferentes leitores e também entre momentos diferentes de um mesmo leitor; a leitura permite uma transformação do leitor, sendo que isto anula a concepção de erro.

Conforme a concepção de Paulo Freire, o homem é um ser real, relacionado com seu contexto, ativo, capaz de mudar a si e a sociedade que o circunda através da linguagem e de sua práxis. Quanto mais o Homem reflete sobre a realidade, sobre a situação concreta, mais emerge, plenamente consciente, comprometido, pronto para intervir na realidade para mudá-la. Partindo deste pressuposto, não basta construir um significado para o texto, é necessário que o leitor também entre em confronto com o texto, com as idéias do autor, com as intenções e possa avaliar em que medida os dados disponíveis através do material escrito entram em contradição com a sua realidade. Também é preciso através da linguagem escrita, construir a consciência crítica do indivíduo, possibilitando-lhe uma reflexão sobre sua realidade, uma leitura de mundo, uma leitura de sua situação concreta.

Segundo Coracini, leitor competente é aquele que é capaz de adicionar conhecimentos relevantes no momento adequado, relacionar, inferir, perceber as intenções do autor, através da linguagem por êle empregada e através dos dados do próprio texto. Concluindo, podemos dizer que se a leitura em língua materna exige do leitor uma rede complexa de procedimentos sem os quais não será possível ler significativamente um texto, a leitura em língua estrangeira exigirá do leitor ainda mais criatividade em seus procedimentos de leitura.

BIBLIOGRAFIA

- BRAGGIO, Silvia L. B. - "Leitura e Alfabetização"- da concepção mecanicista à sociopsicolinguística"- Artes Médicas, 1992, Porto Alegre.
- CORACINI, M. J. R. F - "A progressão do curso de leitura (LE)" - comunicação apresentada na ENPULI - Congresso Nacional de Professores de Inglês-PUC/SP-07/07/83.
- _____ - "Leitura: decodificação, processo discursivo...?" Estudos lingüísticos XVII anais de seminários do GEL-USP/SP - 1989.
- FÁVERO, Leonor L. - "Coesão e Coerência textuais" - Ática, 1991, São Paulo.
- _____ e KOCH, INGEDORE G. V.- "Lingüística Textual: introdução"- Cortez, 1988 (2a edição).
- FOBÈ, N. L. - "A Leitura: uma forma de desconstruir e construir novas visões de mundo", in Letras, vol.9, ns 1 e 2, 1990, PUCCAMP.
- FREIRE, Paulo - "A importância do ato de ler - em três artigos que se completam" - CORTEZ, 1982.
- KLEIMAN, Ângela - "Texto e Leitor - aspectos cognitivos da leitura"- PONTES, 1989.
- SMITH. F. "Compreendendo a Leitura - uma análise psicolinguística da leitura e do aprender a ler", tradução de Daise Batista, Artes Médicas, Porto Alegre, 1989.

ABSTRACT: This paper intend to be a reflection about reading as an interative process between writer/text/reader, wich will result in the reader's construction of the meaning of the text.

À MARGEM DO DEVIR: ESTAGNAÇÃO E DOR NA NARRATIVA KAFKIANA

Gilberto Figueiredo Martins*

RESUMO: O ensaio propõe uma leitura interpretativa do conto “Primeira Dor”, de Franz Kafka, a partir de tradução feita por Modesto Carone. Pretende-se verificar de que maneira forma e conteúdo encontram-se interligados, em especial quando focalizados os movimentos temporais e a progressão do enredo do texto.

Palavras-chave: Franz Kafka, conto moderno, tempo e movimento.

“Mas ainda que seja assim, a cada erro, que não pode faltar, tudo o fácil e o difícil vai ficar paralisado e eu precisarei girar de volta ao ponto de partida.”
(Franz Kafka)

Por vezes, a riqueza sugestiva de uma obra gera o impulso de filiá-la a universos - ainda que compatíveis - exteriores a ela, na tentativa de decifrar os códigos escondidos sob sua superfície. É isso o que ocorre com a ficção de Franz Kafka, freqüentemente vinculada pela crítica a sistemas filosóficos, religiosos, políticos e artísticos, vinculação que, se por um lado enriquece sua leitura, por outro, faz com que se perca de vista aquele que deve ser o principal objeto do foco analítico: o texto.

Conscientes desse risco - e, portanto, intencionando evitá-lo -, realizaremos aqui a análise interpretativa de um conto pertencente à última fase da produção literária de Kafka: “Primeira Dor” (“Erstes Leid”), provavelmente escrito entre janeiro e fevereiro de 1922 e publicado com outros textos no volume *Um Artista da Fome (Ein Hungerkünstler)*¹. Nosso material de trabalho irá restringir-se

(*) Mestrando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) e professor-pesquisador da Escola do Futuro (USP).
(1) KAFKA, Franz. *Um Artista da Fome e A Construção*. 4.ed. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

quase que exclusivamente ao conto, sendo as raras referências bibliográficas extraídas da imensa fortuna crítica sobre o escritor tcheco de língua alemã.

I

O primeiro parágrafo do texto é estruturado a partir de um procedimento comum à obra do ficcionista e que será utilizado outras vezes no decorrer do conto: a quebra da seqüência sintática da frase para a inserção de novos elementos, desdobrados, indefinidamente, em suas múltiplas possibilidades. Tal atitude estilística - que já recebeu por parte da crítica o epíteto de “sintaxe da frustração”² -, particularmente nesse conto, é indício da perfeita conjugação entre forma e conteúdo. Sim, pois como veremos, a ocorrência verificada no plano formal resulta do fato de que o movimento oscilatório típico do trapézio - elemento material caracterizador do protagonista - parece contaminar não apenas a construção sintática do texto - nesse ir e vir constante, em que se interrompe o fluxo mas depois se volta ao ponto de partida -, como também o próprio foco de observação do narrador, as atitudes dos personagens e, quiçá, até nossa reação como leitores.

Já nas primeiras linhas, simultaneamente à interrupção sofrida pela seqüenciação lógica, ocorre também o desvio de foco da lente narrativa: do protagonista - aqui apresentado como “um artista do trapézio” - passa-se à arte que ele executa, salientada a ambígua mescla de dificuldade e acessibilidade que a caracteriza - “uma das mais difíceis entre todas as acessíveis” Essa mobilidade do foco repetir-se-á gradativamente durante todo o texto, sendo modificados apenas os pontos de fixação, porém reiterado obsessivamente o movimento.

Como no movimento pendular do trapézio, volta-se ao ponto inicial, e nossa atenção, temporariamente desviada, retorna ao artista. Ficamos sabendo que o estado de isolamento no qual se encontra deveu-se à sua busca de perfeição, ou seja, graças a uma ação pertencente ao domínio da vontade, portanto, uma opção. Porém, o que era vida organizada metamorfoseia-se em hábito “tirânico”: passa-se da vontade ao costume incontrolável, instaurando-se uma espécie de imperativo, uma ordem, ainda que não exista quem ordene; estabelece-se uma exigência interna que impede o artista de controlar e decidir seu próprio destino. A mecanização destitui o indivíduo da vontade, tornando-o mera marionete. O “ser” transforma-se em “dever” e o mundo privado e o dos deveres assumem a configuração de mundo único, levada ao pé da letra a expressão “vivia trabalhando”

Havendo quem se interesse pela manutenção do estado de alheamento do trapezista, torna-se desnecessário, inclusive, qualquer esforço de adaptação por parte deste, já que o mundo resolve adaptar-se para atender suas ínfimas necessida-

(2) ROSENFELD, Anatol. “Kafka e kafkianos”, in *Texto e Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (A expressão encontra-se à pág. 236).

des. Se há ainda algum vínculo entre sujeito e mundo, este é quem insiste em preservá-lo, ficando aquele indiferente frente aos mecanismos do universo ao qual não pertence.

A simplicidade do enredo é reforçada por esse estilo ziguezagueante que parece impedir a evolução dos acontecimentos. A ação propriamente dita é substituída por comentários acerca da visão que os outros têm do artista. Seu “modo de viver” é o centro das atenções dos “criados” que o servem, do público que o acompanha, dos diretores e empresários por quem é mantido, do narrador que o apresenta e de nosso olhar expectante de leitores-plateia.

No mundo institucionalizado e hierarquizado que se opõe espacialmente ao do “alto da cúpula dos grandes teatros de variedades”, o indivíduo só existe como profissional, engrenagem essencial à manutenção do sistema; a profissão é o elo que o mantém unido e vinculado ainda que frouxamente - ao mundo. O reconhecimento da condição de não-pertencente é que permite, paradoxalmente, que ele seja aceito como útil à sobrevivência do sistema:

“Mas os diretores o perdoavam /.../ porque era um artista extraordinário e insubstituível” (9).

Afirma o narrador, então, que “admitia-se com naturalidade” seu modo de vida “o espantoso em Kafka é que o espantoso não espanta ninguém”³ -, pois sabia-se “que ele não vivia assim por capricho e que só podia preservar a perfeição de sua arte mantendo-se em exercício constante” (9/10). Mais uma vez agora através do discurso do *outro* - é negado ao ofício do artista o estatuto de *opção*, substituído pelo de necessidade.

As alternâncias entre negação e afirmação (formalmente indicadas pelas conjunções explicativas e adversativas), entre vontade e necessidade, entre imagens do artista e do(s) outro(s) constituem índices da contaminação do oscilatório movimento do trapézio a que fizemos referência. Reforçando o que há de repetitivo no movimento pendular, verificamos, no último trecho citado, que apenas a constância e a repetição podem “*preservar a perfeição*”, tendo sido esta, portanto, já atingida. Aquele que é o centro da atenção não se expande nem evolui; não há avanço, mas estagnação.

A passagem do tempo existe apenas como soma dos movimentos pendulares. A repetição e o eterno retorno do mesmo criam a atmosfera de tempo paralisado o passar do tempo significa somente afirmação do já existente, impossibilitada a mudança/transformação⁴. E essa supremacia do “estagnado” e do “permanente”

(3) ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

(4) Em outro trabalho, verificamos como movimentos temporais semelhantes aparecem no conto “Insônia”, de Graciliano Ramos:

MARTINS, Gilberto Figueiredo Martins. “Ritmos do tempo inerte: dialética e negatividade no conto de Graciliano Ramos” *Mimesis* (15). Bauru: USC, 1994 (p. 61-67).

evidencia-se, inclusive, na caracterização espacial: só em determinadas épocas do ano o ar é renovado e permite-se a entrada do sol; depois, retorna-se ao estado anterior de “espaço crepuscular”

II

Há muito a crítica tem apontado ser a problemática do (não) pertencer uma das principais preocupações temáticas de Kafka. Nesse conto, o protagonista está mais próximo do céu que os demais, mas não pode pertencer a ele devido à sua configuração física; também não se ajusta à terra, afastando-se dela. É, assim, um ser que vive o intermediário, tentando criar um universo paralelo para sua existência, um *intermezzo* em que sentirá a dor de existir e não pertencer. A seu poder de atrair a atenção está indissociavelmente ligada a impotência de usar esse poder em proveito próprio. Admirado, mas afastado da vida. Um pássaro - impedido, porém, de voar...

Além da profissão, são as poucas palavras que troca com as pessoas a prova de que, de alguma forma, está no mundo: a linguagem é instrumento de contato e vinculação. Fica estabelecido aqui um ponto de convergência entre personagem e narrador. Existe por parte deste uma explícita necessidade de apresentar os fatos em sua aparente irrealidade - com extrema logicidade, através do uso reiterado de expressões explicativas que dissipem toda e qualquer sombra de dúvida quanto à veracidade do relato, buscando a supressão - ou arrefecimento - do estranhamento pela estreita - e por vezes forçada - vinculação do narrado ao real. Talvez não seja o caso de o espantoso em Kafka não espantar ninguém, mas sim o de que há a necessidade de se racionalizar o espantoso para que não se prolifere o espanto. A busca de filiação ao real e à pretensa *normalidade* da lógica acaba por flagrar uma obsessiva necessidade do narrador de ser aceito por aqueles que detêm o poder e as regras do uso dessa *normalidade*. É nele - no narrador - que o leitor deposita - ou não - a crença; a existência do trapezista depende diretamente da credibilidade do relato; e desta quem cuida é aquele que narra. Parece-nos, portanto, que aqui não é tanto o personagem que busca adaptação - ao menos não diretamente -, mas o próprio narrador. Para este sim, eis a questão: pertencer ou não ser.

No ponto em que estamos - e percebemos o quanto, contaminados pelo estilo do autor, temos que lutar contra o tentador movimento oscilatório que nos leva às questões iniciais, anulando os esforços de progresso na interpretação do texto -, torna-se impossível não notar que a expressão que marca o distanciamento do trapezista - “altura que quase fugia à vista” - não é mera imagem, mas serve, inclusive, para explicar o posicionamento do narrador frente ao protagonista: freqüentemente o que presenciamos é a visão que os outros têm da vida e do espaço do artista. Nega-se a onisciência narrativa, já que o narrador e nós com ele - parece nada saber a respeito da vida passada, dos sentimentos e pensamentos

do personagem central⁵. A percepção que temos do artista do trapézio fica, assim, prejudicada; sua inacessibilidade não pode ser vencida nem pelo narrador...

De forma sutil, ocorre o desvio da lente narrativa em direção à figura do empresário. É através das reações deste que nos aproximamos da compreensão do que sente e vive o artista do trapézio.

Se é a busca do equilíbrio uma das principais exigências do ofício exercido pelo protagonista, manter esse equilíbrio é sua obsessão, o fator norteador de sua conduta como profissional e como indivíduo. A tentativa de manutenção do equilíbrio precário conquistado faz com que as mudanças/modificações das “inevitáveis viagens de lugar em lugar” sejam “extremamente molestas”. Se a estagnação pode ser angustiante, parece causar menos desconforto que a mudança, pois esta é suficiente para romper o estado de equilíbrio duramente alcançado.

O *fixo* torna-se objeto da busca tanto do personagem - ainda que essa fixidez se disfarce sob o ilusório movimento contínuo que nunca progride quanto do narrador, o qual utiliza a linguagem com características logicizantes com o intuito - também precário - de manter o equilíbrio entre o real e o fantástico, além de optar por acompanhar o percurso do empresário, mais comodamente fixado, com os pés no chão.

O descompasso entre a “mais alta velocidade” dos carros que transportam o artista e sua “nostalgia” põe a nu o desencontro existente entre a vida do indivíduo e o mundo que o cerca. Tal desequilíbrio causa vertigem e sofrimento.

Quando possível, o empresário para quem as viagens eram normalmente “bem sucedidas” -, percebendo o estado do trapezista, efetuava nos trens uma “substituição lamentável mas ainda possível de sua maneira habitual de viver”, colocando uma rede no compartimento de cargas, na qual o artista precariamente permanecia. Em uma dessas viagens dá-se, no entanto, o rompimento do equilíbrio; é importante observar que a mudança ocorrida no espírito do artista ocorre durante uma das viagens, quando, como se viu, a precariedade de sua condição acentua-se, só então tornando viável o surgimento de qualquer transformação. Note-se, ainda, que não há indicação da ocorrência de algum processo em particular a não ser o “modo de viver” do artista - que pudesse ocasionar tal mudança. O único indício que temos é o fato de estar o protagonista “sonhando” na rede, como se houvesse a necessidade do estado de semi-consciência para que se efetuasse a auto-percepção. Talvez uma das saídas oferecidas pelo autor para amenizar o estado de alienação e funcionalização em que se encontra o homem-marionete: o mergulho no sonho.

O desequilíbrio vivenciado pelo trapezista reflete-se no narrador e, conseqüentemente, na estrutura narrativa: o estilo torna-se mais visivelmente hesitante,

(5) Afirma Anatol Rosenfeld: “/.../ o narrador sabe por vezes um pouco mais do mundo que o herói poderia saber, mas de um outro lado sabe um pouco menos do herói do que dele deveria saber se lhe fosse congruente.” (pág. 234)

apesar da fria aparência lógica e formal; multiplicam-se as expressões dubitativas - “mas”, “como se”, “parecia” , e a narrativa vai perdendo o tom afirmativo.

A dimensão trágica do herói kafkiano transparece ao se perceber que nele o auto-reconhecimento dá-se como *pathós*, como sofrimento: o artista chora. O despertar para seu estado de alheamento leva-o a buscar alguma espécie de ilusória continuidade que possa amenizar seu sofrimento...

“Só com esta barra na mão, como é que posso viver?”

Isolado e ciente da impossibilidade de mudança de sua condição de excluído, busca a continuidade não através da acréscimo de um colega trapezista, mas sim de um novo trapézio. Resta-lhe a proliferação de seu mundo, de seu próprio universo - paralelo...

O foco, temporariamente desviado para a figura do artista, volta-se, ao final do conto, para a do empresário, mais facilmente enquadrado ou enquadrável no esquema de *normalidade* instituída, última tentativa do narrador de conquistar, pela verossimilhança, a credibilidade do leitor. Enquanto o trapezista dorme, o empresário “com grave preocupação” o examina. O numeral ordinal do título do conto parece assumir feição profética: aquela fora - acredita o narrador e acreditamos nós - apenas a “primeira dor” de uma série de outras futuras que, como no martelar do pêndulo e na oscilação do trapézio, retornarão, transfiguradas ou não.

O que sombriamente nos parece provar Kafka é a inutilidade dos esforços humanos, pois, ainda que surjam novas possibilidades, são apenas aparentes, *reproduções do mesmo*, negadas e anuladas com o tempo. O que ocorre, no caso do artista desse conto, é apenas a transferência dos pontos que marcam o movimento pendular: antes, em um trapézio, o artista oscilava de um ponto a outro; agora, transferir-se-á de trapézio a trapézio, tempo permanentemente paralisado, marcado pela reincidência do mesmo. O andar em frente é impedido, pois há o movimento de retorno efetuado pelo trapézio. O labirinto é sem saída.

A nós resta a ilusão da ficcionalização da impotência, receosos que somos em perceber que a arte é, aqui, substituição - nem tão lamentável de nossa maneira habitual de viver, esta sim, uma das mais difíceis artes entre todas as acessíveis.

ABSTRACT: The purpose of this essay is to make an interpretative analysis of “Primeira Dor”, a Franz Kafka’s short story, translated to portuguese by Modesto Carone. Such interpretation is made studying how form and matter are interlaced, specially when we focalize the temporal moviments and the progression of the story.

A SEMÂNTICA DE VALOR DE VERDADE E A GRAMÁTICA DE MONTAGUE¹

Ana Lúcia Müller*

RESUMO: Este artigo discute essencialmente a base filosófica do projeto lingüístico do lógico norte-americano Richard Montague (1930-1970). O objetivo de Montague é a construção de uma Semântica de Valor de Verdade para as línguas naturais através de uma semântica de modelo teórico e de uma semântica de mundos possíveis, fazendo uso de uma linguagem lógica intensional. Em particular, discute-se a opção por uma Semântica de Valor de Verdade e sua validade enquanto instrumento de análise do significado nas línguas naturais.

Palavras-chave: semântica, significado, semântica de valor de verdade.

Apresentação

Este é um artigo sobre a área da semântica formal, a qual se dedica ao estudo do significado utilizando-se de técnicas das linguagens lógicas. Mais particularmente, este artigo enfoca a semântica de uma teoria conhecida como “Gramática de Montague” elaborada pelo lógico norte-americano Richard Montague (1930-1970). A Gramática de Montague trata de viabilizar a aplicação de uma semântica de valor de verdade às línguas naturais. Faz isto através da adoção de aparatos lógico-matemáticos como a teoria dos modelos, a concepção de mundos possíveis e a lógica intensional.

