ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS

DO QUINTO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE OXFORD

1 a 8 de Setembro de 1996

TOMO I

Organização e coordenação

T. F. EARLE

OXFORD – COIMBRA
1998

Copyright © 1998
Associação Internacional de Lusitanistas

De harmonia com a lei em vigor, é expressamente proibida a reprodução, no todo ou em parte, da presente obra sem autorização da editora.

Impressão e acabamento: Imprensa de Coimbra, Lda

ISBN 972-97627-0-8

Depósito Legal N.º 120403 / 98

DISTRIBUIÇÃO
LIDEL edições técnicas, lda.

LIVRARIAS: LISBOA: Avenida Praia da Vitória, 14 – Telef. 3541418 – Fax 3577827
PORTO: Rua Damião de Góis, 452 – Telef. 597995 – Fax 02 - 5501119
COIMBRA: Av. Emídio Navarro, 11-2.º – Telef. 22486 – Fax 039 - 27221

E-mail: lidel.fca.@mail.telepac.pt

APOIO E PATROCÍNIO

– Universidade de Oxford

– Fundação Calouste Gulbenkian

– Instituto Camões

– Instituto Português do Livro e das Bibliotecas

– Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

– Fundação Oriente

– Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

– Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa

– Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

– Banco Espírito Santo

– Banco Nacional Ultramarino

CORPOS GERENTES
Triénio 1996-1999

1. COMISSÃO EXECUTIVA

Presidente – Prof. Doutor Helder Macedo (Univ. Londres, Kings's College)

Primeiro Vice-Presidente – Prof.ª Doutora Cleonice Berardinelli (PUC e UFRJ do Rio de Janeiro)

Segundo Vice-Presidente – Prof. Doutor Carlos Reis (Univ. Coimbra)

Secretário-Geral / Tesoureiro – Prof. Doutor Carlos Ascenso André (Univ. Coimbra); Prof. Doutor Sebastião T. de Pinho (Univ. Coimbra)*

Vogais:

Prof. Doutor Thomas F. Earle (Univ. Oxford)

Prof.ª Doutora Ana Paula Ferreira (Univ. Califórnia, Irvine)

Prof. Doutor Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza)

Dr. José Octávio Serra Van-Dunem (Univ. Luanda)

Prof.ª Doutora Regina Zilberman (PUC do Rio Grande do Sul)

2. CONSELHO FISCAL

Presidente – Prof. Doutor Sebastião T. de Pinho (Univ. Coimbra); Prof. Doutor Chistopher Lund (Univ. Utah)**

Relatores:

Prof. Doutor Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo)

Prof.ª Doutora Isabel Pires de Lima (Univ. Porto)**

Observações:

* Em Novembro de 1996, o cargo de Secretário-Geral/Tesoureiro passou a ser ocupado pelo Prof. Doutor Sebastião Tavares de Pinho, por decisão da Comissão Executiva, em resultado de renúncia do titular eleito em Congresso.

** O cargo de Presidente do Conselho Fiscal para que fora eleito o Prof. Doutor Sebastião Tavares de Pinho foi assumido pelo Prof. Doutor Christopher Lund, e a vaga ocorrida no mesmo Conselho passou a ser ocupada pela Prof.ª Doutora Isabel Pires de Lima, por ter sido a mais votada no Congresso de Oxford, em Setembro de 1996, logo depois dos candidatos então eleitos para os corpos gerentes.

NOTA DE ABERTURA

O presente volume é constituído por cento e noventa e sete comunicações apresentadas no 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, que se realizou de 1 a 8 de Setembro de 1996 no Colégio de Christ Church, da Universidade de Oxford.

Participaram no Congresso cerca de duzentos e cinquenta lusitanistas, oriundos dos seguintes países: Angola, Áustria, Alemanha, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, França, Grã-Bretanha, Holanda, Índia, Itália, Moçambique, Nigéria, Polónia, Portugal, República Checa, Roménia, Suécia e Suíça.

A realização do Congresso e a publicação destas Actas deve-se, no que toca ao patrocínio e apoio financeiro, à generosa comparticipação de várias instituições particulares e governamentais, que mencionamos em lugar próprio neste volume e às quais gostosa e penhoradamente aqui agradecemos.

Por outro lado, a organização do Congresso, e a publicação das Actas em volume, só foram possíveis graças ao esforço e à dedicação de muitas pessoas. Em primeiro lugar, queria agradecer aos membros do Conselho Administrativo da Associação a ajuda valiosa que prestaram, especialmente o Presidente da Associação, o Prof. Helder Macedo, e os dois Secretários-Gerais/Tesoureiros com quem tive o privilégio de colaborar, os Profs Carlos Ascenso André e Sebastião Tavares de Pinho. Os meus colegas no ensino do português em Oxford, Drª. Madalena Gonçalves, Dr. Stephen Parkinson, Drª Cláudia Pazos-Alonso e Dr. Carlos Rocha, também não hesitaram em ajudar-me nas tarefas mais árduas e complicadas. Durante o Congresso vários alunos e ex-alunos do Departamento de Português prestaram a sua colaboração: Dino Fontes, Kirstin Kennedy, Christina Langhorn e Paul Simpson. Finalmente, uma palavra de agradecimento às duas secretárias que produziram os milhares de documentos indispensáveis, Drª Lisa Jefferson e Helen Watt.

Os textos das comunicações, agrupados em três grandes áreas temáticas, são apresentados por ordem alfabética de autores.

Oxford, Fevereiro de 1998

T. F. EARLE

MENSAGEM DE SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA DE PORTUGAL, DOUTOR JORGE SAMPAIO

No acto de Abertura do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas quero saudar os membros desta Associação e todos os participantes nos trabalhos.

As acções de fomento dos estudos das literaturas e culturas dos países de língua portuguesa que a Associação Internacional de Lusitanistas vem promovendo desde a sua recente fundação, em 1984, vêm demonstrando uma actividade a todos os títulos louvável.

Devo ainda enaltecer todos os esforços desta Associação para que em Universidades de todo o Mundo, se faça da Cultura e Língua Portuguesa um constante campo de trabalho e investigação.

O apoio que instituições públicas e privadas, nacionais ou estrangeiras têm concedido à Associação, desde a sua fundação, tem permitido a docentes, investigadores e críticos desenvolver estudos e obras do maior interesse, vindo revelar a atenção cada vez maior que o mundo da Língua Portuguesa tem merecido.

Esta reunião em Oxford com a participação de um grande número de lusitanistas de cerca de 20 países virá certamente a constituir mais um marco na vida da Associação Internacional de Lusitanistas, que, sem dúvida, representará mais um avanço no conhecimento e estratégia de difusão das culturas de língua portuguesa.

Saúdo os membros da direcção da Associação Internacional de Lusitanistas e expresso, nesta mensagem, em nome de Portugal, os votos de êxito nos trabalhos a todos os que participam neste 5º Congresso, manifestando o maior apreço pela obra de fomento dos estudos das Culturas dos países da língua de Camões.

ALOCUÇÃO DO PRESIDENTE DA COMISSÃO EXECUTIVA AO 5º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

HELDER MACEDO

– Senhor Representante do Senhor Presidente da República de Portugal: As minhas primeiras palavras são para lhe pedir que transmita ao Senhor Presidente da República a expressão do nosso profundo reconhecimento pela grande honra que nos deu ao fazer-se representar oficialmente nesta sessão de abertura do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. O Dr. Jorge Sampaio é um homem de cultura, e a cultura é a porta que abre todas as fronteiras. Certamente por isso terá escolhido como seu representante o Dr. José Blanco, cuja vida profissional tem sido devotada a abrir as portas do mundo à cultura portuguesa.
– Senhor Embaixador do Brasil no Reino Unido
– Senhor Representante do Senhor Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Cooperação de Portugal
– Senhor Encarregado de Negócios de Portugal do Reino Unido
– Senhor Director dos Serviços Culturais da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
– Senhor Coordenador do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
– Prezadas e prezados colegas:

A base funcional da Associação Internacional de Lusitanistas é a língua portuguesa. Mas a razão de ser da Associação reside sobretudo na diversidade das culturas que essa língua veicula, no facto de o português não ser apenas a língua da semelhança mas também a língua da diferença. Todos nós, consoante o espaço lusófono onde nos situamos, somos também estrangeiros nessa língua que é nossa, porque ela é também a língua de outros povos e de outras nações e de outras culturas. Para muitos de entre nós o português não é a língua materna. Para alguns, mesmo que seja, não é a língua dos países onde exercemos a nossa profissão de lusitanistas. A língua portuguesa que está na base desta Associação é assim, muitas vezes, a língua dos outros. E muitas vezes os outros somos nós. Essa, no entanto, é a razão de ser da nossa identidade colectiva, a causa da nossa força, a necessidade do nosso internacionalismo, a vantagem da nossa independência institucional.

De tudo isto é aliás significativo que a nossa Associação tenha sido criada não como um acto de hegemonia cultural emanado de um país de língua portuguesa mas como resultado da visão independente de um lusitanista duplamente estrangeiro: o Professor R. A. Lawton, que era de origem americana e ensinava numa universidade francesa. Foi

uma iniciativa corajosa, de difícil execução e, ao tempo, insuficientemente apreciada. Mas a Associação sobreviveu, cresceu, diversificou-se, tornou-se numa realidade irreversível. O 5º Congresso, que agora se inicia, vai reunir em Oxford – falando português nesta mundialmente celebrada universidade inglesa – cerca de trezentos lusitanistas de mais de vinte países. Nenhuma homenagem ao fundador da nossa Associação poderia ser mais eloquente. O Professor Lawton morreu no fim do ano de 1994 e este é o primeiro congresso em que não estará presente. A Professora Ria Lemaire, sua sucessora e minha antecessora na presidência da Comissão Executiva, representou-nos junto da família na ocasião do seu funeral. Mas teremos todos a oportunidade de prestar homenagem à memória do Professor Lawton quando a sua filha, Dra. Christine Sauvage-Lawton, em representação da família dirigir algumas palavras à Assembleia Geral desta Associação que o seu pai fundou, de que foi o primeiro presidente e de que permaneceu como Presidente Honorário até ao fim dos seus dias.

Com a passagem do tempo, o carácter genuinamente internacional e funcionalmente independente da Associação foi sendo reconhecido como um valor cultural positivo por várias entidades cuja principal vocação cultural é nacional mas que, numa esclarecida atitude universalista, decisivamente contribuíram para a criação das condições materiais mais sólidas em que actualmente já podemos trabalhar. A mensagem que, desse modo, implicitamente nos dirigiram – e a inerente reponsabilidade que nos cabe e que assumimos – é que os interesses culturais nacionais de cada país da lusofonia também podem ser individualmente servidos, no plano internacional, quando articulados com os equivalentes interesses das várias nações que constituem a nossa comum diversidade.

Nos últimos três anos – ou seja, durante a vigência da presente Direcção – os generosos apoios que recebemos permitiram-nos várias acções a vários níveis: a restruturação e informatização dos serviços administrativos e financeiros da Associação; a publicação regular de um boletim informativo; a compilação de uma base de dados sobre a investigação e publicações dos nossos associados; a rápida publicação das Actas do 4º Congresso, realizado em Hamburgo; a reunião anual dos membros da Comissão Executiva, sem recurso às receitas provenientes das quotas dos nossos associados; a realização deste 5º Congresso em Oxford e, desde já, os trabalhos preliminares para a publicação das respectivas Actas. Estas acções, complementadas pelos esforços individuais dos membros da Comissão Executiva nas suas diversas áreas geográficas, também contribuíram para que o número dos nossos associados aumentasse substancialmente e se alargasse à quase totalidade dos países onde as culturas de língua portuguesa são estudadas em universidades. O sucesso obtido pelas nossas representantes no Brasil – a Vice-Presidente da Comissão Executiva, Professora Cleonice Berardinelli, e a Professora Regina Zilberman – merece, no entanto, ser especialmente assinalado, como a vasta participação brasileira neste congresso aliás atesta e era tão necessário que acontecesse.

Até 1993, as actividades da Associação tinham-se virtualmente limitado à realização de congressos trienais e à publicação das respectivas actas. O que é fundamental, mas não é suficiente. Assim, ao mesmo tempo que procurámos consolidar e desenvolver as políticas anteriores da Associação, considerámos desejável expandir o seu campo de actividades, em articulação com outras instituições, através de acções selectivas em zonas prioritárias para

o desenvolvimento do lusitanismo internacional. Foi dentro desse espírito que, tendo em mente a importância económica, política e cultural dos Estados Unidos da América e a circunstância de os estudos lusófonos nesse país ainda não terem atingido o seu justo potencial, em 1994 tomámos a iniciativa de realizar em Washington um encontro de professores da língua, literatura e história de Portugal, do Brasil e da África lusófona nas universidades americanas. Realizado com a imprescindível colaboração do núcleo de estudos luso-brasileiros da Universidade de Georgetown e dos serviços culturais da Embaixada de Portugal, a principal força motriz desse encontro foi o nosso Secretário-Geral/Tesoureiro, Professor Carlos Ascenso André, que também pôde contar com a eficiente colaboração local na nossa representante dos Estados Unidos, Professora Ana Paula Ferreira. Tendo conseguido assegurar a participação e o apoio das principais individualidades responsáveis pela política cultural portuguesa no estrangeiro, bem como a presença activa de representantes da Embaixada do Brasil e de funcionários superiores de agências culturais americanas, criámos assim uma plataforma, simultaneamente neutra e empenhada, que permitiu aos nossos colegas dos Estados Unidos discutirem entre si problemas concretos e soluções possíveis: articulações docentes, acções comuns, relações com disciplinas afins, política coordenada de publicações, recrutamento de estudantes dentro e fora das comunidades lusófonas, apoios necessários, em suma, todos os factores sobre os quais acções futuras deveriam ser baseadas e que ficaram devidamente registados no relatório que a Associação elaborou e facultou às entidades patrocinadoras e aos participantes.

Outra iniciativa, em boa hora originada pelo Professor Carlos Reis como simultaneamente Pró-Reitor em Portugal da Universidade Aberta e membro da Comissão Executiva da Associação, foi a assinatura de um protocolo entre as duas instituições. Em conversações subsequentes, previu-se a possibilidade de colaboração em acções docentes que, prioritariamente, incidiriam nos países africanos de expressão portuguesa, sem prejuízo da utilidade que também pudessem vir a ter para os leitorados de português noutros países. A importância potencial desta iniciativa é evidente, mas a sua implementação dependerá da Universidade Aberta e da próxima Comissão Executiva da Associação.

Como também dependerá da próxima Comissão Executiva dar continuidade a um projecto já em curso e implementar outro, para o qual já iniciámos negociações preliminares. O primeiro, será redimencionar a base de dados já existente num vasto volume bibliográfico, periodicamente actualizado, e porventura não restrito aos membros da Associação. O outro seria a criação de uma revista da Associação que, quero crer, constituiria um instrumento fundamental para a expansão e crescente prestígio do lusitanismo internacional.

Em termos mais imediatos, no entanto, também já neste Congresso decidimos fazer algumas inovações em relação aos anteriores, entre os quais a inclusão no programa de um painel com a participação de escritores do Brasil, de Moçambique e de Portugal: Moacyr Scliar, José Craveirinha e José Cardoso Pires. A criatividade cultural – com todos os problemas relacionados ao seu exercício, divulgação e recepção – é afinal a principal razão de ser de associações como a nossa e de congressos como este. Contámos também, até à

última hora, com a participação do romancista angolano Pepetela. Mas a intrincada burocracia britânica para a concessão do necessário visto de entrada resultou em que Oxford, e todos nós aqui presentes, não pudéssemos beneficiar da sua participação.

Como já sugeri, foram muitas as instituições públicas e privadas que, durante a vigência da actual Direcção, houveram por bem viabilizar as nossas actividades, e a todas elas é devido o nosso grato reconhecimento. Mas há duas sem as quais nada teria sido possível – o Instituto Camões e a Fundação Calouste Gulbenkian – e outra cujo apoio também foi determinante para a realização dos nossos projectos mais ambiciosos, a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Ou seja – porque as instituições são as pessoas que as fazem – o anterior e o actual Presidente do Instituto Camões, Professor Luís Adão da Fonseca e Professor João Paulo Monteiro; o Administrador do Serviço Internacional da Fundação Calouste Gulbenkian, Dr. José Blanco; e o Director dos Serviços Culturais da Fundação Luso-Americana, Engenheiro Luís dos Santos Ferro. O Professor João Paulo Monteiro está actualmente em missão de trabalho no Brasil e por isso não pôde vir a Oxford. Mas o Senhor Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Cooperação de Portugal, cujas responsibilidades governamentais incluem a tutela do Instituto Camões, fez-se aqui representar pelo Senhor Vice-Presidente do Instituto, Dr. Henriques da Silva. Assim, se ficamos duplamente honrados com a presença do Dr. José Blanco neste Congresso como representante do Senhor Presidente da República de Portugal e a título próprio, também o Dr. Henriques da Silva é duplamente benvindo, pelas funções que exerce e pela representação de que veio incumbido.

As outras instituições que, nos últimos três anos, de diversos modos contribuíram para as nossas actividades, incluindo este Congresso, são os seguintes: a Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses; a Fundação Oriente; o Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian; a Fundação Engenheiro António de Almeida; o Banco Nacional Ultramarino; o Banco Espírito Santo em Londres; a Fundação Anglo-Portuguesa 'Portugal 600'; a Embaixada de Portugal em Londres; e a Embaixada do Brasil em Londres. Mas também não deve ser esquecido que o Governo do Brasil contribuiu através de numerosos subsídios de viagem para que a participação de colegas brasileiros neste Congresso fosse a maior até hoje registada na história da Associação, facto que me é particularmente grato assinalar na presença do Senhor Embaixador do Brasil no Reino Unido, Dr. Rubens António Barbosa, a quem igualmente agradeço o interesse pessoal que manifestou nos nossos trabalhos.

A crucial importância da participação activa do Brasil na afirmação internacional das culturas lusófonas ficou aliás simbolizada no facto de o Presidente da Academia Brasileira de Letras, Professor António Houaiss, ter desde logo aceite o nosso convite para vir falar na primeira sessão plenária deste Congresso, onde abordaria a problemática da lusofonia que é tão central às nossas preocupações. Teria partilhado a plataforma com Eduardo Lourenço, o mestre português da lusitanidade e até hoje o único ensaísta a quem foi atribuído o supremo galardão que visa a consagrar a criatividade intelectual em todos os países de língua portuguesa, o Prémio Camões. Um gravíssimo acidente, ocorrido há três semanas, impossibilitou o Professor António Houaiss de viajar. Mas quis ainda assim significar o seu desejo de ter estado connosco através da mensagem que nessa sessão nos

será transmitida pela *doyenne* dos estudos lusófonos no Brasil – a nossa querida e ilustre Vice-Presidente, Professora Cleonice Berardinelli – que também levará ao Professor António Houaiss as nossas gratas saudações e os votos de uma completa e rápida recuperação.

Falta-me ainda prestar a devida homenagem aos colegas com quem tive o privilégio de trabalhar no último triénio, pelo muito que contribuíram para consolidar o presente e preparar o futuro. E também – porque o futuro é feito de passados – registar que a necessária continuidade nos trabalhos da Associação Internacional de Lusitanistas tem sido assegurada, desde a sua fundação, pelo nosso actual Secretário Geral e Tesoureiro, Professor Carlos Ascenso André, cuja eficiência, dedicação e integridade quero aqui louvar publicamente.

E termino assinalando que a realização deste Congresso coincide com dois acontecimentos da maior importância para os estudos lusófonos neste país e, portanto, também para todo o lusitanismo internacional. Um deles foi a criação da Cátedra Charles Boxer de História na minha própria universidade – no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros do *King's College* – onde passará a existir de par com a Cátedra Camões, que actualmente ocupo, e de que o Professor Boxer foi o mais distinto titular. Ao dar-se o nome de Charles Boxer à nova cátedra pretendeu-se não só perpetuar a sua associação com o *King's College* mas também celebrar o ecuménico lusitanismo do insigne historiador inglês, cuja vasta obra abarcou Portugal, o Brasil, a África e a Ásia. O outro e certamente não menos importante acontecimento foi a criação da Cátedra D. João II de Estudos Portugueses nesta mesma universidade onde nos encontramos. O 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas adquiriu, assim, uma adicional dimensão celebratória, que é ainda mais significativa pelo facto de o primeiro titular da Cátedra D. João II ser o coordenador deste congresso e nosso generoso anfitrião, Professor Tom Earle. Estou certo de que falo em nome de todos os presentes ao apresentar-lhe as mais vivas felicitações que ele, a Universidade de Oxford, e o lusitanismo internacional tanto merecem.



ALOCUÇÃO EM MEMÓRIA DO PROFESSOR R. A. LAWTON

CHRISTINE SAUVAGE-LAWTON

Mesdames et Messieurs,

Après la mort de mon père, il était prévu que ce soit ma mère qui soit là à ma place, parcequ'elle fuit partie prenante de toutes ses entreprises. Son bon sens, ses conseils avisés et surtout son amour infaillible furent pour mon père la source inépuisable de son énérgie.

Maintenant qu'elle est décédée à son tour, c'est en son nom que je m'exprimerait ici.

En ce jour de clôtre du 5e congrès de l'Association Internationale des Lusitanistes, j'aimerais dire quelques mots sur son fondateur, ce que cette Association représentait pour lui et plus particulièrement ce que ce lieu, Oxford, avait de spécial.

Élevé à Kingston, à la Jamaïque, par une famille modeste d'origine anglaise, Aaron August LAWTON obtient une bourse dans un collège. Là il y fait une excellente scolarité classique. Il termine ses études à 16 ans, et consacre ses premières paies à des leçons particulières de chimie, physique, d'allemand, tout en continuant l'espagnol ou le français. Il rêve de faire des études. La Jamaïque ne possède pas d'université.

Étant citoyen américain, il s'engage dans l'armée en 1943. Après 2 ans de campagnes diverses, il arrive à Paris en 1945.

Son premier geste est de s'inscrire à la Sorbonne et d'y apprendre le français.

La guerre finie, et saisissant l'occasion de poursuivre des études supérieures en Europe, il demande à y être démobilisé.

Sa formation et sa culture initiale le conduisent tout naturellement à faire le voyage en Angleterre pour s'incrire à Oxford.

Malheureusement pour lui, beaucoup de jeunes anglais également démobilisés ont la priorité sur un CI américain et il doit retourner à Paris, où il vient de faire une année d'étude. Il décide d'étudier les langues romanes, l'italien, le catalan et l'espagnol qu'il connaît déjà bien. Enfin le portugais, dont il est un des premiers étudiants en France.

Ayant fait son diplôme sur le "pronom atone en ancien portugais", il part pour l'Allemagne pour le transformer en une thèse d'Université.

C'est à Tübingen, ville universitaire de Souabie, que son destin change de cours. C'est là qu'il rencontre sa future épouse, mais surtout ses premières difficultés. Son professeur, pro-nazi notoire ne pouvant accepter un élève américain, lui demande de refaire sa thèse après deux ans de travail.

Se retrouvant alors sans situation au moment de ses fiançailles, il décide de passer l'agrégation d'anglais en France, et donc de devenir français afin de pouvoir se marier et retrouver un avenir universitaire.

Recu au CAPES en 1955 et à l'agrégation en 1956, il est nommé au Lycée de Poitiers. C'est alors qu'il rencontre le Professeur Cantel, qui, apprenant qu'il avait fait du portugais, lui propose de devenir son assistant en 1958.

Il rencontre donc une carrière dans le domaine de la langue portugaise après un détour par l'anglais.

Devenu Docteur, en juin 1967, après sa thèse sur GARRETT, intitulée "L'intime contrainte", il est actif dans la vie universitaire des années 60 à la fin des annés 80. Il fonde notamment avec le centre latino-américain, dont il est le directeur, la revue "SILLAGE".

Après la révolution des oeillets, il fonde la "Société Française des Lusitanistes" afin de promouvoir les contacts entre chercheurs. Pour des raisons diverses, cette société périclite, alors il va aller plus loin en fondant une ASSOCIATION INTERNATIONALE de professeurs de portugais.

Les annés 1980 vont être difficiles, il semblerait que les français et les portugais ne veulent pas de cette association. Il cherche à rencontrer des responsables, il n'y a que les futures membres que cela intéresse.

Voyant leur nombre s'accroître, il organise alors le premier congrès à l'Université de Poitiers en 1984.

À partir de là, son désir de voir les choses se mettre en place fut exaucé: congrès de Leeds, congrès de Coimbra où il désire que les portugais se sentent concernés, et le congrès de Hambourg où les proportions devenaient si importantes que la Société risquait des dérives.

Son travail n'est jamais fini, qu'il s'agisse de littérature, d'études critiques ou d'études linguistiques, il était en perpétuelle recherche. Après avoir rassemblé des milliers de locutions franco-portugaises, avoir étudié la linguistique, la stylistique et autres grammaires, il venait de terminer un ouvrage, "Les mots diversement rangés, essai de grammaire systématique". Malheureusement, malgré nos efforts et nos démarches, nous n'avons pas pu trouver d'éditeur, ni en France, ni au Portugal.

Cependant nous ne désespérons pas de trouver le moyen de publier ce qui fut le travail de toute sa vie et peut être que ma venue ici parmi vous ouvrira des possibilités non exploitées jusqu'à présent.

Mon père se réjouissait à l'idée que, cette année, le congrès ait lieu à Oxford, université prestigieuse. Pour lui, c'est un retour aux sources de sa culture originale britannique, et l'aboutissement de son oeuvre, en tant que chercheur d'une part, et d'autre part en tant que fédérateur.

Car toute sa vie il est allé aux devant des idées et des hommes cherchant à les rassembler quelle que soit la diversité de leurs origines ou de leurs opinions. C'était avant tout un grand humaniste.