A gramática de R. Montague contém uma teoria sintática, uma teoria semântica e uma teoria da tradução. Estas diferentes partes da teoria geral estão interrelacionadas pelo fato de que cada uma delas é concebida como uma álgebra e as estruturas destas três álgebras são idênticas. Montague expõe as bases de sua teoria em um artigo intitulado “Universal Grammar”. A aplicação mais completa deste projeto, encontra-se no artigo de Montague(1973) “The proper treatment of quantification in ordinary English”

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

(1) Este artigo baseia-se no capítulo 1 de MÜLLER, 1988.

Este trabalho concentra-se na discussão e explicitação dos conceitos apresentados nestes dois artigos. Em particular, expõe e discute a semântica de valor de verdade enquanto instrumento para o estudo do significado nas línguas naturais - os problemas e as vantagens desta opção teórica.

1. A Semântica de Valor de Verdade

1.1. A Herança lingüístico-Filosófica de Richard Montague

Para um estudioso com a formação de nossos cursos de Letras, a Gramática de Montague deve aparecer como algo atípico e difícil de contextualizar. É que a maneira de Montague - um lógico fazer linguística é uma maneira que vem de outra tradição lingüístico filosófica. Montague insere-se na tradição filosófica contemporânea que vem de Frege e de Russell, que perceberam que as sentenças da linguagem natural possuem estruturas semânticas que não correspondem trivialmente à sua estrutura gramatical superficial. Vem desta tradição todo um esforço de formalização da linguagem (Carnap, Quine, o Círculo de Viena), a qual leva muitas vezes a uma negação da possibilidade de se fazer semântica para a linguagem natural, mas leva também ao desenvolvimento de linguagens lógicas cada vez mais sofisticadas capazes de incorporar, por exemplo, modalidades e tempos; e a uma concepção de que linguagens não possuem interpretações absolutas, mas são semanticamente interpretadas em modelos, e em relação a situações e mundos possíveis.

O estudo da linguagem por gramáticos e lingüistas neste século desenvolveu-se à parte desta tradição. Chomsky em seu *Syntactic Structures*(1957), tenta dar uma definição formal da noção de gramaticalidade (boa-formação) para as sentenças da linguagem natural através de regras sintáticas recursivas. O projeto de Chomsky de formalizar a sintaxe da linguagem natural tenta explicitamente manter-se independente da elaboração de uma semântica para a linguagem natural.

Donald Davidson (1967, 1970) traz para a semântica da linguagem natural um *insight* análogo ao de Chomsky para a sintaxe: as regras de uma gramática devem ser recursivas, pois de outro modo um ser humano não seria capaz de adquirir a sintaxe de uma determinada língua. Segundo Davidson, a produção e a compreensão de significados não pode se dar de maneira diferente, ou seja, a partir de um número finito de significados básicos o falante é competente para produzir e compreender os infinitos significados passíveis de serem expressos por uma língua. Uma vez explicitadas estas regras recursivas e com uma especificação de significado do vocabulário semântico básico de uma língua, um semanticista seria capaz de estabelecer para cada sentença *s* da linguagem-objeto, o que esta sentença significa. Ou seja, o semanticista seria capaz de produzir para cada sentença *s* da linguagem-objeto uma sentença como a expressa em (1).

(1) *s* significa que *p*;

onde *s* é o nome da sentença que se deseja explicar e *p* seu significado.

No entanto, a sentença (1) é problemática enquanto parte de uma teoria semântica. A expressão *significa* traz para a teoria um desvio de uma linguagem totalmente referencial que Davidson deseja evitar (Davidson, 1967). A análise do que seja *p* é também problemática, pois sintaticamente *p* é um sintagma nominal, um termo singular, mas o significado de uma expressão não pode ser um nome, deve ser algo que “dê o significado de *s*”

Davidson recorre, então, à Convenção (T) de Tarski, expressa em (2):

(2) T: ‘*s* é verdadeira se e somente se *p*’,

ou seja, propõe que a sentença “*s* é verdadeira se, e somente se *p*”; pode ser considerada equivalente à sentença “*s* significa que *p*”, com a vantagem de que na Convenção (T) *p* expressa um estado de coisas no mundo que pode, então, ser tomado como o significado de *s*. Temos, conseqüentemente, que a sentença é o conceito primitivo para esta teoria do significado, pois é dela que se pode dizer se é verdadeira ou falsa. Temos também uma equivalência entre o significado de uma sentença e suas condições de verdade.

Se a afirmação de Davidson é válida, então tem-se a vantagem de se poder aplicar à teoria do significado, a teoria semântica da verdade de Tarski (1935, 1944), uma teoria de condições de verdade já claramente elaborada e implementável.

1.2. A Definição Formal de Verdade - Tarski

O objetivo de Tarski em *The Concept of Truth in Formalized Languages* (1935) é encontrar uma definição de verdade que consiga expressar a idéia intuitiva de que a verdade é aquilo que corresponde à realidade (a concepção clássica). Para Tarski, fazer isso é construir para cada linguagem particular uma definição do termo “sentença verdadeira”. Um critério para uma definição semântica da verdade na linguagem natural que corresponde à definição clássica seria, segundo Tarski (1935, p.155), o seguinte:

(3) “uma sentença verdadeira é aquela que diz que o estado de coisa é tal e qual, e o estado de coisas é realmente tal e qual”

Para Tarski, no entanto, as tentativas de formalizar a idéia expressa em (3) para a linguagem natural esbarram com diversos problemas, o principal deles sendo a universalidade desta. Esta universalidade torna a linguagem natural formal-

mente inconsistente no sentido de que a ela pertencem as expressões e os nomes das expressões e isto é uma fonte de contradições. Ela também contém o vocabulário de uma teoria semântica, ou seja, termos como 'verdade', 'denotação', 'satisfação' etc. A universalidade da linguagem natural tem como consequência o fato de que uma teoria nela elaborada necessariamente contém contradições e leva a paradoxos.

Tarski elabora, então, um critério formal para uma definição de sentença verdadeira que se aplicaria, segundo ele, apenas a linguagens formalizadas que são passíveis de serem descritas por metalinguagens mais poderosas onde estariam contidas e que contém os termos utilizados pela teoria semântica. O critério é conhecido como o Princípio de Equivalência de Tarski, a chamada Convenção (T) já citada em (2), cuja ilustração clássica é o famoso exemplo:

(4) *A neve é branca se, e somente se, a neve é branca.*

A sentença (4) é uma sentença da metalinguagem na qual se elabora a teoria semântica da verdade. *A neve é branca*, que substitui a variável metalinguística *s* na Convenção (T), é o nome desta sentença expresso na metalinguagem e deve ser considerado um termo, não uma oração. A segunda ocorrência de "a neve é branca" substitui *p* e expressa através da metalinguagem as condições de verdade da sentença cujo nome é *a neve é branca*. Diz, portanto, como deve ser o mundo para que esta sentença seja verdadeira. Note-se que a Convenção (T) nada revela de novo sobre as condições efetivas sob as quais uma sentença é verdadeira - estas já estão, na verdade, ditas na própria sentença. Qual seria então seu papel numa teoria do significado?

Colocando as condições de verdade como o significado da sentença, a teoria obriga uma busca de como os significados das palavras contribuem para construir estas condições de verdade. Explicar o significado de uma sentença ou das sentenças de uma língua seria, então, explicar como as expressões se estruturam dentro de uma sentença de maneira a determinar que as suas condições de verdade sejam as que são. A semântica trata, então, da relação entre classe sentenças e estados-de-coisas. A palavra "verdadeiro" denota uma classe de sentenças da linguagem-objeto; e a partir do conceito de sentença verdadeira os outros conceitos da teoria semântica podem ser definidos.

1.3. A Aplicação da Convenção (T) à Linguagem Natural

Voltemos, então, à proposta de Davidson. Se, ao contrário do que julga Tarski, a Convenção (T) pode ser aplicada à linguagem natural e utilizada por uma teoria do significado, como propõe Davidson, estamos diante de uma teoria que nos oferece várias vantagens:

(i) obtém-se uma definição recursiva do significado de uma sentença a partir da definição recursiva de verdade fornecida pela teoria de Tarski. Este é um ponto positivo já que uma definição formal de significado deve ser recursiva.

(ii) não há necessidade de conceitos semânticos extras, todos os conceitos podem ser definidos a partir do conceito de verdade, que remete a uma relação linguagem-mundo; evitando-se assim a circularidade.

(iii) Uma teoria da verdade pode prever e explicar várias das características semânticas das sentenças, como a ambigüidade, a implicação, a sinonímia e a verdade lógica.

A aceitação de uma Semântica de Valor de Verdade para as línguas naturais passa, todavia, por uma resposta à questão sobre a universalidade da linguagem natural. Deixaremos, entretanto, esta discussão para mais adiante.

Montague opta por uma Semântica de Valor de Verdade, adotando explicitamente a proposta de Davidson.

“Eu rejeito a afirmação de que existe uma diferença teórica importante entre linguagens formais e línguas naturais. Por outro lado, eu não encaro como bem sucedidos os tratamentos formais da linguagem natural ensaiados por alguns lingüistas contemporâneos. Como Donald Davidson, eu encaro a construção de uma teoria de verdade - ou melhor, da noção mais geral de verdade sob uma interpretação arbitrária - como o objetivo básico de uma sintaxe e de uma semântica sérias;” (Montague, 1970, p.187).

Montague insere-se, então, numa tradição filosófica advinda dos filósofos Frege, Russell, de Wittgenstein do *Tractatus Logico-Philosophicus* (no qual afirma que as sentenças são figurações da realidade) de Tarski, Carnap, Quine e Davidson. Esta sua herança filosófica.

Montague, no entanto, une a esta herança uma preocupação em respeitar a linguagem natural, pois os estudos feitos por filósofos das formas lógicas e/ou dos significados da sentenças até então nunca haviam explicitado a conexão entre a estrutura superficial de uma sentença e sua semântica. Montague vai tentar a tarefa gigantesca de eliminar o abismo existente entre a tradição lógica e a tradição linguística. As complicações de sua gramática ocorrem principalmente por seu compromisso em respeitar a sintaxe superficial de linguagem natural ao elaborar sua semântica (cf. Stegmuller, 1977).

Como se vê, Montague acredita literalmente na ausência de uma diferença essencial entre a linguagem natural e as linguagens formais dos lógicos e elabora uma descrição da sintaxe e da semântica da linguagem natural dentro de uma mesma teoria lógico-matemática utilizada para linguagens lógicas.

2. A opção pela semântica de valor de verdade

Ao optar com uma Semântica de Valor de Verdade, Montague opta por uma maneira particular de responder à questão do que é o significado de uma expressão em uma língua natural. O significado para uma Semântica de Valor de Verdade é uma relação entre a linguagem e algo exterior a ela, a que podemos chamar de mundo ou mundos possíveis. Estes mundos corresponderiam à nossa realidade e a todas as outras realidades possíveis ou imagináveis; e devem ser pensados como contendo todos os objetos e relações reais ou imaginários aos quais podemos potencialmente nos referir.

Como já foi dito, a relação linguagem-mundo é feita através do conceito de verdade de uma sentença. Conhecer o significado de uma sentença é saber sob que condições ela seria verdadeira, é saber como teria de ser o mundo para que esta sentença fosse verdadeira. Se conhecemos as condições de verdade de uma sentença, conhecemos seu significado, isto é, sabemos realizar a associação linguagem-mundo. Como ilustração, consideremos as seguintes sentenças:

- (5) A criança brinca com a boneca;
- (6) O unicórnio conversa com o menino.

Para compreendermos a sentença (6) somos forçados a conceber um mundo em que existe pelo menos um animal semelhante ao cavalo de nosso mundo, mas com um chifre na testa, que é capaz de falar e que, neste momento, fala com uma criança. O mesmo ocorre com nossa compreensão da sentença (5), só que menos obviamente, pois trata-se de nosso próprio mundo.

Uma Semântica de Valor de Verdade distingüe-se, conseqüentemente, de teorias que vêem o estudo do significado como um estudo intra-lingüístico ou como o estudo do uso das expressões lingüísticas. Não discutirei estas duas correntes da teoria semântica. Menciono-as apenas com o objetivo de localizar a Semântica de Valor de Verdade dentro das linhas que se dedicam à semântica das línguas naturais. Observo que mesmo concordando com a posição que considera que a semântica deve tratar da relação da linguagem com o mundo ou com nossos modelos de mundo, não se pode negar a existência e a necessidade de estudo tanto das relações intra-lingüísticas entre os significados das expressões como da colaboração do contexto de uso para a fixação dos significados. A afirmação de que a escolha entre uma ou outra linha é exclusiva parece-me mais uma resposta à questão ontológica do que é significado do que uma necessária exclusão do tratamento de certas questões sobre o significado. A divisão entre estes três tipos de semântica indica, talvez, uma necessidade metodológica. Da impossibilidade de se estudarem todos os fenômenos semânticos simultaneamente, procura-se ordenar os problemas e atacá-los separadamente: as relações internas (linguagem-linguagem); as relações externas (linguagem-mundo); e as relações com os usuários (linguagem-mundo-falante).

Montague, em seu artigo *Universal Grammar* (1970b), critica, por outro lado, a posição de Chomsky que afirma a centralidade da sintaxe e a conseqüente posição de apêndice do componente semântico. Para ele, as questões semânticas são as principais em um estudo das línguas naturais e como são muitas as regras que podem gerar uma mesma classe de sentenças, não se pode esperar que todas possuam relevância para a compreensão do significado desta. A escolha de Chomsky é para Montague uma escolha invertida (Montague, 1970b, p. 232n.).

“O objetivo básico da semântica é caracterizar as noções de sentença verdadeira (sobre uma determinada interpretação) e de implicação, enquanto que o da sintaxe é caracterizar as diferentes categorias sintáticas, especialmente o conjunto das sentenças declarativas. Pode-se esperar, então, que o objetivo da sintaxe poderia ser realizado de várias maneiras diferentes, apenas algumas das quais forneceriam uma base adequada para a semântica. Parece-me que as análises sintáticas de língua(gen)s particularmente fragmentadas que têm sido sugeridas por gramáticos transformacionais, mesmo se bem sucedidas em caracterizar corretamente as sentenças declarativas destas linguagens, provarão carecer de relevância semântica; e eu não consigo perceber grande interesse na sintaxe, exceto como uma preliminar para a semântica.”²

3. A verdade como explicação do significado

Após a exposição de quais seriam as bases de uma Semântica de Valor de Verdade, cabe perguntar se esta é uma “boa” proposta para o estudo do significado nas línguas naturais. Inicialmente, sobre a aplicação da Convenção (T) às línguas naturais, devemos discutir as objeções levantadas pelo próprio Tarski: (i) a universalidade das línguas naturais e (ii) a distorção a que seriam submetidas as estruturas superficiais das línguas naturais para que a caracterização tarskiana da verdade pudesse ser aplicada a elas.

Uma maneira de expressar o problema causado pela universalidade das línguas naturais seria a metáfora usada por Wittgenstein em suas *Investigações Filosóficas*. Para ele, a tentativa de compreender a linguagem natural usando modelos da lógica formal é tão vã quanto seria a tentativa de uma mosca presa dentro de uma garrafa de levantá-la. Em outras palavras, nossa percepção estaria de tal maneira envolvida a esta linguagem que seria impossível estudá-la como fenômeno à parte.

Esta metáfora, no entanto, valeria também para um cientista tentando explicar o universo ou o sistema cognitivo humano. Qualquer teoria elaborada pelo ser

(2) Todas as traduções utilizadas neste artigo são minhas.

humano envolverá, em maior ou menor grau, o paradoxo de que quem explica faz parte do fenômeno a ser explicado. É possível pensar que este fenômeno é mais agudo para a linguagem natural do que, por exemplo, para qualquer ciência natural; pois estamos estudando o próprio objeto que, de certa maneira, constrói nossa visão de mundo.

A linguagem natural enquanto parte do aparato cognitivo humano é provavelmente um sistema de natureza pragmática que constantemente se adapta a novos contextos. Pode ser considerada um sistema aberto, dependente do contexto, contínuo e indutivo-abdutivo³ contrastando qualitativamente com qualquer sistema lógico-dedutivo com suas características de fechamento, independência de contexto e descontinuidade. Poder-se-ia argumentar que as características intrínsecas a ambos os sistemas condenam aprioristicamente qualquer estudo que pense a língua natural como um sistema lógico-dedutivo.

Gostaria, então, de tentar esclarecer como pode ser vista a relação entre as linguagens construídas pela lógica e a linguagem humana. As linguagens lógicas, a meu ver, podem ser pensadas como estando para a linguagem humana assim como a Matemática estaria para a Física ou para outras ciências. Ambas fornecem um instrumental rigoroso para a elaboração e teste de modelos e hipóteses. São, no entanto, independentes das ciências a que servem, podendo inclusive antecipar-se ou retardar-se a estas em certos resultados. Não podem ser confundidas com o objeto de estudo em si, ou seja, as linguagens lógicas não são as línguas naturais, assim como a matemática não é a natureza. É descabida, portanto, a crítica de não serem imagens perfeitas destes.

A confusão entre o objeto e a linguagem que o descreve não parece ser privilégio das ciências da linguagem. Afirmações como as de que a natureza é escrita em linguagem matemática e de que Deus é o grande engenheiro, feitas por Galileu, Newton e outros, mostra tendência a confundir os dois planos. Tanto posições de horror ao instrumental lógico-matemático, quanto as que o mistificam vendo nele a resposta para todas as questões colocadas a uma ciência são preconceituosas e não colaboram em uma avaliação de sua utilidade para o estudo da linguagem humana.

A realidade é, possivelmente, multifacetária, diferente e única a cada momento, desordenada e irregular e a linguagem humana, enquanto objeto de estudo e objeto que ao mesmo tempo “se estuda” reflete isto. Deste fato, no entanto, não decorre a impossibilidade de se utilizar um aparato lógico-dedutivo para nos ajudar na compreensão de pelo menos parte de nosso objeto de estudo. Ao nos utilizarmos de um sistema lógico-dedutivo para criar uma imagem de nosso objeto estamos necessariamente nos afastando dele - estamos criando uma abstração, um modelo de realidade. Um modelo é como um retrato simplificado de fenômeno que

(3) Um sistema indutivo parte do particular para chegar ao geral, e um sistema abdutivo deriva hipóteses explanatórias de um conjunto finito de fatos.

desejamos estudar, o qual tenta por a nu certas estruturas e mecanismos. Portanto, a questão da abstração em si não deveria assustar a um pesquisador, pois uma simplificação é uma idealização da realidade é quase que inevitável quando esta se torna nosso objeto de estudo. De que nos adiantaria uma explicação da realidade que fosse tão complexa quanto a mesma?

Conta-nos o escritor argentino Jorge Luis Borges, neste conto que é parte do texto “Museo” do livro *El Hacedor*:

“DEL RIGOR EN LA CIENCIA

... En aquel Imperio, el arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupada toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruínas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.”

Aproveito a metáfora de Borges para perguntar: de que nos serviria um retrato de tamanho um por um da realidade?

O problema não é então a abstração, a criação de um objeto que não é idêntico a seu original. Uma linguagem construída artificialmente nunca será idêntica à linguagem natural, será apenas um modelo mais ou menos adequado desta ou de alguns de seus aspectos. Um modelo ou uma teoria da linguagem não são bons ou maus por serem abstrações, mas sim são boas más abstrações; julgamento que vai depender dos pressupostos e critérios sob os quais foram construídos, de sua finalidade e dos fatos empíricos que consegue explicar. O risco é o cientista esquecer que está trabalhando com uma aproximação e cair prisioneiro da ficção que ele mesmo criou, passando a tomar esta abstração como o objeto em si mesmo.