Mais ce qu'il faut garder à l'esprit c'est surtout l'image d'un honnête homme, simple, droit, juste, fidèle à ses convictions et ses amitiés, indépendant et courageux. Il faut

se souvenir d'un homme profondément gentil, généreux, ouvert, acceuillant et bienveillant. Il était de nature spontanée et confiante en la bonne nature de l'homme.

Je suis devant vous aujourd'hui pour lui faire honneur et pour rappeler combien cette association lui avait donné de peine mais aussi et surtout de satisfaction.

Au delà des difficultés, le fruit de sa volonté, de son travail acharné, cette association, dont vous faites partie, continue de vivre et de se développer et nous lui souhaitons bonne chance.

COMUNICAÇÕES

1. Linguística

2. Literaturas

3. Cultura e História

MALEITAS E OUTROS ACHAQUES: TABU E EUFEMISMO NA NOMENCLATURA DAS DOENÇAS

M. CELESTE AUGUSTO

1. INTRODUÇÃO

Em torno do indivíduo, ser eminentemente social e religioso[1], e sem que ele se dê conta, existem forças e influências que se realizam em normas de conduta.

Estas normas de conduta, desenvolvidas na e pela sociedade, são veiculadas ou por leis escritas ou por séries de preceitos não escritos, onde se incluem, entre outros, os costumes e os tabus. As listas do que se pode e do que não se pode modelam e condicionam o indivíduo. Mas são principalmente as últimas, isto é, os tabus que sobre ele exercem determinadas pressões, mais precisamente sobre as suas acções, os seus pensamentos e os seus sentimentos, sobretudo os de medo, de pudor, de decoro e, por vezes, de piedade.

Esta comunicação tem como objecto de trabalho a nomenclatura eufemística de algumas doenças, decorrente da acção de certos tabus. Nela procurar-se-á atingir, através da análise de um conjunto de perturbações físicas e psíquicas e das designações de carácter eufemístico atribuídas, dois objectivos:

1. mostrar que essas denominações dependem dos referentes e do tipo de interdição que sobre eles recai
2. demonstrar que, devido ao carácter de sobremaneira social do eufemismo e ao seu relativismo, é necessário uma classificação aberta, quanto aos factores de interdição presentes na sua génese, isto é, que um mesmo eufemismo pode inserir-se simultaneamente, por exemplo, na esfera da interdição social e na da interdição mágico-religiosa.

Ao contrário do que fizeram os dois principais autores que, até à data, se ocuparam deste assunto em português, J. S. Correia em 1927 e H. Kroll em 1984, não focaremos os disfemismos que possam surgir em paralelo; por um lado, devido aos limites deste trabalho, por outro lado, porque o nosso objectivo primordial é focar o eufemismo, enquanto processo linguístico decorrente de uma força tabu, e os mecanismos de que se serve. Isto muito embora se concorde com H. Kroll, quando este afirma que o que hoje é eufemismo poderá ser amanhã um disfemismo, como aconteceu com a palavra *acidente*, que, significando no início, à semelhança do original latino, apenas acontecimento, adquiriu posteriormente a significação de acontecimento negativo.

---

[1] Empregamos religioso não no sentido de praticante de um credo, mas de espiritual.

Quanto à metodologia levada a cabo na análise, seguiremos a perspectiva onomasiológica, ou seja, partindo da doença X e das respectivas denominações de carácter eufemístico (ponto 3), procura-se pôr em evidência o tipo de interdição de base, e de realização eufemística, assim como o mecanismo linguístico seguido para a concretização desta última. Teoricamente situar-nos-emos na linha de E. Montero (1981) e do já clássico M. Guérios (1956).

2. CONSIDERAÇÕES GERAIS

Seguem-se algumas reflexões sobre o tabu em geral e o tabu linguístico, sobre o eufemismo e sobre a doença, que consideramos necessárias para a análise apresentada no ponto 4.

2.1. Sobre o tabu e o tabu linguístico

É falso pensar-se que os tabus são coisas antigas, que já não se usam e que ninguém segue, porquanto eles renovam-se e originam-se de acordo com as situações. Pois não há aqueles que ainda tocam na madeira para afastar a infelicidade, evitam passar debaixo de uma escada ou não querem ter nada com o número 13? Assim, por exemplo e para não se fugir do campo semântico de que nos ocupamos, os tabus referentes à peste ou à lepra deram lugar a tabus sobre o cancro ou a sida, como adiante se verá.

Não se pretendendo entrar a fundo nas concepções freudianas de tabu, diremos apenas que na sua origem está sempre um conflito. Conflito este que nasce do facto de se admitir que pessoas e/ou objectos, que pertencem, como diz M.Eliade (*Histoire des Réligions*, 28), "*à un autre régime ontologique*", estão envolvidos por forças desconhecidas, cuja acção é preciso impedir. Deste modo surge a interdição, naturalmente acompanhada pelas lutas psicológicas referidas por Freud, que se vai concretizar num "não fazer" ou "não dizer", sendo este último aspecto o que nos interessa, pois é ele que caracteriza o tabu linguístico.

O tabu linguístico não passa de uma variedade de tabu, que se baseia no valor atribuído à palavra, mais precisamente ao poder actualizador da palavra[2]. Como diz M. Guérios (1956: 13) "se uma pessoa, coisa ou acto é interdito, o nome ou a palavra, que se lhes refere, é-o igualmente". Todo este poder da palavra se encontra extremamente bem sintetizado na expressão dos romanos "*Nomen Omen*".

É a crença nessa capacidade da palavra em desencadear o caos, a desordem e atrair forças negativas que gera o conflito acompanhado por uma galáxia de sentimentos que, indo do tumor à piedade e incluindo as esferas do pudor, da decência e da delicadeza, vão coagir o indivíduo. Todo este processo conduz, num estádio posterior, à interdição verbal que tem no eufemismo um dos seus substitutos.[3]

---

[2] Um exemplo do poder da palavra, dentro do campo semântico em análise, é o emprego de ensalmos e orações na cura e/ou prevenção de certas doenças.

[3] A interdição verbal pode também ser levada a cabo através da mímica, da entoação ou da simples supressão da palavra proibida.

Montero (1981: 163) considera quatro tipos de interdição: mágico-religiosa, sexual, escatológica e social, uma divisão que seguiremos *grosso modo* e que, como veremos mais adiante, não deverá ser considerada estanque.

2.2. Sobre o eufemismo

O eufemismo como fenómeno linguístico é, segundo J.Orr[4], dos que melhor ilustram o carácter social da língua, isto porque uma parte da sua motivação se encontra na pressão que a sociedade exerce sobre o indivíduo e seu comportamento. Uma outra parte da motivação, dos eufemismos de base linguística, baseia-se no poder atribuído à palavra, que faz com que certas designações passem a ser consideradas interditas.

As forças invocadas pela pronúncia dessas palavras levam ao desencadear da desgraça e, consequentemente, a instaurar o desequilíbrio que se deve impedir. Os próprios clínicos, embora usem entre si uma gíria profissional em que abunda o disfemismo, talvez como uma espécie de protecção pessoal, quando se dirigem ao doente, empregam um certo tipo de eufemismo como paliativo. Assim, é frequente dizerem que o doente tem uma virose ou então, evitando entrar em pormenores, empregarem uma sigla (um processo muito abundante em qualquer campo nos últimos anos) como CMV ou EBV (*Cytomegalo Virus* e *Epstein-Barr Virus*).

Presentemente cremos que o que está em causa já não é tanto o temor da palavra, mas as associações e conotações que ela pode arrastar consigo. Neste sentido e seguindo Montero (1981: 21), dir-se-á que as causas do eufemismo se inserem a um nível interno ou psíquico e a um nível externo ou social; nas primeiras inclui-se o medo e nas segundas o pudor, o decoro, a delicadeza e até a piedade.

Quanto às definições de eufemismo, estas abundam e variam de acordo com as posições teóricas dos seus autores Por nos parecer mais útil, preferimos dar-lhe uma definição abrangente mas também precisa. Assim, para nós o eufemismo linguístico é a realização linguística consciente de um processo psíquico-associativo que altera ou substitui uma interdição de qualquer tipo.[5]

De um modo geral, quando se fala de eufemismo há apenas referência ao papel do falante, isto é, do emissor, na criação eufemística. No entanto, na génese das criações eufemísticas, que se inserem no campo do decoro, pudor e polidez, a função do interlocutor e o facto de ser um ou vários têm, a nosso ver, uma influência bastante significativa. Se o interlocutor for um só, a distância emissor/receptor é menor, o falante comunica com este último mais abertamente e, assim, cremos que o uso de eufemismo é muito mais reduzido e o eufemismo é mais atenuado. Pelo contrário, se se tratar de vários interlocutores, o acto ilocutório toma um carácter informativo, o conteúdo da comunicação passa a ter o sentido de informação, a distância emissor/receptor aumenta e a diligência na formação de "disfarces linguísticos" alarga-se conscientemente.

---

[4] J. ORR (1953: 167).

[5] A ideia de o processo de criação eufemística envolver uma acção consciente retirámo-la de C. BRUNNEAU (1952: 22).

O relativismo da criação eufemística é igualmente um aspecto importante. Devido ao seu carácter extremamente social, como acima afirmámos, o eufemismo é muito instável e, assim sendo, varia de lugar para lugar, de época para época, consoante a camada social e o nível etário, o que torna a sua análise quanto a todos estes parâmetros quase impossível[6]. Se se fizesse uma divisão dos eufemismos por classes sociais dir-se-ia que, de um modo geral, os eufemismos de delicadeza, polidez e decoro se encontram entre as classes mais altas e nas populações urbanas, enquanto os eufemismos originados por interdições mágico-religiosas e escatológicas estão radicados nas camadas mais baixas e residentes fora das cidades. Contudo, estas divisões não devem ser tidas como estanques de modo algum e é, de certo modo, até natural que as camadas mais cultas[7], uma vez que possuem um maior domínio da língua, se sirvam dela e dos seus artifícios com maior facilidade e mais frequentemente.

Ao considerar-se quatro tipos de interdição: mágico-religiosa, escatológica, sexual e social, tem-se obviamente também quatro tipos de eufemismo, no que concerne à motivação que presidiu à sua génese. Porém, tendo em conta o relativismo das criações eufemísticas quando aplicadas às doenças, verifica-se a inserção de certas doenças em mais de um tipo de interdição, o que nos leva a propor uma classificação pluralista, no que se refere ao tipo de interdição. Deste modo, as doenças nervosas e contagiosas, como por exemplo a epilepsia e a tuberculose, irão enquadrar-se simultaneamente na interdição mágico-religiosa e na interdição social.

Relativamente ao tipo de eufemismos e aos mecanismos envolvidos na sua criação adaptámos a classificação tripartida de Montero (1981: 45), simplificando-a do seguinte modo:

1. Eufemismos paralinguísticos (mímica, entoação)
2. Eufemismos formais

- fonéticos
- morfológicos (diminutivo)
- sintácticos

3. Eufemismos semânticos

- metonímia
- metáfora
- antífrase
- lítotes
- perífrase

Como neste trabalho apenas focamos os eufemismos linguísticos, o primeiro grupo fica obviamente excluído.

---

[6] É certamente por o eufemismo ser um processo psíquico-associativo dotado de grande relativismo que CASA GÓMEZ (1986), defende a possibilidade de ele ser sistematizável, mas não estruturável.

[7] É nas camadas mais cultas que se encontra o uso de empréstimos estrangeiros funcionando como eufemismo para interdições de tipo escatológico.

O terceiro grupo é, como se verá, o mais frequente e o mais largamente ilustrado. Quanto aos eufemismos formais apenas se conseguiu exemplificar a categoria morfológica e, dentro desta, o uso do diminutivo.

Sintetizando, o eufemismo é um processo linguístico de tipo psíquico-associativo que actua no espírito do falante e do seu interlocutor como um artifício. Tem a sua origem na interdição ou proibição de certas denominações o que leva o falante a alterar ou a substituir estas últimas; quer a interdição quer a proibição são operações invariavelmente conscientes, pois ao lado da denominação eufemística o falante conhece igualmente a outra, a considerada tabu.

2.3. Sobre a denominação da doença

Começo por lembrar dois ditados: "Deus que o marcou algum defeito lhe encontrou", "Mal por mal antes a cadeia que o hospital"[8]. O primeiro julgo ser conhecido por quase todo o país, o segundo recolhi-o de uma fonte sobre a região de Trás-os-Montes, porém, uma informante da zona de Lisboa também o conhecia.

Enquanto o primeiro se refere directamente à concepção de que a doença e/ou defeito são dados por uma força superior e como consequência de uma conduta negativa do indivíduo ou alguma falha nela, o segundo remete para o medo e alteração que a doença provoca. Se o estar preso significa sobretudo sofrimento moral e uma ruptura do indivíduo com a sociedade, o estado de doente também isola do contacto com a sociedade, por vergonha própria ou porque os outros temem a sua aproximação ou o que ela pode acarretar consigo e, além disso, traz ainda o sofrimento físico.

Assim e sem que o indivíduo possa fazer algo, a doença instaura o caos a dois níveis: a nível individual, uma vez que o equilíbrio físico e/ou mental é perturbado, e a nível social, por interferir na relação entre o indivíduo e os seus pares. Ora bem, foi esta falta de controle sobre a doença e as suas causas que levou o homem a:

1. atribuir-lhe uma causa mágico-religiosa, isto é, à sua origem preside uma força do bem ou do mal; força essa que, por vezes, está personificada na própria doença;
2. considerá-la um castigo para o qual ele próprio contribuiu[9];
3. procurar combatê-la com armas mágico-religiosas, já que estas estão na sua origem;
4. evitar usar o seu verdadeiro nome, temendo com isso desenvolver o mal.

A falta de controle referida e os conflitos mencionados por Freud contribuíram para uma tabuização da doença. As doenças, inserindo-se dentro da interdição mágico-religiosa, causam, como tema tabu que são, sentimentos sobretudo de medo e de pudor. A ideia de perigo que as envolve transforma-as numa ameaça, que o indivíduo procura afastar de si,

---

[8] ALVES (1981: 457).

[9] Veja-se os exemplos tirados da Bíblia: Deuteronómio, IV: 9 e S. João, IX: 1-2 e V: 14.

evitando-lhes o verdadeiro nome e, consequentemente, referenciando-as através de eufemismos.

Este recurso linguístico vai desviar a carga emocional e impedir o desencadear e rebentar de conflitos que a designação da doença veicula. Assim, a criação eufemística funciona como um agente de defesa do indivíduo para com ele próprio e os seus medos e para com a sociedade, devido ao seu pudor e ao medo de ser estigmatizado e, por fim, rejeitado.

Através de uma criação eufemística, o falante esquiva-se às associações negativas, para si ou para o seu interlocutor, que as interdições, quando não efectivadas, possam suscitar. Porém, apesar da atenuação ou disfarce eufemísticos, a comunicação far-se-á e a mensagem passará do locutor para o interlocutor, pois haverá sempre uma relação de conteúdo com a forma que se pretende evitar.

Há duas estratégias usadas pelo eufemismo na denominação das doenças que não podemos deixar de mencionar e que são: o uso de uma palavra de sentido geral, vago ou indeterminado, como *coisa* e *mal*, e o princípio da "*captatio benevolentiae*"[10]. O emprego de palavras como *coisa* e *mal*, para além de desviar do nome da doença dá informação velada, não entrando em detalhes indesejados. Quanto ao princípio da "*captatio benevolentiae*", embora presentemente ele não esteja conscientemente activo, muitos eufemismos foram criados para o atingir. Consiste esta estratégia em procurar ganhar as boas graças ou favores de algo que se teme, através da adulação ou do elogio. Assim, surgiram nomes de parentesco e de lisonja quer para animais temíveis - como o português *compadre lobo* e o francês *"compère quette grise"*, para o lobo; o fr. *"mère oie"* para o ganso; o port. *norinha* ou *doninha* e o espanhol *"comadreja"* para a mustela - quer para doenças como o fr. *"compère loriot"* para o terçol, *"la charmante"* para um certo mal epidémico e o fr. *"le beau mal"*, o italiano *"mal benedetto"* e o port. *mal santo/sagrado/divino* para a epilepsia.

No quadro de designações que a seguir se apresenta vê-se como o uso das palavras *coisa* e *mal* continua muito produtivo, enquanto o princípio da "*captatio benevolentiae*" se verifica apenas em algumas designações da epilepsia e, com certas reticências, como se verá no processo de análise, na designação *benta,* dada ao furúnculo.

---

[10] Cf. W. HAVERS (1946: 145-50) e M. GUÉRIOS (1956: 21, 24).

3. QUADRO DE DESIGNAÇÕES

1º GRUPO: ESTAR DOENTE; DOENÇA

REFERENTE	DESIGNAÇÃO
- estar doente	não andar bem; andar pouco bem; não se sentir bem; andar mal
- estar mal	estar malzinho
- adoentado	amorrinhado
- adoecer	cair à cama
- doença (pequena)	achaque; maleca; maleita
- epidemia	andaço
=outras línguas	
inglês	
- *"being ill"*	*"being unwell"*

2º GRUPO: DOENÇAS E DEFEITOS FÍSICOS

REFERENTE	DESIGNAÇÃO
2.1 tuberculose	mal do peito; doença do peito; fraqueza pulmonar; estar doente dos pulmões; ter queixa do peito
=outras línguas	
francês	*"être poitrinaire"*
2.2 doenças venéreas em geral	doenças secretas/vergonhosas/feias/da vida/de homens/de mulheres; males de mulheres
	moléstia feia
-feridas venéreas	cavalo mole; cavalo duro; mula; esponjas; orvalhico
- sífilis	mal americano/canadiano/escocês/francês/gálico/napolitano/turco/da Baía de S. Paulo mal ruim
-sifilítico	avariado
= outras línguas	
francês	*"avoir du mal"*; *"maladie secrète"*; *"prendre de l'iodure de potassium"*; *"passer par la casserole"* *"avarié"*

inglês	*"merry disease"*
- venereal disease	*"V.D."*
2.3 síndrome de imunodeficiência adquirida	a grande peste do século
	SIDA (?)
=outras línguas	
inglês	*"AIDS"* (?)
- person living with aids	*"PLWA"*
-o doente pertence ao clube dos homossexuais, hemofílicos, haitianos ou consumidores de heroína	*"The 4 H Club"*
2.4 cancro	tumor; nascida; doença incurável;
	mal ruim; coisa ruim; coisa má
	a tal doença; aquela doença; aquela doença reles; aquele mal bicho
=outras línguas	
francês	*"le mauvais mal"*; *"le méchant mal"*
inglês	*"tumor"*; *"growth"*
	"a long/prolonged illness"
	"the big C."; *"Ca"*
holandês	*"Ka"*
2.5 tumor da pele	
-furúnculo	benta
2.6 defeitos físicos	
- aleijado	aleijadinho; deficiente; diminuído físico;
- cego, coxo, marreco	ceguinho; coxinho; marrequinho
- membro paralisado	esquecido

3° GRUPO: DOENÇAS NERVOSAS E DOENÇAS E DEFEITOS MENTAIS

REFERENTE	DESIGNAÇÃO
3.1 epilepsia	grande mal; mal; males;
	mal santo; mal caduco; mal d'avé maria
-ataque epiléptico	acidente, fanico (?); estupor
=outras línguas francês	*"le beau mal"*; *"le bon mal"*; *"haut mal"*; *"gros mal"*
galego	*"o mal"*; *"esprito"*
inglês	*"falling sickness"* *"sacred disease"*
3.2 defeitos mentais	
- tolo; maluco	tolinho; maluquinho
- com deficiência mental	pobre de espírito; fraco de juízo; não estar bom da cabeça; não dizer coisa com coisa; estar a variar; perder o juízo; ter pouco tino; estar desequilibrado; não ser normal; atrasado metal; demente
	ir para: Rilhafoles/o Júlio de Matos/o Conde de Ferreira
	não trabalha com o baralho todo; tem um parafuso a menos; não tem os 5 alqueires bem medidos
=outras línguas inglês	*"not playing with a full deck"*; *"having a screw loose"*

4. ANÁLISE E DISCUSSÃO

Partindo do geral para o particular e a fim de facilitar o processo de abordagem dividiu-se o objecto em análise em três grandes grupos, estando o segundo e terceiro ainda subdivididos de acordo com o tipo de referente. No primeiro, inserem-se a doença em geral, o estar doente e as pequenas indisposições. Do segundo, fazem parte as doenças e os defeitos físicos e do terceiro as doenças nervosas e as doenças e defeitos mentais. A título comparativo incluiram-se alguns exemplos de outras línguas a seguir às designações portuguesas.

Durante o processo de análise iremos procurar focar os seguintes aspectos: o tipo de interdição (ou de interdições)[11] que presidiu à criação do eufemismo, o sentimento evocado, o tipo de eufemismo resultante e por fim o mecanismo linguístico a que se recorreu para a sua realização.

4.1 1º Grupo: estar doente; doença

As designações eufemísticas deste grupo remetem-nos para os dois tipos de interdição mais comuns: a interdição mágico-religiosa e a social, estando por conseguinte em jogo os sentimentos de medo e de pudor. As palavras doença e doente são evitadas e substituídas quase sempre através de eufemismos de tipo semântico como *não andar bem, andar mal, cair à cama* ou *achaque*. O recurso ao eufemismo formal ocorre apenas em *estar malzinho, maleca* e *amorrinhado;* nos dois primeiros o mecanismo linguístico será o uso do diminutivo e em *amorrinhado* ocorre uma forma verbal. Quanto a *estar malzinho*, o uso do diminutivo parece-nos ter também um valor de intensidade, como é frequente em português. Relativamente aos mecanismos linguísticos, a variedade é maior e assim teremos uma litotes em *não andar bem, andar pouco bem* ou *não se sentir bem,* de resto como em inglês, uma metonímia em *cair à cama,* uma metáfora em *andaço* e uma extensão semântica em *maleita*, pois como se sabe maleitas designou primeiramente sezões ou febres palustres. O lexema *achaque,* que tem origem no árabe *as-saka,* veicula o sentido de doença sem gravidade, mas mal definida; o conceito de imprecisão já fazia parte da significação do étimo original

4.2 2º Grupo: doenças e defeitos físicos

Antes de se passar a uma análise detalhada, gostaríamos de fazer algumas observações quanto às doenças cardíacas. Embora as doenças cardíacas causem tantas ou mais mortes que o cancro, parece não haver necessidade de se recorrer à criação eufemística na sua designação. Este aspecto, segundo cremos, depende sobretudo das características particulares desta doença, pois como diz S. Sontag: "*A heart attack is an event but it does not give someone a new identity, turning the patient into one of "them*"[12]. Além disso, os traços deixados no corpo de um leproso, de um sifilítico ou de um doente com SIDA são sinais orgânicos de uma decomposição progressiva, que o cardíaco não sofre nem revela.

TUBERCULOSE

Neste subgrupo verifica-se que, embora o maior número de vítimas tivesse ocorrido no século passado e princípios deste, o uso de eufemismo é ainda frequente. Devido ao

[11] Embora o processo de análise se complique, preferimos, ao contrário do que fez Montero, a inserção de uma doença em mais de uma esfera de interdição, sempre que tal se mostre necessário.

[12] S. SONTAG (1989: 38).

facto de ser uma doença contagiosa e, portanto, de se procurar evitar o contacto com os pacientes, cremos que neste caso a interdição social terá um peso igual ou maior que a interdição mágico-religiosa. Assim os sentimentos de medo e pudor estarão em igual percentagem. Além disso, o medo manifesta-se não só a um nível pessoal, o medo da morte, mas também a um nível social, pois o paciente corre o risco de ser estigmatizado e segregado pela comunidade, que teme vir a ser contagiada. O eufemismo aqui representado é do tipo semântico, sendo o mecanismo linguístico a metonímia. H. Kroll (1984) apresenta ainda a sigla TBC como eufemismo usado pelos clínicos, com o que discordamos. Quanto a nós, TBC é mais um exemplo de linguagem médica que, entretanto, passou para o domínio do público, com toda a sua significação e que, portanto, não pode ser usada eufemisticamente.

DOENÇAS VENÉREAS EM GERAL

Este subgrupo tem como objecto a doença venérea, certamente a mais estigmatizante das doenças. A existência de tantas criações eufemísticas, como se pode ver no quadro apresentado, para qualquer tipo destas doenças revela a necessidade que o falante tem de evitar o seu nome. Isto prova que, quanto mais estigmatizante maior número de designações eufemísticas se produzem.

Deste conjunto tomemos a sífilis como exemplo e façamos o seu historial em traços bem largos[13]. Por volta de 1493 a lues (outra designação para a sífilis) é reconhecida como doença, mas ser sifilítico ainda não era vergonhoso. Entre 1520 e 1530 a doença começa a ser associada com a relação sexual e é então considerada doença venérea. Os doentes temem os tratamentos, feitos à base de mercúrio e extremamente dolorosos. É opinião de alguns clínicos que o mal só se cura com uma medicação que "imponha ao corpo a sua purificação e à alma o seu castigo"[14]. Neste sentido, o doente é visto como um pecador que é preciso não só curar, mas também castigar e purificar. Quanto mais se acredita ser a depravação moral a origem da doença, maior vai sendo o mistério que a rodeia. Nenhuma comunidade parece querer aceitar ser a sua origem e daí a sua atribuição aos outros, como as designações eufemísticas do tipo *mal americano, mal francês, mal turco, etc.* ilustram. A partir do século XVI e com a ascensão da aristocracia, a doença atinge também as camadas superiores da população. Nos finais do século XVIII e sempre segundo O. Temkin (1977: 480), "*Syphilis and vice are linked together and the reward of vice is disgrace*". A partir de então, as suas vítimas estão completamente estigmatizadas e a sífilis é não só imoral mas perigosa, sendo o perigo não apenas para o indivíduo mas para toda a comunidade. A doença passa então a ser tida como ruína para a família, como inimigo público; enfim, é semelhante a um flagelo como se vê na designação inglesa "*the scourge of the world*" (O. Temkin 1977: 478).