Uma teoria mais completa da língua natural seria possivelmente uma teoria “relativística”, que levasse em conta a participação e a influência que o falante (o observador) tem dentro do próprio fenômeno e a capacidade de que este falante-observador possui de se observar enquanto objeto. Uma teoria que desse conta destes fatos seria extremamente complexa, mas não necessariamente impossível. Isto não implica, no entanto, uma banalização da idéia, um “tudo é relativo”, segundo o qual qualquer teoria e/ou modelo de um fenômeno é possível à ciência. A verdade é, certamente, um conceito relativo a um “retrato” que construímos da realidade, mas ao mesmo tempo em que existem mil maneiras possíveis de se recortar o mundo, existem outras mil pelas quais este não pode ser recortado. Posso organizar os livros de uma biblioteca pelo nome do autor, assunto, título, ou mes-

mo de maneiras pouco convencionais como cor da capa, peso, número de edição, número de páginas, e assim por diante. Mas não posso organizá-los segundo sua velocidade, sua comida favorita, seu número quântico principal, o tamanho de suas pernas, etc.

Outro aspecto que deve ser considerado quando se debate a adequação de teorias e modelos é o de que uma teoria ou um modelo é de certa maneira “calibrado” à dimensão do fenômeno que deseja explicar. A utilização de fórmulas da Teoria da Relatividade para o estudo da velocidade de um ser humano ou de um carro é desnecessária, pois nesta dimensão suas fórmulas se reduzem à Mecânica Newtoniana. Quanto à linguagem natural, apesar de seu dinamismo, não se pode, *a priori*, descartar a possibilidade de que certos aspectos desta possam ser estudados de uma maneira “newtoniana” isto é, sem levar em conta o falante-observador. Uma linguagem formal que tentasse imitar o mais acuradamente possível a linguagem natural, poderia, conseqüentemente, nos servir como modelo de alguns aspectos desta.

Ao contrário das linguagens formais, as línguas naturais contêm seus próprios predicados de verdade, o que leva a paradoxos como, por exemplo, o conhecido “Paradoxo do Mentiroso”, onde uma pessoa afirma que é mentirosa. Bem, se ela é mentirosa, o que diz deve ser falso. Mas ela afirma que é mentirosa, e se esta afirmação é falsa, então ela não é mentirosa. Como se vê, chegamos à conclusão de que esta pessoa é mentirosa somente se não for mentirosa. Paradoxos como este condenariam uma definição da verdade para a linguagem natural à contradição, o que invalidaria como teoria possível para a linguagem natural, pois a linguagem natural contém todas as linguagens.

Davidson (1967) tem duas respostas alternativas para a questão da universalidade, na qual sua semântica poderia ser feita. A primeira resposta é a de que poder-se-ia construir uma semântica de uma língua natural qualquer - e. g. o português - excluindo-se desta os termos semânticos. Teríamos então uma teoria do significado para um quase-português reservando-se para a metalinguagem - o metaportuguês - os termos pertencentes à teoria semântica. A segunda seria a de se tentar explicar os termos semânticos na própria linguagem-objeto. Ambas as sugestões não estão livres de contestação. No entanto, não me aprofundarei sobre esta discussão. Basta aqui localizar a questão e suas possíveis soluções⁴.

Por outro lado, ao se observarem as estruturas elaboradas pelos semanticistas que trabalham nesta linha, como é o caso de Montague, que entram no lugar de *p* na Convenção (T), torna-se difícil acreditar que elas pertençam à linguagem natural. Esta questão, entretanto, é solucionada se entre a linguagem formal utilizada para descrever a linguagem-objeto e a linguagem-objeto, é estabelecida uma relação de correspondência explícita entre as sentenças da linguagem-objeto e as suas

(4) Sobre esta questão e para bibliografia subsequente, ver o próprio DAVIDSON, 1967, KRIPKE, 1975 e LYCAN, 1984.

condições de verdade expressas na linguagem formal. É este o caminho percorrido por Montague em seu artigo "The Proper Treatment of Quantification in English" ao definir uma relação de tradução entre a sintaxe da linguagem-objeto e a sintaxe de sua linguagem lógica intensional, a qual é utilizada para interpretar indiretamente a linguagem-objeto. A ponte nunca explicitada entre a forma lógica subjacente das sentenças da linguagem natural e suas estruturas superficiais seria então feita através de uma correspondência formal entre a sintaxe da linguagem-objeto e a sintaxe da linguagem em que as formas a serem interpretadas estão escritas.

Existe também a possibilidade de se conseguir descrever a estrutura semântica das sentenças de uma língua natural baseada em uma descrição sintática da própria linguagem natural. Em outras palavras, esta descrição por si só já poria a nu a forma da sentença. Os trabalhos na linha da Gramática Gerativa de Chomsky, e alguns dos fragmentos do inglês propostos por Montague (1970a, 1970b) tentam realizar esta tarefa. Por caminhos diferentes ambas as linhas parecem procurar a lógica subjacente às línguas naturais e tentam chegar às leis que subjazem à sintaxe destas.

Cabe salientar, que uma teoria que se utiliza de uma semântica formal como a Gramática de Montague, acredita na possibilidade de uma descrição estrutural das sentenças da linguagem natural (ou de fragmentos desta); ou, no mínimo, na possibilidade de uma definição estrutural de sentença para uma linguagem formal que sirva de modelo, para linguagem natural ou para algum fragmento significativo desta.

Finalmente, não entrarei na discussão de se as condições de verdade esgotam tudo que se refere ao significado de uma sentença. A questão depende obviamente do que uma teoria entende por significado e não existe atualmente, uma única teoria semântica cujo núcleo seja universalmente aceito. A palavra significado utilizada nas diferentes teorias do significado cobre um número grande de noções possivelmente distintas e vagamente relacionadas.

Uma Semântica de Valor de Verdade do tipo elaborado por Montague trata de estudar o que se poderia chamar de forma lógica das sentenças da linguagem natural e de pôr a nu como estas formas lógicas se relacionam a suas estruturas superficiais. A Semântica de Montague busca também demonstrar - coerente com o projeto de Davidson - como as partes estruturais de uma sentença colaboram na determinação de suas condições de verdade.

4. A verdade e o sentido literal

A Semântica de Valor de Verdade vai assumir que as partes de uma sentença (as palavras, os sintagmas, as orações) colaboram de uma maneira fixa para a construção das condições de verdade das sentenças. Assume também que a cada momento, em cada contexto, é possível (em tese) dizer de uma sentença declarativa se

ela é verdadeira ou falsa; se não em relação ao mundo real, em relação a modelos de mundo ou a algum mundo possível. Isto implica que a cada momento uma expressão possui um significado fixo, a que costuma chamar-se de sentido literal.

O dia-a-dia da vida em sociedade parece apoiar-se na crença da literalidade, pois se digo a uma pessoa “Por favor, passe-me uma maçã”, ficaria extremamente desconcertada se ao invés de uma maçã a pessoa me entregasse um livro, ou se dissesse a alguém “Estou com fome” e a pessoa respondesse “Então vamos dançar”. É provável que se possa dar uma interpretação razoável para estas respostas “estranhas”, entretanto, esta interpretação envolveria um número bem maior de pressuposições⁵ sobre as crenças e atitudes dos participantes. No entanto, apesar da literalidade nos parecer extremamente natural, a questão do significado literal é bastante controversa.

Quando a Semântica de Valor de Verdade adotada pela Gramática de Montague diz que uma sentença possui um significado fixo, não está se referindo apenas ao fato de sempre se poder dizer se é verdadeira ou falsa. Este significado fixo deve, ser identificado às condições de verdade da sentença, as quais são particulares a cada sentença. Mas, como determinar estas condições de verdade de uma maneira não simplesmente intuitiva para que a teoria tenha alguma relevância? A Gramática de Montague resolve esta questão adotando o Princípio da Composicionalidade baseado nas idéias desenvolvidas pelo filósofo alemão Gottlob Frege⁶. Este princípio diz que o significado da sentença é determinado pela composição estrutural do significado dos elementos que a compõem. A sentença, então, é vista como composta de unidades menores, hierarquicamente estruturadas.

As expressões possuem ou não um significado literal? A questão da literalidade é de certa maneira semelhante à questão da verdade, pois quando se pergunta sobre a verdade está se perguntando se a relação linguagem-mundo é fixa, essencial, literal. Dentro do paradigma de uma Semântica de Valor de Verdade perguntar sobre a literalidade das expressões é perguntar se sua relação com o mundo é fixa.

Como para a Semântica de Valor de Verdade os significados das unidades sintáticas menores que a sentença são descritos apenas segundo a contribuição que cada unidade traz para as condições de verdade da sentença, não é sua preocupação principal descrever diferenças de significado entre unidades de uma mesma categoria, como por exemplo, a diferença entre o significado entre verbos intransitivos “correr” e “adoecer”, ou entre o significado dos sintagmas nominais “um menino” e “um unicórnio”. Para a Semântica de Valor de Verdade é essencial explicitar a contribuição de cada uma destas categorias - verbos intransitivos, sintagmas nomi-

(5) Usarei o termo pressuposição neste artigo de uma maneira informal, não assumindo a definição que lhe é dada na lógica.

(6) Ver, por exemplo, FREGE [1893].

nais, etc. - para a determinação do valor de verdade das sentenças. A literalidade de uma expressão que compõe uma sentença é aqui principalmente uma literalidade categorial, isto é, assume-se que cada categoria contribui de maneira fixa para as condições de verdade de uma sentença.

Em relação ao significado específico que cada palavra traz consigo, a postulação de um significado fixo para cada expressão é empiricamente insustentável. Diacronicamente, as expressões estão em constante processo de alteração tanto em suas formas quanto em seus significados. Teríamos de buscar o significado literal, então, na sincronia, em certos intervalos temporais arbitrariamente delimitados. Mesmo assim a questão é delicada, pois teríamos de responder a questões como as levantadas por Wittgenstein em suas *Investigações Filosóficas*, onde este nega que exista uma essência, um traço (objetivo ou não) a todos os objetos designados por uma mesma expressão. Os vários usos de uma mesma expressão linguística estariam ligados entre si apenas pelo que Wittgenstein chama de “semelhanças de família”. Os diferentes significados de uma palavra seriam semelhantes uns aos outros como o são membros de uma mesma família. Se buscarmos um traço comum a todos, não encontraremos, encontraremos sim, traços que são comuns a uns, mas não a outros.

A questão é relevante e possivelmente se aplica a um grande número de expressões das línguas naturais; mas a meu ver não nos obriga a descartar a noção de literalidade que pode ser utilizada como uma aproximação da relação palavra-mundo, pois há uma literalidade, mesmo que provisória, assumida em qualquer interação linguística. Na Gramática de Montague esta literalidade é definida através de um léxico que nos fornece a categoria sintática da palavra e seu significado e através de regras de combinação semântica fixas que determinam o resultado da combinação das palavras.

A literalidade na Gramática de Montague é uma literalidade relativa, que se define para cada modelo no qual a linguagem é interpretada. Mais ainda, como o significado é uma função de índices (tempos e mundos) a denotações, a denotação de uma expressão não é necessariamente a mesma em todos os tempos e mundos. O que é fixo literal - em cada modelo é esta função de índices a denotações.

5. Os diferentes tipos de sentenças e a semântica de valor de verdade

Como vimos, a Semântica de Valor de Verdade assume ser a sentença a unidade de análise, pois é esta a menor unidade linguística da qual se pode dizer se é verdadeira ou falsa. Mas, evidentemente, não é de qualquer sentença que se pode dizer se é verdadeira ou falsa e por outro lado, há sentenças compostas de mais de uma oração, cada uma das quais possuindo seu próprio valor de verdade. Não se

pode dizer de sentenças interrogativas e imperativas⁷, pelo menos não trivialmente, que possuam um valor de verdade. Como consequência temos uma semântica que deixaria de lado parte significativa das sentenças da língua. Isto se justifica?

Historicamente a grande maioria das teorias sintáticas e semânticas, não apenas a Semântica de Valor de Verdade, tem elegido a sentença declarativa como a forma básica a partir da qual as outras formas das sentenças são explicadas. Se formos mais atentos em nosso exame verificaremos que não é exatamente a sentença declarativa que é assumida enquanto forma básica, mas sim a oração principal, declarativa, afirmativa e ativa (cf. Givón, 1979, cap. 2).

O que daria à sentença principal-declarativa-afirmativa-ativa este status tão privilegiado? Para a lógica e para a tradição filosófica que define a verdade como uma correspondência entre a linguagem e o(s) mundo(s), a justificativa é imediata: ela é a menor unidade da qual se pode dizer se é verdadeira ou falsa. A sentença declarativa é privilegiada filosoficamente também por ser através dela que se acumula conhecimento e se transmite informação sobre o(s) mundo(s). O fato da Semântica de Valor de Verdade privilegiar as sentenças declarativas decorre desta tradição e do fato de que a definição formal de verdade explicita as condições de verdade da sentença declarativa.

Pragmaticamente há uma justificativa interessante para o privilegiamento desta forma. Se assumirmos que a atividade linguística humana envolve principalmente a troca de informação, a sentença principal-declarativa-afirmativa-ativa seria a forma sintática normalmente utilizada para a codificação e transmissão de informação⁸. Evidência disto é dada pela sua maior frequência em textos e conversações⁹. Isto explicaria as características sintáticas mencionadas acima, pois a forma mais freqüente, mais usual, provavelmente será menos marcada e mais flexível. Do próprio fato de esta ser uma forma usada principalmente para a transmissão de informação nova, pode-se concluir que ela deverá possuir maior flexibilidade para abarcar a expressão de fatos novos, até então não colocados em linguagem.

Outro fato pragmático interessante sobre a sentença principal-declarativa-afirmativa-ativa é que ela geralmente implica numa menor complexidade pressuposicional que as sentenças negativas, interrogativas e encaixadas, entre outras, com a única exceção das estruturas existenciais.

-
- (7) Usarei aqui, seguindo LYONS, 1977, declarativo, interrogativo e imperativo em relação a sentenças enquanto membros do sistema da língua, em oposição a asserção, pergunta, ordem, etc., termos que considerarei como referindo-se a enunciados.
- (8) Entenda-se aqui, informação de qualquer tipo e com qualquer finalidade - não apenas a informação "séria" com a finalidade de aumentar nosso conhecimento sobre o mundo.
- (9) Ver GIVÓN, 1979, capítulo 2.

6. A verdade e a linguagem - conclusão

Ao lançarmos um olhar à nossa volta, percebemos que constantemente fazemos uso da palavra e do conceito de verdade, tanto em nosso dia-a-dia quanto na linguagem dita científica. Sentenças como (7) a (11) são extremamente freqüentes:

- (7) Não é verdade que eu disse isto.
- (8) Este diamante é falso.
- (9) A teoria que propõe a existência de buracos negros é falsa.
- (10) A verdade é que eles já não se amavam mais.
- (11) A: Fortaleza é um belo lugar para se passar as férias.
B: Sim, é verdade.

Um exame superficial nos obriga a admitir que podemos dizer verdadeiro ou falso de entidades as mais variadas, desde objetos do mundo como diamante em (8), fatos, como em (10) e de objetos lingüísticos os mais diversos como, por exemplo, de uma biografia, de uma reportagem, de uma teoria científica, de uma declaração como (9) e (11). Não é, no entanto, de todo objeto lingüístico que se pode dizer verdadeiro ou falso; vide, por exemplo, os fonemas, os conectivos, as palavras.

Observando os usos da palavra verdade parece, à primeira vista, que para nós verdade é aquilo que corresponde à realidade, ou seja, seguimos a concepção aristotélica. No entanto, tanto em nosso dia-a-dia, quanto na ciência, esta noção de verdade tem, no mínimo, de ser relativizada. Grande número de pessoas estaria pronto a admitir que a verdade ou a falsidade das sentenças (12), (13), (14) e (15) varia de acordo com o sistema de crenças ou teorias científicas assumidas por indivíduos, grupos ou sociedades.

- (12) Deus existe.
- (13) A cura de Silvino foi um milagre de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.
- (14) A linguagem é uma capacidade humana inata.
- (15) O Universo é infinito.

A aceitação de verdades e falsidade varia, sem dúvida, de um indivíduo a outro, de um grupo social a outro, de uma sociedade a outra. A existência de Deus que para uns é verdade absoluta, é para outros uma mera construção humana. Na ciência, hipóteses tidas por séculos como verdadeiras, como a de que o Sol gira em torno da Terra, são falseadas. E até no mesmo período histórico podem coexistir teorias que assumem como verdadeiras hipóteses distintas e até contraditórias, como

é o caso da visão estruturalista da linguagem que a vê enquanto legado social e a visão chomskyana que vê a linguagem como capacidade inata ao homem.

Relativizada ou não, a verdade parece ser uma noção imprescindível ao ser humano. Sem ela não seria possível a comunicação seja de fatos, idéias científicas, crenças ou sentimentos. Que sentido teria alguém perguntar sobre como está o tempo em um local ao qual se dirige se não pudesse acreditar que a resposta seria verdadeira? Qual seria a importância das religiões se sua verdade não pudesse ser assumida? E como poderia eu expressar meus sentimentos se meus interlocutores e eu não os assumíssemos como verdadeiros? Como, então, compatibilizar a noção quase que imprescindível de verdade com sua inegável fragilidade? Qual seria sua relação com a linguagem?

Na literatura filosófica, a discussão sobre a relação entre a verdade e a linguagem é permanente. A posição clássica, a chamada teoria da correspondência, baseia-se na idéia de que a verdade é um enunciado que diz aquilo que é, aquilo que corresponde ao mundo. Citando Aristóteles:

“Dizer do que é, que não é, ou do que não é, que é, é falso, enquanto dizer do que é, que é, ou do que não é, que não é, é verdadeiro.”
(Aristóteles apud Tarski, 1944).

Para esta visão, o mundo seria dotado de propriedades e essências que se relacionariam de maneira ordenada. Estas se mostrariam a nosso pensamento e seriam refletidas na estrutura deste. Ora, pode-se assumir que a linguagem reflete, pelo menos em parte, a estrutura do pensamento e passa, então, dentro desta postura filosófica, a ser espelho de, pelo menos, parte da estrutura do mundo. Haveria, conseqüentemente, um paralelismo entre a estrutura da linguagem e a estrutura do mundo.

Se na linguagem existem nomes é porque no mundo existem objetos. Se através da linguagem expressamos proposições, estas expressam os estados de coisas possíveis e impossíveis do mundo, a tal ponto que o conjunto de proposições elementares verdadeiras espelharia o mundo. A linguagem é, dentro desta posição filosófica, pelo menos uma das maneiras através da qual o homem pode conhecer as verdades sobre o mundo. O que é dito através da linguagem pode ser comparado ao mundo e verificado se verdadeiro ou falso, pois a estrutura da linguagem reflete a estrutura dos possíveis estados de coisas no mundo.

A verdade pode ser vista por outro lado como uma projeção do homem sobre o mundo. Projeção esta feita, pelo menos em parte, através da linguagem. O mundo é considerado caótico em si mesmo, único e multifacetário, composto apenas por entidades e eventos individuais que não se repetem jamais e que não possuem entre si qualquer regularidade ou semelhança. Na natureza não existiriam conceitos, formas, ações ou estados em si. Entidades como “árvore” ou “mamífero”, formas como “quadrado” ou “longo”, ações como “correr” ou “falar” e estados

como “estar feliz” ou “ser mau” não existiriam enquanto tais, mas seriam convenções humanas. Cada entidade a que chamamos por exemplo, de “árvore” é diferente de qualquer outra entidade à qual aplicamos o mesmo nome. As verdades e falsidades não são ditas, portanto, do mundo-em-si, mas de um mundo convencionado construído pelo homem principalmente através da “legislação da linguagem”. A verdade e a falsidade só existem mediante esta convenção, este afastamento da coisa-em-si que “igualar o não igual” pois a coisa-em-si é única, não repete, não pode ser dita. (cf. Nietzsche, 1873)

Evidentemente, outras posições filosóficas sobre a verdade existem e são possíveis. Não vamos aqui tentar resolver esta questão filosófica tão secular. A verdade pode ser considerada uma questão de coerência dentro de um “esquema” de mundo; uma noção pragmática - uma maneira de chamar conceitos que nos são úteis; ou mesmo um mero ato de fala que significa concordância com o que nosso interlocutor disse. A verdade poderia ser pensada também como uma revelação mística.