---

[13] Para mais detalhes veja-se O. TEMKIN (1977).
[14] Op. cit., p.475.

Por conseguinte, cremos que, no caso deste tipo de doenças, a interdição mágico-religiosa, a sexual e a social actuam conjuntamente e em igual medida, evocando simultaneamente sentimentos de medo, pudor e decência ou dignidade. O tipo de eufemismo registado é o semântico e os mecanismos usados são a metáfora como nas designações do género *doenças secretas, feias e avariado,* a metonímia como em *mal canadiano, mal escocês* ou no inglês "*merry disease*"[15] e a sigla como a do inglês *"V.D."*. Relativamente às cinco designações metafóricas das feridas venéreas, embora se possam considerar eufemísticas, como H. Kroll o fez, creio que o mais correcto seria inserir as quatro primeiras num sistema de classificação zoomórfico, à maneira de Alinei[16]. A denominação metafórica *orvalhico* é também de certo modo eufemística; porém, ela deve-se principalmente à associação feita com as gotículas do fenómeno atmosférico. As designações francesas "*prendre de l'iodure de potassium*" e "*passer par la casserole*" são do tipo metonímico e ilustram o tratamento aplicado.

SÍNDROME DE IMUNODEFICIÊNCIA ADQUIRIDA

Neste subgrupo considera-se a síndrome de imunodeficiência adquirida, mais conhecida por SIDA ou AIDS. Apesar de se poder comparar com a sífilis no que se refere ao medo causado ao doente e ao preconceito, segregação e rejeição por parte da sociedade, só se lhe encontrou uma designação de tipo eufemístico. Pensamos que isto se deve ao facto de a doença ser relativamente recente e afectar sobretudo as camadas mais jovens, que, em geral, são mais relutantes na criação de eufemismos. A língua inglesa, no entanto, já dispõe de alguns como a sigla PLWA. Allan & Burridge (1991) consideram as siglas SIDA e AIDS criações eufemísticas com o que discordamos e daí as nossas interrogações. Cremos que o emprego destas duas siglas, já totalmente do conhecimento do público, é mais aterrorizador e comporta uma maior significação do que a sua denominação por extenso. O caso contrário pensamos passar-se com a sigla inglesa "*WOGS*" ("*wrath of God sindrome*"), que ilustra a associação feita com o facto de se julgar que a doença é recompensa de uma época de excessos: "*Aids is God's judgment on a society that does not live by his rules*".[17]

Neste subgrupo verifica-se também a acção conjunta de duas interdições: a mágico-religiosa e a social, sendo difícil dizer qual delas, neste caso, é a mais forte. De igual modo será impossível dizer se o medo supera a vergonha[18] e o sofrimento causados pela segregação a que a sociedade vota as suas vítimas. A única designação portuguesa encontrada remete para o facto de a doença ser contagiosa e de se poder vir a propagar como uma epidemia.

---

[15] Saliente-se que a palavra inglesa *disease* começou por ser um eufemismo, como se verifica se atendermos à sua formação- *dis* (deixar de) + *ease* (estar bem).

[16] Veja-se entre os vários estudos de M.Alinei sobretudo o de 1984.

[17] S. SONTAG (1989: 61). Ainda segundo a mesma autora, D. Eugénio Sales Cardeal do Rio de Janeiro descreve a SIDA como "*God's punishment*" e "*the revenge of nature*", cf. S. Sontag, idem.

[18] Segundo S. Sontag o sentimento de vergonha pode ser também causado pela revelação de uma realidade que se pretende esconder de vizinhos, de colegas ou de familiares; cf. op. cit., p.25.

CANCRO

A SIDA, ainda que seja tão temida como o cancro, ainda não conseguiu eclipsar o pavor que este provoca. Apesar dos desenvolvimentos da medicina, e se bem que se possa sobreviver à doença, parece ter-se criado um universo de negatividade em volta do cancro, para o qual o doente não encontra uma razão óbvia. Além disso, o facto de irromper sem pré-sintomas e de, em pouco tempo, se poder apoderar do indivíduo continua a apavorar e a tornar impossível dizer o seu nome; pronunciar a palavra cancro -disse-me uma informante- faz desenvolver a doença. Prefere-se então o uso de palavras de sentido menos definido e mais neutro como *nascida, mal, coisa* ou o emprego de pronomes como *tal e aquela*. Ao contrário dos grupos anteriores, aqui parece-nos que a interdição mágico-religiosa é a preponderante e o medo suplanta qualquer outro sentimento que também possa ser evocado.

A designação *bicho* repousa na antiga concepção de que os tumores são bichos (caranguejo; cavalo, como no tumor venéreo, representado na 2ª alínea deste grupo) que o paciente alimentava colocando um pedaço de carne sobre a parte ferida[19].

Neste subgrupo apenas está representado o eufemismo semântico. Quanto a mecanismos linguísticos estão exemplificadas a metáfora como em *bicho, nascida, "growth"*, a perífrase em *aquela doença reles, "prolonged disease"* e a abreviatura nas designações inglesa e holandesa.

TUMOR DE PELE

Neste subgrupo tem-se apenas um referente e uma designação. Como dissemos acima, *benta* poderá ser um eufemismo semântico, realizado através do princípio da *captatio benevolentiae* e fazendo uso de uma antífrase. No entanto, por se saber que S. Bento era o advogado das verrugas e afecções semelhantes, poder-se-á ver aqui uma exemplificação do processo popular de denominação caracterizado pela atribuição ao referente do nome do santo que o protege e, neste caso, *benta* será uma extensão semântica de Bento.

DEFEITOS FÍSICOS

O último subgrupo refere-se aos defeitos físicos. Temos quatro eufemismos formais realizados através das formas diminutivas (*aleijadinho, ceguinho, coxinho, marrequinho*), que se empregam sobretudo ao nível da linguagem familiar. Se na maior parte dos grupos já analisados, estão presentes o medo e a vergonha, aqui prepondera o sentimento da delicadeza, causado por uma interdição de tipo social. As designações *deficiente e diminuído físico* são criações eufemísticas de tipo semântico recentes e pertencem a um nível técnico da línguagem. *Esquecido* é uma metáfora, que remete para a falta de controle sobre os membros paralisados.

---

[19] É interessante verificar que os franceses ainda usam a expressão "*manger comme un chancre*".

4.3 3º Grupo: doenças nervosas e doenças e defeitos mentais

EPILEPSIA

As características espectaculares desta doença, que se manifestam, entre outros, na queda desamparada do doente, impressionam e atemorizam desde a antiguidade. Acreditava-se que podia ser dada por um espírito, um deus ou um santo o que ainda hoje as designações *"esprito", mal santo, "sacred disease"* ilustram, sob a forma de eufemismos. A existência de lunático para epiléptico remete para a crença de que esta doença podia também ser causada pela lua. Hoje creio que o que perdura são as designações, mas a crença de que o epiléptico estava possesso por forças demoníacas deve ter desaparecido. O mistério e o medo, que, no entanto, ainda a envolvem, levam a que nomes como *mal* e *males* nos fossem repetidos há relativamente pouco tempo. Assim, poder-se-á dizer que se está perante uma interdição mágico-religiosa e que o sentimento despertado é o medo.

O tipo de eufemismo presente é o semântico e há exemplos de metáfora em *"grande mal", "gros mal", "haut mal"* ou *"esprito"*, de metonímia em *mal caduco* e *"falling sickness"* e de *captatio benevolentiae* em *mal santo e* nas designações francesas *"beau mal"* e *"le bon mal"*. A designação *mal d'avé maria* é considerada madeirense; as várias fontes onde a encontrei não a justificam e as informantes interrogadas desconheciam-na[20]. H. Kroll apresenta para ataque epiléptico a designação *fanico*, que não consegui comprovar nas fontes ao meu alcance, conhecendo-lhe apenas a significação de desmaio.

DEFEITOS MENTAIS

O último subgrupo ocupa-se dos defeitos mentais, que, como a epilepsia, se julgava serem causados por forças demoníacas. Os graus de loucura são dificeis de definir e as causas destas perturbações continuam envoltas em mistério. Os sinais de demência levam ao afastamento dos considerados "normais" e, por conseguinte, o doente mental está desclassificado socialmente, uma vez que veicula uma desordem física. Ao receber o estatuto de tonto adquire também uma reputação negativa dentro da estrutura social, sendo rejeitado como "anormal", como perturbador, que é preciso isolar mas não ofender; assim se justificam as designações *tolinho, ter pouco tino, não estar bom da cabeça*. Porém, apesar de se procurar afastar o doente mental, pois o seu comportamento e os sinais visíveis da sua doença vão muitas vezes contra as normas morais e sociais da comunidade, isto é feito com delicadeza, a vários níveis e com várias intensidades como se vê na série de eufemismos recolhidos.

---

[20] De acordo com o Prof. B. Head, a quem agradeço a sugestão, a designação poderá relacionar-se com a forma apressada e atabalhoada com que habitualmente se diz a oração "Avé Maria", porque depois de um ataque epiléptico também a fala fica entaramelada.

Deste modo, aqui actua sobretudo a interdição social e, se nos outros grupos os sentimentos mais evocados eram o medo e a vergonha, aqui é a delicadeza que prepondera. Há apenas dois eufemismos formais, realizados através do uso do diminutivo e que são *tolinho e maluquinho*, sendo todos os outros do tipo semântico. Neste subgrupo recorre-se frequentemente à perífrase como em *não dizer coisa com coisa, ir para Rilhafoles*[21] *e não trabalhar com o baralho todo*. Os três últimos eufemismos em português são usados principalmente como um gracejo, mas não trocista, pois como se salientou, embora se considere que este tipo de doentes quebra a harmonia social desejada, há a preocupação de não os escorraçar, patente nas designações eufemísticas apresentadas.

5. CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Das considerações e da análise feitas acima poderemos concluir que:

1. A um tabu linguístico corresponde invariavelmente um ou vários eufemismos.
2. O tabu linguístico e os seus consequentes eufemismos, ainda que sejam universais, não são constantes nem coincidentes. O que foi ontem tabu e eufemismo pode não o ser hoje, e os de hoje talvez deixem de o ser amanhã, pois como se salientou o binómio tabu-eufemismo é decorrente de uma situação psíquica ou social.
3. O eufemismo minimiza a situação criada pelo tabu ou então evita totalmente uma confrontação com o tópico tabu.
4. O eufemismo sendo eminentemente social é também muito relativo.

Como acabámos de observar o eufemismo como processo linguístico de tipo psíquico-associativo continua actual no campo da nomenclatura das doenças e a vários níveis. Hoje já não há lepra ou peste, pelo menos nesta parte da Europa, mas o cancro perdura, fazendo as suas vítimas, a SIDA apareceu e continua envolta em mistério, sendo fortemente estigmatizante, e os progressos da medicina e o conhecimento que o falante tem deles aumentam cada vez mais. No entanto, as coacções psicológicas e sociais não deixaram de actuar. Neste sentido o eufemismo continuará activo, necessário e imprescindível.

[21] Rilhafoles, Júlio de Matos e Conde de Ferreira são ou foram instituições hospitalares para doentes mentais.

BIBLIOGRAFIA

M. ALINEI, *Dal totemismo al cristeanesimo popolare - sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei*, Alessandria: Edizioni dell' Orso, 1984.

K. ALLAN & K. BURRIDGE, *Euphemism & Dysphemism -language used as shield and weapon*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.

F.M. ALVES (Abade de Baçal), *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, vol.X, Bragança: Gráfica Transmontana, 1981.

E. BRISSAUD, *Histoire des Expressions Populaires- relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médicine*, Paris: G. Masson Éditeur, 1892.

C. BRUNNEAU, "Euphémie et Euphémisme" in: *Festgabe Ernst Gamillscheg zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1952, pp.11-23.

M. CASA GÓMEZ, "L'éuphémisme et la théorie du champ morpho-sémantique", in: *Cahiers de lexicologie*, Vol.XLIX, 1986, II, pp.35-51.

A. G. da CUNHA, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

M. ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris: Librairie Payot, 1968.

D.J. ENRIGHT (ed.), *Fair Speech - The uses of euphemism*, Oxford: Oxford University Press, 1985.

M. GUÉRIOS, *Tabus Linguísticos*, Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1956.

W. HAVERS, *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, Wien: Akademie der Wissenschaften in Wien, 1946.

H. KRÖLL, *O Eufemismo e o Disfemismo no Português Moderno*, Biblioteca Breve, vol. 84, Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1984.

E. MONTERO, *El Eufemismo en Galicia (su comparación con otras áreas romances)*, Verba, Anexo 17, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1981.

J. ORR, "Le rôle destructeur de l'éuphémie" in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nº 3, 4, 5, 1953, pp.166-75.

J.T. PATTERSON, *The Dread Disease - Cancer and Modern American Culture*, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

S. SONTAG, *Aids and its Metaphors*, London: The Penguin Press, 1989.

G.A. SIMÕES, *Dicionário de Expressões Populares Portuguesas*, Lisboa: Dom Quixote, 1993.

O. TEMKIN, *The Double Face of Janus and other essays in the History of Medicine*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977.

DOS "HERMÍNIOS" AO *HESPÉRIDES* - O MITO DE "*SER PRIMEIRO*" NO PROCESSO HISTÓRICO-CULTURAL DE CABO VERDE E NA LÍNGUA QUE É UMA PÁTRIA LUSÓFONA

MARIA AMÉLIA BARREIRA

PREÂMBULO - (CONFRONTOS, ESPECULAÇÕES SOBRE *MITO*)

Falar de *mito* é desde logo entrar num labirinto de conceitos de onde sair não é fácil. Dizem-no as numerosas tentativas de exploração desse universo e a grande variedade de caminhos, encontros e desencontros sobre a origem e seu campo semântico - o de mito. A começar pelo étimo, as divergências insinuam-se.

Ernesto Grassi, por exemplo, no seu livro *Arte e Mito* escreve:

> Será que o *verbo* que de início se chama " mito", significava algo de completamente diferente do verbo do "logos"?

E mais adiante:

> O grego arcaico dispõe de uma série de designações para "verbo", cada uma das quais o designa de modo peculiar. Se para *epos* designa o "verbo" como aquilo que é falado pela voz e *logos* como aquilo que é pensado pelo entendimento e ponderação, quando significa *mito*, o "verbo" tem um peso muito especial [...] não distingue o "verbo" do "ser" [...] O mito é a própria coisa [...] Mito é a narração de coisas fabulosas.

Para R. Barthes, "*mito*" é "*uma fala*, é uma *forma*, uma mensagem, um sistema de comunicação"; mas "não é um objecto, conceito ou ideia"; mito é um "modo de significação, uma forma". Mas uma forma com "limites históricos, condições de emprego ...". (in: *Mitologias*, p.181).

Mito é pois uma fala; uma "fala roubada e restituída" (Ibid., p.195), "uma fala despolitizada, deformada, fundada, motivada, intencional; uma reserva, um uso; uma sugestão, uma efabulação, uma ideologia, um instumento; uma fala escolhida" (p.182) com fundamento histórico; uma fala definida muito mais pela sua intenção do que pela sua letra.

> [...] Mito tem um carácter imperativo, de interpretação. (p.194)

"Tudo pode então ser mito?" - pergunta-se Barthes - "Sim [...] porque o universo é infinitamente sugestivo. Qualquer objecto pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade" (p.181).

Se confrontarmos estas especulações sobre o mito, podemos desde já observar posições opostas: ser ou não ser, o *mito*, coisa-objecto-ideia. E, quanto a ser mudo ou ter

voz, ou quanto à etimologia, também faltam as coincidências nas interpretações. Se não vejamos o que pensa Eduardo Amaral (in: *Portugal Simbólico*). Assim:

> Definição de mito: "O mito contém na sua raiz etimológica a própria ideia de "mistério". Com efeito, [...] o desenvolvimento de uma verdade [...] não é uma fábula (da raiz *"fabula"*), o vocábulo *mito* provém de uma outra raiz que significa "mudo e silencioso" *(mutus)*. Ora esta ideia de silêncio prende-se às coisas que são inexplicáveis a não ser por símbolos. Mito e mistério [...] ideologia esotérica. [...]. O mito é pois, o relato de uma história verdadeira, sagrada, que se situa fora dos limites espácio-temporais. [...] Viver um mito significa ter acesso à esfera do inconsciente (colectivo)" (pp.21-2).

O mito é, portanto, uma linguagem, sedutora, polissémica e muito envolvente, linguagem oscilando entre *o vago* e o *claro* (segundo E. Grassi, p.117), mas cruzadas e invertidas as expectativas. Deste lado, o subjectivo, o pensado (o *logos*), contra o objectivo, o factual (o *epos*); ópticas diversas, portanto. Uma linguagem (e aí há coincidência de opiniões!) que traduz "uma progressão de eventos", que é "um desenrolar, uma tensão, uma permanência, uma presença contínua" (ibid.). Presença contínua disso a que Mircea Eliade chamaria "Ideia Primordial"... uma *hierofania*, uma espécie de manifestação do sagrado que o conceito de mito implica necessariamente, já que "força sobrenatural", apelo à criação e conservação de modelos exemplares (divinos?), acção.

> O homem não nasce Homem, ele faz-se pela acção, pela repetição. A função mais importante do mito é a de "fixar" os modelos exemplares de todos os ritos (M. Eliade, *O sagrado e o profano*, p.110).

Aí está um dado novo, para o campo semântico de "mito" que vimos investigando e que servirá de lastro teórico ao tema do nosso trabalho. Esse dado novo é - "ritos", ritual - e evoca uma ideia forte, de repetição, insistência, perseverança; conteúdos nobres para a *imagem de marca* da postura dos Caboverdianos fazendo a sua História no *universo lusófono*. "Mito e rito são pois expressões de um mesmo destino [...]" ritual/aspecto litúrgico - "mito é a sua realização através dos episódios de uma *história vivida*" (o sublinhado é nosso), lê-se no *Portugal Simbólico*, p.25.

Ora, ritos, acções ritualizadas, são percursos, crenças, esperança, fé, "princípio de toda a saga" (que se chama mito) "uma disposição mental"; "uma força inconsciente que age silenciosamente"; enfim "mito" = "discurso, narrativa transmitida", são outras definições de "mito" que A. Jolles defende em *Formas Simples*, Cultrix Ed., pp.83-90.

> ... O mito acode em apoio da História. [...] O *mito* e a *História* casam-se e então a epopeia vem levantar seus andaimes e tecer a sua tela" (Ibid., p.85; os sublinhados são nossos).

"Tela" = *Literatura*, eis pois, a componente nobre do *trio*, e que nós tentamos estudar, interligando os três estatutos, de modo muito sumário. (Os sublinhados são nossos).

André Jolles distingue *mito* de mitos. "Mito é a Criação" e "mitos" são os modos particulares de realização, actualização diversificada do *Mito* global, sem deixarem de pertencer à grande "Ideia Primordial". São um facto cultural e é nessa óptica que nos situamos, ao enfileirarmos uma série de sintagmas contendo o núcleo *"ser primeiro"* que

apelidámos de *mito*. Mas antes, e para fechar esta galeria de notas sobre a essência de "mito", digamos, com F. Pessoa, que *"Mito é nada que é tudo"*.

Entre esse "tudo" e esse "nada" fica o espaço da efabulação e da História, afinal de mãos dadas. Também R. Barthes utilizou o "tudo" e o "nada" simbolicamente, mas fazendo corresponder ao primeiro o signo "opressor" e ao segundo "oprimido"; fusão da essência do mito com os destinos da História! Um acto gerador de linguagem, essa que os *lusófilos* muito prezam, o tronco da grande árvore que já é - a *Lusofonia*! A temática que desenvolvemos não visa senão isso: surpreender actos, casos, geradores de linguagem. E eles abundam no universo original da caboverdianidade ... nomeadamente a apetência para a efabulação, porque vivência com *alma* ... São marcas, vestígios, ainda, da velha estirpe lusa, essas vivências com alma? Não queremos tirar conclusões; apenas ventilar sugestões para um melhor enquadramento do dito "*ser primeiro*", mitificado.

O curioso é que até o nome desta Associação (*Lusitanistas)* se integra na problemática do mito. Uma vez que o "acto de nomear é o primeiro processo do desvio" e o "mito é fundamentalmente nominal" - pela codificação, substantivação da linguagem (Barthes, p.130), evocar os Lusitanos é puxar a ponta do novelo mitológico, onde "desvio" (separação?) tem lugar. Soa primeiro o eco dos seus rasgos políticos, épicos, tornados mitos; mítico também o desprendimento das riquezas, diz-se, por parte de Viriato ...

E na mesma esteira aparece o primeiro Afonso da História de Portugal a garantir aos fados, no Universo Lusófono, muitos casos de "ser primeiro". Ele próprio, não terá sido *o primeiro* a ter a ousadia de defrontar o poder maternal? Contra o poder paternal, já havia Édipo ... Mas era preciso *renovar os mitos*! Recriá-los em gesta heróica ...

A gesta mítica lusitana reescreveu-se e fortificou-se depois, no Salado, em Aljubarrota, no Cabo das Tormentas ... e não morreu em Alcácer Quibir. A gente lusa tinha querido *ser a primeira* a dar "novos mundos ao mundo", desbravando mares e desertos.Tinha de romper os (com!) mitos. E vai daí, de "primeiros" passaram a *últimos* na senda dos Impérios, mesmo arriscando dotes e "galões" que a História registara! Coisas de Mito. Pelo caminho, ficavam os fados cumpridos e também muitas contradições; e ingratidões, produzidas e recebidas. Pelos mares, muitas marés e algumas *tempestades* haviam de passar; épicas, líricas, fabulosas sempre, portanto míticas. "Tempestades", não apenas a de *Os Lusíadas*, mas outra, também uma "fala" intencional, um acto, um "instrumento"; ambas exploram a compreensão do mundo e tentam, para ele, uma explicação, não sem uma receita meio irónica meio profética.

Completam-se, pois, essas duas "tempestades" literárias? Mais do que responder, interessa referir a saga, as *estórias, e* desvendar *o nome insinuado* desse autor. Trata-se do grande Shakespeare, cuja *Tempestade*, nome de uma peça teatral sua, vai beber, não no grande Oceano, mas na fonte auspiciosa de Montaigne ("Dos Canibais"); e a "colheita" se transformará em "receita" milagrosa, depois de outros autores e outras circunstâncias terem actuado sobre o texto/mito em andamento, desde Shakespeare.

Iniciava-se assim um ciclo de versões do tema/mito shakespeareano que fará história ao sabor das políticas e dos tempos. Era o embrião do *mito* de Caliban/Próspero que se instalava. Um *símbolo*, uma nova ordem do mundo que se havia de configurar definitivamente, depois, quando a relação *colonizador/colonizado* passou a ter outros

horizontes. Mas ainda haviam de soprar ventos de outros nortes e correr águas de outras tempestades antes de o *escravo/selvagem - Caliban/Canibal* - se transformar em *mito/*dono e senhor da ilha, bilingue, e "com o jogo-na-mão"! As sucessivas etapas e os acrescentos, às vezes gratuitos, no *corpus* do mito, adaptações e interpretações dessas histórias interiorizadas e sentidas como "histórias vividas" - por eles teve de passar o Tempo, com distanciação terrena para que tomasse forma o mito; e os episódios, colorido e articulação de um *discurso, acção, repetições, rituais, "narrativa transmitida"* etc., discurso que traz no seu seio, uma ideia de primazia, justiça, veneração. Portanto, o mito de Caliban/Próspero, alimenta este rótulo/título mitificado - *"ser primeiro"* - que orienta o nosso trabalho, investigando a História, as apetências, as tendências das etnias lusitanas, tão ramificadas e tão polifacetadas ... e universalizadas.

Como terá dito A. J. Saraiva (citado por A. M. Machado, in*: O Mito do Oriente na literatura portuguesa*, Biblioteca Breve), "os mitos históricos são uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo" (p.14). Daí que vontade, posição, consciência "de uma situação de *manque* [...] Para preencher este vazio, a sociedade constrói e desenvolve um mito; um cenário mítico que vai dar sentido ao mundo [...] e o mito torna-se produtor de texto" (ibid., p.13). Daí que todos esses dados mais não fazem que confirmar a circularidade entre Mito e História.

De novo a evidência dos laços - *literatura/história/mito*, nomeadamente no contexto cultural caboverdiano. Mas fica adiada a especulação, para melhor altura de poder dar-lhe a profundidade que se impõe.

Dissemos na abertura do nosso *preâmbulo*, ser mais fácil entrar no labirinto (do mito) do que sair dele. Sobretudo se ele tem as tortuosidades dos montes (hermínios) e o picaresco dos jardins (hesperitanos). Terá servido, no entanto, este passeio pelos compartimentos do Mito, para realçarmos a pertinência do sintagma/sentença do *"ser primeiro"*, mítico, na tessitura histórico-cultural *caboverdiana*, porque real e "aberto à apropriação da sociedade". A sequência dos autores teorizadores de *os mitos* evocados neste estudo introdutório, pretendeu apenas conduzir a ideia de mito como que ligado à realidade terrena, "uma fala com fundamento histórico" como diz o filósofo da linguagem - Roland Barthes; uma realidade geradora de uma força transcendente na História que "lê"as qualidades humanas pelo calibre dos deuses. E deuses querem ser os homens, quando são pioneiras, épicas e inspiradas as suas acções. Portanto, averiguemo-lo para sabermos quem é quem, nesta ronda bibliográfica a que damos valor de símbolo. Daí o emblema "ser primeiro" em ...

HISTÓRIA E MITOS ...

Pioneiro, foi o Professor Manuel Ferreira, na área da Lusofonia africana, sobretudo um grande defensor da *Caboverdianidade*, tanto ele empolgou a ideia de "originalidade" dessa sociedade lusófona que construía a sua identidade própria *com determinação e estoicismo*. Mito ou realidade? Seja como for, a expressão *"ser primeiro", "estar*

primeiro", ou "ser o primeiro", sinal/signo que nos vai guiar neste processo de ajuizamentos, assenta bem a Manuel Ferreira também. Que a evocação lhe sirva de homenagem, aliás, bem merecida. A sua obra será o nosso guia, nomeadamente com: *Aventura Crioula*; *No Reino de Caliban*; *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, (Siglas: *A.C.*, *R.C.*; *L.A.E.P.*,) de Biblioteca Breve, do I.C.L.P., vol. I e 2, obras que documentam a nossa temática de análise; e consideramos mítico o sintagma "*ser primeiro*", não só pela reincidência, quase eufórica, como aparece inscrito nas páginas desses ensaios, mas pelo envolvimento espiritual que denuncia um estado de alma entre a afirmação e a *louvação*; um impacto mítico! Mas diferente daquele outro "mito do "além-mar" [...] atitude paternal colonialista", na opinião de M. Ferreira (*R.C.*, p.46).

A exposição esquematizada desses registos, apresentamo-la por *tópicos* de afinidade, formalizada, designada assim: *"efemérides"; "personalidades/*temáticas*/ tendências"*. A transcrição/cópia verbal, será, tanto quanto possível, *ipsis verbis*, ou então, pelo sentido. Como segue:

1) - *"EFEMÉRIDES"*, CITANDO DA HISTÓRIA

"Ser Primeiro" ... um emblema (per)seguido e aqui listado:

- "Uma consciência nacional [...] um profundo sentimento nacional que há-de alimentar-se nas raízes da longa história do *processo social e político de Cabo Verde* [...] a partir da remota origem cabo-verdiana. E esta começa quando os portugueses fizeram desembarcar nas ilhas os *primeiros colonos* e os *primeiros escravos*" (in: *L.A.E.P.*, pp.27-8.)
- "Tendo-se feito ou não nas ilhas de Cabo Verde "grande comércio de sal", [...] em 1460 os portugueses as encontraram desertas" (in: *A.C.*, p.62). E [...] "cheguei *eu primeiro* a uma daquelas ilhas"(era A.Noli que) "queria *ser o primeiro* a pôr pé em terra" (Ibid.).
- *"A mais antiga* colónia do mundo - Cabo Verde - *o primeiro* caldeirão de ensaio de miscigeneração euro-africana"(Ibid., p.36).
- "Os *primeiros colonos* teriam transportado consigo sementes, plantas e animais [...] e assim foi iniciada a *primeira* aventura de miscigeneração dos trópicos" (Ibid., p.63).
- "*La plus ancienne colonie du monde. L'archipel le moins connu* au point de vue de la bio-geographique. - Auguste Chevalier, 1935" (Ibid., ante-texto).
- "A ilha do Sal, por sinal a terra onde existiu *o primeiro* caminho-de-ferro português" (Ibid., p.79).
- *"Primeira* cidade europeia dos trópicos, *primeira* capital de Cabo Verde - Ribeira Grande de Santiago" (in: *Cabo Verde - Na Rota da Internacionalizção*, p.26 ... Grupo de Cooperação).
- "*Os primeiros indícios* (de uma nova escrita) vêm de *Claridade*", (In: *L.A.E.P.*, p.54), "longo *processus* subterrâneo de consciencialização cultural" (Ibid., p.26); "alvorada de uma literatura radicalmente cabo-verdiana" (*A.C.*, p.132);

- "*Claridade*", "um símbolo" (Ibid.), "... estrada larga do realismo caboverdiano" (*L.A.E.P.*, p.38); "... deslocamento da visão europeia para uma visão caboverdiana. Daí o rompimento ..." (Ibid., p.48); "Os primeiros indícios vêm de *Claridade* [...] a influência do grupo [...] é soberana" (*L.A.E.P.*, p.54).
- *"As primeiras eleições* legislativas democráticas (13-1-1991) da África lusófona" foram as de Cabo Verde (está escrito em: "*Cabo Verde na rota da internacionalização*", I.I. C.E., 1994).

2) - ***PERSONALIDADES/TEMAS/TENDÊNCIAS***

- "**Afonso Álvares,** *primeiro negro* a ter composto poesia na Europa ..." (in: *R.C.*, p.25). E ... "o primeiro escritor africano de uma língua europeia" [...] "dramaturgo português [...] (contemporâneo de G.Vicente) ..." (In: *L.A.E.P.*, p.100).
- "**Antónia Gertrudes Pusich**, com o poemeto - *Elegia à memória das infelizes vítimas assassinadas"...* (1844) será "a *mais antiga obra literária* de *autor africano*" (in: *L.A.E.P.*, p.25).
- "**José Evaristo d'Almeida**, *pioneiro* na temática - escravidão/libertação -, sendo as personagens da trama (romance "*O Escravo*"), quase todas africanas" (Ibid pp.23-4).
- **Baltasar Lopes**, *o primeiro a romper* "com os modelos europeus e, pela *primeira vez* os olhos [...] no chão crioulo", por "consciência regional" e pela "libertação da linguagem" (Ibid., p.38).
- **Jorge Barbosa**, voz distanciada, (1935 -) "foi *o primeiro* a romper com a tradição [...] o *primeiro poeta* das áreas africanas de língua portugusesa a lançar os fundamentos de uma *nova poesia* tecida numa situação colonial" (Ibid., p.40). "Era *a primeira vez* que alguém glosava, em nova linguagem, o tema da morna ..." (Ibid., p.41).
- **Pedro Corsino Azevedo**, *o primeiro poeta da modernidade caboverdiana, poeta do "terra-longismo" (1930)* ... (Ibid., p.43). Mas, antes dele
- "**Eugénio Tavares**, glosou *pela primeira vez o drama da emigração*, "Hora di bai"", (Ibid., p.110). "Autodidacta, [...] é porventura o maior poeta de expressão crioula" (in: *R.C.*, p.295). E com
- "**Pedro Cardoso** ... dos *primeiros* (1932/3) a elegerem o crioulo como língua literária" (*L.A.E.P.*, p.71). E, com o poema "África Minha das Esfinges" (1926), fora quem *primeiro* utilizara *África* como temática, mas com valor sentimental apenas.
- "**António Nunes**, *o primeiro poeta neo-realista cabo-verdiano a estabelecer a relação colonizador/colonizado*" [...] *"mensagem ... visão dialéctica da mudança"* (Ibid., p.47) - "Poema de Amanhã" (1944),(e a evocar o *mito de Caliban*!).
- **Aguinaldo Fonseca**, *pioneiro* na "denúncia do drama caboverdiano" ("Linha do Horizonte", 1951), foi o "*primeiro* a utilizar a "*África*"como substância poética

cabo-verdiana, facto inédito [...] - poema "Magia Negra" (Ibid., p.47), o *primeiro*, dando-lhe valor político (sic). E outros se serviram desse tema, dessa unidade sintagmática, como:

- **Joaquim Namorado**, - poema "*África*" a *primeira expressão literária* duma visão dialéctica de África, escrito (1940) por quem nunca viveu no continente africano ... (Ibid., p.111). (Acusado de humor cáustico por M.F.).
- **F.J. Tenreiro**, também incorporou o signo "*África*" na sua escrita (1967), balançando entre o tal sentimentalismo e a dialéctica histórica, ele que foi *o primeiro* a aderir ao tema da *Negritude* ... (Voltaremos a este assunto).
- "**Marcelo Veiga**, outro poeta santomense, escreve em 1976, - *África é nossa não é terra de ninguém* - voz de um poeta magoado e revoltado", irónico, mordaz,a língua desbravada e rebelde - "Sou preto - o que ninguém escuta / O que não tem socorro ..." (*L.A.E.P.*, p.83). E tantos outros tocaram sua lira exaltando Mãe-África, não podendo deixar de referir
- **J. Craveirinha**, "Oh! *Minha África* misteriosa" (*L.A.E.P.*, p.75, V.2), "Poeta dos que mais enobreceram a poesia moçambicana" (Ibid., p.81).

Mas não é nosso objectivo o estudo, o comentário desenvolvido dos poetas afro-lusos; antes investigar da presença insistente da expressão que achamos simbólica, "ser primeiro" e tentar saber dos "porquês". Todavia, muitos nomes grandes ficarão ausentes deste *opus*, que à partida, tem as Letras caboverdianas como tema forte. Mas não podemos deixar de assinalar ainda outros marcos do "ser primeiro"! Estes:

- "**J.S. Maia Ferreira**, por ser o autor do "*primeiro livro impresso* na África lusófona", e que "marca o início da literatura angolana de língua portuguesa" (In: *L.A.E.P.*, pp. 13 e 18). E
- **Costa Alegre** (Versos), *a mais acabada confissão* [...] do negro alienado [...] condição de humilhado ... "A minha cor é negra / indica luto e pena" ... (.Ibid., p. 32).

E, continuando na senda do mítico *"ser primeiro"*, deixamos os poetas santomenses (e os outros) para voltarmos à triagem, referência dos homens/mito de Cabo Verde, que aliás têm com os santomenses, bastantes vicissitudes paralelas e em comum ... E, de um modo semelhante, na pesquisa linguística, se associam outros nomes de fama, como por exemplo,

- "**Luandino Vieira** (angolano) .. .*pioneiro* na busca de processos para a construção de novas línguas no espaço africano de expressão portuguesa, [...] experiência, desde 1938" (Ibid., p.62).
- **Manuel Lopes** foi o autor do "*primeiro texto ficcional* da moderna literatura cabo-verdiana" *O galo cantou na baía* (1938).
- **Baltasar Lopes**, *autor da primeira grande obra narrativa - Chiquinho* -(1947) de Cabo Verde.

- **A. Aurélio Gonçalves**, foi "*o primeiro grande criador de tipos* na *ficção literária* e o defensor cimeiro do crioulo como língua literária de Cabo Verde".
- **H. Teixeira de Sousa**, o grande *pioneiro da ficção* caboverdiana moderna, do "antes"e do "depois"da Independência; "fôlego de narrador excepcional" (assim o considera M. Ferreira in: *L.A.E.P.*, p.68), este autor foi co-fundador da revista *Claridade* (1936).
- "**Orlanda Amarílis** *primeira narradora* caboverdiana da ficção crioula com livro publicado" (Ibid., p.69).
- **Luis Romano**, *primeiro* a tentar, em bilinguismo, a escrita para teatro ... e "um dos que, de modo apaixonado reclamam a integral cidadania do dialecto" (*L.A.E.P.*, p.72).
- **Onésimo Silveira** ("Hora Grande"), poesia declamatória, foi "um dos que *primeiro* ensaiaram o convívio linguístico" (In: *L.A.E.P.*, pp.50-1). Com
- **Gabriel Mariano** "poesia repousante" mas interveniente ("levantar os braços contra") e
- **Ovídio Martins** (... "gritarei, berrarei, matarei, mas não vou para Pasárgada" (1973)) - são ... *três grandes "primeiros" na defesa do convívio linguístico* ... desde os anos sessenta, mas será este poeta o mais obstinado na confrontação, "e ironiza:

  - Mordaças
  A um poeta?
  Não me façam rir!"

- **Timóteo Tio Tiofe (J.M. Varela)**, dá o tom: (1963) *"O primeiro sinal dessa libertação* definitiva (pela palavra), vem justamente de T.T.T." (In: *L.A.E.P.*, p.54). Depois, actualiza-se o processo com previsões mítico-profética com um "longo poema de oitenta e nove páginas, "O Primeiro livro de Notcha" (1975) [...] a gesta cabo-verdiana, a narrativa poética da epopeia histórica do ser cabo-verdiano, desde as origens ...". (O espaço/tempo que lhe ficou de fora, no todo "Lusofonia", esse referimo-lo nós no título - *dos Hermínios ao Hespérides* ...).
- "**Corsino Fortes**," [vai traçar] "a *ruptura total com a tradição*". É o poeta do futuro, trabalhando os temas e as linguagens do presente: "Pão & Fonema" (1975) - poema mítico pelo que tem de simbólico e renovador a vível da "convivência linguística". "*Ritmo repousante, na feição de lengalenga popular intelectualizada[...] um brilho inusitado*", disse M. Ferreira.
- "**Oswaldo Osório**", dir-se-ia, fecha o ciclo, e com chave muito pertinente neste nosso contexto; assim: "*Porque desmontámos os mitos e no regresso à pureza original* ..." (1975). Isso, em nome do lema: "Por amor se constrói uma *vida nova [...]* através de uma *escrita nova* ..." (*L.A.E.P.*, pp.56-7).

É que ... "*a primeira condição para a poesia exercer a sua função social, terá que começar por sê-lo*" ... diz Manuel Ferreira. Com a tal "ruptura total", as regras passaram a ser outras: destruir para construir; "destruição da língua para reconstruir outras (línguas); a cada uma a sua gramática própria"; "à *saga* quotidiana sucede a *saga*

histórica", (Ibid., p.57). E a tentativa de dar ao crioulo um estatuto de *língua literária*, fortalece-se. No entretanto, a *plêiade caboverdiana* vai contribuindo para o enriquecimento, diversidade e vitalidade da Lusofonia com a originalidade e o matiz da sua expressão linguística que a Literatura documenta. Literatura caboverdiana que não deixa de ser *também* portuguesa ... uma vez que, Portugal e os Portugueses não raro são, nas diegeses desses romances, protagonistas das tramas e inquietações sociais nelas *vividas*. Das problemáticas aí configuradas, eles são sujeitos também, (e objectos) referidos e nomeados. Mas não lhe chamamos *literatura de transição*; antes, a designação de "literatura lusófona"; a marca da tradição comum e a da interacção assumida que a Língua garante, está lá e promete ...

"Foi em Cabo Verde que *primeiro* se esboçou uma literatura temática e temperamentalmente diferenciada", (A.J. Saraiva e O. Lopes, in: *História da Língua Portuguesa*). "De uma tradição literária dos arquétipos lusitanos [...] se transitou, em 1935, com J. Barbosa, e mais amplamente em 1936 com *Claridade* para uma literatura predominantemente social de acentuado realismo crítico" (In: *A.C.*, p.333).

A referência ao sedutor *"ser primeiro"* (mítico?) não é, afinal e só, apanágio de M. Ferreira, mas o fervor apaixonante que sentimos no estilo deste africanólogo, quando fala e defende a problemática da caboverdianidade, faz-nos sentir-lhe uma envolvência mítica. Daí o rosário de citações/prova na nossa comunicação sobre o processo histórico e cultural caboverdiano. Mas a lista tem de ser completada com outros figurantes e outras efemérides notáveis, extravasando, embora, as fronteiras de Cabo Verde. A "Mãe-África", sempre tão ciosamente disputada, vive por detrás da "solidariedade" da boa vizinhança! Boa e má às vezes, como é natural, mas cúmplice, na formação de *movimentos sociais*. É o caso da "Négritude", movimento antecedido e preparado por aquilo a que M. Ferreira chama "negrismo" (ver *No Reino de Caliban*, pp.34-9).

Temos, então, e seguindo a mesma metodologia,

3) - *NÉGRITUDE* (HISTORIAL E DIMENSÃO SEMÂNTICA)

- "O primeiro surto de prestígio e reparação da África negra" (M. Ferreira, in: *A.C.*, p.310).
- *O primeiro a empregar* (descobrir) a palavra *"négritude"* foi o antilhano Aimé Césaire, em 1939 no *Cahier d'un retour au pays natal*, (In: *R.C.*, p.37).
- *O primeiro* a procurar-lhe a *definição*, sistematização teórica e sua materialização, foi o senegalês *Leopoldo Senghor*, (nome de raiz portuguesa, note-se) e que foi: "A revelação do património cultural, dos valores [...] o espírito da civilização negro-africana" (Ibid., p.38). O movimento começou com:
- *O primeiro* número da *primeira* revista sobre o tema - *Présence Africaine*- (Paris, 1948), que fazia menção da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* organizada por L. Senghor. (In: *A.C.*, p.309).
- *O primeiro* (que) em língua portuguesa, chamou a si a expressão da *négritude* ... foi F.J. Tenreiro. (In: *L.A.E.P.*, p.79).

- *O primeiro* a trazer para o "negrismo"o tema do Homem Negro, não no sentido exótico ou folclórico, mas nas suas verdadeiras raízes de origem, foi o afrocubano Nicolas Guillén (ver *R.C.*, p.36). E foi então que:
- "*Pela primeira vez*, uma *língua europeia*, (neste caso o espanhol) foi utilizada para *apropriação* da rítmica afro-caraiba" (Ibid., idem.). A mesma dinâmica foi acontecendo com o idioma francês, o inglês ...

Também a *língua lusa* se *apropriou* de marcas, de matizes e das dinâmicas de outras culturas, que dominou e foi controlando. A *caboverdianidade*, enquanto tema, é um dos resultados desse processo, com toda a carga e brilho das *originalidades* que se lhe atribuem. Todavia, a marcha da História que o mito profetizara, ou vice-versa, não se trava. No campo estritamente linguístico, marca pontos o crioulo, vigoroso, criativo, mas, dir-se-ia, apenas ao serviço de Caliban e não de Próspero. E, se não podemos desmontar todas as peças constituintes do *mito* que Shakespeare pôs em marcha, onde é por demais evidente o paralelismo com a *realidade* que as Letras Caboverdianas presentificam, se não podemos desmontar as etapas, aqui e agora, podemos e devemos sublinhar esse paralelismo *simbólico*!

Note-se que, até no registo do mito shakespaereano, M. Ferreira não rejeitou o pitoresco e a retórica da enumeração dos passos/etapas/episódios, tão ao sabor de mitos. Sete como convém nas envolvências míticas, sete, desde a *estória "Dos Canibais* de Montaigne até à intervenção esclarecida do alemão Janheinz Jahn, na interpretação simbólica do mito de Shakespeare". (ver *No Reino de Caliban*, de M. Ferreira, pp.59 a 63). Afinal o mito é mesmo uma *Ideia Primordial*! Ou o "casamento com a História" que a Literatura festeja, como teoriza André Jolles. E não deixa de ser significativo também o facto de todas as línguas implicadas na panaceia (mítica!) da colonização, acorrerem com as suas achegas e seus autores, à explicação, interpretação do mito de Shakespeare. Remorsos? ... Branqueamento? ... Ou oportunismo? ... Afinal, uma "disposição mental"que faz agir; "uma fala roubada e restituída", porque o "mito acode à História" ... e dá-lhe crédito ou vice-versa!

O título da nossa comunicação fica pois, defendido e justificado. Não tanto assim, o paralelismo paradigmático - mito/realidade - nas letras caboverdianas e afins; e, no entanto, casos há demasiado palpitantes para se "casarem com o mito"! Por exemplo, as poéticas de Timóteo T. Teofe, as de Ovídio Martins, ou de Osvaldo Osório, etc., nas quais, na sede de "destruir"e "construir", línguas novas, não coincidem o *acto criador e a criação,* com a fase de euforia e auto-afirmação de Caliban, "forçando a língua"/"prisão". Para dar uma lição a Próspero? Leituras simbólicas, é claro, mas que traduzem uma vivência (colectiva!), no fundo, a argamassa do Mito e da História.

Paradigmática também a poesia (e posturas) dos poetas santomenses, Costa Alegre e Francisco Tenreiro; o primeiro, que representará a *humilhação* da cor; o segundo, a *glorificação* da raça negra, como assevera M. Ferreira.

Os mitos constroem-se por etapas, por episódios! São posturas que podem corresponder às variações de interpretações e vicissitudes do *mito*, desde "Caliban/ Canibal", até "Caliban/Próspero", última fase, esta, moldada já pelo protagonismo de um

novo figurino - o da relação conflituosa "explorador/explorado" - transferidos os modelos das Américas para as terras africanas. Mas não podemos documentar esse dado cultural com transcrições de textos por ser já extensa a nossa escrita. Ficam as referências; e muitas outras se omitem.

Quisemos sobretudo falar da Língua Portuguesa e da sua vocação universalista, num *espaço* que lhe é próprio: a Associação dos Lusitanistas.

Fizemos constar do resumo provisório que enviámos, como projecto, ao Sr. Coordenador do Congresso, dois nomes de vulto da literatura caboverdiana da actualidade, para, nas suas obras de ficção, confrontarmos a sequência desse frenesim de marcar presença no vanguardismo literário, em que "*ser primeiro*" não é coisa estranha nas tramas inventadas. Esses nomes eram/são *Teixeira de Sousa* e *Germano de Almeida*, autores, respectivamente, de *Djunga* e *O Meu Poeta*, dois romances paradigmáticos, na nossa opinião; eles comprovam essa dinâmica que faz correr os caboverdianos. Num e noutro, desses romances, se sente um assumir da obrigação de teorizar, de adequar aos novos tempos o caminho da *literatura caboverdiana*, traçar-lhe o rumo, renovar-lhe o espaço (conquistá-lo?), a meta - de *insular a universal*. Quase um acto "testamenteiro" literário, um *manifesto* de princípios, um chamariz que seduz os dois autores, apesar das enormes diferenças e postura na arte ficcional. *Texto* e *Autor*, - qual deles leva a palma? E como? Porquê? Com que meios ou manifestações? - são perguntas cujas respostas ficam adiadas. Mas "*ser primeiro*" é um tópico que tem assento nas engrenagens diegéticas que esses romancistas configuram. Suspensas, por agora, a análise e a confrontação. Porém, impunha-se pelo menos inserir os seus nomes nesta panorâmica de enumerações temáticas; os nomes e os pontos de convergência/divergência, já que constaram do tema-resumo enviado no acto da inscrição. Autores empenhados na *construção do património cultural caboverdiano* através da literatura romanesca, da ficção, têm o direito de emparceirar nas colunas dos melhores obreiros da língua portuguesa.

CONCLUSÃO

"Ser primeiro" ou estar primeiro - o campo semântico é vasto - é também um misto de realidade e de espiritualidade, porque remete para o Mito da Criação e envolve a essência do Ser/pessoa, toda e qualquer pessoa de qualquer cultura e/ou civilização. Não é por acaso que há cada vez mais desafios e corridas *ao Guiness book* ...

Vem isto a propósito de uma história leda e leve - (com ela fechamos as nossas longas e líricas "estórias") que um jornalista português contou aos microfones da R.D.P. em Agosto/96. Deixamos um resumo/súmula com sabor a símbolo.

Adelino Gomes tinha sido enviado para a guerra do Golfo, integrado numa equipa de jornalistas latinos. Quando chegou a hora da rendição, iraquianos de braços no ar, lá no deserto, foi o delírio de dar a notícia primeiro, antes de fosse quem fosse a "Ser o primeiro" a dar a boa nova; era o deslumbramento da alma. A euforia de fazer saber ao mundo, antes de todos os enviados, isso tomava feição de mito. Era preciso ter ouvido o

belo texto e a enfática voz do jornalista português, deslumbrado, como quem se sente dentro do figurino de um herói. Só uma amostragem:

"Galgámos aquele deserto em velocidade perigosa", - disse - "para chegarmos depressa à cidade; 600kms de riscos através do deserto; telefonámos, a gozar já o prazer do espanto e a alegria de quem ia ouvir tão famosa notícia. Mas, a voz do outro lado, indiferente e apagada, foi um balde-de-água-fria, um alerta. Lisboa já sabia! Oh! desilusão!"

"É que o jornalista americano, enviado especial da T.S.F. fizera-se acompanhar de uma parabólica e o mundo tomou conhecimento imediatamente. Apesar de ele ter percorrido 1000 kms, e nós 600 kms, ele comunicou primeiro. Era a derrota da Rádio pela parabólica" - concluía o jornalista Adelino Gomes, preso ainda à envolvência do encanto de "ser o primeiro". Mas um peso sentia-se-lhe na voz. Era o peso do poder perdido. Poder cuja semântica é muito diversificada. Falava, neste caso, uma língua de cobre. Não pertence ao_*Universo da Lusofonia*, que esta é de aço fino para timbrar mitos em metas incertas ...

PRONÚNCIA DE NOMES PRÓPRIOS: O PROBLEMA GANDAVO OU GÂNDAVO

EVANILDO BECHARA

Em 1946, Pero de Magalhães volta a suscitar a atenção do público estudioso não porque um historiador viesse trazer novos subsídios de interpretação a seu *Tratado da Terra do Brasil* ou *História da Província Santa Cruz*, ou um filólogo focalizasse aspectos de seus opúsculos gramaticais. A razão era tão somente a questão de pôr em dúvida o tradicional uso de se proferir como paroxítono – **Gandavo** – o último elemento aposto ao nome próprio daquele que Barbosa Machado considerara "insigne humanista e excelente latino", natural de Braga e dos primeiros apaixonados do Brasil.

O problema foi levantado pelo competente estudioso da toponímia e antroponímia portuguesas, o Dr. Joaquim da Silveira, que, em nota inserida na revista *Brasília* (Coimbra, 1945, vol. III, p. 525-528), defendia a tese de que a verdadeira pronúncia seria **Gândavo**, proparoxítono, e não **Gandavo**.

Tal gentílico, que tem como base **Gand** ou **Ganda**, se explica porque o autor descendia de flamengo, especialmente pelo lado paterno: **Gandavo**, correspondente ao francês **Gantois**, designaria o morador ou filho de Gand, segundo Capistrano de Abreu que, na *Introdução* dos opúsculos históricos publicados pela Academia Brasileira de Letras, lhe estudou a vida e a obra.