Pretendo, como conclusão, chamar a atenção para o fato de que quando se diz verdadeiro ou falso de uma sentença - não importa a posição ontológica a qual assumimos - a noção de verdade acaba funcionando em grande parte das vezes como ponto de contato entre a linguagem e o mundo; seja este mundo algo que nos é dado *a priori*, seja ele algo construído pelo aparato cognitivo humano do qual a linguagem é um dos principais instrumentos.

BIBLIOGRAFIA

- CHOMSKY, N. (1957). *Syntactic Structures*. Haia: Mouton.
- DAVIDSON, D. (1967). “Truth and Meaning” In: D. Davidson (1984).
- DAVIDSON, D. (1970). “Semantics for natural languages”. In: D. Davidson (1984).
- DAVIDSON, D. (1984). *Inquiries into truth & interpretation*. Oxford: Blackwell.
- FREGE, G. [1893]. “On sense and Meaning” In: P. Geach & M. Black (eds.) (1952). *Translations from the philosophical writings of Gotlob Frege*. Oxford: Blackwell.
- GIVÓN, T. (1979). *On understanding grammar*. New York: Academic Press.
- KEMPSON, R. (1977). *Semantic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRIPKE, S. (1975). “Outline of a theory of truth”. *Journal of Philosophy* 72.
- LYCAN, W. G. (1984). *Logical form in natural language*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- LYONS, J. (1977). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MONTAGUE, R. (1970a). “English as a Formal Language.” In: R. Thomason (ed.) (1979).
- MONTAGUE, R. (1970b). “Universal Grammar”. In: R. Thomason (ed.) (1979).
- MONTAGUE, R. (1973). “The Proper Treatment of Quantification in Ordinary English.” In: R. Thomason (ed.) (1979).
- MÜLLER, A. L. (1988). *Um estudo sobre a Gramática de Montague e sua aplicação ao Português*. Tese de Mestrado da UFPR.
- NIETZSCHE, F. W. [1873]. “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral” In: F. W. Nietzsche (1978). *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores).

STEGMULLER, W. (1977). *A filosofia contemporânea: Introdução crítica*, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP.

TARSKI, W. [1933]. "The concept of truth in formalized languages". In: W. Tarski (1969). *Logic, semantics and metamathematics*, pp. 152-258. Oxford; Clarendon Press.

TARSKI, W. (1944). "The semantic conception of truth". *Philosophy and Phenomenological Research*, 4:341-375.

ABSTRACT: This article is mostly about the philosophical foundations of the linguistic program of the north-american logician Richard Montague (1930-1970). Montague's goal was to build up a truth conditional semantics for natural languages by means of a model-theoretic and possible-worlds semantics and making use of an intensional formal language. More specifically, I discuss the choice of a truth conditional semantics and its validity as a means of analysing meaning in natural languages.

Key-Words: semantics, meaning, truth-conditional semantics.

JORGE LUIS BORGES: O SENTIDO LATENTE NO LEITOR

Maria Helena da Nóbrega *

RESUMO: O texto apresenta as considerações de Jorge Luis Borges sobre a construção do sentido, relacionando-as a algumas conceituações da análise do discurso.

Palavras-chave: autor, leitor, sentido textual.

Podemos entender um texto como a apresentação de idéias organizadas que contêm um sentido. Mas como se apreende ou como vem à tona esse sentido?

Várias teorias lingüísticas poderiam ajudar a responder essa pergunta. Preferimos, porém, obter tal resposta segundo a concepção de Jorge Luis Borges, importante escritor argentino. Como suas obras costumam ser mais procuradas por seus aspectos ficcionais, o inegável valor literário delas acaba embaçando a visão que esse eminente pensador tinha sobre alguns conceitos de linguagem. Assim, este trabalho visa a resgatar um Borges pouco explorado: o pensador inquieto, o criador de conceitos próprios. Para os limites deste trabalho, focalizaremos as considerações borgianas sobre a construção do sentido.

Inicialmente, convém lembrar que as concepções de Borges decorrem de uma máxima: a negação do tempo. Embora a discussão de tal premissa apenas tangencie o nosso assunto, é ao negar o tempo que Borges passa a refletir sobre outros temas, inovando-os.

Refutando-o e atribuindo ao tempo a essência do homem, Borges nega também a personalidade individual e, conseqüentemente, a paternidade literária.

Assim, a abolição da personalidade individual projeta-se na noção da autoria literária. Naturalmente, se nenhum de nós existe como indivíduo, o autor também não existe. Ocorre, então, o parricídio literário; a voz perde sua origem.

“Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.”¹

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

(1) BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1923-1949*, p. 438.

Na verdade, o afastamento do autor já vinha sendo lentamente conquistado. O surrealismo, por exemplo, contribuiu para a dessacralização da figura do autor ao aceitar a experiência do texto coletivo. As novas concepções sobre o discurso e a obra literária desenvolvidas pelos lingüistas também renunciaram o deslocamento do autor do centro para as posições periféricas. Mesmo porque, a linguagem não conhece uma “pessoa”, mas apenas um sujeito.

“A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.”²

Para enfatizar essas noções, vamos reiterá-las do ponto de vista da análise do discurso:

“Se a enunciação se define a partir de um *eu-aqui-agora*, ela instaura o discurso-enunciado, projetando para fora de si os atores do discurso, bem como suas coordenadas espaço-temporais. Utiliza-se, para constituir o discurso, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo.”³

Obviamente, se o autor não existe, ele, Borges, também não existe. Borges aproveita-se desse lugar periférico dado ao autor para revelar toda a sua modéstia. Exemplifica-se com “Fervor de Buenos Aires”, síntese da teoria borgiana sobre a nulidade da personalidade, teoria da impessoalidade:

“Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.”⁴

Negando a paternidade literária, Borges afirma que a literatura universal parece ter sido escrita por um único autor. Enfim, Borges vê a literatura como um espaço inominável e intemporal.

Acreditamos que esse modo de ver a literatura incomode muito, porque o homem, na sua necessidade de verdades inderrubáveis, regozija-se ao reconhecer autores e/ou ao reconhecer aquilo que “o autor quis dizer” (sic). Procura-se sempre o pai, o autor primeiro, a análise mais adequada, conceitos que não encontram guarida na visão literária de Borges.

(2) BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, p. 65.

(3) FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*, p. 40.

(4) BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1923-1949*, p. 15.

Quando se atribui um autor a um texto, fecham-se os significados, travam-se os múltiplos sentidos. Paradoxalmente, quando se afasta o autor, a pretensão de “decifrar” o texto também encontra-se afastada e ele ganha plurissignificação.

Libertos os sentido do texto, como apreendê-los? Se os sentidos não se encontram na escritura, onde eles repousam à espera de se revelar? Como a obra consegue se renovar e atualizar ao longo do tempo?

Para Borges, a renovação da obra situa-se na sua leitura. O leitor é o verdadeiro produtor do texto.

A leitura surge, então, como a mais importante operação que contribui para o nascimento e renovação de um livro.

“Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído.”⁵

Sem dúvida, as regras que compõem o ato de escrever são diferentes das regras da leitura. Aquelas foram herdadas da Retórica e tendem a um modelo dedutivo, racional; já estas dispersam, servem-se da lógica do símbolo, que trabalha basicamente com associações: outras idéias, outras imagens, lembranças etc.

“O sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, de nariz dentro dele, ousaria dizer, como a criança fica colada à mãe e o namorado suspenso ao rosto amado.”⁶

É exatamente ao colocar o leitor como verdadeiro criador do texto que Borges nega a possibilidade de uma leitura melhor ou mais completa e definitiva que outra. Todo texto é escrito na sua leitura e não há nenhum sentido dogmático ou teológico no texto, mesmo porque o Autor-Deus não existe nessa visão impessoal da literatura. A pluralidade de signos presentes na mensagem literária aponta para a irredutibilidade de interpretação. O leitor, então, não decifra, não decodifica, apenas produz e apreende linguagens que se encontram ao longo do texto.

“Portanto, o texto não preexiste à sua leitura, e leitura não é aceitação passiva, mas é construção ativa; é no processo de interação desencadeado pela leitura que o texto se constitui.”⁷

(5) BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1952- 1972*, p. 394.

(6) BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, p. 48.

(7) SOARES, Magda Becker. *As Condições Sociais da Leitura: uma Reflexão em Contraponto*. In *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*, p. 26.

E como se dá essa produção de sentidos durante a leitura?

Obviamente o leitor não pode se limitar ao mero conhecimento do significado das palavras para perceber os sentidos de um texto. Como na tradução interlingual, a metalinguagem vai muito além da relação unívoca entre significante e significado, pois o valor de cada palavra depende substancialmente de todos os outros e significado, pois o valor de cada palavra depende substancialmente de todos os elementos que tecem, com ela, a unidade textual. Por isso texto, tecido.

“... todo texto assemelha-se a um *iceberg* - o que fica à tona, isto é, o que é explicitado no texto é apenas uma pequena parte daquilo que fica submerso, ou seja, implícito. Compete, portanto, ao receptor ser capaz de atingir os diversos níveis de implícito, se quiser alcançar uma compreensão mais profunda do texto que ouve ou lê.”⁸

Em busca desses sentidos implícitos no texto, quem tem o saudável hábito da leitura muitas vezes já se flagrou de forma simultaneamente desrespeitosa e apaixonada: interromper a leitura, não por desinteresse, mas pelo fervilhamento de idéias; dar asas à imaginação; ler, levantando a cabeça para reflexões e associações.

Por esse motivo, os conhecimentos prévios do leitor serão fundamentais para que ele apreenda pelo menos um dos vários sentidos que o texto comporta.

Cada pessoa, no entanto, só poderá ver o que julgar possível. Dessa forma, o sentido atribuído a um texto é, também, um jogo especular no qual o leitor reconhece algo de si mesmo. Como já anunciou Borges ao cometer o parricídio literário, durante a leitura temos mais do leitor do que do autor. Ler é encontrar-se consigo mesmo.

A descoberta de si mesmo por meio de leitura não é estática e permanente, mas dinâmica e variável, porque muda dia a dia a maneira de o homem se relacionar com o mundo. Essa inevitável mudança faz com que o texto ganhe novos sentidos a cada nova leitura. Ler é renovar a obra, o que implica dizer também que ler é renovar-se.

“Ora, cada posição só é definível a partir de certos critérios, de vez que um texto pode ser abordado de várias e diferentes maneiras. Não existe, portanto, abordagem absoluta de um determinado conjunto textual: para definir uma posição, é mister um ponto de vista.”⁹

Vale lembrar que a relevância do leitor na produção de sentidos do texto não vai de encontro à análise do discurso. Ao contrário, os estudos que se desenvol-

(8) KOCH, Ingedore Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A Coerência Textual*, p. 65.

(9) VERÓN, Eliseo. *A Produção de Sentido*, p. 206.

vem nessa área acatam a plurissignificação textual e, portanto, não se preocupam com o sentido que possa ser atribuído ao texto.

“O que ela (a análise do discurso) faz é problematizar a relação com o texto, procurando apenas *explicitar os processos de significação* que nele estão configurados, os mecanismos de produção de sentidos que estão funcionando. Compreender, na perspectiva discursiva, não é, pois, atribuir *um* sentido mas conhecer *os mecanismos* pelos quais se põe em jogo um determinado processo de significação.”¹⁰

Encerrando a questão do leitor como autor, deixemos que Gérard Genette, crítico francês, encerre com reflexões que ele fez sobre a obra borgeana:

“O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, é a iminência de uma revelação que não se produz e que cada um deve produzir por si mesmo.”¹¹

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1923-1949*. Barcelona, Emecé, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1952-1972*. Barcelona, Emecé, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1975-1985*. Barcelona, Emecé, 1989.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 3. ed. São Paulo, Contexto, 1992.
- KOCH, Ingedore Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A Coerência Textual*. 4. ed. São Paulo, Contexto, 1992.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma Poética da Leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. “O Inteligível, o Interpretável e o Compreensível” In: ZILBERMAN, Regina & SILVA, Ezequiel Theodoro da, org. *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1991. pp. 58-77.

(10) ORLANDI, Eni Pulcinelli. O Inteligível, O Interpretável e o Compreensível. In *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*, pp. 74-75.

(11) apud MONEGAL, Emir R. *Borges: uma Poética da Leitura*, p. 28.

142 NÓBREGA, Maria Helena da. Jorge Luis Borges: o sentido latente no leitor. *Língua e Literatura*, n. 20, p. 137-142, 1992/1993.

SOARES, Magda Becker. "As Condições Sociais da Leitura: uma Reflexão em Contraponto"
In: ZILBERMAN, Regina & SILVA, Ezequiel Theodoro da, org. *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1991. pp. 18-29.

VERÓN, Eliseo. *A Produção de Sentido*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

ABSTRACT: This paper presents Jorge Luis Borges's ideas on the construction of meaning, relating them to certain notions of discourse analysis.

Key-Words: author, reader, textual meaning.

REFLEXÕES SOBRE GADDA

Julia Marchetti Polinesio*

RESUMO: O presente ensaio consiste em considerações sobre a vida e a obra do escritor italiano Carlo Emilio Gadda. Em relação à primeira procura-se explicar as causas pessoais e existenciais que levaram o escritor ao pessimismo exacerbado, à busca obsessiva da verdade e à especulação filosófica. Ao examinarmos a obra demonstramos como essa primeira motivação íntima e pessoal levou-o ao trabalho lingüístico e à elaboração do estilo, tomando-se este um meio para a meta desejada e não um fim em si mesmo, como a crítica inicialmente julgava.

Segue-se um breve estudo da linguagem de Gadda, citando as figuras retóricas e os recursos lingüísticos mais freqüentes, exemplificando-os com textos do autor, que traduzimos para permitir melhor compreensão. Tentamos, outrossim, mostrar as causas de ordem pessoal que levaram o escritor à pesquisa cognitiva.

O ensaio demonstra, através da observação dos traços mais característicos, que todo o trabalho lingüístico operado por Gadda tem a função de representar a quase inexpressável verdade da vida, e que a forma expressiva, portanto, está em função direta da expressão da forma.

Palavras-chave: Linguagem gaddiana, Busca cognitiva, Elaboração lingüística, Desvendamento do real.

Carlo Emilio Gadda é considerado o mais importante escritor italiano deste século. Como Alessandro Manzoni no século XIX, ele foi o renovador do romance e da linguagem literária da Itália no século XX. Seus dois principais romances já foram traduzidos em nossa língua, embora a complexidade do estilo, o constante emprego de dialetos e a rica elaboração lingüística tornem a tradução uma tarefa extremamente difícil, que deverá um dia ser retomada e repensada para que possa aproximar-se mais do alto nível do original. As obras que podemos ler em português são *La cognizione del dolore (O conhecimento da dor)*, Ed. Rocco, tradução de Mario Fondelli e *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana (Aquela confusão louca de Via Merulana)* Ed. Record, tradução de Aurora Bernardini. Mas mesmo para quem domina a língua italiana Gadda continua sendo um escritor de difícil compreensão. Sua leitura apresenta grandes dificuldades, quer pela complexidade da linguagem, que ele maneja de modo extraordinário, enriquecendoa com fórmu-

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

las variadas e insólitas, quer pelo estilo tão elaborado quanto a língua, em que as digressões, as figuras retóricas e as mudanças de nível são uma constante. Para ler Gadda é preciso um grande trabalho de concentração. A admiração que se tem por ele não é o que se pode chamar de amor à primeira vista: é uma conquista lenta, fruto de meditação e de trabalho, cujo resultado é, porém, extremamente compensador.

Para compreendê-lo devemos considerar em primeiro lugar a região em que nasceu e se formou, a Lombardia, e depois as circunstâncias familiares que moldaram seu ser e exacerbaram sua inata e quase doentia sensibilidade.

Nascido em Milão em 1893, Gadda seguiu, cultural e intelectualmente a “linha lombarda” que, mais européia do que peninsular, de tendência eclética e aberta, caracteriza-se pelo gosto interdisciplinar e enciclopédico. Da mesma região é o escritor Manzoni, que Gadda admirou profundamente e que exerceu grande influência em sua formação artística; são, para citar apenas alguns nomes, o poeta dialetal Carlo Porta e o jurista Cesare Beccaria.

Um dos biógrafos do escritor, Giulio Cattaneo, chamou-o de *Il gran lombardo*; o epíteto difundiu-se e assentou-lhe bem, não apenas pelo sentido explícito que o caracteriza como grande escritor da Lombardia, como pelo significado mais recôndito: esse é o nome dado por E. Vittorini a uma das personagens do seu romance *Conversazione in Sicilia* - figura mítica que se distingue pela clarividência, pela grandeza de alma e senso de justiça no mundo medíocre da Itália fascista - e adapta-se bem a Gadda, na medida em que ele representou essas qualidades no mesmo momento histórico durante o qual viveu.

Outro fator marcante na formação de Gadda foi, como dissemos, a condição familiar. Ele criou-se no ambiente rígido e conservador que caracterizou a burguesia milanesa da época. Tendo perdido o pai muito jovem, aos dezesseis anos, continuou a freqüentar, mesmo sem ter mais as condições financeiras para tanto, a rica sociedade burguesa a que pertencia, posteriormente execrada em sua obra. Com os sacrifícios da mãe, professora de literatura, e segundo o parecer desta, estudou em bons colégios e manteve um tipo de vida não mais condizente com a situação financeira da família. A luta para aparentar uma condição que não era mais a sua constituiu uma das primeiras causas do seu sofrimento e foi o germen que levou o escritor a meditar sobre a diversidade entre a realidade e a aparência, chegando depois a levá-lo à obsessão de descobrir a verdade essencial da vida, da qual nos é dado perceber apenas uma pequena e nebulosa parcela.

A participação como oficial voluntário na Primeira Guerra Mundial, com a conseqüente amargura por ter caído prisioneiro dos alemães e não poder mais participar do combate; a morte na guerra do irmão mais moço que Gadda tanto amava, considerando-o melhor do que ele e portanto mais digno de viver; as dificuldades que posteriormente encontrou para manter-se, exercendo a profissão de engenheiro (carreira não escolhida, mas sugerida e quase imposta pela mãe) sem deixar de dedicar-se aos estudos e à vocação de escritor; a solidão afetiva e sentimental em que sempre viveu, foram todas causas que aprofundaram, quase até a loucura, a natural tendência do escritor à introspecção, à especulação filosófica e ao sofrimento.

É quase impossível separar a vida de Gadda de sua obra, pois esta, que contém em sua maior parte traços autobiográficos, é o reflexo direto das marcas profundas que aquela imprimiu em sua alma sensível. A obra, praticamente ligada por um mesmo fio condutor, é o resultado das incessantes especulações sobre os motivos da dor, sobre o contraste entre um mundo ideal que, pela lógica, “deveria” existir, e a realidade, caracterizada pela falta de sentido, pela desorganização, pela “desordem” imanente nas pessoas e nas coisas. Extrapolando o sofrimento particular - como ocorreu com Leopardi, o grande poeta do romantismo italiano - Gadda atingiu um plano mais amplo, representando, depois de compreensão profunda, a dor universal.