Joaquim da Silveira alicerça sua proposta em dois argumentos que considera decisivos. O primeiro deles é o testemunho do célebre bibliógrafo espanhol Nicolau Antônio, que viveu "um pouco depois" do nosso historiador e gramático, e que embora registre "o apelido deste sem qualquer sinal diacrítico no texto da sua *Bibliotheca Hispana*, tomo II, pág. 168 (Roma, 1695), é certo que, na parte final desse mesmo tomo, quer no *Index cognominum*, pág. 391, quer no *Index patriarum*, pág. 458, quer ainda no *Index ultima materiarum – Historica*, pág. 629, o acentua expressamente e sempre **Gàndavo**, como acentua igualmente **Gàndara**, **Gàlvez**, etc" (*Brasília*, p. 527).

Continuando, o mesmo estudioso conclui:

> Este uso proposital e insólito, em obra latina, de um acento não conhecido em latim, e a sua repetição 3 vezes, pelo menos, manifesta o empenho do autor em evitar silabadas, e denuncia claramente que Nicolau Antônio estava bem ciente do que fazia marcando de esdrúxulo aquele vocábulo (Id, ibid.).

A outra prova vem da lição do lexicógrafo J. Facciolati:

> Em segundo lugar, o topônimo latino **Gandavum**, base do apelido, tinha, segundo os latinistas, a segunda sílaba breve, e portanto o acento tônico recaia sobre a primeira, o que de resto é corroborado até pela forma curta medieval **Ganda**, que não pode ter outra acentuação, e pelas modernas **Gent** e **Gand**, que lhe sucederam, citadas na nota anterior. Essa quantidade breve da 2ª sílaba vejo-a marcada no conceituado *Calepinus Septem Linguarum*, de J. Facciolati, segundo a

cuidada edição de Veneza de 1778, dirigida por J. B. Galliccioli, onde se lê: "**Gandăvum**, n. 2, ante Ganda, olim Clarinea: **Gant**, inc[olis] **Ghent**, urbs maxima Belgii, Flandriae caput..." (Id., ibid., 527-528).

Diante de tais provas, arremata Joaquim da Silveira:

> Em face destes dados, e salvo melhor documentação em contrário, entendo, pois, que a prosódia verdadeira do apelido discutido é **Gândavo**, e não **Gandavo.** (Id., ibid., p. 528).

A proposta do estudioso português mereceu o aplauso de quantos vieram posteriormente a tratar de Pero de Magalhães, quer em enciclopédias, quer em trabalhos de natureza histórica, literária ou lingüística, assinados por notáveis especialistas nestas áreas da ciência. Entretanto, a proposta deixou alguns pontos no ar, pontos que a presente comunicação pretende trazer à baila e discutir mais amiudamente. São pontos que descuram a história cultural e lingüística mesma do topônimo e do etnônimo, o processo de formação da palavra e, assim, os elementos lingüísticos que a constituem, dentro da língua portuguesa. Em primeiro lugar, há de se indagar por que diante de tais contundentes provas, passaram grandes e competentíssimos mestres da história, da literatura e da lingüística a proferir o apelido como paroxítono. No Brasil, Capistrano de Abreu não pronunciava de outra maneira. Em Portugal, José Leite de Vasconcelos, nos livros em que já marcava com acento diacrítico os proparoxítonos, nunca procedeu diferentemente. William Dwight Whitney, linguista geral e indo-europeísta consagrado, ao dirigir *The Century Dictionary of English*, reservou o décimo e último volume da obra ao registro dos nomes próprios em geral e aí seu colaborador, Benjamin E. Smith inclui o nome do humanista português, assinalando, entre parêntese, como paroxítono o apelido **Gandavo**. Por fim, o filólogo brasileiro de muito mérito que foi Cândido Jucá (filho) registra Gandavo, paroxítono, pronúncia recomendável, no seu prestante *Dicionário escolar das dificuldades da língua portuguesa*.

Se não bastasse o peso da tradição, juiz da exemplaridade na linguagem, ainda que tradição mais recente – partindo do pressuposto da aceitação das provas trazidas por Joaquim da Silveira –, vale a pena começar nossa tese pelo latim, já que aí repousa a nosso ver o argumento mais forte e cientificamente mais decisivo da proposta inovadora do estudioso português.

Antes de mais nada, vale só como artifício retórico da discussão afirmar Joaquim da Silveira que, nessa língua, tinha o topônimo **Gandavum** "segundo os latinistas, a segunda sílaba breve". Se não estamos em erro, esse registro trazido como prova, só o encontrou Silveira no citado léxico, aliás difundidíssimo outrora. Cremos que, se houvesse mais registros em outros dicionários, eles seriam trazidos em favor da tese inovadora. Na realidade, não topamos em nenhum dicionário latino de prestígio, pondo nesse rol os antigos e os modernos. Nem mesmo no *Lexicon totius latinitatis*, de Egídio Forcellini, discípulo de Jacob Facciolati, considerado ainda hoje fundamental repertório da lexicografia latina, o topônimo é contemplado. Os dicionários mais modernos que estendem sua documentação ao latim medieval, como o *Lexicon latinitatis medii aevi*,

publicado sob a direção de Albert Blaise (Turnholti, 1975), registram o topônimo sem nenhuma indicação quanto à sua prosódia. Assim também a obra de indispensável consulta de Ernst Förstemann, *Altdeutsches Namenbuch*, citada por Joaquim de Silveira. Aí vem assinalado o exemplo mais antigo do topônimo, colhido na *Vita S. Amandi*, do século VII, inserida nos *Acta Sanctorum*, editados por Mabillon. Tratando-se de uma formação do latim medieval, época em que a distinção opositiva e distintiva da quantidade havia de há muito desaparecido do sistema da língua, justifica-se a falta do uso do acento diacrítico.

É patente que o topônimo tem como base **Gand** ou **Ganda**, mas como explicar o final? O pretenso sufixo **–(a)vus** não existia para formação dos gentílicos nem em latim, nem no flamengo e holandês, nem nas línguas românicas. No latim e nas suas continuações neolatinas o sufixo por excelência é **–ensis**, como registra o *Lexicon*, de Blaise: **Gandavensis**, correspondente ao português **Gandense**. Aliás, pelo testemunho do referido *Lexicon*, **Gandavum** poderia valer pelo simples **Gand**, donde sairia o gentílico **Gandavensis**.

Não tem peso científico nem se baseia na prática dos procedimentos de formação de palavras por meio de sufixos, defender a pronúncia proparoxítona estribando-se na sílaba tônica do primitivo **Ganda**; basta atentar para **Roma → romanus**.

Não sendo o nosso topônimo formado de **Gand(a)** mais sufixo, onde encontraria sua fonte originária? Pensamos que tal forma se explica por analogia com **Batavo**, esse sim com boa tradição em latim, quer na forma substantiva plural **Batavi**, quer na adjetiva **Batavus**, correntes em César, Martial, Tácito e tantos outros escritores. Não seria a primeira vez que se tomava parte da base como se fora morfema; em português, por exemplo, já se pensou depreender o sufixo formador de gentílicos **–io** em **algarvio**; na realidade a palavra é o árabe **algarbî**. Leite de Vasconcelos, referindo-se a **Gandavo** (*Opúsculos*, III, Onomasiologia, p. 103), alude a um trabalho de certo Victor Tourneur, funcionário da Biblioteca Real da Bélgica, acerca da história e etimologia do nome **Gand**, que mencionava no século VII o **pagus Gandavus**, **–um**, com o sufixo **–avu**. Infelizmente o notável mestre da filologia portuguesa não aprofundou a discussão do nome e do pretenso sufixo. A verdade, porém, é que na extensa obra que escreveu sobre onomasiologia, antroponímia e toponímia, jamais registrou um sufixo **–(a)vu**. Chegou a discutir a pronúncia do topônimo **Ílhavo**, proparoxítono, do latim **Iliabum**, onde poderia ter aproveitado a ocasião para aludir ao caso, já que tratava da questão de se dever proferir **Ílhavo** ou **Ilhavo**.

Na hora de trazer para seu nome a lembrança de suas origens flamengas não seria outra a decisão em favor da pronúncia paroxítona da parte de um " insigne humanista e excelente latino".

Além das raízes tradicionais latinas, a região Batavia ocupava destacado lugar na área política, econômica e cultural, além de geograficamente vizinha, o que a colocava em condições de servir de modelo a um neologismo como **Gandavum**, na época em que este foi criado. E no padrão prosódico de **Bativi** e **Batavus**, só poderíamos ter **Gandavum** como paroxítono em latim medieval e eclesiástico e **Gandavo** em português, portanto. É difícil explicar a razão que levou Facciolati a optar pelo registro inédito – insistimos

nisto – do topônimo com sílaba medial breve; de qualquer maneira, a lição do lexicógrafo não recebeu o beneplácito do uso até que viesse à luz a nota de Joaquim da Silveira, mais de um século e meio depois.

No que toca ao testemunho do bibliógrafo espanhol Nicolau Antônio nos índices que rematam sua *Bibliotheca Hispana nova*, cabe lembrar que a 1ª edição de 1696, citada pelo estudioso português, teve uma 2ª ed. saída em 1788, em dois tomos, com acréscimos e numerosas correções a cargo de Francisco Pérez Bayer.

Na 2ª edição aparece **Gàndavo** nos lugares indicados por Joaquim da Silveira, só que, primeiro, é preciso verificar se a novidade da prosódia pertence mesmo a Nicolau Antônio. Assentada a responsabilidade do bibliógrafo espanhol, é tal a proliferação de acentos diacríticos nessa 2ª edição da Bibliotheca Hispana Nova, que não se percebe a existência de critério orientador de tal procedimento.

Os argumentos colhidos por Joaquim da Silveira para fundamentação da sua proposta não têm, cremos nós, a força que dispense a análise e discussão dos aspectos linguísticos trazidos aqui à baila. Por esses aspectos intrínsecos ao problema é que continuamos a pensar que se deva retornar ao testemunho da tradição e continuar pronunciando **Gandavo** o nome daquele que, segundo Camões, seu amigo, exaltou "*a Terra Santa Cruz, pouco sabida*".

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A ESCRITA DO PORTUGUÊS ARCAICO E A FALSA NOÇÃO DE ORTOGRAFIA FONÉTICA[1]

LUIZ CARLOS CAGLIARI

0. INTRODUÇÃO

O modo como um lingüista enxerga os problemas de linguagem nem sempre coincide com a maneira como alguns fatos têm sido vistos historicamente. Como pesquisador interessado nos estudos dos sistemas de escrita, um dos tópicos importantes sempre foi a ortografia (Cagliari, 1993, 1994). Não basta ter um inventário de unidades de escrita. É preciso escrever textos e, neste momento, a ortografia configura os sistemas de escrita dando o acabamento necessário e mostrando, de fato, a face real do sistema. Isto acontece com todos os sistemas, mas o alfabético se presta melhor para se entender alguns aspectos específicos da ortografia.

Por outro lado, tenho me interessado pela história do pensamento lingüístico em Língua Portuguesa. Sobretudo com os autores interessados em estudos filológicos, encontramos uma rica literatura a respeito da história da língua e, dentro deste quadro, da história da ortografia da Língua Portuguesa. Ao rever alguns desses estudos, duas questões me chamaram a atenção, de maneira particular. Uma delas diz relação à idéia de uma ortografia fonética que seria típica do período arcaico da língua. A outra questão é um certo mistério que existe na afirmação tradicional de que o Português e as línguas românicas vieram do Latim Vulgar. O que era, na verdade, esse Latim Vulgar: apenas um apanhado de erros de ortografia? Em ambas as questões, sempre senti falta de uma discussão mais bem feita a respeito quer dos sistemas de escrita - e da ortografia em particular, - quer do papel da variação lingüística nos estudos de Lingüística Histórica, sobretudo naqueles feitos pelos filólogos, seguindo uma tradição que se iniciou no final do século passado.

Embora o trabalho dos filólogos tenha trazido um ganho para os estudos lingüísticos, algumas questões, a meu ver, precisam ser abertas novamente e, talvez, ajustadas às novas maneiras como a Lingüística Moderna trata a linguagem em geral. A questão do Latim Vulgar ficará para uma outra ocasião. Neste trabalho, serão apresentados comentários a respeito da falsa idéia de que a escrita do português arcaico era fonética e que retratava a fala de seus usuários, de tal modo que através das letras se pode descobrir a fala em suas características e problemas principais.

---

[1] Esta é uma versão resumida de um trabalho mais amplo. Os interessados na versão completa, por favor, devem contactar diretamente o autor.

1. A ORTOGRAFIA DO LATIM ERA UMA ORTOGRAFIA FONÉTICA?

Todos sabem que a Língua Portuguesa representa uma das continuações da língua latina, juntamente com as demais línguas românicas. A Língua Portuguesa começou a se distanciar da língua latina num processo que levou séculos, de tal modo que durante muito tempo a língua do cotidiano era o Português e a língua da cultura e, portanto, da escrita ainda permanecia o latim. Aos poucos, através da necessidade de registro de nomes em cartório, a Língua Portuguesa começou a aparecer escrita também. Estas escritas cartoriais, no século XI, utilizavam não um latim *literário*, nem um latim *quotidianus*, nem mesmo o *latim vulgar*, mas o *latim bárbaro*. Os notários dos conventos, como do de Alcobaça, nos legaram muitos documentos preciosos. Era nos conventos que se escrevia, mas não se produzia só latim literário, como a patrística, mas também obras profanas.

Ao tentar escrever um nome não latino, mas português, a primeira reação era latinizar o nome. Outras vezes, não. Neste caso, escrevia-se o nome olhando-se qual som as letras do alfabeto tinham, a partir de seus nomes. Letra A tem o som de *a*, letra P tem o som de *pê*, e assim por diante. Como nem toda letra apresenta apenas um som e vice-versa, este uso acrofônico do alfabeto trazia algumas incertezas, dificuldades, fonte de escritas variantes. Os documentos originários de registros cartoriais apresentavam poucas palavras portuguesas misturadas com latinas. Quando a Língua Portuguesa passou para o texto, não só para os nomes, temos uma das fontes da ortografia da língua portuguesa, baseada em usuários da escrita que mal conheciam o latim, mas tinham diante de si um alfabeto, usado como sistema de escrita da língua latina. Esse tipo de usuário, mais do que qualquer outro, percebia que o latim não tinha um sistema de escrita fonético, nem sequer bem próximo disto, porque o latim bárbaro já havia, de certo modo, *estropiado* o latim escolar. Portanto, diante da escrita tradicional do latim escolar, o usuário do latim bárbaro lia em seu dialeto, ficando evidente que se podia escrever de um jeito e falar de outro. Portanto, parecia lógico que usar a forma ortográfica do latim para palavras do português era fugir demais do sistema alfabético, como escrever em português e querer ler em italiano. Pode-se escrever TIA e dizer *tchia*, mas escrever TIA e ler *dzia* era um pequeno problema que se avoluma à medida que o vocabulário difere mais na forma fonológica das palavras correspondentes nas duas línguas. A solução era partir para uma nova forma de escrita para a Língua Portuguesa que, até então, era ágrafa. A partir do conhecimento do alfabeto, os usuários começaram a testar possibilidades de escrita de tal modo que facilitasse a leitura na Língua Portuguesa, seguindo o alfabeto latino. Além disto, havia sempre um olho no que acontecia com o espanhol, com o italiano e com o francês.[2] A soma de todas

[2] Seria interessante fazer uma comparação detalhada com o que aconteceu com outras línguas, como o francês, o italiano, o espanhol, etc. Por exemplo, o documento mais antigo escrito em língua francesa é Le Serment de Strasbourg, de 842. A tradição francesa atribui um período ortográfico aos séculos XI e XII, o dos jograis com escrita fonética ou simplificada e um período do século XIII ao XV, época em que a escrita foi dominada pela burocracia legal, cartórios, etc., com o surgimento de uma ortografia sem sentido. O primeiro livro publicado pela Sorbone é de 1470 e, a partir daí, começa a se formar a atual ortografia do francês (muitas propostas de reforma foram feitas até recentemente, mas a escrita continua a tradicional até hoje). As pessoas acham que a ortografia se estabilizou (início) porque se estabilizou a evolução fonética

essas idéias ortográficas servia de orientação nas primeiras escritas da Língua Portuguesa feitas por pessoas que eram usuárias do latim bárbaro, tinham pouco conhecimento do latim escolar, viam textos escritos em outras línguas românicas e eram falantes do português no dia-a-dia.

A idéia tradicional, segundo a qual as línguas românicas vieram diretamente do latim vulgar é ingênua, reducionista e preconceituosa. O latim vulgar, antes de se tornar língua românica, passou pelo latim bárbaro. Este permaneceu em textos escritos numa forma escolar (latim "macarrônico"), mas também ajudou a gerar, na fala, as línguas românicas. Com o passar do tempo, nota-se que a escrita fica e a fala continua a evolução das línguas. Depois de muito tempo, tem-se a impressão de que o latim bárbaro era usado em paralelo com a evolução do latim vulgar para as línguas românicas. Para os filólogos do final do século passado, era mais fácil e conveniente fazer as *leis fonéticas* traçando um caminho, às vezes imaginoso, entre dois extremos: o latim vulgar e o português, por exemplo. Estas considerações não invalidam a possibilidade de, no século XIII, por exemplo, ser o português e o latim bárbaro línguas muito diferentes. O latim bárbaro mantinha uma estrutura básica da língua latina, mas a Língua Portuguesa já contava com outro modelo.

Essa relação entre a origem e o resultado da evolução do latim para as línguas românicas tem servido de justificativa para fatos que, aparentemente, parecem bem explicados, mas que poderiam ter outras explicações, se as coisas fossem consideradas de outra forma. É por isto que não é raro encontrar em autores que defendem uma certa transcrição fonética do português arcaico, explicações de ordem puramente ortográfica - erros e confusões de grafias - quando, na verdade, o que existia por trás, pelo que parece, nada mais era do um um problema de variação lingüística - que complicaria as explicações filológicas tradicionais. Veja, por exemplo, a seguinte passagem de Williams (1973):

> A freqüente modificação do E em I em documentos do latim medieval [...], que é contrária ao indicado no quadro acima [evolução do latim clássico para o latim vulgar], é puramente ortográfica e provàvelmente decorre de confusão entre as duas letras, por causa da impressão de que ambas representavam um e mesmo som. A modificação do O em U decorre da mesma causa (E. Williams, 1973: 17-18).

Em suma, com relação à ortografia da língua portuguesa, uma de suas origens baseia-se na escrita de pessoas que, por desconfiarem do valor fonético do alfabeto para o latim, tentaram refazer os valores sonoros das letras para a Língua Portuguesa, uma vez que as palavras não tinham uma tradição de escrita. Isto produz um resultado muito semelhante a algumas produções de textos de alunos na fase de alfabetização. As crianças escrevem letras que acham possíveis a partir do alfabeto e de outros conhecimentos (ortográficos) que têm e acabam produzindo formas variantes de escrita: um escreve de um jeito, outro, diferentemente. Por exemplo, um escreve com C - outro com QU; um, com R -

---

que era antes muito acelerada (CATACH, 1978: 8-10). Com relação ao espanhol, o trabalho de Nebrija vai se tornar um modelo para o futuro. A reforma do século XVIII ainda seguia o modelo de Nebrija. Por outro lado, Portugal insistia na ortografia etimológica para diferenciar a Língua Portuguesa do espanhol ou por influência do francês.

outro com RR; um escreve EI - outro apenas E, etc. A falta de um modelo bem definido e obrigatório leva os usuários a imaginarem como as palavras devam ser escritas, a fazer hipóteses sobre o uso das letras do alfabeto e sobre uma possível adequação com o que acontece com outras palavras, para as quais restam poucas dúvidas, como a escrita do próprio nome que, em geral, apresenta uma grafia já bem definida.

O problema do início da ortografia portuguesa é muito semelhante ao de outras línguas românicas. Por exemplo, com relação ao francês, que começou a ser escrito antes do português, diz Blanche-Benveniste:

> *L'histoire de l'écriture française se laisse décomposer en deux tendances de même orientation, mais dont les résultats son diamétralement opposés. Le français cherche à se constituer un alphabet propre à partir de l'alphabet latin, beaucoup trop pauvre en graphèmes pour pouvoir s'adapter sans modificatións à une langue aussi riche en phonèmes que la nôtre. Faute d'y parvenir, il est amené, par compensation, à l'insuffisance de l'alphabet. Celle-là apparaît donc comme le prix dont il a fallu payer l'incapacité à créer celui-ci.*
>
> *Que les premiers clercs qui, sporadiquemente au IXe siècle, mais surtout à partir du XIe, osèrent écrire leur langue vulgaire, aient utilisé l'alphabet latin, il n'y a rien d'étonnant à cela. Ils disposaient d'un outil tout préparé, véhicule de la culture antique et de la tradiction chrétienne; et d'ailleurs ils n'en connaissaient pas d'autre. Ce que paraît plus surprenant, c'est qu'au cours des siècles suivants n'ait pas éclaté aux yeux l'inadaptation de l'alphabet latin au système phonologique du français, qu'il ne se soit trouvé personne pour en dénoncer la carence, et pour proposer un nouvel alphabet avant que la sédimentation des siècles ne vienne rendre quasiment utopique cette entreprise* (Blanche-Benveniste, 1978: 47-48).

O dilema entre o fonético e o etimológico pode ser visto também na seguinte passagem:

> Devendo a ortografia de qualquer tempo assumir dois compromissos simultâneos - um deles a vinculá-la à tradição gráfica que a precede, para que os seus caracteres se não tornem de repente ilegíveis, e outro a ligá-la à realidade fonética da fala, para que entre os dois sistemas, escrito e falado, não se cortem as relações minimamente exigidas - logo se criam dois paradigmas alternativos: um extremamente histórico, outro exaustivamente fonético (R Marquilhas, 1987: 103-104).

Nos textos em latim bárbaro, a maior diferença com relação ao latim residia na sintaxe (incluindo aí a questão da concordância e, por consequinte, da forma morfológica das flexões). O mesmo não acontecia com o latim vulgar. Aqui, o problema tal qual passado historicamente entre os estudiosos, prima-se pela variação fonológica não só nos sufixos, mas sobretudo na própria raiz das palavras. Foi por isto também que o latim vulgar era um bom material para se fazer estudos filológicos e leis fonéticas. Mas, será que o latim vulgar tinha uma ortografia? É claro que as pessoas escreviam o que chamamos de latim vulgar. Mas, faziam isto baseados em que modelo? Para os usuários dos grafites, das inscrições lapidares, e até para as anotações de alguns gramáticos, a escrita do latim vulgar seguia o modelo descrito acima para os usuários do latim bárbaro. Porém, com algumas diferenças. Quem escrevia latim bárbaro eram pessoas com certo grau de instrução. Mas, quem escrevia grafites, certamente, eram usuários da escrita que, como muitos ainda hoje, aprendem a ler para fins específicos (ex. comércio) e escrevem a variedade de língua que falam, sem se preocuparem em resolver dúvidas ortográficas com quem sabe. O resultado, em geral, é uma escrita a meio caminho entre uma transcrição

fonética (baseada no princípio acrofônico do alfabeto) e uma escrita tradicional em que elementos do conhecimento da escrita em geral influenciam a escrita particular no caso de o usuário ter que fazer hipóteses sobre qual seria a melhor maneira de escrever uma palavra para a qual não tem um modelo certo diante de si. Se uma pessoa sabe escrever, significa que tem mais cultura do que os que são completamente analfabetos. Mas, saber escrever não significa necessariamente que a pessoa seja assídua nessa tarefa. No mundo, ler sempre foi muitíssimo mais importante, útil e, de fato, utilizado, do que a escrita. Por outro lado, não se deve supor que só pessoas de pouca instrução escreviam grafites, por exemplo. O grafite é uma forma de retratar protestos, revoltas e coisas do tipo e, neste caso, a linguagem, em geral chula, da variedade lingüística falada (dialetal) é a que melhor se presta, mesmo para esconder a identidade do autor. Ainda mais, deformar formas na escrita de grafites também é uma maneira de ser original, de marcar presença, ao mesmo tempo escondendo a identidade. Portanto, é fácil ver que o material que nos chegou de escrita do latim vulgar certamente não era uma escrita fonética, podendo, como acontece até hoje com escritas desse tipo, estar longe disso, não sendo nem sequer um bom modelo para se estudar a fala dos seus usuários. Isto mostra mais uma vez, como tenho afirmado, que o alfabeto nunca foi usado para se fazer sistemas de escrita fonéticos (a não ser pelos lingüistas, foneticistas, etc.). Nenhum povo fez esse uso do alfabeto porque a variação lingüística o impede, criando dúvidas insuperáveis para o escritor e para o leitor quando se leva em conta uma língua como um todo. Por isto, o caráter fonográfico da escrita alfabética tem que ser posto de lado em parte para que a escrita seja um pouco ideográfica, resultando disso o nascimento de formas mais abstratas (menos fonéticas) e que permitam um acesso mais fácil na leitura por falantes de dialetos diferentes. Ou seja, sem uma certa ortografia (afastando-se da base fonográfica e/ou ideográfica) nenhum sistema de escrita funciona. Deve-se lembrar, ainda, que é uma idéia ingênua pensar que quem escreve faz isto apenas para si próprio, achando que ninguém mais vai ler. Finalmente, as observações dos gramáticos a respeito da fala do latim vulgar são muito mais interessantes do que as observações a respeito de erros de ortografia. Ver *erros de fala* em erros ortográficos é andar num campo minado.

Com relação ao latim *quotidianus* de que nos falam alguns gramáticos, como não era objeto de preocupação para quem trabalhava com a norma culta, não sabemos praticamente nada. Os gramáticos antigos, como os gramáticos normativos modernos, preocupam-se com a língua escrita. A fonética representa uma cultura geral sobre os mecanismos de produção de fala (quando tratada corretamente). Ninguém se preocupa com o aspecto sonoro da linguagem. A parte relativa à ortografia quase sempre apresenta correções, às vezes, com explicações que dizem que a pessoa escreve errado porque fala errado. Nestes casos, por exemplo, de troca de L por R, temos uma dica a respeito da fala de alguns dialetos. Mas, mesmo nestes casos, a garantia é precária. No português de hoje, uma troca de L por R pode significar muitas pronúncias e essas diferenças não aparecem retratadas porque, partindo do princípio acrofônico do alfabeto que usamos, não há letras para certos sons, ou, dito de outra forma, uma mesma letra pode representar vários sons, mesmo quando usada de forma inadequada, como o R por L. Mais uma vez, vemos como é difícil acreditar que as escritas erradas, os desvios das formas ortográficas, signifiquem

que o usuário faz um uso fonético de escrever de tal modo que o resultado é uma espécie de transcrição fonética, em que uma letra tem apenas um som.

E o latim literário? Nas entrelinhas de muitos trabalhos, tem-se a impressão de que o autor, consciente ou inconscientemente, acredita que a escrita do latim literário era uma retrato da fala, isto é, que as pessoas que falavam a norma culta latina pronunciavam a língua como era escrita.[3] Para esses, a língua latina tinha apenas cinco vogais bem definidas foneticamente na fala, como tinha no alfabeto. O mesmo acontecia com as consoantes. Alguns casos especiais tinham explicações históricas, como o uso da letra Q, G, Y, K, etc. Trata-se de uma visão semelhante à daquelas pessoas que insistem, ainda hoje, em achar que determinada língua escreve como fala (português, espanhol, italiano ...) e outras não (francês, inglês,...), etc. Qualquer pessoa com um mínimo de conhecimento de Fonologia, Fonética e Morfologia sabe que tal afirmação não passa de uma impressão falsa da realidade.[4]

A tentativa de estabelecer uma pronúncia *restaurada* do latim é uma tarefa quase impossível. Em primeiro lugar, seria preciso definir que variedade de latim vai ser escolhida. Certamente, a norma culta. Mas, o que era a norma culta do latim, e de que época? Atrás da idéia de restauração da pronúncia existe o preconceito lingüístico de que a norma culta é uma fala que segue de perto o alfabeto e a ortografia, sem variação. As observações dos gramáticos latinos nos dizem pouco e com referência a coisas muito específicas, ficando de fora a língua como era usada de maneira mais geral. A confusão entre os sons *kê* e *guê*, que levou à criação da letra G, derivada de C, mostra como o latim era uma língua em constante mudança, como qualquer outra e que, portanto, em um determinado tempo, vamos encontrar sempre um conjunto de dialetos. Mesmo o de maior prestígio não é imutável e ele também apresenta variações, como acontece com todas as línguas. Portanto, restaurar a pronúncia do latim é um modismo. Obviamente, havia outras idéias atrás dessa tarefa. Uma delas era a própria justificativa dos trabalhos de filologia. Se havia um caminho bem traçado do latim ao português, através das leis fonéticas era possível fazer o caminho inverso e chegar à pronúncia do latim. Parece lógico, mas é um equívoco. Baseando-se na escrita, pode-se dizer muito pouco da fala e, quase sempre, de forma muito geral. Quando se afirma que um I breve transformou-se num E, o que se está dizendo refere-se mais à escrita do que à fala, quer do latim (o que era esse I breve latino, de fato?) quer do português (qualquer estudo dialetológico mostra as variantes existentes

---

[3] Veja a seguinte citação: "*Pourtant, l'orthographe latine, ancêtre de la nôtre, est relativement satisfaisante en ce sens qu'à chaque signe ne correspond en général qu'un son*" (BURNEY, 1955:5). Apesar disto, o mesmo autor admite, lembrando Antoine Meillet (*Le Problème de l'orthographe latine* - extrait de la Revue des Études Latines, 1924) que o próprio latim apresentava variantes ortográficas, como *adfero* e *affero*, *adnuo* e *annuo*.

[4] Catach (1978:3) observa, por exemplo, que escritas como a do serbo-croata e do turco apresentam uma correspondência clara entre signo e som e som e signo e "*une foi connue, permet pratiquement de se délivrer de tout souci de correction, tel que nous le connaissons en France*". Se o objetivo da ortografia é neutralizar a variação lingüística, nenhuma afirmação deste tipo faz sentido. Quanto muito, uma escrita ortográfica pode espelhar mais de perto a fala de um dialeto do que de outros. Por outro lado, nenhuma língua apresenta apenas uma variedade de fala. Portanto, buscar uma escrita fonética numa ortografia é uma aproximação grosseira, na melhor das hipóteses.

na pronúncia, para esses casos, ocorrendo, por exemplo [i], [e], [ɛ], [ə] e [ɯ] - dependendo do dialeto ... variantes típicas do contexto não-acentuado). Por outro lado, dizer que as variantes dialetais se formaram numa linha de sucessão no tempo não faz sentido, como a geografia lingüística e a sociolingüística têm demonstrado.

Conclui-se, do exposto acima, que o latim, em qualquer uma de suas manifestações escritas, não tinha uma ortografia fonética (nem poderia ter) e que muitas das variantes de fala sequer tinham uma escrita. O que se conhece, por exemplo, do latim vulgar, provém de erros de ortografia do latim literário e não como um esforço para retratar uma fala popular, diferente da fala de uma norma culta. A escrita do latim bárbaro tinha mais a ver com questões de sintaxe do que fonológicas ou morfológicas e trazia uma ortografia fortemente calcada no modelo do latim literário.

2. UM PERÍODO PSEUDO-FONÉTICO DA ORTOGRAFIA DA LÍNGUA PORTUGUESA

O que é chamado tradicionalmente de *período fonético* da ortografia da língua portuguesa caracteriza-se, segundo os estudiosos, de um modo geral, pelo fato de os escribas usarem as letras do alfabeto latino de acordo com os sons que seus nomes representam (princípio acrofônico), criando as grafias das palavras através de uma análise fonética dos sons das palavras. Na comparação entre o latim e o português, ficava claro que o alfabeto, assim concebido, não iria produzir o tipo de ortografia desejado, uma vez que alguns sons do português não apareciam nos nomes das letras do alfabeto latino. Veja o seguinte comentário:

> No período fonético os escribas tentavam representar fonèticamente os sons das palavras que escreviam. Como havia muitos novos sons que não existiam em latim e para os quais não se desenvolvera uma tradição representativa, foram obrigados a adaptar velhas grafias ou a inventar novas. E muitas inconsistências se desenvolveram. Os escribas representaram freqüentes vezes o mesmo som de diferentes maneiras e diferentes sons da mesma maneira (E Williams, 1973: 33).

Atrás da idéia de escrita fonética, vem, comumente, um pressuposto de que tal modo de escrever representa uma forma *simples* de grafar as palavras, como se vê na seguinte observação:

> Nos primeiros tempos, quando o pseudo-etimologismo não havia ainda empolgado os espíritos, observa-se nela uma grande tendência fonética. § O maior conhecimento do latim, sobretudo com o Renascimento, que proclamava a necessidade de se conhecerem os escritores clássicos, romanos e gregos, foi a causa de que começassem a aparecer entre nós as complicações gráficas. § As palavras escritas sofrem, a partir de então, a influência etimológica, apresentando uma indumentária mais rica de letras, em flagrante contraste com a primitiva simplicidade.(Coutinho, 1973: 71).

Às vezes, as afirmações são mais diretas aceitando a ortografia arcaica como uma espécie de transcrição fonética:

> Período Fonético: Caracteriza este período a representação, pelas letras, dos sons que elas realmente representavam, consoante a evolução por eles sofrida, e a ausência, em geral, de caracteres não proferidos. Verdade seja que essa representação nem sempre acompanhou *pari passu* as alterações que se foram dando e por vezes conservou-se antiquada em relação ao desenvolvimento da língua (JJ Nunes, 1989: 193).

Do século XII ao XVI, o assim chamado tradicionalmente de *Período Fonético da ortografia da língua portuguesa*, que tipo de textos vamos encontrar? Como já dissemos, os textos mais antigos da Língua Portuguesa aparecem em documentos cartoriais. Por outras informações, sabemos que esses textos cartoriais eram escritos por pessoas que, provavelmente, usavam o latim bárbaro, uma vez que tal tipo de latim é também encontrado nesses documentos. A respeito deles, já comentamos acima. Esses usuários da escrita não se baseavam num conceito de transcrição fonética para escrever nem o latim bárbaro, nem a língua vernácula.

Os textos mais famosos daquela época são, sem dúvida, os Cancioneiros Trovadorescos. Há, ainda, os nobiliários, crônicas, obras místicas, traduções e outros tipos, menores em importância e em quantidade, nos séculos XII a XIV. No século seguinte, já aparece um volume maior de obras, sobretudo de natureza histórica e traduções para a *nova língua*. No século XVI, muitas obras místicas, históricas e o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Camões, Gil Vicente e Sá de Miranda são divisores de água em muitos sentidos, até com relação à ortografia, uma vez que a importância literária de suas obras serviu de modelo não só literário, mas de uso geral da língua, incluindo a ortografia.

Algumas dessas obras tinham um tratamento especial, sendo obras ricamente elaboradas, com todos os cuidados que um tal trabalho merecia. Essa preocupação, depois, passaria para os tipógrafos, com a invenção da imprensa de tipos isolados, já no final do século XV. Os autores e editores dessas obras defrontavam-se com muitos problemas de ortografia, uma vez que a Língua Portuguesa começava, então, a aparecer na escrita. Esses autores e editores eram, sem dúvida, pessoas cultas, que conheciam não só o latim, como também outras línguas e tinham acesso a bibliotecas. Além disto, isso era uma tarefa típica dos conventos, onde se encontravam as facilidades para sua realização.

Com relação aos primeiros escribas da Língua Portuguesa, José Leite de Vasconcellos diz o seguinte:

> Os primeiros que tentaram representar gràficamente o português viram-se em grandes embaraços: de um lado tinham o modêlo tirânico do latim, a que mal podiam subtrair-se (como entre nós ainda hoje em parte sucede), e de outro precisavam de representar os sons da língua viva com suficiente exactidão, sons que por vezes eram absolutamente estranhos ao latim, como os ditongos nasais e as palatais X, CH, LH, NH para não falar de J, visto que êste som se dava na pronúncia escolar ao I *consonans*. § De tais embaraços resultou um mixto na ortografia, não somente na medieval, senão também na dos tempos posteriores (JLVasconcellos, 1959: 205).

As pessoas que escrevem nessa situação encontram-se diante de dois problemas básicos: um, de natureza cultural, que significa como uma escrita pode revelar um grau sofisticado de conhecimento e de realização cultural; e outro, de natureza lingüística, que leva o usuário da escrita a optar por formas de escrita que facilitem a tarefa do leitor, seja ele quem for. No primeiro caso, aparecem os modismos etimológicos (com ou sem motivação científica), assim como formas julgadas elegantes por serem usadas em outras línguas com prestígio internacional. Lembrar da forma latina correspondente ou de como o francês, o espanhol e o italiano escreviam podia fazer com que o autor se revelasse uma pessoa culta através de suas escolhas ortográficas. O problema ficava mais sério com

relação à segunda preocupação. Se, por um lado, facilitava a leitura escrever de modo semelhante ao de outras línguas - seria mais fácil ver correspondências - por outro lado, deparavam-se com a necessidade de representar características próprias da Língua Portuguesa, como os sons palatais, a nasalização, a pronúncia ou não de certas letras que se poderia por na escrita por razões culturais, etimológicas, etc. Enfim, surgia uma situação de impasse que requeria um equilíbrio entre o ler e o escrever, entre fazer uma transcrição fonética e uma escrita que complicaria exageradamente o princípio acrofônico das letras do alfabeto. Na prática, como se pode constatar, analisando esses documentos, a solução foi de não ir demais para um lado nem para outro, resultando daí uma ortografia que não era fonética totalmente, nem fortemente calcada em nenhum outro modelo ortográfico das línguas de prestígio da época, apesar de considerar importante não se afastar muito desses modelos. Essa ortografia que começou a formar uma tradição, sem dúvida alguma, não pode ser considerada uma ortografia fonética, pois nunca o foi. O máximo que conseguiu fazer foi dar uma certa identidade para a Língua Portuguesa criando algumas formas ortográficas próprias, sobretudo com o uso dos dígrafos que, como se sabe, funcionam como *coringas* nos sistemas de escrita alfabéticos. A duplicação de letras para indicar sílabas longas ou acentuadas faz parte das estratégias de uso do alfabeto latino. É curioso notar que os diacríticos dos acentos na Língua Portuguesa, desde o início, tem mais a ver com a qualidade das vogais do que com o acento. Tal idéia está tão enraizada que é comum ver pessoas que colocam as marcas de acento sobre as letras E e O quando têm pronúncia aberta, mesmo que a grafia não exija tais marcas, sobretudo quando aquelas letras caem em sílabas tônicas, como em *moéla*. Este uso dos diacríticos, sem dúvida, vem de uma influência da escrita árabe. Os espanhóis chegaram a escrever textos em espanhol com letras do alfabeto árabe (escrita *aljamia*), mas não se conhece o mesmo em Portugal. Entretanto, há muitas evidências de outra ordem que mostram que a influência árabe em Portugal não foi pequena nem insignificante. Ao que tudo indica, parece que, de fato, ela é ainda pouco conhecida. Estamos acostumados a ver o mundo da Idade Média do ponto de vista dos castelos e conventos. Alguns destes obrigavam os frades a fazerem penitência quando viam uma mulher. Com os invasores a situação era muito pior, certamente. Mas os árabes ficaram séculos na Península Ibérica.

Se os diacríticos vieram por influência árabe, será que não houve outras contribuições com relação à ortografia? As gramáticas de João de Barros e de Antônio de Nebrija - para o Espanhol - lembram não só as gramáticas latinas, mas também as gramáticas árabes da tradição de Ibn-Sinâ. (Avicena).

Além do trabalho dos conventos, das chancelarias e, mais tarde, dos tipógrafos, temos alguns documentos *mais pessoais*, como cartas em que se encontram, não raramente, um outro tipo de ortografia, quando produzidos por pessoas sem a instrução dos conventos. Um exemplo famoso é a Carta de Pêro Vaz de Caminha, relatando o descobrimento do Brasil. Certamente, o autor não era uma pessoa acostumada com as questões da chancelaria, mas alguém que sabia ler e escrever, sendo mais um autodidata. A natureza do texto revela isto: nem sequer usa o termo *caravelas* - que era uma grande realização portuguesa da época. O modo de se dirigir às pessoas, como *capitão*, é outra evidência no sentido apontado.

Documentos escritos por pessoas *sem compromissos intelectuais*, diferentemente dos autores de livros e dos editores e dos tipógrafos, em geral, trazem muitos *problemas de ortografia*, ou seja, trazem palavras com grafias peculiares. Pessoas que escrevem pouco, mesmo no mundo atual, estão nessa categoria. Embora o ponto de partida seja a observação da fala na busca de correspondências entre sons e letras, tem-se notado que esse tipo de usuário trabalha mais com hipóteses sobre como deveria ser a escrita das palavras do que com o objetivo de representar uma pronúncia exata. Os casos de hipercorreção são muito freqüentes, o que revela que a estratégia do usuário está mais voltada para a escrita do que para a fala. É semelhante às crianças em fase de alfabetização que já aprenderam que não podem escrever com I *dici*, mas *disse* - com E final, apesar de falar [i]. Depois, escrevem *medeco* em vez de *médico*. Certamente, elas estão observando a fala para escrever, mas o resultado não é uma transcrição fonética. Como já disse, nenhuma pessoa que escreve em sociedade faz da escrita uma transcrição fonética, porque a escrita tem outros caminhos, tem outras estratégias que qualquer um que sabe minimamente ler e escrever lança mão para escrever. Portanto, ver nessas escritas de pessoas sem grande instrução uma ortografia fonética é um modo equivocado de entender os fatos.

Em conclusão, constatamos que nenhum tipo de usuário da escrita antiga da Língua Portuguesa tinha em mente fazer transcrições fonéticas e deixou textos em que se possa reconhecer com tranqüilidade que determinadas formas de escrita representam exatamente formas de falar de diferentes dialetos. Há muitos outros fatores, essencialmente da natureza dos sistemas de escrita, que impelem os usuários a optar por certas soluções de escrita, quase sempre voltadas para representações abstratas, gerais, que permitem a leitura, mas não necessariamente identificam a fala. Permitir a leitura tem mais a ver com as possibilidades de uso das letras, tiradas do princípio acrofônico, do que um uso fonético das mesmas.

3. CONCLUSÃO

Existe uma idéia generalizada segundo a qual algumas ortografias são fonéticas e outras não, ou seja, algumas procurariam representar um modo de falar em que se reconheceria claramente que as letras representam um som e que os sons da língua são representados pelas letras de tal modo que a um determinado som atribui-se uma única letra e vice-versa. Nesse tipo de ortografia não ocorreriam letras sem som. É considerada também uma ortografia simples e de fácil leitura. Mesmo uma pessoa que não conhecesse a fala da língua conseguiria facilmente descobri-la apenas através da escrita.

Algumas outras pessoas acham que tal ortografia nunca é totalmente fonética porque descobre-se sempre que uma ou outra letra (em geral vogais) pode representar dois sons diferentes (em geral em contextos complementares). Neste caso a ortografia seria quase fonética.

Essas concepções de ortografia baseiam-se na idéia de que a escrita alfabética foi feita para escrever as línguas à moda de uma transcrição fonética. Para cada letra haveria apenas um som correspondente e vice-versa.

Uma idéia um pouco diferente refere-se àquelas pessoas que acham que a parte semântica também desempenha um papel na escrita ortográfica, uma vez que o signo tem significante e significado e a unidade básica da escrita - o grafema - seria um signo. Neste caso, tudo o que distancia uma escrita alfabética de uma transcrição fonética recebe um explicação semântica de algum tipo (por exemplo, etimológica, estética, etc.). Desse modo, toda ortografia é vista como um sistema de signos, a exemplo da fonologia. Esta é uma abordagem típica do estruturalismo lingüístico.

É raro encontrar alguém que trate a ortografia dentro de uma visão geral dos sistemas de escrita, mostrando que sua função principal é a de *neutralizar a variação lingüística*. De fato, a invenção do alfabeto durou apenas o tempo necessário para o inventor começar a escrever no novo sistema. Logo percebeu que tinha inventado como transcrever sons da fala através de letras, mas, na hora de escrever um língua, além disto, é preciso saber *qual fala* vai ser representada. Como todas as línguas apresentam variações dialetais, seria muito estranho que a sociedade escrevesse uma mesma palavra de muitas formas diferentes, porque são pronunciadas de formas diferentes. No instante seguinte à invenção do alfabeto, foi preciso abrir mão da idéia mais importante do novo sistema, para se escrever cada palavra de apenas uma forma, independentemente da maneira como é dita nos diferentes dialetos. Surgiu, assim, a ortografia, invenção muito mais importante do que a idéia de escrever os sons com letras. Da união dessas duas idéias: partindo de um alfabeto e da observação dos segmentos da fala associados às letras e optando por formas de escrita que não variassem segundo os dialetos, chegou-se à forma final de escrita, que é a ortografia da palavra. Neste momento, a palavra tornou-se mais importante para o sistema de escrita do que o próprio alfabeto, uma vez que os valores sonoros das letras passaram a ser dados pelos sons que determinada letra pode ter em todas as palavras da língua, ortograficamente escritas. Por exemplo, em inglês, a letra I, além de representar o som [i], representa, ainda, o som [ai]; em português, a letra E tem o som de [e], de [ɛ] e de [i], porque nos diferentes dialetos da língua (ou mesmo num único dialeto), há palavras +que têm esses sons escritos com a letra E, como: *beleza, belo, pote*, etc. Portanto, teoricamente, é insustentável achar que existe uma ortografia fonética. Pelo contrário, neutralizando a variação lingüística, a ortografia esconde a real pronúncia. Somente o falante que conhece a linguagem oral sabe ler uma escrita ortográfica de maneira correta, num dos possíveis dialetos. Diante de uma palavra como POTE, como se lê? O falante de um dialeto lerá [pɔt^{h}i], o falante de outro dialeto lerá [pɔtʃi] haverá, ainda, as possibilidades de pronúncia [pɔt^{h}], [pɔtʃ] e [pɔte], entre outras.[5] Embora não seja algo muito consciente aos leitores (e aos lingüistas, às vezes), cada um lê de acordo com a pronúncia do seu dialeto. Um brasileiro não lê um livro escrito por um português tendo de recuperar o sotaque original do autor, nem um português lê um autor brasileiro, imprimindo à leitura o sotaque brasileiro. Esta é mais uma evidência de que a ortografia tem como função principal neutralizar a variação lingüística e, ao fazer isto, procura

[5] Um caipira poderia ler a palavra com retroflexão na sílaba final, um caiçara poderia ler com palatalização, etc.

deixar a escrita o menos marcada possível com relação às diferenças de fala que toda língua tem.

Se não se pode fazer a rigor numa ortografia fonética, o que era, então, a ortografia do português arcaico? Os erros ortográficos e as variações ortográficas não são evidências confiáveis, segundo as quais seus usuários estariam aplicando à escrita um procedimento do tipo transcrição fonética. As hipóteses para os erros de ortografia são de todos os tipos, até confusões fonéticas. Neste caso, nem se pode dizer que as confusões fonéticas acabaram retratadas fielmente na escrita, podem ter sido apenas formas diferentes de resolver dúvidas ortográficas, assim como acontece no processo de alfabetização.[6]

Um estudo mais detalhado da escrita, sobretudo quando não se tem um outro tipo de fonte para os estudos lingüísticos que requerem um tratamento específico dos sons da fala, é necessário para que os estudos de lingüística histórica tenham uma base científica melhor alicerçada e mais bem estruturada em suas hipóteses e conclusões. Certamente, tem havido muita ingenuidade por parte de alguns ao estudar a evolução de línguas como as românicas, pelo fato de estes estudos se basearem em evidências escritas mal explicadas, para se traçar a história da língua. As considerações acima a respeito da natureza e função da ortografia e as críticas à ortografia fonética não significam que todos os trabalhos feitos até agora, dos filólogos e dos interessados em Lingüística Histórica estejam equivocados e que o que eles disseram não tem valor. Mesmo por caminhos tortos, pode-se chegar a excelentes resultados, porque a mente humana nem sempre explicita o que pensa e o que sai escrito no papel, muitas vezes, esconde segredos preciosos. Por outro lado, não faz mal à ciência, de vez em quando, colocar a barba de molho e repensar o que já foi pensado e dito de muitas formas diferentes.

UNICAMP

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Jerónimo Soares, Grammatica philosophica da lingua portugueza, ou principios da grammatica geral applicados á nossa linguagem, Lisboa: Na Typographia Da Academia Das Sciencias, 1822.

BARRETO, João Franco, *Ortografia da lingua portuguesa,* Lisboa: Na Officina de Ioam Da Costa, 1671.

BARROS, João de, *Grammatica da lingua portuguesa,* Olyssiponea: apud Locouicum Rotorigium Typographum, 1540.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire; CHERVEL, André, *L'Orthographe,* Paris: François Maspero, 3ème édition, 1978.

BURNEY, Pierre, *L'Orthographe,* Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

CAGLIARI, Luiz Carlos, "A origem das letras do alfabeto", *Ciência Hoje,* Rio de Janeiro: SBPC, vol. 17, Nº 98, 1993, pp. 20-7.

---

[6] *Mutatis mutantis*, cabe aqui aquela famosa citação de J. Leite de Vasconcellos: "Às vezes o prurido etimológico é tal, que já vi um brasileiro escrever HAGHORA por AGORA, pois que esta palavra vem de hac hora!" (JL VASCONCELLOS, 1959: 207).

CAGLIARI, Luiz Carlos, "O que é ortografia", *Estudos Lingüísticos - XXIII Anais de Seminários do GEL*, CNPq/USP/GEL, vol. I, 1994, pp.552-9.

CASTILHO, Feliciano de, *Metodo Castilho*, Lisboa: Imprensa Nacional, 2ª edição, 1853.

CASTRO, Ivo; DUARTE, Inês e LEIRIA, Isabel, A Demanda da Ortografia Portuguesa - Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1987.

CATACH, Nina, *L'Orthographe*, Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

COUTINHO, Ismael de Lima, *Pontos de Gramática Histórica*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 6ª edição, 1973.

FEIJÓ, João de Morais Madureira, *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a lingua portugueza*, Lisboa Occidental: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1739.

GÂNDAVO, Pero Magalhães de, *Regras que ensinam a maneira de escrever e ortographia da lingua portuguesa* [...], Lisboa: Na officina de Antonio Gonsaluez, 1574.

HENDERSON, Leslie (ed.), *Orthographies and Reading - perspectives from cognitive psychology, neuropsychology, and linguistics*, London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1984.

LEÃO, Duarte Nunes, *Orthographia da lingoa portuguesa*, Lisboa: Per Ioão de Barreira, 1576.

MARQUILHAS, Rita, "O Acento, o Hífen e as Consoantes Mudas nas Ortografias Antigas Portuguesas" in: *A Demanda da Ortografia Portuguesa - Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu*, editado por Castro, Ivo; Duarte, Inês e Leiria, Isabel, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1987, pp.103-16.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis, Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico - um estudo do percurso histórico da acentuação em Português, Campinas: UNICAMP - IEL, tese de doutorado, 1965.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, *Lições de Filologia Portuguesa, seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico*, Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., s.d.

NUNES, José Joaquim, *Compêndio de Gramática Histórica Portugues: fonética e morfologia*, Lisboa: Clássica Editora, 9ª edição, 1989.