Além da influência regional que já citamos, outra grande marca, digamos, geográfica, foi a Brianza, região situada ao sul do lago de Como, onde a família do escritor possuía uma casa de campo. Mantida à custa de sacrifícios, para aparentar o antigo bem-estar econômico, a casa foi para ele motivo de grande angústia, trazendo-lhe à memória as tristes lembranças da infância e da adolescência e o difícil relacionamento com a mãe. Esse foi o cenário no qual Gadda localizou a ação de uma de suas obras-primas, *La cognizione del dolore*, romance autobiográfico em que o escritor faz uma profunda análise da própria personalidade e do sentimento complexo de amor e ódio que o ligava à mãe.

A primeira abordagem da obra de Gadda deve ser feita através da compreensão e do estudo da linguagem, que ele elabora da maneira mais variada possível. Elementos complexos e heterogêneos são empregados em mistura coesa, sem solução de continuidade, constituindo o que os críticos chamam de “groviglio linguistico”, “impasto gaddiano” ou “pastiche”, que à princípio eles mesmos tiveram dificuldade em compreender. Os críticos dos anos trinta ou quarenta, de fato, embora reconhecendo em Gadda grandes qualidades de escritor, não captaram a razão de suas mirabolantes inovações lingüísticas, considerando-as apenas uma busca de efeitos literários, sem compreender que por meio da complexidade da linguagem o escritor quis reproduzir a complexidade da vida, tentando transcender a aparência das coisas para chegar à sua estrutura interna e à sua verdade mais profunda. Alguma coisa dessa busca cognitiva, no entanto, já era percebida: Gargiullo, por exemplo, comentando as “elaborações artificiosas”, sentiu que havia algo mais por detrás delas e dizia, com certo espanto: “Non sempre egli scherza” [Nem sempre ele brinca]. O sucesso de público e de crítica veio em 1957, com a publicação pela editora Garzanti do romance *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*.

A incompreensão inicial amargurou muito o escritor, que fez da literatura sua razão de viver. Consciente do próprio valor, escreve a um amigo: “I miei capolavori sono dei capolavori, devono essere dei capolavori a tutti i costi, anche se nessuno li legge” [Minhas obras-primas são obras-primas, devem ser obras-primas a qualquer custo, mesmo se ninguém as lê].¹

(1) Carta ao amigo Ambrogio Gobbi de 7 de abril de 1934, in *Lettere agli amici milanesi*, a cura di Emma Sassi, Milano, Il Saggiatore, 1983.

A linguagem compósita de Gadda caracteriza-se por distorções léxicas e sintáticas, pelo emprego deformado de termos eruditos ou arcaicos, pelo uso dos mesmos termos em sua forma original, por terminologias técnicas, neologismos, montagens vocabulares, termos populares e dialetais, pela introdução de dialetos ou distorções dialetais, bem como pelo emprego de todas as variantes que um termo pode apresentar. Assim ele se expressa ao falar sobre o uso da língua, no ensaio “Lingua letteraria e lingua d’uso”²:

I doppioni li voglio, tutti, per mania di possesso e cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati: e tutti i sinonimi, usti nelle loro variegate acezioni e sfumature, d’uso corrente, o d’uso raro rarissimo. [...] Non esistono il troppo né il vano, per una lingua.

Eu quero as formas duplas, todas, por mania de posse e por avidez de riquezas: quero também as formas triplas e quádruplas, embora o Rei Católico não as tenha ainda cunhado: e todos os sinônimos, usados em suas variadas acepções e nuances, de uso corrente ou de uso raro, raríssimo.[...] Não existem, para uma língua, o excessivo ou o inútil.

Com todos os elementos observados forma-se o “pastiche” gaddiano, que se à primeira vista parece ser uma busca estilística e formal, tem uma razão bem definida de conteúdo: o *pastiche* lingüístico está em relação direta com o *pastiche* (pasticcio) da vida. É interessante observar que o termo *pasticcio* era usado na Itália dos séculos XVII e XVIII para indicar peças musicais formadas de composições de autores diferentes. Da música o termo transferiu-se para a pintura com o conceito de obra que imitava o estilo de um pintor conhecido, e para a literatura, indicando a adaptação de uma obra séria a outra, de sentido cômico ou satírico. Passando para a França, o termo italiano foi traduzido como *pastiche*, e nessa forma francesa é usado até hoje também na Itália, com a conotação atual, ou seja, servindo para caracterizar a linguagem que emprega simultaneamente vários elementos. Gadda, ao usá-lo como título do romance *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, devolveu o termo à sua pátria de origem, recuperando algo do que ele intimamente possuía, isto é, a arte de chegar à verdade através da mistura de vários elementos.

No complicado “groviglio linguistico” gaddiano³ destacam-se trechos da mais pura limpidez clássica, muitas vezes inspirados em Manzoni, que sobressaem entre as mais belas páginas escritas em língua italiana. Porém, quando o lirismo

(2) In *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 95.

(3) Podemos traduzir o termo “groviglio” por “emaranhado”

atinge picos altíssimos, Gadda faz cortes bruscos e irônicos para retomar a linguagem contundente e complexa que o caracteriza. Transcreveremos como exemplo dessa linguagem clássica um trecho de *Quer pasticciaccio*, no qual também se manifesta a ternura e a piedade que o autor dedica às personagens do povo, os “humilhados e ofendidos”, que se destacam no romance como seres autênticos, não atingidos pela falsidade das convenções sociais. Trata-se do momento em que Ines, moça pobre e sem profissão definida, é interrogada pela polícia a respeito do namorado, principal suspeito do crime que constitui o eixo fundamental da ação:

Al veder la foto dell'amor suo riparar sul cuore dello Sgranfia, la Ines, povera pupa, allibí. Le si addensarono al di sopra del nasetto i contristati sopracigli, un corruccio che sembrò ira e non era: lacrime brillarono, splendide repentinamente, sotto i lunghissimi cigli dorati (traverso il di cui pettine, un tempo, al suo sguardo di bimba, si frangeva e si iridava nei mattini la luce, la fulgida luce albana). Discesero lungo le gote, lasciandovi, o parve, due gore bianche, discesero fino alla bocca: il cammino della umiliazione, dello sgomento. Non aveva di che soffiarsi il naso, né riasciugarsi quel pianto: levò la mano, come per contenere col sol gesto ciò che della solitudine immiserita del suo volto avrebbe potuto sgorgare, a render perfetta la crudeltà degli attimi, il gelo e l'irrisione dell'ora che ne è la somma. Le pareva d'esser nuda, sprovveduta: come sono i figli e le figlie senza ricovero e senza sovranto, nell'arena bestiale della terra. [...] Si riasciugò il volto, e il naso: con la manica. Levò il braccio: volle nascondervi il pianto, ripararvi il suo sgomento, il pudore. Una sdruciatura, all'attacco della manica, un'altra della sottostante maglietta, scoprirono il biancheggiare della spalla. Nulla aveva piú, per celarsi, che quello strappato e scolorato avanzo d'un indumento di povera.⁴

Ao ver que a foto do seu amor foi parar sobre o coração do tira, Ines, pobre menina, empalideceu. As entristecidas sobranceiras franziram-se sobre o narizinho, numa aflição que parecia zanga, mas não era: lágrimas brilharam, repentinamente esplêndidas, sob os longuíssimos cílios dourados (através de cujo pente, em outros tempos, a luz, nas manhãs, refrangia-se e matizava-se no seu olhar de criança: a fulgente luz do alvorecer). Desceram pelo rosto deixando, ou parecendo deixar, dois sulcos brancos; desceram até a boca: o caminho da humilhação, da angústia. Não tinha nada com que limpar o nariz, ou enxugar o pranto. Ergueu a mão, como para conter nesse simples gesto o que poderia jorrar da mísera solidão do rosto

(4) *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, op. cit., p. 206.

para tornar perfeita a crueldade dos instantes, o gelo e o escárnio da hora que os engloba. Pareceu-lhe estar nua, desamparada, diante de quem tem a faculdade de inquirir a nudez da vergonha, e ainda que não a despreze, a julga. Nua, desamparada: como são os filhos e as filhas sem refúgio e sem socorro na arena cruel da terra. (...) Enxugou o rosto e o nariz, com a manga. Ergueu o braço: quis assim esconder o pranto, proteger a ansiedade, o pudor. Um rasgo na junção da manga, outro na camiseta de baixo, descobriram a brancura do ombro. Nada mais tinha para esconder-se, além desse esfarrapado e descolorido resto de uma roupa de pobre.

Antes de observarmos os recursos lingüísticos adotados por Gadda, é importante compreender as causas que o levaram ao processo da desestruturação da língua, bem como a razão do uso constante do sarcasmo e da ironia ; esta é empregada com tanta insistência que da páginas gaddianas parece emanar uma espécie de revoltada amargura. Em primeiro lugar há uma razão de ordem pessoal: sofrendo na juventude com a falsidade de sua vida, por ter que aparentar uma situação social não correspondente à realidade, Gadda passou a ridicularizar em sua obra a classe abastada que freqüentava, desestruturando a língua em voga, que ele considerava “scialba, miseramente uguale e apodittica” [insossa, miseramente uniforme e apodítica], e usando como arma uma contundente ironia. Sua linguagem amarga e sarcástica decorre, entre outras coisas, do sofrimento e das humilhações por que passou.

Sobrepondo-se a esse motivo pessoal, a elaboração lingüística de Gadda tem uma função de denúncia social. O ataque à burguesia é também um ataque ao fascismo, que o escritor, amante da organização e da ordem, a princípio viu com bons olhos, por acreditar nas prometidas reformas. Porém o regime o desiludiu, pois para manter-se no poder Mussolini apoiou-se cada vez mais nas camadas burguesas que, vendo seus privilégios assegurados, passaram a prestigiar o partido, fortificando-se ambos nessa relação de interdependência. Em sua obra Gadda denuncia os aspectos negativos da burguesia, como o moralismo tacanho, a limitação mental, a mesquinhez e o egoísmo. É preciso, no entanto, observar que no ataque dirigido contra essa classe não há a intenção revolucionária de preconizar reformas, mas a revolta de um burguês ainda ligado às tradições do século XIX - quando na Itália entendia-se por burguesia a elite cultural e a parte mais esclarecida da nação - que vê suas convicções e seus ideais serem subvertidos por uma classe ascendente de novos ricos, com muita soberba e pouca cultura.

A obra de Gadda está toda impregnada dessa crítica social, que se manifesta a nível formal através da linguagem-paródia - imitação burlesca da linguagem burguesa- e, a nível de conteúdo, através da ironia. Na galeria de personagens que ele ridiculariza sobressaem, como contraste, as figuras extraídas do povo, principalmente femininas, das quais ele faz retratos brilhantes, apresentando-as como o único valor positivo na angustiada confusão existencial. As mulheres do povo que

Gadda representa possuem o sentido profundo e verdadeiro da vida, e são observadas com a tristeza de quem não pode abandonar-se ao fluxo vital da existência por estar condenado às complicações da cultura e da civilização.

Basta abrir ao acaso qualquer página de Gadda para encontrar exemplos dessa crítica social feita através da ironia. A que transcreveremos a seguir, em demonstração do que foi dito, é extraída do conto “Una buona nutrizione”⁵. O trecho trata da visita de Claudio, pseudo-pretendente de Lisa, à casa desta, e da acolhida festiva que lhe fazem a mãe e a tia da moça, senhoras de “boa família” toscana:

Alle cinque, dopo il dirlindindìn, veniva introdotto dalla Lisa nel boudoir di mamma, dove c’era appunto la mamma “con un terribile mal di testa”: e zia Vittoria, con gli occhiali sul naso e un corpetto di “lana morbidissima”, appeso ai diti e ai ferri, in corso di ammagliamento: di un bel giallo tuorlo d’uovo. Claudio veniva dolcemente circuito dalle tre donne e carezzevolmente incitato a risuscitare dallo stato di letargia dove pareva annegasse: come Lazzaro a venir fuori dal sepolcro. Non diceva una parola: reggeva con aria inebetita la sigaretta, tra il medio e l’indice, si conformava di buon grado a tutte le esortazioni della signora Gemma: perché si sedesse, perché si accomodasse (gli era indicata una seggiola robusta di fattura antica, la sola che potesse regger l’incarico): poi della signora Gemma e della Lisa a gara perché prendesse un dolcino, un petit-four, un altro, una prima, una seconda tazza di té, “con piú zucchero, con una fettina di limone, con un pochino di latte” La sigaretta, per il mimetismo delle labbra, principiava subito a languire lei pure: e dopo qualche minuto si spegneva. [...] Prendeva, tacendo, tutto quello che gli offrivano. Accoglieva, nella tazza, la fettina di limone o le tre gocce di latte con un’indifferenza metafisica, con l’atarassia del filosofo: e li avrebbe presi tutte due, limone e latte, ove le donne glielo avessero proposto. I petit-four e i dolcini scomparivano, si dissolvevano, in lui, come un corbello di mele fradice, l’una via l’altra, nell’essenza ampia e grigiastra dell’elefante, allo Zoo. Piedi enormi, da pantaloni marron, si dilatavano alla conquista del parquet: di quanto piú pavimento potevano. Il suo contegno, di fronte alle donne, era quello di chi non frappone ostacoli ad essere alimentato. Si pensava, senza volerlo, a un infante, da cui la sagacia della balia riesca a ottenere tutto quel che vuole, cioè, di fargli fare tutto quel che deve. Talvolta la Rosina o la Lisa lo pilotavano, lo guidavano per

(5) *Accoppiamenti giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963.

corridoiucci e scalucce, fino al maiolicato sacello dove, chi ne provi il desiderio, può “lavarsi le mani”

Às cinco horas, depois do trrrriin, era introduzido na salinha da mamãe, onde justamente esta se encontrava, “com uma terrível dor de cabeça”, e onde tia Vitória, com os óculos sobre o nariz, tricotava um colete de “lã finíssima” pendurado nos dedos e nas agulhas: de um lindo amarelo, cor de gema. Claudio era docemente cercado pelas três mulheres e carinhosamente impelido a ressuscitar do estado de letargia em que parecia submerso: como Lázaro ao sair do sepúlcro. Não dizia uma palavra: segurava o cigarro com ar apalermado, entre o indicador e o médio, e submetia-se de bom grado a todas as exortações da senhora Gema para sentar-se, para ficar à vontade (indicavam-lhe uma cadeira de fabricação antiga, a única que poderia preencher a função) ; seguiam-se as solicitações da senhora Gema e de Lisa, que disputavam para que ele provasse um docinho, um “petit-four”, outro, uma primeira, uma segunda xícara de chá, “com mais açúcar, com uma fatiazinha de limão, com um pouquinho de leite” O cigarro, por mimetismo dos lábios, começava logo a enlangüecer também, apagando-se depois de alguns minutos. [...] Calado, aceitava tudo o que lhe ofereciam. Recebia, na xícara, a fatia de limão ou as três gotas de leite com uma indiferença metafísica, com a ataraxia de um filósofo. Se lhe tivessem proposto, aceitaria ambos, o limão e o leite. Os “petit-fours” e os docinhos desapareciam, dissolviam-se nele como uma cesta de maçãs podres, uma após outra, na essência ampla e acinzentada do elefante, no zoológico. Saindo das calças marron, os pés enormes dilatavam-se na conquista do soalho: da maior quantidade possível de soalho. Sua atitude diante das mulheres era de quem não põe obstáculos em ser alimentado. Sem querer, pensava-se num bebê, do qual a esperteza da babá consegue obter tudo o que quer, isto é, consegue levá-lo a fazer tudo o que deve. Às vezes Rosina ou Lisa o dirigiam, guiavam-no por pequenos corredores e escadinhas, até o azulejado santuário onde, quem precisasse, podia “lavar as mãos”

A crítica social é um dos aspectos mais evidentes da obra de Gadda, mas na elaboração que ele opera sobre a língua há outro motivo mais recôndito e profundo, que somente muitos anos de estudos críticos permitiram identificar: é a pesquisa cognitiva, através da qual o escritor busca a face oculta das coisas, para desvendar o real e descobrir a verdade, quase sempre disfarçada sob enganosas aparências. As inovações lingüísticas e a técnica narrativa de Gadda constituem a fórmula que lhe permite captar, partindo de um ponto de vista externo, o inacessível interior das coisas.

Na difícil tarefa de representar o real, Gadda sentiu que o material do escritor - a língua - deve ser dominado e manipulado da maneira mais completa possível, para revelar o que está além da superfície. Para tanto ele recorre fartamente às figuras retóricas, dentre as quais sobressaem as metáforas e as comparações, estas o mais das vezes metafóricas também.

As metáforas gaddianas, além de originais, são extremamente expressivas ; sua função, não apenas estética, como a princípio se pensou, é a de reproduzir mais adequadamente e com mais precisão imagens ou idéias. Um termo comum e usual não é suficiente para expressar determinadas impressões; só a solução metafórica permite transmitir conceitos diferentes e apropriados para sensações mais complexas. Assim, Gadda tranfigura o vento, num momento da ação em que este infunde angústia e medo em “un fiato d’orrore [um hálito de horror]; a escuridão transforma-se em “i latrati del buio” [os latidos das trevas] ; as lágrimas são “disperate gocce” [desesperadas gotas]. Outras vezes ele emprega a metáfora para especificar conceitos ou definir com mais precisão as coisas. Por exemplo, o movimento de ida e volta, indicador de hesitação, é representado como “la tecnica degli scarafaggi” [a técnica das baratas] ; um gato é “una vellutata presenza” [uma aveludada presença] ; o tempo que passa lentamente transfigura-se em “le ore senza consumo” [as horas sem consumo] ; a eternidade é “il tempo dissolto” [o tempo desfeito].

Outra figura de estilo amplamente usada por Gadda é, como já dissemos, a comparação. Sua função, além de servir de referencial na especificação da matéria representada, é a de situar todas as coisas - homens, animais e objetos - num único plano gravitacional, pois faz parte da filosofia gaddiana considerar a vida um conjunto indivisível em que tudo está igualmente envolvido na complexa corrente existencial. Assim, numa visão antropomórfica do mundo, ela compara homens ou objetos com animais, humaniza objetos ou objetiva sentimentos e sensações. Os badalos esfuziantes de um sino, por exemplo, são comparados com pistilos de flores: “pistilli pazzi” [pistilos enlouquecidos] ; uma motocicleta é caracterizada como uma égua - “la cavalla”- ou seu motor como vísceras - “il viscerame” Muitas vezes o processo comparativo se complica pela introdução de comparações simultâneas, formando uma sucessão de imagens que, além de configurar com precisão o objeto representado, inserem-no, juntamente com o termo de confronto, num plano existencial sem escala de valores. No magistral período que em seguida transcreveremos (note-se que esse tipo de comparação não constitui uma exceção, mas é um recurso que o escritor usa amplamente), uma mulher, pela maneira de andar, é comparada com uma codorna ; os saltos dos seus sapatos, sobre os quais ela se equilibra com dificuldade, são confrontados com pernas-de-pau, e a mulher, novamente, por usar sapatos que se assemelham a pés de porco, é comparada com esse animal:

E uscí tutta de prescia, smovenno er culo come una quaja e ticchettando in equilibrio sui tacchi degli scarpini boni che paravano due trampoli, come una scrofona su quei zoccoletti che cianno.⁶

(6) *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, op. cit.

E saiu toda apressada, agitando a bunda como uma codorna, equilibrando-se tiquetaqueando sobre os saltos dos sapatos novos que pareciam pernas-de-pau, como uma porca sobre aqueles tamanquinhos que elas têm. (A linguagem usada por Gadda é uma fusão de italiano e dialeto romano, para o qual não há correspondente em português.)

É interessante observar que há um quarto elemento de comparação, interno: os cascos da porca são implicitamente comparados com tamancos, o que implica uma reversão: o elemento humano passa a servir de termo de comparação para o elemento animal.

Tão freqüente é essa figura retórica que não há, pode-se dizer, uma página de Gadda em que não se encontram algumas comparações, sempre originais e pertinentes, correspondentes, sobretudo, à exigência de aprofundamento cognitivo.

O fato de considerar a vida como um todo, em que não há planos de maior ou menor importância, é a razão das freqüentes digressões que encontramos na obra de Gadda. Muitas vezes ele suspende a ação num momento culminante, para inserir episódios ou pormenores aparentemente desligados do contexto. Sua atenção se detém em determinado fato ou objeto e a narrativa é interrompida para dar destaque ao acontecimento que, repentinamente, adquire importância maior. Não se trata de interrupções: é a prioridade que, em dado momento, certos elementos adquirem no andamento da ação; passam, então, para o primeiro plano, deixando o restante em suspensão, pois no mundo que Gadda representa - o mundo *real* - as coisas não são projetadas com uma perspectiva fixa, nem há entre elas a escala de valores convencional. Há em *Quer pasticciaccio*, por exemplo, a página antológica da descrição de uma galinha, que aparece num momento de “suspense”, quando uma mulher suspeita é interrogada pelo investigador. A ave entra no local em que ambos estão conversando e o narrador, deixando de lado a ação, concentra nela toda sua atenção, descrevendo com incríveis minúcias seu comportamento e seu aspecto. O interessante é que não apenas o narrador, mas também as personagens esquecem suas aflições para observar o animal.

O “laboratório gaddiano” é assombrosamente rico de toda espécie de recursos. Além dos citados, e entre os muitos outros que não cabe aqui mencionar, um dos mais significativos é o emprego de complementos de especificação no lugar do adjetivo qualificativo. A função desse recurso estilístico - a hendiáde da retórica clássica - é ressaltar a propriedade intrínseca das coisas, dando maior ênfase à qualidade do objeto do que ao mesmo em si; a qualidade é, portanto, substantivada e o substantivo torna-se um complemento atributivo. Encontramos, por exemplo, a expressão “la chiarezza dell’estate” [a claridade do verão] ao invés de “l’estate chiara” [o verão claro]; “la paura delle scogliere” [o pavor dos penhascos] por “le scogliere paurose” [os penhascos assustadores]; “la vacuità degli

spazi”[a vacuidade dos espaços] por “gli spazi vacui” [os espaços vácuos] ; “la lontana dolcezza degli anni” [a longínqua doçura dos anos] por “i lontani dolci anni” [os longínquos doces anos]

Outra forma à qual Gadda recorre obsessivamente para representar o real, resultante da minuciosa observação das coisas, é o dimensionamento geométrico dos objetos e dos espaços e a linguagem técnica. Segundo ele, um objeto existe em função de sua estrutura e esta, para ser representada através da linguagem, deve ser configurada com a maior exatidão. Nomear um objeto significa evocar todas as suas modalidades e localizá-lo no espaço e no tempo. Para tanto, sempre que necessário, Gadda recorre à linguagem técnica e ao vocabulário científico, usando-o como recurso enriquecedor na tarefa da caracterização. Sempre muito interessado na pesquisa lingüística, escreveu sobre o assunto o ensaio “Le belle lettere e i contributi espressivi delle techiche”⁷, no qual defende o uso da linguagem técnica e da terminologia científica para ampliar as possibilidade de representar os objetos e para melhor caracterizá-los.

À complexidade do mundo representado, ao caldeirão em ebulição das vicissitudes humanas, Gadda opõe o cosmo superior e distante, que segue seu curso imutável, indiferente às complicações e às banalidades da vida terrena. Símbolo desse plano inacessível são as estrelas frias e distantes, que ele qualifica como “fredde”[frias], “silenti” [silenciosas], “lontane”[longínquas], “lontanissime”, “atrocemente lontane” [cruelmente distantes]; são as árvores silenciosas e sem memória, símbolo de um passado incorrupto e religioso do qual os homens se afastaram. “Silenti”[silenciosas], “smemoranti”[sem memória], “lontani”[distantes], elas transmitem, pela distância e inacessibilidade, uma sensação de solidão e desamparo à vida dos homens sobre a terra.

A correspondência entre a forma expressiva e a expressão da forma é o cerne da obra de Gadda, que realizou todo o trabalho de pesquisa sobre a língua para adequá-la da melhor maneira à função de representar a quase inexprimível realidade . Nada é casual na sua linguagem, porque nada é casual na vida, e esse é o ponto para o qual conflui seu trabalho de escritor. Os recursos lingüísticos que emprega estão em estreita correlação com um tema que, explícita ou implicitamente, fundamenta toda sua obra: é o tema da concatenação de causas, ou seja, da ocorrência de determinados fatos pela combinação articulatória de outros casos e outros acontecimentos. Gadda, influenciado pela filosofia de Leibniz, que estudou profundamente, sustenta que um fato nunca ocorre isoladamente, mas é decorrente de complexas combinações e sucessões de causas, as quais não somente o provocam, como o inserem na dinâmica da vida. “Ogni affetto ha la sua causa è un’asserzione che non comprendo assolutamente” - diz ele - “io dico: ogni effetto (gruppo di relazioni) ha le sue cause”⁸ [Todo o efeito tem sua causa, é uma

(7) *I viaggi la morte*, op. cit.

(8) *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p. 76.

asserção que não compreendo absolutamente. Eu digo: todo efeito (grupo de relações) tem as suas causas.]

O real é fruto de um incessante processo de experimentação que, articulando-se, forma a cadeia dos acontecimentos. Há uma interdependência profunda entre os elementos constitutivos do universo, de tal forma que o mais insignificante está no total, e o total está compreendido em cada uma das parcelas que o constituem. Esse conceito foi expresso de forma magistral numa das mais importantes obras de Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, que tem como tema a interação entre todos os fatos, formando uma intrincada rede de eventos que é impossível “desembaraçar” “La realtà - diz ele - sembra una città, e la città è fatta di case: e la casa è fatta di muri: e il muro è fatto di mattoni: e il mattone è fatto di granuli. E il granulo è in sè, è nel mattone, è nel muro, è nella casa, è nella città”⁹ [A realidade parece uma cidade, e a cidade é feita de casas: a casa é feita de muros: o muro é feito de tijolos: o tijolo é feito de grânulos. E o grânulo está em si mesmo, está no tijolo, no muro, na casa e na cidade.]

Captando a essência desse conceito, podemos transferi-la para toda a obra do escritor, poderosa arquitetura que tem como ponto de partida a elaboração da linguagem e como ponto de chegada a representação do real. O todo da obra está compreendido em cada elemento lingüístico, usados como tijolos na armação da estrutura, e a estrutura já está, potencialmente, em cada uma das parcelas que a constituem. Como na temática da concatenação de causas, há uma interdependência entre todos os recursos lingüísticos e estilísticos usados por Gadda, que, encadeados, contribuem para chegar à meta que fundamentalmente se propôs: o desvendamento e a representação do real.

Após a fama, que veio tarde demais, Gadda passou os últimos anos recolhido num modesto apartamento em Roma, onde até a morte, ocorrida em 1973, permaneceu solitário e amargurado como foi durante toda a vida, fiel a si mesmo e à meta que se propôs alcançar.

Por ocasião de sua morte o crítico Pietro Citati, que foi também seu admirador e amigo, escreveu as seguintes palavras, que poderiam servir-lhe de epitáfio:

Nella povera casa di Via Blumenstihl [...] si raccoglieva un destino così pieno, così intero, così ricco, come quello di nessun'altra persona conosciuta. Bastava che egli esistesse - che una sola persona come lui esistesse - perché molte cose diventassero tollerabili, e leggere e scrivere avessero ancora un senso.¹⁰

(9) *Meditazione milanese*, op. cit.

(10) In *Corriere della sera*, 27 /05/ 1973.

Na pobre casa da rua Blumenstihl recolhia-se um destino tão pleno, tão completo, tão rico, como o de nenhuma outra pessoa conhecida. Bastava que ele existisse - que uma única pessoa como ele existisse - para que as coisas se tornassem mais toleráveis, e ler e escrever ainda tivessem sentido.

BIBLIOGRAFIA

- GADDA, Carlo Emilio - *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.
- *Accoppiamenti giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963.
- *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958.
- *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi, 1974.
- CATTANEO, Giulio - *Il gran lombardo*, Milano, Garzanti, 1973.
- ROSCIONI, Gian Carlo - *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969.

ABSTRACT: Considerations regarding the life and writings of Gadda. The essay shows the personal causes that exacerbated his sensitivity and brought him to an obsessive search for truth and philosophic speculation.

Observations regarding his language citing his most frequent rethoric figures and the personal and social grounds that led the writer to research in order to get a representation of the reality.

RESENHAS

O romance e a voz - (A prosáica dialógica de Mikhail Bakhtin) de Irene A. Machado ed. Imago/ FAPESP, 1995, 349 pp.

Mikhail Bakhtin é autor de uma obra vasta e original que começou a ser conhecida no Brasil pelo clássico *Problemas da poética de Dostoiévski* de 1929 (Ed. Forense-Universitária, 1981) e *A cultura popular na Idade média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais* (1941) (Ed. Hucitec, 1987- tradução indireta), logo acompanhado por *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance* (1924) (Hucitec, 1988) e, mais recentemente, por *Estética da criação verbal* (1920-24) (Ed. Martins Fontes, 1992 - tradução indireta). Estava ainda previsto o lançamento de *Freudismo, uma crítica marxista* (1927), pela editora Hucitec, que também publicou, em 1979, (tradução indireta) *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) ambos assinados por V. N. Volochínov, membro do “círculo de Bakhtin” que, juntamente com P. N. Medviédev, segundo a opinião de alguns especialistas, teria emprestado o nome ao mestre, cerceado pela censura. Tanto do círculo de Bakhtin, como do próprio autor, há uma série de trabalhos ainda não publicados em português. Um deles, o importante *Sobre a Filosofia do Ato*, escrito por Bakhtin entre 1919-1921, descoberto em 1972 e publicado pela primeira vez na Rússia em 1986, trata das relações entre Ética e Estética, desenvolve conceitos como os da “responsabilidade/responsabilidade”, empatia, “transgrediência” etc. já abordados no primeiro capítulo de *Estética da criação verbal*, e propõe, numa síntese que revê ao mesmo tempo Kant e Husserl, o ato “realizado”, inspirado por “momentos ideais” como oposto ao nível do ato de motivação meramente biológica e/ou econômica.

Outro, *O método formal na crítica literária; uma introdução crítica à poética sociológica*, assinado por P.N. Medviédev e publicado em em 1928, analisando méritos e deméritos do Formalismo Russo — num estilo semelhante ao do *Freudismo, uma crítica marxista* de V. N. Volochhínov, mas bem diferente, a meu ver, daquele dos livros que Bakhtin assinou — foi objeto especial da investigação crítica de Irene P. Machado (*Analogia do dissimilar: Bakhtin e o Formalismo Russo*, Ed., Perspectiva, 1989), que agora publica *O romance e a voz a prosáica dialógica de Mikhail Bakhtin*, a reelaboração de sua Tese de Doutorado.

Conforme o título sugere, a abordagem da autora privilegia o estudo do dialogismo enquanto poética das vozes que se entrecruzam no romance enquanto gênero: as falas do discurso social comunicativo e as falas do discurso individual especulativo.

A vida se torna expressão, segundo Bakhtin, através das diferentes “enunciações” (falas, gestos, enfim, atos de autoria do indivíduo) que só se realizam quando alcançam o outro. “Viver, significa ser alvo da palavra dirigida”, dizia Martin Buber, um de seus mentores. Entende-se, em vista desta “ende-

reçabilidade”, quanto o dialogismo e o romance estejam providos de tensão ideológica: os exemplos felizes analisados pela autora são colhidos nos autores mais variados, de Cervantes a Calvino, passando pelos luso-brasileiros mais significativos. Assim é vista a máxima em Machado de Assis, a paródia em Eça de Queiroz, o fluxo de consciência em Proust, o discurso do imaginário em Verga, o discurso do outro, citado pelo narrador, e o “tom” do autor oculto, que tem o papel de energia formativa numa história que hoje, depois dos romances de Flaubert, “se conta a si própria” e onde, segundo Silviano Santiago, citado pela autora “o personagem surge da fala que é só dele”

À relação de interdependência existente entre as categorias de tempo e de espaço artisticamente assimiladas em literatura, a que Bakhtin dá o nome de “cronotopo” e que é responsável pela organização dos principais acontecimentos temáticos do gênero romanesco, é dedicada outra parte importante do estudo de Irene P. Machado. São analisados assim vários cronotopos do romance: da aventura, da vida privada, da praça pública etc. — sempre acompanhados de textos exemplificadores, como o cronotopo do corpo na obra de Rabelais ou a “visão cronotópica” de Goethe. Para caracterizá-la, a autora, entre outros exemplos, refere-se a um episódio estudado por Haroldo de Campos, (Folhetim n. 96, 1982), em que o velho Goethe, a caminho para uma estação de águas, decide visitar Frankfurt, a sua cidade natal.

Durante a viagem pela região renana de sua infância ele vê, por entre brumas, um arco-íris branco. O insólito fenômeno meteorológico é interpretado como presságio de uma “nova puberdade” pelo poeta naturalista. “A visão (...) abre uma nova etapa da vida de Goethe, marcada pelo encontro com Marianne Jung e pelas traduções da poesia persa. Uma paixão marcada pela ‘sublimação e renúncia’ O que poderia ter sido vida virou texto” O arco-íris funciona como imagem cronotópica — explica a autora — por sintetizar uma experiência que se transformou em objeto estético.

A poética histórica de Bakhtin é confrontada, finalmente, com outras poéticas — a sociológica e a estruturalista, obrigatoriamente — de modo que, por exemplo, apesar das diferenças, vemos Bakhtin coincidir com Lukacs quanto à visão da História enquanto História da Consciência ou, apesar das semelhanças, discordar de Barthes, quando este declara a enunciação vazia e decreta a morte do autor. Mas ela é vista também pelo prisma de uma série de tendências contemporâneas, como a “Prosaics” norte-americana de Morson /Emerson que, criticando os métodos utilizados para estudar a poesia que também pretendam estudar a prosa, (incapazes, portanto, de revelar a “prosiness” da prosa e a “novelness” do romance), acreditam encontrar no método dialógico de Bakhtin um instrumental de análise adequado para suprir tal deficiência.

O que há de especialmente consolador neste estudo do romance como gênero em devir (o estágio literário mais próximo da consciência, segundo Hegel) é o balanço otimista de que nele “o destino não mais comanda”, uma vez que a

parte não é irreversível em relação ao todo, mas — como provou o psicólogo Vigótski, tão estimado por Bakhtin — ela pode ter efeitos recursivos em relação a ele. O que, num mundo cada vez mais determinista, como o nosso, é particularmente bem-vindo.

N.B.: O texto da presente resenha foi publicado, com algumas modificações, pelo *Jornal da Tarde*, em 15/04/95.

Aurora Fornoni Bernardini
Professora de Pós-graduação em Russo e
Teoria Literária e Literatura Comparada.

O CAMPO DOS AFONSOS
WALTER CAMPI LAUS

Quando trabalhava no jornal Movimento, em 1975-76, recebi o poema que se segue, de autoria de Walter Laus, contando em verso a revolta de 1935 no Campo dos Afonsos, sua fuga e a prisão subsequente. Quem me passou esse material foi Luís Bernardes, que, na época, vendia assinaturas para o jornal. Naqueles anos foi impossível publicá-lo, embora a idéia fosse essa. Vivíamos sob férrea censura prévia e póstuma, e um poema, mesmo poema, que relatasse de outro ponto de vista, que não o da direita, a revolta comunista conhecida indevidamente como “intentona” teria sua publicação vetada. Estávamos longe, muito longe dos doces tempos em que na Grécia, se divulgava um poema sobre a cólera de Aquiles que no fundo homenageia o inimigo Heitor, domador de cavalos, ou algo assim: vivíamos um tempo de cavalos à solta, e de domadores também. O poema ficou todo esse tempo em minhas gavetas, correndo de uma em uma todas elas. Mas agora acho que é a hora, como dizia Fernando Pessoa. Há uma introdução, que veio junto com o poema, de autoria dos amigos de Laus que, então, naquela época, queriam preservar a sua memória. Conseguiram.

Flávio Aguiar*

RESUMO: Em verso conta-se a revolta de 1935 no Campo dos Afonsos, no Rio de Janeiro, quando partidários comunistas tentaram derrubar o governo de Getúlio Vargas e instaurar uma revolução socialista ou liberal no Brasil, ninguém sabia muito bem. O autor relembra seus momentos de combate, fuga e prisão.

Palavras-chave: Revolução, Comunismo, Afonsos, Versos, 1935, Brasil, LAUS.

(*) Professor da Universidade de São Paulo.

Nascimento: 22/04/1915

Falecimento: 25/02/1977

Estado de S.P e J T de sábado ou domingo

Nasceu em S. Paulo (SP). Fez os estudos no Colégio S. Luiz

Em 1932, aos 17 anos, participou da Revolução de 32. Para se engajar precisou da autorização paterna porque era menor.

Aos 18 anos, em 1935 quando rebentou a revolta em 27/11/35 da qual participou como um dos revoltosos na condição de ALUNO.

Conseguiu fugir e ficou foragido até agosto de 36 quando foi preso pela Polícia Política de São Paulo e transferido para a Casa de Detenção no Rio de Janeiro.

Posto em liberdade por força de habeas corpus em 1937 continuou foragido até 1945, quando foi anistiado pelo Getúlio.

Nos anos em que fui ficou foragido esteve em vários estados Minas, Mato Grosso e interior de São Paulo, onde exerceu várias profissões: colhedor de arroz, capataz de fazenda, professor de escola rural, ajudante de pedreiro, etc.

Após anistiado cursou Madureza e ingressou em 1948 na Faculdade de Medicina de Pinheiros. Formou-se em 1953, tendo sido o orador da turma.

Fez internato e residência no Hospital das Clínicas. Trabalhou 10 anos no serviço de Moléstias Infecciosas ao fim dos finais não foi contratado como assistente como lhe fôra prometido. Transferiu-se para o Banco de Sangue onde ficou até adoecer em dezembro de 76.

Quando foi criado o Serviço de Moléstias infecciosas do Hospital do Servidor Público foi convidado para lá onde permaneceu até sua doença.

Nome Walter Campi Laus

Casado há 22 anos com

Theodosia Victoria Veomionka

LAUS.

1

Das coisas que eu vi no mundo,
de muitas, muitas gostei;
mas d'outras? Valha-me Deus!
Porque é que existem, não sei,
pois só depõem contra nós
que humanos cismamos ser...

3

E' lindo ver-se nascer
num hospital um bebê;

mas triste é vê-lo sem pai,
coisa que muito se vê!

Alegre é ver-se um menino
indo sadio para a escola;

é horrível vê-lo vadio,
na rua, pedindo uma esmola!

Delícia é ver-se a mulher
amando e inteira se dando;

nojento é vê-la ganhando
num lupanar seu sustento!

4

Gostoso é ver-se o cuidado
de um guarda a um velho guiando;

odioso é vê-lo nas greves,
nas ruas, ao povo espancando

E quantas coisas eu vi,
coisas de não se falar,

pois vão dizer que eu menti
e num xadrês me botar...

(como já fizeram certa vez)

5

Foi em meados de agosto,
do ano de trinta e seis,
dia dezesseis, bem me lembro.

Estava em casa jantando
quando bateram na porta
e minha mãe foi abrir.

Seriam sete horas da noite.

Jantava sempre mais cedo,
dali rumando pr'a escola,
um curso de madureza.