OLIVEIRA, Fernão de, *Grammatica da lingoagem portuguesa*, Lisboa: casa de Germão galharde, 1536. (Edição fac-similada da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1981).

SILVA NETO, Serafin da, "Etimologia e Ortografia", in *Ensaios de Filologia Portuguesa*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, pp.236-80.

TAVANI, Giuseppe, "Antecedentes Históricos: a ortografia da Língua Portuguesa", In A Demanda da Ortografia Portuguesa - Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu, editado por Castro, Ivo; Duarte, Inês e Leiria, Isabel, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1987, pp.201-3.

VASCONCELLOS, J. Leite de, *Lições de Filologia Portuguesa*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.

VERA, Álvaro Ferreira de, *Ortographia ou modo para escrever certo na lingua portuguesa*, Lisboa: Per Mathias Rodriguez, 1631.

VIANA, A.R. Gonçalves, *Ortografia Nacional*, Lisboa, 1904.

WILLIAMS, Edwin B., *Do Latim ao Português - fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/INL/MEC, 2ª edição, 1973.

A OCORRÊNCIA OU O APAGAMENTO DO NEXO PREPOSITIVO *DE* EM ESTRUTURAS COMPLETIVAS: REFLEXÕES SOBRE ALGUNS (DES)USOS NA FALA CULTA COIMBRÃ

JOÃO NUNO P. CORRÊA CARDOSO

1. Em qualquer gramática das várias línguas neo-latinas, o capítulo dedicado ao estudo das estruturas de subordinação afigura-se sempre, mesmo para o leitor prevenido, como um dos mais complexos na descrição normativa do funcionamento de tais idiomas. E isto apesar de o princípio que orienta esse fenómeno linguístico ser muito claro: expressar relações de dependência entre conteúdos cognitivos, criando os tradicionalmente denominados períodos compostos.

Na língua portuguesa, os conectores responsáveis pelo estabelecimento da dependência formal, traduzindo, por conseguinte, a dependência conceptual (directa ou indirecta) das orações subordinadas são, para além das inúmeras conjunções, os pronomes e os advérbios relativos, os pronomes e os advérbios interrogativos, os infinitivos, os particípios e os gerúndios. Há, por outro lado, que considerar ainda o vasto conjunto de grupos de ligação resultantes da articulação de preposições com elementos de algumas das categorias acima enumeradas; trata-se, como se depreende, das chamadas locuções.

Ora, ultimamente, tenho registado uma crescente actualização diferenciada de um binómio conectivo particular — a locução conjuncional integrante *de que* — introdutor, na cadeia oracional, de estruturas com a função sintáctica de complemento nominal. Atentemos, para demonstração, nos seguintes exemplos:

i) Tenho medo de que ele dê uma queda na rua.
ii) Estou desejoso de que o Verão passe depressa.

Em i) estamos perante uma construção não predicativa em que a sequência completiva identifica a natureza do (substantivo) *medo*, (sentido e) enunciado pelo locutor; em ii) é o adjectivo *desejoso* o item lexical complementado.

A diferenciação que decorre dos exemplos apontados consiste no facto de, com assiduidade gradual, ocorrer a elipse da preposição *de* no uso quotidiano, tanto no registo oral como no escrito. As frases complexas possuem, nesse caso, configurações do tipo:

iii) Tenho a impressão que ele pagará a conta da mercearia.
iv) Estou certa que não teremos problemas com a polícia.

Se recordarmos a definição gramatical dos elementos constitutivos da locução em causa[1], imediatamente nos apercebemos de que ambos estão presentes no sistema, quer individualmente, quer combinados naquela expressão, desempenhando a mesma intenção comunicativa: marcar o encaixe de um termo sintagmático (dito consequente) ou subordinado num outro (dito antecedente subordinante). Será que, por serem sensíveis, em maior ou menor grau, a esta repetição significativa os falantes nativos do português começam a optar, cada vez mais, pelo simples emprego do complementador *que*, dando expressão à economia linguística, ou haverá, sobrepostas a este comportamento, questões de ordem sociolinguística?

2. Estas minhas primeiras dúvidas, suscitadas pela audição atenta de tais usos, conduziram-me a uma interessante investigação sociolinguística urbana [2], cujos resultados deixarei expostos no presente parágrafo.

Com a pesquisa aqui noticiada, procurei observar o modelo de introdução das estruturas de encaixe completivo nominal exibido pelo comportamento verbal espontâneo de falantes cultos, oriundos da cidade portuguesa de Coimbra e onde sempre habitaram.

Foram apenas considerados enunciados do tipo:

a) Tenho a certeza de que ele telefona/Estou certo de que ...
b) Tenho a convicção ... /Estou convencida ...
c) Tenho o desejo ... /Estou desejoso ...
d) Tenho a desconfiança ... /Estou desconfiada ...

---

[1] Entre os inúmeros testemunhos de gramáticos de língua portuguesa que eventualmente poderiam aqui ser transcritos, leiamos os que se seguem acerca das noções tidas em consideração: "*Preposição* é a expressão que, posta entre duas outras, estabelece uma subordinação da segunda à primeira [...]" Evanildo BECHARA, *Moderna gramática portuguesa*, Cursos de 1° e 2° Graus. Com base na Nomenclatura Gramatical Brasileira e no último acordo ortográfico, 31ª edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987, p.155. Sendo, então, as conjunções subordinativas "[...] as conjunções que ligam uma oração a outra dita *principal*, estabelecendo entre elas uma relação de dependência [...]". Idem, *ibidem*, p.160, as conjunções subordinativas integrantes "[...] completam com a segunda oração o sentido da primeira [...]". Artur de Almeida TORRES, *Moderna gramática expositiva da língua portuguesa*, 24ª edição, Nova edição atualizada e aumentada, Coleção Domine seu Idioma, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, S.A., 1973, p.136. São, podemos concluir, exactamente estas que fazem parte do sub-conjunto "[...] que tira a uma oração o caráter de comunicação livre ou autônoma, pondo-a como parte constitutiva de outra, onde entra à maneira de um elemento determinante ou definidor". J. Mattoso CÂMARA JR., *História e estrutura da língua portuguesa*, Revisão feita por Maria Aparecida RIBEIRO e Antônio Basílio RODRIGUES. Rio de Janeiro: Padrão — Livraria Editora Ltda., 1975, p.185.

2 Durante o trabalho de campo, empreendido nos meses de Abril e Maio de 1995, foram recolhidos os dados linguísticos de 36 informadores cultos. As entrevistas foram sempre diálogos dirigidos, dada a especificidade das realizações sintácticas seleccionadas. As conversas versaram exclusivamente tópicos que animam a existência diária citadina. A distribuição equitativa dos sujeitos falantes fez-se: a) pelos dois géneros — M (masculino) e F (feminino); b) por três grupos etários — 25/39 anos, 40/59 anos e 60/79 anos; c) por três estratos sociais — Médio, Médio-alto e Alto (calculados matematicamente a partir de indicadores sociológicos como, por exemplo, o grau de instrução formal dos ascendentes directos, os títulos académicos do sujeito falante, a respectiva ocupação profissional e o rendimento individual, os estabelecimentos de ensino frequentados pelos filhos, a localização na cidade da casa de família e a ocupação dos tempos de lazer).

e) Tenho a informação ... /Estou informado ...
f) Tenho confiança ... /Estou confiante ...
g) Tenho a impressão ...
h) Tenho medo/vergonha/dúvidas/esperança ...
i) Estou receosa ...

O Quadro geral 2.1, bem como os Gráficos parcelares 2.1 a 2.3, são reveladores da situação sociolinguística estudada.[3]

A primeira impressão, decorrente da análise dos materiais obtidos, aponta para um enorme grau de vitalidade e de extensa difusão da actualização do complementador *que* sem este ser precedido pelo nexo prepositivo *de* na variedade culta coimbrã. Utilizam apenas o morfema Q ambos os géneros da geração mais nova dos três estratos sociais e ainda as outras duas camadas etárias do estrato social Médio.

A oscilação na preferência por uma das realizações sintácticas ocorre no âmbito das secções sociais mais elevadas (Média-alta e Alta), entre os informadores mais velhos (40/59 e 60/79), opondo claramente os dois géneros:

* no estrato sociocultural Médio-alto, ao contrário dos seus pares, os elementos femininos, com as idades compreendidas entre os 40 e os 59 anos, optam muito mais frequentemente pela locução conjuntiva, aproximando-se das práticas discursivas dos homens do estrato alto;
♦ os informadores masculinos mais velhos da amostra e pertencentes aos dois grupos sociais mais altos usam geralmente a construção DE+Q nos seus enunciados, o que não acontece com as informadoras dos mesmos grupos, tendencialmente simplificadoras.

A orientação do comportamento verbal feminino apontada em (*) denota, a um só tempo, o reconhecimento do prestígio atribuído à figura masculina no círculo dos falantes cultos urbanos, e o desejo de afirmação, através do jogo linguístico, da mulher em ambientes de apertados contornos conservadores. De facto, muito especialmente nesta área da sociedade civil portuguesa, o poder decisório ainda se encontra pouco acessível ao elemento feminino que, de uma forma consciente ou inconsciente, adopta em público esquemas de conduta que o aproximem, por momentos de duração variável, do lado oposto. Tudo isto poderá servir para demonstrar a existência, mesmo na elaboração textual ocasional e despreocupada, de um mecanismo geral, de natureza psíquica, fundamental, e que consiste na transferência de valores sociais, conectados com um grupo específico de referência, para qualquer uma das suas variantes linguísticas, desde que ela seja das mais constantes nos respectivos actos de fala, servindo como símbolo ou marca (restrita e selectiva) do conjunto em que se deseja a inclusão.[4]

---

[3] Os dados da pesquisa são apresentados em bloco por não ter detectado clivagens pertinentes entre o uso da complementação nominal e o da adjectival nos vários segmentos da amostra.

[4] A este propósito, um sociolinguista inglês defendeu que as "Linguistic sex varieties arise because [...] language, as a social phenomenon, is closely related to social attitudes. Men and women are socially

QUADRO GERAL 2.1

Síntese da situação sociolinguística

ESTRATO SOCIAL	GÉNERO	IDADES 25/39 ANOS	40/59 ANOS	60/79 ANOS
Médio	M	ø QUE	ø QUE	ø QUE
	F	ø QUE	ø QUE	ø QUE
Médio-Alto	M	ø QUE	ø QUE	DE QUE
	F	ø QUE	DE QUE	ø QUE
Alto	M	ø QUE	DE QUE	DE QUE
	F	ø QUE	ø QUE	ø QUE

Gráficos parcelares por géneros, grupos etários e estratos sociais

Gráfico 2.1. - Por géneros

GÉNEROS

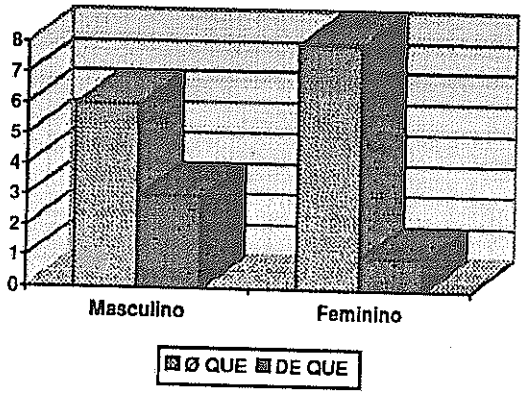
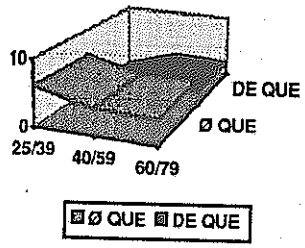


Gráfico 2.2. - Por grupos etários

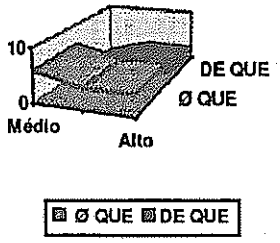
IDADES



different in that society lays down different social roles for them and expects different behaviour patterns from them. Language simply reflects this social fact". Peter TRUDGILL, *Sociolinguistics. An Introduction*, Colecção Language and Linguistics, Harmondsworth: Penguin Books, 1974, p.94.

Gráfico 2.3. - Por estratos sociais

ESTRATOS SOCIAIS



Tudo indica, todavia, estarmos a assistir a um rápido decréscimo da manutenção do conectivo biface (i) pela sua verbalização se circunscrever aos hábitos dos mais velhos e (ii) por se registar, se bem que com alguma intensidade, em situações pontuais, manifestando estritamente uma intenção promocional. Por outro lado, neste caso localizado, será conveniente vermos que as operadoras desse comportamento, a quem cabe o papel social de educadoras, não transmitem o traço linguístico às gerações mais novas. Tal aspecto reforça a minha hipótese de ele ter uma nítida feição pública. Poderá eventualmente vir a ser adquirido pelo elemento feminino jovem (i) mais tarde e (ii) não no ambiente familiar, mas no momento em que experiências sociais diversificadas tiverem sobre ele um efeito cumulativo de carga negativa, isto é, de penetração difícil, mais ou menos explicitada no "mundo dos negócios", por exemplo, se, entretanto, as coordenadas da sociedade portuguesa também não se alterarem muito nos próximos anos.

3. Uma visão histórica do percurso da preposição *de*, da conjunção integrante *que* e das suas possíveis articulações no português (falado e escrito) nos dois contextos estudados ajuda-nos certamente a perceber melhor, ora a actualização da locução conjuntiva, ora o uso isolado do morfema Q dotado da mesma função sintáctica.

A transição da espécie *de* da língua latina para a portuguesa fez-se sem ser acompanhada por qualquer mudança formal. A multiplicidade de objectivos comunicativos com que será depois utilizada e a variedade de sentidos consequentemente adquiridos valem-lhe o epíteto formulado por Goelzer: "la préposition favorite de la latinité postérieure".[5]

Por ser reduzido o número de unidades conjuntivas recebidas do latim, o português terá de ir estabelecendo o equilíbrio linguístico no domínio da verbalização do encadeamento lógico das ideias, atribuindo (i) a pronomes, (ii) a advérbios e (iii) a preposições a função conectiva, no sentido de satisfazer necessidades expressivas de uma língua em pleno processo de maturação.

---

[5] Cit. em M. Said ALI, *Gramática histórica da língua portuguêsa*, 6ª edição melhorada e aumentada de *Lexeologia e Formação de Palavras e Sintaxe do Português Histórico*, Série Biblioteca de Educação. Estabelecimento do texto, revisão, notas e índices pelo Prof. Maximiano de Carvalho e SILVA. Apresentação do Prof. Maximiano de Carvalho e SILVA, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964, p.204.

A conjunção subordinativa integrante *que* do sistema português advém da forma latina pronominal relativa (no acusativo) *quid*, corrente no *sermo vulgaris*, onde começa já a esboçar-se o uso conjuncional. Se a proposição subordinada introduzida possuía um carácter substantivo, a conjunção podia ocorrer antecedida por preposição. No fim do Império, o seu desempenho sintáctico é o mesmo de *quod* (antigo pronome neutro relativo e interrogativo), ocorrendo agora igualmente como conjunção, mas de sub-tipo causal, cuja evolução será *qua* > *ca* > *que*. A coincidência conduzirá a uma grande amplitude significativa, partilhada por ambas as formas[6]. Numa fase posterior, a voz popular substituirá *quod* por *quid*.

O desmembramento da construção completiva nominal DE+Q aparecerá em textos do século XVI pelas penas de Frei Heitor Pinto e de António Prestes, em obras do século XVII como as do Padre António Vieira. O mesmo procedimento sintáctico ou a conservação da locução surgem a par nas páginas oitocentistas de Alexandre Herculano. Esta documentação em textos de natureza tão especial demonstra como os dois hábitos discursivos são antigos e correntes em português. No princípio desta centúria, Augusto Epifânio da Silva Dias escrevia sobre o assunto o seguinte:

> "[...] Precedida da prepos. *de*, junta-se uma or. de *que* aos verbos, loc. verbaes, adjectivos e substantivos, que podem ser determinados por substantivos abstractos precedidos da prepos. *de* [...] Obs. 1ª. A prepos. *de* pode omittir-se depois dos verbos e locuções pertencentes a esta cathegoria [...]".[7]

Comentários gramaticais idênticos, focalizados de acordo com os modelos teóricos aplicados, são elaborados por especialistas sobre o português de hoje:

> "Vêm iniciadas por preposição necessária (que se pode omitir) as [orações] *objectivas indirectas* e *completivas nominais*".[8]

> "A estrutura interna das completivas é variável consoante as propriedades sintácticas e semânticas dos adjectivos superiores.
>
> Normalmente, neste tipo de construção, uma completiva regida por um ADJ faz parte de um SPREP [...]. Mas tal pode não acontecer [...]" [9]

Do que deste modo fica explanado em termos diacrónicos e do tratamento dos resultados do trabalho de campo, é legítimo concluir que (i) a omissão da preposição da locução conjuntiva integrante DE+Q se encontra em variação livre, (ii) é crescente tal

---

[6] "Entre as palavras habilitadas como conjunções, é digna de nota *que*, já pelo seu grande emprego, só ou acompanhada, já pelos variados sentidos que veio a tomar". José Joaquim NUNES, *Compêndio de gramática histórica portuguesa (Fonética e Morfologia)*, 9ª edição, Lisboa: Clássica Editora, 1989, p.354.

[7] Augusto Epifânio da Silva DIAS, *Sintaxe histórica portuguesa*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1918, p.270.

[8] Evanildo BECHARA, *Moderna gramática portuguesa*. Cursos de 1º e 2º Graus. Com base na Nomenclatura Gramatical Brasileira e no último acordo ortográfico, 31ª edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987, p.226.

[9] Maria Helena Mira MATEUS, Ana Maria BRITO, Inês Silva DUARTE, Isabel Hub FARIA, *Gramática da língua portuguesa. Elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*, Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p.430.

tendência simplificadora. Como diria André Martinet no prefácio à obra de Uriel Weinreich: "[...] *a linguistic community is never homogenous and hardly ever self-contained*".[10]

4. No decurso desta investigação não se registaram, como vimos, desusos na actualização da variável sintáctica considerada na modalidade culta coimbrã, por as respectivas regras gramaticais se encontrarem bem assimiladas pela gramática implícita de cada indivíduo dos grupos seleccionados. Todavia, durante os trabalhos de campo, o investigador deve esperar que, mesmo em situações pouco formais arquitectadas pela entrevista orientada e, portanto, próximas das interacções verbais quotidianas, os informadores, não alheados dos vestígios do artificialismo contextual, dêem respostas condicionadas pelo maior ou menor conhecimento que possuem do modelo linguístico.

Poderão ser, assim, escamoteadas algumas práticas discursivas usuais, rejeitadas pelo falante questionado porque as considera (i) menos correctas e/ou (ii) diafasicamente deslocadas nesse exacto momento.

Ficará então justificada a transposição de uma regra bem interiorizada para uma outra área gramatical, contígua ou não, a que o falante não tem o hábito expressivo de recorrer, mas onde, a todo o esforço, deseja atingir o sucesso comunicativo. Uma aplicação matricial errada da estrutura DE+Q levou-me a anotar a emergência da ultracorrecção [11], tímida mas espontânea, segundo tais moldes, em apenas quatro frases que deixo transcritas:

1) Por parte do Sporting, é evidente de que tem sido uma temporada razoável.
2) Não fui à neve com eles, reconhecendo de que não queriam companhia.
3) Os ministros vieram cá para fora dizendo de que o orçamento era baixo.
4) Os insultos não autorizam ninguém a dizer de que se trata de um grupo parvo.

Quando o índice de formalidade da situação de enunciação aumenta e o informador é sensível a esse facto, a influência do padrão linguístico acompanha, em princípio, directa e proporcionalmente a produção dos actos de fala. Porém, há pessoas (como estas da amostra) em quem a insegurança linguística, decorrente de um (in)consciente domínio inábil do código, conduz ainda a uma maior geração de fenómenos de hipercorrecção. Os comportamentos desviantes continuam a situar-se, como sempre, entre as subtis diferenças nos sub-sistemas da língua e as formas completamente estranhas ao *standard* ratificado pela comunidade. É também possível que surjam, uma vez mais, com desiguais frequências. A sua explicação pode ser, por exemplo, a aduzida para níveis de forma-

---

[10] André MARTINET, "Preface", in: Uriel WEINREICH, *Languages in Contact. Findings and Problems*, 9th Printing, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1979, p.VII.

[11] "El afán de superación, la búsqueda de la perfección es una de las virtudes más encomiables del género humano. Y de las más productivas [...]. El fenómeno de la ultracorrección no es sino consequencia de tan plausible anhelo [...]", Juan M. LOPE BLANCH, "Anomalías en la norma lingüística mexicana", in: *Ensayos sobre el español de América*, Primera edición, [Colecção] Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, nº 36, México: Instituto de Investigaciones Filológicas — Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p.149.

lidade mais reduzida. Outros factores extra-linguísticos não deverão, no entanto, ser negligenciados.

5. Quando os educandos começam a frequentar as aulas de língua, o professor deverá dedicar grande parte do período inicial de contactos ao conhecimento pessoal dos seus alunos. Para isso contribuirá decisivamente o papel fundamental que alguns pressupostos têm ao longo da aferição da qualidade da competência comunicativa com que cada um deles se lhe apresenta. Segundo a idade, o percurso sociocultural, os objectivos expressivos e sobretudo a relação afectiva mantida com a prática linguística do sistema a estudar, poderá o docente optar por um ensino multifacetado da gramática: lúdico, descritivo, prescritivo, reflexivo, contrastivo, etc.

O ensino, mais ou menos clássico, de uma língua deve proporcionar um conhecimento profundo ao Eu dialogante (i) de si próprio, (ii) dos outros interlocutores, e (iii) das potencialidades do sistema a actualizar[12]. Ora, é precisamente aqui que o recurso à didáctica se impõe. Além de se familiarizar o aluno com o modelo verbal e de se alertar para os custos sociais implicados pela desobediência à norma[13], deve ser guiado na descoberta enriquecedora da variação diatópica, diastrática e diafásica e informado das respectivas legitimidades psico- e sociolinguísticas.

Através deste estudo, pretendi demonstrar como situações linguísticas urbanas, mesmo orientadas pela norma, desenvolvem padrões comportamentais heterogéneos. O uso generalizado da construção completiva DE+Q aponta para uma crescente simplificação do processo de sequencialização intrafásica. Tratando-se de um produto existente no sociolecto do grupo dominante, é muito provável a sua influência em considerações em torno dos mecanismos formais da subordinação em futuras gramáticas do português. Eis outro fenómeno a que o professor deve introduzir os seus alunos: a norma linguística é afectada pela relatividade.

O ensino de uma língua deve, em última instância, permitir a elaboração da gramática individual, alicerce que, ao lado de poucos mais, sustém o esforço de cada um de nós na tentativa definitória da nossa originalidade e liberdade.

---

[12] (i) e (ii) são as entidades bipolares que, ao manterem a duplicidade das intenções comunicativas, mantêm o funcionamento eficaz de qualquer circuito verbal.

[13] "It must [...] become a major task of the school to facilitate the access of all children to forms of language which can so greatly affect their ability to profit from literacy and other factors crucial to their life-chances [...]", John HONEY, *First Language Didactics, in: Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Vol. II, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1988, p.1710.

BIBLIOGRAFIA

ALI, M. Said, *Gramática histórica da língua portuguêsa,* 6ª Edição melhorada e aumentada de *Lexeologia e Formação de Palavras e Sintaxe do Português Histórico.* Estabelecimento do texto, revisão, notas e índices pelo Prof. Maximiano de Carvalho e Silva. Apresentação pelo Prof. Maximiano de Carvalho e Silva, Série Biblioteca de Educação, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

BARKER, J. W., *Teach Yourself Portuguese,* 5th Edition, Edited and revised by Dorothy M. Atkinson, [Colecção] Teach Yourself Books, London: St. Paul's House, 1969.

BECHARA, Evanildo, *Moderna gramática portuguesa. Cursos de 1º e 2º Graus. Com base na Nomenclatura Gramatical Brasileira e no último acordo ortográfico,* 31ª Edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

BORREGO NIETO, Julio, GÓMEZ ASENSIO, José J., e PRIETO DE LOS MOZOS, Emilio, *Temas de gramática española. Teoría y práctica,* 11ª reimpresión, Colecção Español para Extranjeros, nº 3, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca - Cursos Internacionales Universidad de Salamanca, 1994.

CÂMARA JR., J. Mattoso, *História e estrutura da língua portuguesa.* Revisão feita por Maria Aparecida Ribeiro e Antônio Basílio Rodrigues, Rio de Janeiro: Padrão - Livraria Editora Ltda., 1975.

CARDOSO, E. e BONNEAU, A., *La langue portugaise par l'exemple,* Collection *"Les Études par l'Exemple"*, Paris: Éditions Roudil, 1972.

COUTINHO, Ismael de Lima, *Gramática histórica,* 7ª Edição, revista. Apresentação de Carlos Eduardo Falcão Uchôa, Colecção Lingüística e Filologia, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., - Indústria e Comércio, 1976.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley, *Nova gramática do português contemporâneo,* 3ª edição, Prefácio de Celso Cunha e Luís F. Lindley Cintra, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1986.

DIAS, Augusto Epifânio da Silva, *Gramática portuguesa elementar,* 6ª edição, revista, Lisboa: A. Ferreira Machado & Cª, Editores, 1884.

----- , *Sintaxe histórica portuguesa.* Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1918.

FIGUEIREDO, J. M. Nunes de e ALMENDRA, Maria Ana, *Compêndio de gramática latina,* 4ª reimp. da 3ª edição, Porto: Porto Editora, 1988.