Já estava na sobremesa
quando bateram na porta
e algo eu senti, um aviso,
ou melhor, pressentimento
de que seria por fim preso.

Já andava meio cansado
da vida de foragido;
pois desde os fins de Novembro
do ano de trinta e cinco
vivia eu como um rato,
de buraco em buraco,
sempre, sempre escondido;
de casa saindo só à noite
e usando sempre disfarces,
pois era pela POLÍCIA
POLÍTICA PROCURADO;

e o meu crime fora ter
contra GETÚLIO lutado
na Revolta dos AFONSOS,
27 de Novembro.

6

Isso um dia...

27 de Novembro foi quiméra
que jamais me arrependi de haver sonhado.
Sinto sim, não ser mais hoje como eu era:
sonhador d'um mundo novo a ser plasmado...

E amanhã cedo os jornais dos vencedores,
pela trigésima vez consecutiva,
cantarão daquele evento mil horrores,
exibindo-se grandes mestres na inventiva:

Dirão, sem pejo, que nós, covardemente,
rebeldes, matamos capitães, tenentes...
maculando dos Afonsos a memória...

Mas eu, que fui testemunha e combatente,
sei que os fatos se passaram diferentes
e por isso vou contar a vera história...

(isso um dia, se me deixarem!)

26/11/1966

7

A minha casa ficava
no Parque Pedro II.

Seria lugar sossegado
se não houvesse o mercado
enchendo a rua de ruídos.

Mas S. Paulo nesse tempo,
por mais barrulho que houvesse,
era pacata cidade
se comparada ao que é agora.

Seriam sete horas da noite
quando bateram na porta;

e eu cheguei mesmo a pedir,
sofrendo o pressentimento:

- Espere, não abra mamãe!

Mas nem cheguei a explicar,
pois a porta ela já abria,

e as caras feias surgiram
d'um preto, e mais outro tira

branco, que foi lhe falando:
- É aqui que mora fulano?

e descarados mentiram:

- Nós somos amigos dele,
temos notícias do Rio,
mas só as daremos a ele!

Eu podia também mentir;
podia até mesmo fugir;
mas é que estava cansado
da vida de foragido.

8

E' vida bem desgraçada,
não serve pr'a ser vivida!

E além do mais não sabia,
nem de longe imaginava
e que seria ser um preso

da Casa de Detenção,
lá na rua da Relação;

e ainda tendo por Ministro
da justiça do País
um tal de Vicente Ráu;

e mais outro pulha, o Muller,
Felinto, major maldito,
como chefe de Polícia
do Distrito Federal.

Hoje o tal é senador,
como pode, meu senhor?

Fui condenado a seis anos;
não tinha maioridade
quando em arnas eu peguei;

era criança, um menino,
mas por tal “crime” paguei!

E ele, quando meu senhor?
Será que um dia pagará?

(Faltou alguém em Nuremberg,
já disseram desse cara!)
Talvez um dia se arrependa
dos crimes que tolerou:

Matar a esposa do Prestes,
que pr’a Nazismo entregou!

Matar o jofre da Costa
dentro dum carro de preso,
estando o pobre indefeso!

9

Torturar gente inocente:
surrar, bater com borracha,
queimar, ferir com cigarros,
dar choques, arrancar dentes,
morder os bicos dos seios,
de mulheres inocentes,
queimando-os com ferros quentes!

Arrancar unhas e a pele
pr’a conseguir confissões,

enchendo o país de doentes,
de dementes a nação;

pois raros foram os presos
que ilesos saíram dali
raciocinando e perfeitos,

do covil da Relação,

e das masmorras, das ilhas,
das casas de Detenção,

que alguém, honrado o seu nome,
e a classe a qual pertencia,
- o ADVOGADO SOBRAL -
pr'a defender torturados,
na negra e obscura quadra
em que viveu a Nação,
citava somente as Leis
de Proteção do Animal
não se servindo das outras
as do Código Penal...

10

que mãe corajosa eu tinha,
e como sofria calada,
jamais de mim se queixando;

e quanto trabalho lhe dei,
moleque desavisado,
cheio de idéias "malucas",

sempre querendo mudar
as coisas podres do mundo.

(No dia que voltei do Rio,
no fim da viagem a pé,
ela chorou ao me ver
chegar maltrapilho e sujo...)

Como deve haver sofrido
quando os tiras me levaram:

Foi um triste bota-fora;

e em casa todos sentiram;
(isso eu lia em seus rostos:
- o sofrimento que houvera
de repente se instalado
no pequeno apartamento
depois que os tiras entraram. -)

Indo pr'o quarto trocar-me,
o negro me acompanhou.

Depois fui lavar os dentes,
mas ao entrar no banheiro
fui por ele precedido,

tendo olhado tudo antes
com perícia de buldog,
pr'a ver se não era truque,
desejo meu de fugir,
vontade de dar o fora...

11

Enquanto arrumava a mala,
- camisas, meias, pijama-,
um olhar triste eu via
nos olhos da minha mana,

criança que ainda não tinha
nem completado dez anos;

e com mamãe se abraçou
todo o tempo que durou
o arrumar das minhas coisas.

Depois chegou o meu pai,
e foi sabendo os detalhes:
quem eram os dois estranhos...

Calmamente me fitou
enchendo-me de sua coragem:

- Não há de ser nada não!
- Tudo, tudo passará!

foi o que então me falou.

Mas li sinais em seu rosto
d'uma tristeza incontida:
a de que era impotente

para livrar da cadeia
o filho moço idealista
que aqueles tiras levaram.

Beijei minha mãe e irmãos;

disse adeus a um cachorinho
que morava ali conosco;

peguei da estante dois livros;
seus nomes inda recordo:

12

eram “Vidas das Abelhas”
e “Inteligência das Florês”,
duas obras de Maeterlinck;

e segui pr’o elevador
a caminho da prisão;

mas antes, olhando atrás,
vislumbrei mamãe tristonha
consolando a minha irmã...

13

Só o meu pai me acompanhou
até a masmorra política
onde passei triste noite
num pestilento cubículo,
as ordens do delegado.

Ao saírmos do apartamento
os tiras nos indagaram
se queríamos tomar carro;
(seria só chamar um taxi,
mas nós é que o pagaríamos).

Proferimos ir andando
desde o Parque D. Pedro

até a rua Santa Efigênia
onde ficava a masmorra.

E lá fui eu escoltado,

mas sempre tendo ao meu lado,
galgando a forte subida,
Ladeira Porto Geral,
o meu tão sofrido pai,
que pr'a dor já nem ligava,
tantas e tantas desgraças
ultimamente provava;

e essa seria só mais uma,
mais uma peça pregada
pelo malvado destino
que há tempos o fustigava.

Assim, papai, conformado,
de fato d'eu estar preso,
ia comigo subindo
devagarinho a ladeira
enquanto me aconselhava,
coisa que sempre fazia;

14

mas eu, parecendo ouvi-lo,
na verdade longe estava,
pois mergulhado ao passado
pensava no qu'eu fizera,
com medo do que viria
agora que preso eu fora
um preso da Ditadura...

E a ladeira galgando,
subindo-a devagarinho,
com meus botões matutava,
lembrando a Revolução,

lembrando os colegas vivos:
por onde andariam o Thomé,
o Capistrano e o Olfeu?

e não esquecendo os mortos,
também esses ia evocando:

Morrera o Ribeiro Filho,
tiros de metralhadora!...

15

Era um sujeito decente,
valente como ninguém!
Morrera como almejara,
lutando pelo Brasil...

Passara por minha cama
e cochichando indagara:

-Tudo em ordem, companheiro?
- Não está com medo, não?

Isso fora instantes antes,
talvez nem cinco minutos
do cerrado tiroteio
que começou às três horas,
na estrada da Enfermaria,
dos lados da Rio-São Paulo...

Depois o encontramos morto,
e o fora, claro se via,
por querer pegar com unhas
a quente metralhadora
cujo cano fumegava...

Juntinho dele ainda estava,
mãos presas na arma assassina,
inda vivo, mas morrendo,
c'os olhos esbugalhados
e o peito "ornado" de balas
o capitão que encontramos,
Armando, assim se chamava...

Vejam o que me fizeram
e eu estava com vocês!

Balbuciou moribundo,
sendo depressa levado
pr'as salas da Enfermaria.

16

(Ambos valentes perderam
suas vidas moças ainda,
lutando em lados opostos;

e ambos heróis se tornaram:

Até hoje o Armando é lembrado
nas arengas celebradas
anualmente nos Novembros,
às vezes no Cemitério
onde se encontra enterrado...

O outro, talvez que sua noiva,
residente em Ouro Fino,
guarde dele inda saudades,
de JOSÉ RIBEIRO FILHO.

Era o ideal em pessoa!
Na minha terra, dizia,
matam o pobre de fome...)

17

Era a sangueira na sala,
pelo piso esparramada;
sangue da gente rebelde,
dos corpos amontoados
na entrada da Casa da Órdem...

Enchiam de horror o ambiente:

Ferindo uns, mortos outros,
aqueles corpos jogados
em desalinho no solo
indicavam que a rajada

que os atingira, partira
dos fundos do corredor,

pegando-os à queima roupa,
mais de vintena talvez,
e a todos desprevenidos...

Lembro de um corpo exibindo
macabramente suas pernas
não mais ligadas às coxas
pois a rajada ceifara-as
qual serra assassina fosse
bem na altura dos joelhos.

E a coagulada sangueira,
vertida das mil feridas,
tingia de rubro vermelho
da Casa da ordem o piso,
enchendo-a toda de ativo
odor que a gente inspirava
com pena, com asco e medo.

Esse cheiro impregnou-me
dos pés à cabeça inteiro,

e ainda no sítio em Nilópolis,
para onde então nós fugimos,
o meu olfato o sentia...

18

Jamais soube de quem era
a linda herdade escondida
e em laranjal camuflada...

(Quem sabe que talvez fosse
ou devesse haver sido
dos maiorais um abrigo,
local bom pr'a se reunirem,
os donos do meu partido).

Foi ali que nós ficamos,
mais ou menos doze ao todo,

soldados, cabos, sargentos,
que se levante escapamos.

Entre nós estava o Jofre
e o mulato Joselito,
um cabo do Regimento
já meu velho conhecido
dos encontros realizados
aos sábados e feriados
tramando a revolução...

No laranjal recebemos
foi o curso pr'a Guerrilheiros;

e as aulas nos ministrava,
dia sim, dia não da semana,
um velho doido espanhol
que cheio de orgulho ensinava
pr'a nós, futuros soldados
ou guerrilheiros vermelhos,

a arte de se preparar
com dinamite enlatada
as bombas de tipo caseiro.

19

Usando-se peridrol
em cuidadosa mistura
co'a evaporante acetona
e mais ácido sulfúrico,

obtinha-se, filtrando,
em baixa temperatura,
uma esquisita mistura
- o detonante infernal

cuja pitada somente
do mortífero posinho
bastava pr'a uma banana
ou quilos de dinamite.

Idealistas todos nós,
eu, o Jofre e os demais,

compenetrados fazíamos
o que nos mandava o velho,
(velho pr'a nós, muito jóvens,
pois, todos na flor da idade
estávamos, seus alunos).

Moramos ali quase um mês,
até que a polícia um dia,
de madrugada atacou-nos,
isso em fins de Dezembro;

e a todos nós obrigou-nos
deixássemos o esconderijo
em fuga disciplinada.

E a culpa coubera ao cabo
Joselito, que baiano,
coisa rara, era burro.

Sendo noivo em Marechal,
co'a jovem vivia sonhando;

a apesar do bons conselhos
que de nós ele tivera,
arriscou ir visitá-la,
pois de saudades morria...

20

Mas a tal, vizinha sendo
de um Quartel do Regimento,
estava mui vigiada;

e o pobre nem a avistou,

pois antes foi agarrado
e entregue pr'o Delegado,
um tal doutor Belens Porto,
que o "acarinhou" a valer,

dando-lhe tanta pancada
que, fraco, não resistindo,

o esconderijo da gente
camuflado em laranjal,
nos subúrbios de Nilópolis,

ao Delegado mostrou...

21

Tendo o cabo Joselito
saído pr'a namorar,

e há mais de um dia não voltando,

a turma de sobreaviso
desde a véspera pensava:

“se o baiano não voltava,
na certa fora agarrado...”

por isso, de prontidão,
temendo, a gente se achava;

e já era madrugada
quando latidos ouvimos
junto a roncões de motores
que a íngreme rampa galgavam
fazendo esforço inaudito,
pois na lama derrapavam...

Éramos nós bons soldados,
em combates bem treinados;

tomamos pois posição
pr'a defender o reduto,

e tínhamos munição
de dar inveja aos quartéis
(metralhadoras, fuzis
e a dinamite enlatada,
prontinha pr'a ser usada).

Se o portão eles cruzassem,
- assim fora combinado -

seria a senha do abrir fogo
pr'a acabar com os safados;

22

mas os pulhas, cautelosos,
dali do portão recuaram;
(Joselito os avisara
das armas que a turma tinha...)
esó dia claro voltaram,
portanto de manhãzinha;

dando tempo pr'a que a gente
o esconderijo deixasse,

levando o mais que pudéramos
(só deixando o intransportável
por volumoso ou pesado);

e a moamba que sobrara
toda enterramos aos pés,
à sombra d'uma jaqueira,
(estopins e a dinamite
e a farta literatura
que nós comunista tínhamos),
tudo em potes de cerâmica,
com arte acondicionado,
e após mui bem protegido
contra a umidade do solo,
lacrando-os com parafina...

E assim, espertos fugimos,
após escondermos tudo;

e calmamente descemos
de dois em dois a ladeira,
coisa que fiz junto ao Jofre,

indo ele para um dos rumos
da cidade que acordava,

dirigindo-me eu para outro;

e em casas de conhecidos
camaradas do partido
ficamos nós escondidos,

23

porém antes do “até breve”
novo encontro combinamos;

todavia, no tal encontro,
não o vi na Galeria,
a da Avenida Rio Branco,
local marcado pr’a tanto...

E foi nessa madrugada
que pela vez derradeira
com o Jofre me avistei;
só tendo notícias dele
macabramente depois
de alguns meses transcorridos:

MORTO À BALA EM NILÓPOLIS

diziam as grandes manchetes
dos vespertinos paulistas,

seguidas de pormenores:

Não se entregara com vida
o PERIGOSO EXTREMISTA.

De início, nem a polícia,
nem ninguém sabia quem era
o moço ferido a bala
que calado agonizava
sangrando pelas feridas.
Sua casa fora cercada,

e ao tentar furar o cerco
acertaram-lhe sem pena
vários balaços no corpo.

Morreu no carro de preso.

Só depois sua entidade
foi no D.I. descoberta
por prova datiloscópica:

24

JOFRE ALONSO DA COSTA.
Vinte e seis anos somente...

Assim comentava a imprensa
naquela tarde de junho;

mas tal história contada,
com jeito estava arranjada,

pois ele fora ferido
posteriormente à prisão
que consta, correrá mansa,
sem a mínima reação ..

mas pr'a polícia era o moço
um perigoso extremista,

que há meses e seu Felinto
encontrá-lo desejava,

pr'a fazer o que foi feito:
tirar-lhe a vida com jeito,
simulando tal reação.

De fato o Jofre já tinha
uma história bem marcada
nos arquivos da polícia:

Idealista cem por cento,
entrara para a aviação
pr'a pregar revolução.

Em vez da Escola de Guerra,
preferiu a de Sargentos,

mas nem chegou a ser tanto,
pois num comício pregando,

num largo da Madureira,
pela escolta foi detido;

25

e desligado da Escola
taxado de comunista;

e no levante foi visto
lutando pela Aviação...

e logo após nos subúrbios
foi várias vezes notada
a sua valente presença,
principalmente em Nilópolis
onde o colheu o destino
em Junho de 36...

Não tendo comparecido
ao encontro combinado
deixou-me o Jofre problemas:
o de ficar sem contato
com a gente do Partido.

Por isso vaguei no Rio
semanas descontrolado
fugindo após pr'a S.Paulo
na companhia de um cearense,
ex-soldado da Aviação,
que encontrei também perdido,
louquinho pr'a dar o fora.

Do Rio de Janeiro saímos
após um mapa estudarmos
do percurso que faríamos.

Seis horas seriam da tarde,
isso foi no dia de Reis,
quando embarcamos num trem
do subúrbio da Central
que escurecendo deixou-nos
em Carvalho de Araújo.

Saltando do trem entramos
no mato vizinho à estrada,
para de roupa trocarmos;

26

e em caipiras disfarçados,
tisonando de sujos os rostos,
fingindo trabalhadores
do novo a estrada pegamos,
Linha Auxiliar da Central,
rumando à pé pr'a S.Paulo;

e a noite inteirinha andamos
ouvindo sempre os latidos
dos cães vadios que assustados
ladrando nos perseguiram...

e foi de roupa enxarcada
(pois choveu a noite toda)
que atingimos o local
denominado Belém,
(agrupamento de casas,
todas modestas, vizinhas,
junto da velha estação),
aonde um cabo nos prendem.

Era um cabo da polícia
que ao avistar-nos seguiu-nos
de longe e bem de mansinho
e alcançando-nos, pediu-nos:

- Quem são vocês? Pr'a onde vão?

Amedrontrado deixei
que o companheiro nortista
tal problema resolvesse,
pois boa pinta de caipira
e braçal trabalhador
o jovem cearense tinha.

“- Nós procuramos trabáio!
Tamos chegando de ali!

- Trabalhamos pr'a fulano,
cujo serviço acabou..."

27

O tal fulano citado,
um patrão imaginário
que a gente nem conhecia,
mas seu nome a gente lera
escrito frontespício
de loja, venda ou boteco,
e seu nome decorara,
como sempre se fazia
ao passar por lugarejos,
pois tal nome serviria-nos
de prova de moradia
onde havíamos trabalhado;

e, de fato, o cabo ouvindo
o nome de um conhecido
morador da redondeza,
acabou por dar-nos crédito
e a acupação arranhou-nos
na fazenda de um amigo
perto de Paracambi;

nos deu passagens de trem
e nos pagou as despesas
que fizemos no café...

Mas não sei porque razão
nos entregou a um soldado,
dizendo-nos, nos levaria
até a fazenda do amigo...

e mais de uma hora ficamos
à espera da condução,
- trem pr'a Paracambi
cujo trajeto faria-nos
voltar atrás novamente,

o que nós dois não queríamos,

28

pois ir para aqueles lados
seria aumentar a distância
que percorrer nós teríamos
até chegar em S.Paulo;

e além do mais, seria mesmo
só um emprego e o que nos dava?

Quem sabe a gente levando
pr'a uma cadeia estivesse?
Comentei com o cearense.

O cabo apesar de tudo,
de tudo que tinha feito,
era indivíduo suspeito,
com cara de salafrário

mais certo seria fugirmos,
deixar de sermos otários...

Por isso, entrando no trem,
junto à porta sentamos,

bastanto o apito avisar
que estávamos de partida
para rápido saltarmos
escondendo-nos no mato
por onde andamos bom tempo

até de novo voltarmos
a caminhar pela estrada,
pisando aqueles dormentes
que pareciam não ter fim,
e de repente estacarmos
frente a abertura dum túnel
aonde nós lemos o aviso
da proibição da passagem...
de todo e qualquer estranho...

29

E meia volta tivemos
de fazer até a estação
mais próxima do lugar,

onde num trem embarcamos
o túnel atravessamos,

e que muito bem nos fez,
pois o medo nós perdermos
de embarcar de quando em vez,

já que ninguém nos pediu
identidade nenhuma.

Desde então, a todos túneis
que surgiam a nossa frente
era razão para o embarque
num desses trenzinhos mistos
de passageiros e cargas;

e assim, agora, sem medo,
numa estação embarcávamos,
descendo n'outra, nas próximas,
fingindo caipiras fossemos
e naturais de ali mesmo
do Vale do Paraíba.

Ao todo, dezesseis dias,
foi o tempo que gastamos
até atingirmos S.Paulo,

pois a média que fazíamos
era de uns trinta quilômetros
andando de trem e à pé;

30

e peripécias vivemos
tantas naquelas estrada,
algumas tristes, safadas,

outras alegres, gozadas,
e de muitas me recordo

como então me recordei
enquanto sendo levado
pelos tiras eu estava
pr'a Casa de Detenção

e com tempo as contarei
se o meu lazer permitir...

31

Dormir na estrada era fácil;
comida arranjar difícil!

A gente andava o dia inteiro,
só não nos dias de sol quente
pois o calor nos torrava,
debaixo do sol do Vale,
nas margens do Paraíba.

À noite o cansaço vinha,
sempre chegando mansinho;

e a gente então se animava
junto da beira da estrada,
sempre pertinho dos trilhos,
vizinho da erva cidreira,
pegando logo no sono...

Se o trem passasse acordava
a gente que nem ligava
pr'o barulho que fazia
ao tremer toda a estrutura,
mistura de aço e madeira
do monstro resfolegando
que vinha e logo sumia,

soprando na gente o vento
que na passagem fazia...

Certa feita acesa faísca
saltando de sua fomalha
os trens só carvão queimavam
queimou sem pena o cearense
que mui furioso acordou

32

já que além da dor sentida,
sonhava, me confessou,
com sua casa que deixara
havia tempo no Ceará...

Xingou o trem de malvado,
de filho não sei de quem,
talvez pensando em alguém
responsável por sua sina,

a de estar sofrendo agora
na fuga d'uma cadeia...

Leonidas era o seu nome,

e nada de mal fizera;

somente cumprira as ordens
que lhe haviam dado afinal:

- Vamos rapaz, faça fogo
que estão atacando a Escola!

assim gritava o tenente.

(E quem pode discutir
as ordens por estas dadas?

Soldados cumpre-as somente
e recusá-las não pode!

São estes sempre infalíveis
pois lhe pertencem a bola!

No Exército assim se aprende!

33

Coitado de quem se recusa!
Verá cadeia na frente!

Soldado obedece as ordens
sem nenhum direito ter
d'indagar porque lh'as dão.

E' obedecer e mais nada!

Desacato é não cumprí-las,

e os castigos não são poucos,
reza o RISG do QUARTEL!)

Por isso ele se esbaldara
mandando o fogo sem dó;

talvez matando até houvesse
os que atacam a Escola;

mas culpa tinha nehnuma!
Foi isto que lhe ordenaram:

- Faça fogo seu Ceará!
- Atire bem pr'a matar!

E agora, destino ingrato,
estava ele alí penando
a caminhar pr'a São Paulo.

Ia conhecer novas terras
e estava também com fome...

34

Comer era mais difícil
pois que o receio impedia-nos
d'entrar em certos lugares
onde arranjar se pudesse

um lenitivo pr'a fome
que sempre andava conosco.

Em Belém fomos presos
quando um café desejamos
no bar da estação tomarmos.

Andáramos toda a noite
num jejum dos mais completos,

por isso mortos de fome
e tiritando de frio
entramos na povoação;

e vendo a dona do bar
atendendo a freguesia,
na maioria operários,

pedimos-lhe nos servisse
um, desjejum bem quentinho,
café com leite e um pãozinho;

e mastignado-o já estávamos
quando a polícia abordou-nos:

- Quem são vocês? D'onde vêm?...

Agora a gente evitava
com razão as povoações
que no caminho encontrasse:

ou se tomava o subúrbio,
o trem caipira chamado,

ou de longe se passava
deixando a linha do trem

sempre evitando a polícia
que toda cidade tem.

Por isso comer um bife,
ou um prato de feijão,
foi banquete que tivemos
somente em casa, ao chegarmos,
isso já em fins de Janeiro.

A nossa alimentação
durante o duro percurso
foi várias vezes espiga
roubada dos milharais;

ou a banana nanica
catada nos bananais;

e às vezes copo de leite
de vaca na hora ordenhada,

pois muitos foram os sítios
por onde nós mendigamos,
sempre fingindo querermos
encontrar ocupação,
qualquer emprego que fosse
coisa que nunca aceitamos;

nosso querer era outro:
terminar breve as andanças...

Portanto, frequentemente,
nem bem raiasse inda o dia,

a gente já se encontrava
a caminhar pela estrada,
fugindo da prisão sempre;

e o solo duro era a cama
que se arrumava à noitinha,

um arremedo de leito,
feito de mato, de grama,
de capim erva cidreira

que vicejava na estrada,
nos arredores da linha;

e de agasalho se tinha
a velha capa de chuva
que acorbertava a nós ambos
do frio que as noites surgia;

e com tal cama tão dura
o nosso corpo cansado
sempre acordava quebrado,
dores ósseas, musculares
as dores que nos tiravam
do leito de manhãzinha,

Já disse dezesseis foram
os dias que nós consumímos
para chegar a Mogí;

e nessa Estação pegamos
um trem de trabalhadores
que partia dali às seis;

e confundidos com eles,
passando por operários
na Estação do Braz descemos;

e dela, tomando um bonde,
chegamos por fim em casa,
no Parque Pedro II,
onde meus pais residiam.

37

Surpresa foi pr'a meus pais
que alegres nos receberam
pois há mais de um mês não sabiam
por onde diabo andaria
aquele filho travesso
de quem os jormais falavam
mentiras do arco da velha...

De fato muito acusado
pelos colegas eu fora;

e não os culpo por isso!

Se a gente tem de acusar
alguém para se livrar
dos tiras desapiedados,

a gente lembra dos mortos
e também dos foragidos,

culpando-os por todos feitos
e fatos acontecidos.

Daí o ter sido lembrado
por aqueles que apanharam,
mártires, para contarem
o que sabiam e o que não...

Para os meus pais sossegarem
dia seguinte parti
em busca de segurança,

deixando em casa o cearense,
pois papai lhe arranjará
fácil fácil um emprego.

A atuação dele na Escola
nem sequer fora notada

38

e nenhum risco portanto,
corria ficando em São Paulo.

Assim, despedi-me dele,
e com um tio e um irmão
embarcamos para Santos,

fugindo à perseguição
dos tiras da Ditadura,

que aquele instante já estavam
cogitando da captura
de todos os foragidos.

De Santos, na mesma tarde
um naviozinho levou-nos
a conhecer os recantos
que nem em sonhos sonhara
existissem nesta terra.

Primeiramente a cidade
foi pr'a mim grata surpresa
ao avistá-la de longe,
de bordo da embarcação
denominada Itaipava:

Era harmonioso conjunto
onde um velho casario
com soberbia se alinhava
misturado co'as palmeiras
que todas reais, elegantes,
tinham suas copas ao nível
da grande torre da Igreja;

num plano aquém, que beleza
do tombadilho avistava-se
a cor morena da areia
que as águas calmas beijavam;

e além, formando o horizonte,
em plano já bem distante
a serra do mar se via,

39

linda, inteira vestida
pela mata exuberante...

- Puxa, que quadro mais belo!
comentei cheio de espanto.

Não a imaginava assim
dona de prédios tão belos,

e alguns deles tão soberbos,
como o Sobradão do Porto
com suas portas e janelas,
ao todo vinte e uma delas
representando os Estados...

Do navio fomos pr'a praia
transportados pela barca,
melhor dizendo, piroga,
que dois caiçaras guiavam,
pois nem porto, nem trapiches
pr'a desembarque existiam;

e da embarcação à terra
nos carregaram no colo
para que os pés não molhassemos.

Depois, da prainha à cidade,
ou melhor, ao nosso hotel,
caminhamos morro acima
e morro abaixo bom trecho
por estradinha bucólica
cheirando selvatiqueza,
isto até a altura das pontes
que atravessavam o rio,
rio da cidade chamado,

o mesmo que viu Anchieta
compondo versos na praia,
conforme diz-nos a história.

40

Já dentro da povoação
melhor pude observar
a centenária cidade:

Era Ubatuba um presépio
perdido no Litoral;
com casas velhas, caíndo,
na maioria destelhadas,
no tempo se consumindo,

rememorando o passado
de grandezas bem vividas
durante os tempos do Império,
quando por lá transitava
toda a riqueza do Vale
do Paraíba e de Minas,
principalmente o café...

Uma semana bastou-me
pr'a sua história conhecer
nas conversas que mantinha
à noite, frente ao hotel,
da Praça da Exaltação,
com seu Albino, o hoteleiro;

ou então com seu Filhinho,
farmacêutico da esquina;

quando não com o prefeito,
o dentista Simoneti.

Sua história farta de feitos
cheia de faustos e brilhos,
pois fora outrora a mais rica
cidade deste São Paulo
e por dois anos, primeira,
em rendas no rico Estado.

Diariamente, do planalto,
desciam burros carregados,
transportando a rubiácea,

41

e da prainha,- apontavam
os que os fatos me narravam,-
partiam pr'os portos do mundo
grande riqueza em café.

Depois, da estrada de ferro
ligando o Planalto a Santos,
começou a definhar;

e de há muitos anos já
abandonada e esquecida
modorrava a povoação...

Agora, triste verdade,
somente de vinte em vinte
dias um navio lá aportava,
mas quase sempre vazio
de passageiros e cargas;

e quando dele desciam
alguns forasteiros novos
como nós três o fizemos,
eu, meu irmão e meu tio,
havia festa na cidade
e sorrisos pelas ruas,
pois as moças casadoiras
teriam com quem namorar,

já que os homens quase todos,
na idade de trabalhar
emigravam pr'a outras terras
deixando as pobres sozinhas
sem terem com quem casar...

Que dias passei eu ali!
Que paraíso na terra!

42

E isso em seguida as refregas;
após passada a tormenta
das lutas dentro da Escola;
depois dos dias, foragido,
sempre temendo ser preso;

viajando à pé sob trilhos
me alimentando de espigas;
dormindo à beira da estrada...

Depois do embarque no porto
de Santos, num naviozinho,

usando um nome fictício
com medo de ser notado
por um beleguim qualquer...

43

Que paraíso na terra!
que sossego lá desfrutei
hóspede de seu Albino
e sua mulher Idalina

duas criaturas notáveis,
que não tendo tido filhos,
faziam dos hóspedes seus,
os raros que lá apareciam,
(nem talvez uma dezena,
uma dezena por mês),
seus parentes mais chegados,
tratando-os como enteados,
ou como filhos seus fossem,

dando-lhes farto conforto
e tudo por seis mil réis,
só seis mil réis a diária.

E como alí se comia:

coisas da terra e do mar,
peixes, frangos, camarões;
um feijão bem temperado:
de quando em vez uns leitões;
e as frutas mais variadas:
bananas, abacaxis,
abacates e mamões;
e mais aquelas silvestres:
pitangas adocicadas,
bacúparis a araçás;
além de doces, frequentes,
doces de coco e goiaba
que com classe ela fazia,
a esposa de seu Albino...

Que paz a gente gozava
naqueles ermos lugares
quase que desabitados
e por isso parecendo

44

ainda morada dos índios,
tal o abandono existente:

praias e praias inteiras
sem nem sequer um caiçara,
sem nem sequer uma casa,
uma tapera que fosse;

depois do mar, mataria;
só isso é o que a gente via.

Além do branco das praias,
entrando-se mato à dentro,
a gente tinha a impressão
de ir encontrar pela frente
os primitivos tamoios,
tanto sossego ali havia...

Que paraíso na terra!
Chovia e a gente nadava
deixando o corpo boiando
gostoso nas mornas águas;

somente o rosto pr'a fora,
olhando as gotas descendo
do céu em pingos brilhantes
que ardiam na cara da gente
com tanta força caíam...

Chuva que vem de repente;
às vezes chove e faz sol,
não dando tempo pr'a gente
dos pingos dela fugir,
tão depressa ela aparece,
aquela chuva gostosa
que chamam-na de verão;

que chega e logo se some,
só vindo regar as plantas
a arrefecer o calor
naquelas horas mais quentes,
vizinhas do entardecer;

45

Chuva que vem diariamente,
só raramente não vem,
faz parte do clima ameno
reinante nesses lugares;
lugares de praias lindas,
praias de areias tão claras
e d'águas mais claras ainda;
praias de tantas belezas
sendo impossível que existam
noutros lugares do mundo
praias tão belas assim...

Foi nesse trecho da terra,
nesse pedaço paulista
chamado litoral norte,
que para o Rio se prolonga
chegando até Paratí,

que Deus se esmerou na obra
de juntar mar e montanhas,
o azul do céu com as matas
de cores verdes e d'outras,
as cores das muitas flores
que vicejam por ali:
o roxo das quaresmeiras,
o amarelo das caqueras,
dos ipês, das primaveras
e uma porção d'outras cores...

Tudo, tudo Ele juntou,
talvez querendo mostrar
as descrentes Seu poder
a Sua força de criar
coisas belas, maravilhas.

E tudo foi feito ali,
nas terras de Cunhambebe,
Município de Ubatuba,
vizinhas de Paratí...

46

Depois veio o carnaval;

um carnaval diferente
que, confesso, nunca vira,
nem ouvira alguém contar:

brincava-se com limões,
só custavam doi tostões;

eram bolotas de cera,
por dentro cheias de cheiro,
algumas d'águas somente;

e com elas se brincava
se atirando uns aos outros,
monhando na brincadeira
a roupa dos que passavam.

Um carnaval divertido,
inocente e primitivo;
de épocas não mais lembradas;

os bois dançando nas ruas
brincando o “bumba meu boi”,

e as fantasias dos caiçaras,
feitas com trapos, com panos,
completando-se nas máscaras
confeccionadas com meias
que escondendo as cabeças
disfarçavam magros rostos,
rostos pelo sol curtidos
e do sol enegrecidos.

Eram pobres caiçarinhas
que atrás dos falsos bovinos,

sempre gritando e pulando
tocavam os bois pr'a frente,
pr'o meio da multidão
que ria, gozava e aplaudia

47

os pinotes e trejeitos
do animal confeccionado
com panos velhos também,
mais papelão e taquaras,
além dos chifres legítimos
duma caveira de boi.

Dois caiçaras, uma na frente
e outro atrás colocados,
ambos debaixo do boi,
carregavam a armação
pr'a frente, pr'a trás, pr'os lados,
pr'a cima da multidão
que ria, gozava e aplaudia
a inocente brincadeira
dos velhos tempos de então.

Que paraíso na terra!
que dias gozei eu ali!

Mas como o bom dura pouco,
ou melhor, não dura nada,
depois de uns tempos voltamos
novamente pr'a São Paulo;

e fui aos pouco perdendo
o medo de andar zanzando
pelas ruas da capital;

e estava então estudando
num cruso de madureza
quando alguém me descobriu.

48

Às vezes fico com pena
das pessoas de quem falo
e pulo então certos fatos.

E' pudor, defesa mesmo,
defesa da própria espécie
que assim em mim se revela;

mas dele devo falar!
do cara que me prendeu,
ou melhor denunciou-me
entregando-me à Polícia.

Revejo-o no alojamento,
num canto, o verme a rezar
e a Deus pedir proteção.

Seu medo nojo inspirava...

e quando me viu ajoelhou-se,
pr'a quase em prantos pedir-me
que dele eu me apiedasse
e nenhum mal lhe fizesse;

e meu escravo seria
pr'o resto da vida dele...

Era indivíduo safado,
integralista de escól,
vergonha da Oitava Turma
de Sargentos Aviadores.

Não foi expulso da Escola
e nem sequer desligado
como foram os demais
Oitenta alunos ao todo.

Só restou ele, capacho!

Não vou declinar seu nome;

me basta citar o fato
para que fique na história.

Perdoá-lo ainda posso,
mas esquecê-lo jamais!

Deviam passar já das quatro
e a Escola se defendia
das forças que de Deodoro
maçicamente atacavam
com peças de artilharia,
cujas granadas caíam
uma após outra nos alvos,

quando eu, entrando no prédio,
fui encontrá-lo rezando
e dele fui me apiedando:

- Não tenha medo poltrão!
- Ninguém o irá molestar!

e lhe entreguei um fuzil
para que se defendesse
caso alguém o molestasse.

Até escapar poderia,
pois nem vigiado se achava;
dele ninguém se lembrava;
era um fósforo apagado,
não cheirava nem fedia!

Sua valentia prometida
em famosos comentários:
(que acontecia, que faria
contra as idéias vermelhas,)
acabou naquele quadro
só exibindo covardia;

e toda empáfia perdera.

50

Já não era mais um galo,
um galo verde cantando,
mil bravuras arrotando
como dias antes fazia...

Deu-me dó vê-lo implorando,
vilmente se retratando
de tudo quanto dissera,
de tudo quanto fizera;

e estava agora dizendo:

que falara só brincando;
que era um amigo deveras,
amigo nosso da esquerda
cuja vitória almejava...

Depois, serenado os ânimos,
quando a revolta acabou
e todo mundo fugiu
e o fogo inteiro findou,

ele em herói se tornou
e à Deus e ao diabo acusou:

Este fizera misérias,
aquele aquilo fizera;
este prendera fulano,
fulano assim procedera;
este arrombara o depósito
e aquele atirara neste...

e como se não bastasse,
ele mesmo andou buscando
dezenas de foragidos;

e num tira se tornando,
fora do Rio foi viajando
e até São Paulo ele veio;

e foi quem me descobriu;

e a mim e a outros colegas
entregou aos beleguins.

Isto é o que contam suas cartas
que, mentecapto escreveu,
confessando que o fizera.

Em sua opinião o fascismo
de mãos dadas ao nazismo
já eram os donos do mundo;
e ele podia confessar
os seus atos de bravura...

E assim foi que me prenderam
Estava em casa jantando,
quando bateram na porta
e minha mãe foi abrir.

Seriam sete horas da noite
do dia dezesseis me lembro
Agosto de 36.

ABSTRACT: It is told in verse the facts about the revolt in Rio de Janeiro, 1935, in the Air Force's Campo dos Afonsos, between the government of Getulio Vargas and the communist partisans which wanted to install a socialist or liberal régime in Brazil: at that time no one would say perfectly what the difference was. The author remembers the facts about the fighting, the escaping and emprisonnement.

Serviço de Artes Gráficas - FFLCH/USP
Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária
CEP 05508-900 - Cx. P. 8105
São Paulo, SP - Brasil
out./95

INDICE

Introdução

Projetos Poéticos

Glória Carneiro do Amaral

Para que serve a poesia?

Roberto de Oliveira Brandão

A noiva brasileira de Oscar Wilde ou Gastão Cruls, um leitor de André Gide

Regina Salgado Campos

O discurso senequiano e a caracterização da personagem trágica

Zélia de Almeida Cardoso

França Júnior e a comédia de costumes

João Roberto Faria

O preconceito no uso do léxico

Alcebiades Fernandes Jr.

A entoação e a organização em tópico-comentário em enunciados interrogativos

Norma Hochgreb

A cidade moderna e a busca de um território para a poesia

Vicência Maria Freitas Jaguaribe

Leitura: construção de sentido

Eliana Rosa Langer

A margem do devir: estagnação e dor na narrativa kafkiana

Gilberto Figueiredo Martins

A semântica de valor de verdade e a gramática de Montague

Ana Lúcia Müller

Jorge Luis Borges: o sentido latente no leitor

Maria Helena Nóbrega

Reflexões sobre Gadda

Julia Marchetti Polinesio

RESENHA

Aurora Fornoni Bernardini, *O romance e a voz* (A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin)

DEPOIMENTO

Poema inédito: *O campo dos Afonsos*, de Walter Campi Laus

Apresentação de Flávio Aguiar