FIGUEIREDO, J. M. Nunes de e FERREIRA, A. Gomes, *Compêndio de gramática portuguesa. Para o Ensino Secundário. Adaptado à Nova Nomenclatura Gramatical,* 13ª edição, Porto: Porto Editora, 1988.

HONEY, John, *"First Language Didactics"*, in: *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society,* Second Volume, Edited by Ulrich Ammon, Norbert Dittmar and Klaus J. Mattheier, [Colecção] Handbooks of Linguistics and Communication Science, Edited by Hugo Steger and Herbert Ernst Wiegand, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1988, pp.1703-14.

HUBER, Joseph, *Gramática do português antigo.* Tradução de Maria Manuela Gouveia Delille. Palavras Prévias de Luís F. Lindley Cintra, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

LOPE BLANCH, Juan M., *"Anomalías en la norma lingüística mexicana"*, in: *Ensayos sobre el español de América,* Primera edición, [Colecção] Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, nº 36, México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp.149-56.

LOPE BLANCH, Juan M., *"Peculiaridades sintácticas de los relativos en el habla culta de Madrid"*,in: *Nuevos estudios de lingüística hispánica*, Primera edición, [Colecção] Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, nº 37, México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 59-70.

MATEUS, Maria Helena Mira, BRITO, Ana Maria, DUARTE, Inês Silva e FARIA, Isabel Hub, *Gramática da língua portuguesa. Elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*, Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

NUNES, José Joaquim, *Compêndio de gramática histórica portuguesa (Fonética e Morfologia)*, 9ª Edição, Lisboa: Clássica Editora, 1989.

REIS, Carlos e ADRAGÃO, José Victor, *Didáctica do português*. Com a colaboração de Maria Aline Sousa Martins e Maria do Rosário Vaz, Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

TORRES, Artur de Almeida, *Moderna gramática expositiva da língua portuguesa*, 24ª Edição, Nova edição actualizada e aumentada, Colecção Domine seu idioma, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, S. A., 1973.

TRUDGILL, Peter, *Sociolinguistics. An Introduction*, Colecção Language and Linguistics, Harmondsworth (Penguin Books), 1974.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar e LUZ, Maria Albertina Mendes da, *Gramática da língua portuguesa*, Prefácio de Luís F. Lindley Cintra. Tradução de Ana Maria Brito e Gabriela de Matos, Colecção Lexis, Lisboa: Edições 70, 1983.

WEINREICH, Uriel, *Languages in Contact. Findings and Problems*, 9th Printing, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1979.

WILLIAMS, Edwin B., *Do latim ao português. Fonologia e morfologia históricas da língua portuguêsa*, 3ª Edição. Tradução de Antônio Houaiss, Colecção Biblioteca Tempo Universitário, nº 37, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

TERMINOLOGIA TÉCNICO-CIENTÍFICA DO PORTUGUÊS: ASPECTOS DA PRODUTIVIDADE LEXICAL NUM CORPUS EM LSP

Contributos para um projecto de Vocabulário Bilingue (francês/português) da Poluição

ROSA MARIA F. QUEIRÓS DOS SANTOS FRÉJAVILLE

"O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. O que há é pouca gente para dar por isso"

ÁLVARO DE CAMPOS

A Europa, a Terra vive em plena comunicação técnico-científica. Desde o Renascimento que não se vivia uma tal euforia científico-discursiva. A prová-lo aí está a Terminologia enquanto ciência, denominação nova para uma prática antiga. São várias as escolas que a desenvolveram e a têm feito irradiar, influenciando linguistas-terminólogos do mundo inteiro. Não nos debruçaremos sobre o advento e evolução deste saber liminar do estudo do vocabulário técnico-científico e meio da afirmação científico-cultural dos povos/países modernos. Limitar-nos-emos tão só a situá-lo no espaço das contribuições para a análise do léxico em língua de especialidade.

Uma questão pertinente se põe. Qual a importância da Terminologia para a análise e estruturação do léxico de língua de especialidade?

A Terminologia corresponde às necessidades do século, em que ciência e tecnologia se desenvolvem a ritmos avassaladores, novos conceitos são criados, carecentes de denominação e de actualização no processo inerente a qualquer língua de especialidade.

A partir dos anos 80 novos modelos terminológicos surgem possibilitando uma efectiva afirmação desta disciplina científica. Dota-se de mecanismos de análise que a transformam numa disciplina organizadora das estruturações léxico-gramaticais das áreas científicas e técnicas (cuja tendência é o parcelamento e a tecnicidade).

A Terminologia tem, assim, a tarefa de organizar terminologias que dêem conta dos conjuntos estruturados de cada domínio do saber.

Hoje ela alcançou o objectivo preconizado por E. Wüster, como disciplina científica ela é, efectivamente, a "zona fronteiriça entre a Linguística, a Lógica, a Ontologia, a Informática e a ciência das coisas".

É uma ciência interdisciplinar e transdisciplinar devido ao campo abrangente do seu objecto e métodos de estudo: constituir terminologias com métodos rigorosamente linguísticos, possibilitar comunicação científica e técnica apropriada às necessidades de

interlíngua[1], promover a análise das Lsp em discurso e uso social. A Terminologia pertence às ciências da linguagem, com interface com a Lexicologia/ Lexicografia, a Semântica, a Lógica, a Ontologia, a Pragmática, a Epistemologia das Ciências (relações com universo extra-linguístico), enfim com todo o processo da Filosofia da Linguagem. Por quê uma tal relevância?

A sociedade moderna vive num colinguismo[2] crescente e a luta permanente para se apropriar do poder que constitui a comunicação escrita. A Terminologia veicula os meta-modelos da era pós-moderna: rápido progresso das ciências e das técnicas/tecnologias, privilégio do texto escrito (difusão científica, vulgarização, em relação com a necessidade de desenvolvimento de comunicação internacional especializada entre povos falantes de uma mesma língua ou povos de línguas diferentes, meios de comunicação social, etc), difusão das teorias científicas e subsequentes hegemonias linguístico /políticas sobre posse da ciência e da tecnologia com a simples constituição de terminologias para defesa do "património" da língua de ciência e cultura.

Possuir a ciência, difundi-la hegemonicamente pressupõe vulgarizá-la na própria língua natural mantendo não só o estatuto de língua de cultura mas acrescentando-lhe o epíteto de língua da técnica e da ciência. Conhecemos de sobejo a batalha travada entre o inglês e o francês. Começamos, há já algum tempo, a ter consciência, de que também a nossa língua terá de construir-se em *topos* e *locus* de língua da técnica e da ciência.

Apesar de a tendência ser a análise das terminologias em discurso, a mesma atenção criteriosa continua a ser prestada às constituições dos subconjuntos do léxico a que chamamos, por razões de comodidade, línguas de especialidade.

Esta denominação designa a sua natureza intrínseca de especialidade: abrange todos os tipos de textos produzidos pelos especialistas, constituindo o grupo dos tecnolectos/ "cientificolectos", cuja principal função é informativa e de forma correlata as funções conativa e metalinguística (carácter tecnocientífico da Lsp e cientificidade dos seus elementos são representados pelos termos). Para a constituição das terminologias, os elementos essenciais são, em primeiro lugar, a Informação/Documentação da especialidade, em segundo lugar a elaboração, partindo de classificações existentes (Classificações e Tesauros) da árvore do domínio a fim de recortar um campo conceptual devidamente hierarquizado, isto é, estruturado a partir de um sistema de conceitos, o que supõe formalmente uma classificação hierarquizada das suas unidades de conhecimento.

Dentro desta problemática, o objectivo da nossa comunicação é focar alguns aspectos pertinentes para a definição do domínio especializado da Poluição e para a

---

[1] "Língua natural de larga difusão, utilizada em tradução como passagem entre a língua de partida e a língua de chegada, por exemplo o inglês no domínio das ciências e das técnicas" (Mounin, 182).

[2] Segundo R. Balibar, o colinguismo designa em geral a associação de algumas línguas escritas ou a associação histórica de línguas escritas. Refere o império linguístico de algumas línguas escritas e define língua como a actividade humana capaz de representar simbolicamente, por escrito, os diferentes falares. Distingue colinguismo de plurilinguismo, definindo o primeiro como uma reunião das línguas e o segundo como uma justaposição ou mistura das línguas: " *un colinguisme est un organisme d'équilibre qui ne cesse pas d'élaborer la communication sous la forme de concepts et d'appareils définis continuellement remplacés* " (p.18).

compreensão da sua dinâmica léxica; tecer algumas considerações sobre o Vocabulário da Poluição a partir de uma amostra sintomática da sua estruturação léxica (amostra em português retirada de um texto de 66.298 ocorrências e 9.079 formas). Será assim exemplificada a criatividade lexical em Lsp[3] (*língua de especialidade* para o português, *langue de spécialité* para o francês e *language for special purpose* para o inglês) no domínio da Poluição que actualmente constitui nossa área de pesquisa de doutoramento.

UM DOMÍNIO ESPECÍFICO DA ECOLOGIA: A POLUIÇÃO.

Descrever minuciosamente o domínio da Ecologia com os modelos propostos pela Terminologia, por óbvia falta de tempo, não será explanado aqui[4]. Caracterizar o domínio da especialidade em análise obriga a um primeiro trabalho criterioso de seleção de documentação (técnica e/ou científica) de base e de controle, assim como a realização da árvore do domínio mediante apoio de Classificações (tipo CDU e/ou Tesauros). Ainda que aleatórias, essas classificações permitem a delimitação de fronteiras do domínio, as interconexões com outros domínios e enfim uma ideia abrangente da nomenclatura que o constitui.

O campo conceptual da Poluição foi assim constituído. Como todos os domínios do saber, é uma área interdisciplinar e transdisciplinar[5]. Toca domínios como a Química, a Física (nomeadamente a Física nuclear), a Medicina e a Agricultura. Após a necessária elaboração da árvore do domínio procedemos, no âmbito da nossa pesquisa de tese, ao levantamento automático do léxico da Poluição (através de um programa de hipertexto) para a constituição da sua nomenclatura (organização do léxico para organização de conhecimentos). O corpus é, por um lado, bilingue francês e português, e por outro lado, temático porque se trata de um subconjunto lexical de uma área específica do saber. Os documentos de pesquisa de uma e outra línguas foram tratados separadamente como é de norma em Terminologia bilingue.

Hoje limitamo-nos a apresentar uma amostra em português da qual é feito um tratamento a nível da produtividade/criatividade e a nível léxico-semântico.

A TERMINOLOGIA DA POLUIÇÃO: PRODUTIVIDADE E ASPECTOS LÉXICO-SEMÂNTICOS

A Poluição em França é objecto de aturadas pesquisas. Vários são os autores e as escolas e vários os textos de divulgação, de vulgarização, as obras publicadas e os relatórios governamentais.

---

[3] Uma Lsp, de acordo com a Norma ISO 1087, é " um sub-sistema linguístico que utiliza uma terminologia e outros meios linguísticos e que visa a não-ambiguidade da comunicção num domínio particular".

[4] Remete-se o leitor para os trabalhos realizados, constando da bibliografia.

[5] Um domínio do saber não é estanque. Está sempre ligado a domínios conexos. Delimitamos fronteiras por necessidade de ordem (mas as influências exógenas estão sempre presentes).

E em Portugal? Em Portugal, por um lado, e apesar de consignação do direito ao Ambiente e à qualidade de vida (iniciativa revolucionária) na Constituição (artº 66) e a regulamentação de cariz europeu, os estudos em Ciências do Mar e da Terra, no respeitante à divulgação/publicação em Ecologia/Poluição cinge-se às traduções de obras (anglo-saxónicas muitas delas) e a alguns textos científicos esparsos. Em 1991, a área da Ecologia cobria 10% das publicações do domínio e a da Poluição 6% (entenda-se, no domínio da Poluição Marinha).

Por outro lado, como muitos outros países, Portugal, após meio século de isolamento, tem-se preocupado com o desenvolvimento científico e técnico como factor decisivo do seu desenvolvimento e da sua afirmação geopolítica europeia e lusófona. É evidente que falta de desenvolvimento científico e técnico e necessidade de uma rápida aquisição fazem com que o país importe as ciências e as técnicas necessárias (retiradas do seu terreno de experiência) para a sua actualização e seu desenvolvimento técnico e científico. Importação de cultura do saber implica necessariamente importação de terminologias. Uma terminologia é um sistema de especialidade tanto de um ponto de vista do conteúdo como do ponto de vista formal. A neonímia e a produtividade léxica são os suportes de organização semântico-formal do campo conceptual do domínio.

Como para as outras línguas de prestígio científico, o português tem de universalizar as descobertas científicas, as teorias que elabora, em língua portuguesa. Guespin afirma que as ciências "são um factor indispensável à produtividade linguística".

Por uma simples curiosidade lexicográfica, resolvemos verificar os resultados da fixação/banalização do léxico da Poluição presente nos dicionários de Língua Portuguesa (Quadro I, a seguir), numa perspectiva comparativa com a amostra da especialidade que propomos (Anexo). Servimo-nos de três dicionários de Língua Portuguesa: o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2ª edição, 1986), o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1981) e o *Dicionário do Português Básico* (3ª edição, 1991). Este último diferente dos dois primeiros pelo seu carácter acentuadamente pedagógico nos vários planos de gramática, semântica e léxico

QUADRO I.

DEMONSTRATIVO DOS TERMOS DICIONARIZADOS DA POLUIÇÃO

1	2	3
Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa	Dicionário da Língua Portuguesa.	Dicionário do Português Básico
aditivo	aditivo	
ambiência	ambiência	
ambiental		
ambientar	ambientar	
		ambientar-se
ambiente	ambiente	ambiente
amplitude ecológica		
aterro	aterro	

aterro hidráulico		
biocenose	biocenose	
biocida		
biodegradabilidade		
biodegradável		
consumismo		
	consumidor	
	consumir	
	consumo	
	contaminabilidade	
contaminador	contaminador	
contaminar(acepção de contagiar)	contaminar	
contaminação	contaminação	
contaminado	contaminado	
contaminável	contaminável	
contentor(adj.)	contentor (adj,s.m.)	
decomposição	decomposição	
decompor	decompor	
ecologia	ecologia	
ecológico	ecológico	
ecologista	ecologista	
ecólogo	ecólogo	
ecossistema		
ecosfera		
ecotoxicologia		
ecótipo		
polimento	polimento	
polimerização	polimerização	
polímero	polímero	
polução	polução	
	polucional	
poluição	poluição	poluição
poluente		
poluído	poluído	poluído
poluidor		
poluir(em contectos de actualização literários do séc.XIX)	poluir	
poluível	poluível	
poluto	poluto	
poluir-se(em contextos de actualização literários do séc. XIX)		
praga	praga	
precipitação	precipitação	
precipitação radioativa		
produto	produto	
produto de fissão		

	produto químico	
queima	queima	
reciclagem		
reciclar		
resíduo		
	resíduo halogénico	
	resíduo industrial	
residuário	residuário	
água residual		
	cloro residual	
lago residual		
	residual	
saturnismo	saturnismo	
subproduto	subproduto	
substância	substância	
teor	teor	
	tetraclorado	
	tetracloreteno	
	tetracloreto	
	toxicina	
tóxico	tóxico	
	tóxico-	
toxina	toxina	
	toxicidade	
	tubifex	

Os resultados tendem a demonstrar uma certa insegurança linguística na recepção do vocabulário da área estudada. A presença dos termos genéricos da área da Ecologia/Poluição deve-se, por um lado, à criatividade de tipo semântico e, a nível extra-linguístico, à influência dos meios de comunicação social. Por outro lado, saliente-se que os termos citados, antes de pertencerem ao domínio da Poluição eram já unidades léxicas da língua geral[6] , integrando-se portanto na "norma do universo léxico"[7]. Trata-se pois de uma área já estruturada do léxico.

É interessante notar o registo do formante tóxico- proposto no dicionário português e a maior especialização lexical do dicionário brasileiro a atestar a preocupação lexicográfica de fixação imediata de novos termos em uso social.

Esta simples referência ao uso dos termos na língua geral permite antever o lugar que o domínio em estudo começa a ocupar no universo semiótico português.

ANÁLISE DA AMOSTRA DO VOCABULÁRIO DA POLUIÇÃO

Em relação à amostra do vocabulário do domínio da Poluição que propomos, a que conclusões chegámos?

[6] H. Phal.

[7] "É lícito definir a norma do universo léxico como o lugar do equilíbrio dinâmico, o lugar do conflito e o epicentro da tensão entre aquelas forças contrárias" (Barbosa:1991).

A principal preocupação dos especialistas é a "confirmação" de uma determinada "conceptologia" (o aparecimento dos conceitos constitui também uma motivação para a criação dos termos) e concomitantemente a transmissão dos conceitos, explicá-los em reformulações[8] (tendência para a explicação, a definição, em situações diafásicas e diatópicas) difundi-los, vulgarizá-los, numa preocupação constante de os fazer aceitar como nova norma científica, como resultado de uma inovação, enfim, como uma verdade. Para tal, a amostra demonstra-o. O léxico é constituído maioritariamente de nominalizações (a nível da produtividade grande percentagem de formação de substantivos a partir de verbos e adjectivos) .

O conjunto dos termos que constituem a terminologia é uma organização conceptual do domínio, manifestando-se essa organização numa representação formal, numa léxico-gramática e numa semântica (partindo da análise componencial) em que as relações de superordenação[9] , de subordinação e coordenação estruturam o sistema e permitem a definição dos conceitos e coerência das denominações que os representam.

A estruturação do léxico tem sido a espada de Dâmocles dos linguistas, no entanto, com a contribuição da semântica lexical para a classificação ordenada do léxico (tendo em conta as relações de tipo género/espécie, todo-parte, causa-efeito, etc, consignadas aliás na norma ISO 704) a ordenação dos conceitos e a hierquização do léxico das Lsp (*indicador---> indicador de poluição*) tem tido resultados fecundos.

A amostra do léxico analisado cobre praticamente todas as áreas lexicais: **substantivos** (com produção do tipo **S** - em denominação completa, como *abundância, acção, concentração, biodegradação, monitorização, produto, subproduto*, ou forma abreviada, *ADN, PCBs, PVC*; e tipos :

S+A: *acção nitrificante, ácido nítrico, ácido sulfúrico, agente contaminante, agente poluidor, área contaminada, chuva ácida, precipitação ácida, indústria verde, indústria poluidora, lixo clínico, lixo industrial, organismo aeróbio, organismo anaeróbio, smog fotoquímico, nevoeiro fotoquímico*; **S+A+A**: *Volume Máximo Admissível, composto orgânico simples, composto orgânico volátil, composto metálico orgânico, produto químico tóxico, produto químico orgânico*; **S+A+Prep+S**: *Necessidade Bioquímica de Oxigénio*; **S+prep+S**: *água das chuvas, água de abastecimento, água para beber, amigos da terra, amigos do ambiente, aterros de despejo, aterros de lixo, bioacumulação de pesticidas, carga de nitratos, carga de poluição, contaminação da água, contaminação do solo, contaminação da terra, grau de poluição, incidente de poluição, policloreto de vinilo*; **S+Prep+S+A**: *formação do smog fotoquímico, poluente do ar exterior, poluição do meio marinho, topo da cadeia alimentar, volume de lixos domésticos, volume de tráfego aéreo*; **S+Prep+S+Prep+S**: *composto de combate a pragas, controlo da poluição do ar, emissão de fumo dos*

[8] Possibilitam as reconstituições constantes das séries (de superordenação, subordinação, etc).

[9] Lerat prefere esta denominação à de hiperonímia: "é preciso em primeiro lugar que os linguistas se habituem à ideia de que os termos não são simples palavras, nem os conceitos significados intralinguísticos, nem as coisas simples referentes. Os termos são denominações, os conceitos elementos do pensamento e de conhecimentos, as coisas objectos, e quando se pensa estar a falar de hiperonímia lexical estamos perante a ordenação dos saberes e a organização da natureza, dos produtos e das instituições" (P. Lerat, p 85).

motores a diesel; **S+Numeral**: *estrôncio 90*; **S+Prep+V**: *água para beber, água de beber*; **S+Símbolo**: *radiação* α), *radiação* β) **verbos** (*absorver, activar, acumular, adaptar, afectar, alterar, ameaçar, analisar, aplicar, autorizar, bioacumular, biodegradar, biomanipular, branquear, concentrar, consumir, contaminar, controlar, decompor, degradar, descarregar, desintegrar, desintoxicar, despejar, despoluir, descontaminar, destruir, desequilibrar, detectar, deteriorar, eliminar, emitir, envenenar, equilibrar, indicar, inibir, intoxicar, libertar, poluir, precipitar, produzir, reciclar, reutilizar recuperar*) e **adjectivos** (do tipo **A**: *abrasivo, abundante, ácida, acídica, consumerista; **Adv+A**: não degradável, não poluente, não reutilizável*). As marcas metalinguísticas preponderantes são o conjunto verbo-substantivo-adjectivo, as fórmulas de equivalência e grupos de indeterminados de tipo particípio passado (a grande maioria das denominações são sistemáticas e funcionais)

O *corpus* é assim composto de lexias simples, lexias compostas, lexias complexas (as construções sintagmáticas tendendo para a lexicalização ou em combinatória livre), algumas lexias textuais (com equivalentes abreviados do tipo NBO, TCDD).

As unidades terminológicas foram praticamente todas adoptadas da língua comum tendo nesta situação discursiva particular adquirido outras acepções específicas. O *corpus* é constituído de termos simples e numa grande maioria de termos complexos abarcando as ligações sinópticas, sintagmas assindéticos, frasemas, etc.

Uma das abordagens mais importantes do discurso técnico e científico é a abordagem do léxico, na primeira fase de constituição da terminologia do domínio. A produtividade léxica em terminologia da Poluição integra-se nos processos tradicionais de formação de palavras: derivação, composição, neonímia.

A derivação prefixal é bastante produtiva nas formações utilizando prefixos eruditos.

A derivação sufixal é, por sua vez, também importante no léxico da Poluição; formação de substantivos de substantivos sobretudo com sufixos utilizados pela Química; as formações de substantivos mais produtivas vêm dos verbos e adjectivos *-ância, -ente, (d,t)or,-ção, -mento (abundância, substância, abrasão, alteração, concentração, decomposição, degradação, deterioração, eliminação, emissão, poluição, recuperação, componente, detergente, efluente, solvente, decompositor, indicador, poluidor, inibidor, precipitador, catalisador, colector, contaminador, incinerador, polimento, tratamento, saneamento*) que no *corpus* em questão constituem a maior percentagem. Encontram-se também alguns casos de derivação regressiva (como *derrame, controlo e colecta*); um outro processo muito produtivo é a conversão nas formações de substantivo a partir do adjectivo : *os bioquímicos, os mutagénicos, os tóxicos, os poluentes*. Realiza-se assim plenamente a função de designação por caracterização. De referir também a formação de substantivos e de adjectivos a partir do particípio passado.

A formação de adjectivos de substantivos é produtiva nas formas -al,-(a)ente, -(á)vel (*ambiental, acidental, residual, poluente, absorvente mutante, contaminante, reutilizável, sustentável, degradável, biodegradável*).

A composição está patente sobretudo nas formações que utilizam os radicais eruditos -cida, etc (*biocida, pesticida, zoocida, fungicida, herbicida, raticida, insecticida,*

fitocida), e na recomposição (denominação de A. Martinet para os pseudoprefixos) como **aero-**, **bio-**, **hidro-** (*aeróbio, aerossol, aerobiose, bioacumulação, bioconcentração, biodegradação, biogeoquímica, biogeoquímico, biomanipulação, biosfera, biocenose, biótico, biótopo, hidrocarboneto, hidroeléctrico, hidróxido, hidróxilo*) muito produtiva em léxico da poluição.

Das composições sintagmáticas (lexicalizadas), a produtividade não se distancia da regra: as formações são descritivas sendo o primeiro termo o especificador e o segundo termo o núcleo (na língua geral, pelo contrário, a ordem é Determinado/Determinante). A forma *bioacumulação* vai ser preferida a *acumulação biológica*. No entanto, utiliza-*se indicador biológico* indiferentemente de *bioindicador*. Nas formações **S+A** mantém-se geralmente a ordem da regra geral. No entanto, com frequência se verifica a fixação da forma sem o determinado: (compostos) os *bifenilos policlorados*, (produtos) *os tóxicos*, (organismos) *os decompositores*, (agente) *o poluidor*. Importado da língua geral ou de outros domínios do saber, o Determinado serve numa primeira fase para fixar a noção específica , passando com o uso a noção geral do domínio da poluição.

As construções sintagmáticas (representadas segundo sua forma sintáctica) são o tipo de ocorrências que permitem o reconhecimento automático dos termos. As formações **S+A** são as mais aptas para a lexicalização.

As nominalizações passivas têm também demonstrado uma certa produtividade em léxico da poluição: *a poluição das águas pelos dejectos, poluição pelo alumínio, poluição pelos metais pesados.*

O enriquecimento do léxico do domínio deve-se também à criatividade por neonímia. Trata-se sobretudo de neologia semântica (aquisição de termos utilizados em outros meios especializados e que adquirem novos semas) da neologia sintagmática (com variadas combinatórias, enunciados cristalizados em vias de memorização e unidades em vias de integração) e da neologia por empréstimo (externo mas, sobretudo interno- mesmo no caso de *smog fotoquímico*, a tendência é para *nevoeiro fotoquímico*). Os empréstimos adaptaram-se perfeitamente aos mecanismos de formação e são portanto produtivos em discurso.

A necessidade de constituição/sistematização de terminologias científicas e técnicas em português é de actualidade na medida em que os especialistas têm necessidade, como vimos, de utilizar um termo para denominar um conceito e assim evitar a proliferação de termos, que precisam de ser constituídos a partir de metodologias adequadas aos mecanismos de criatividade da língua.

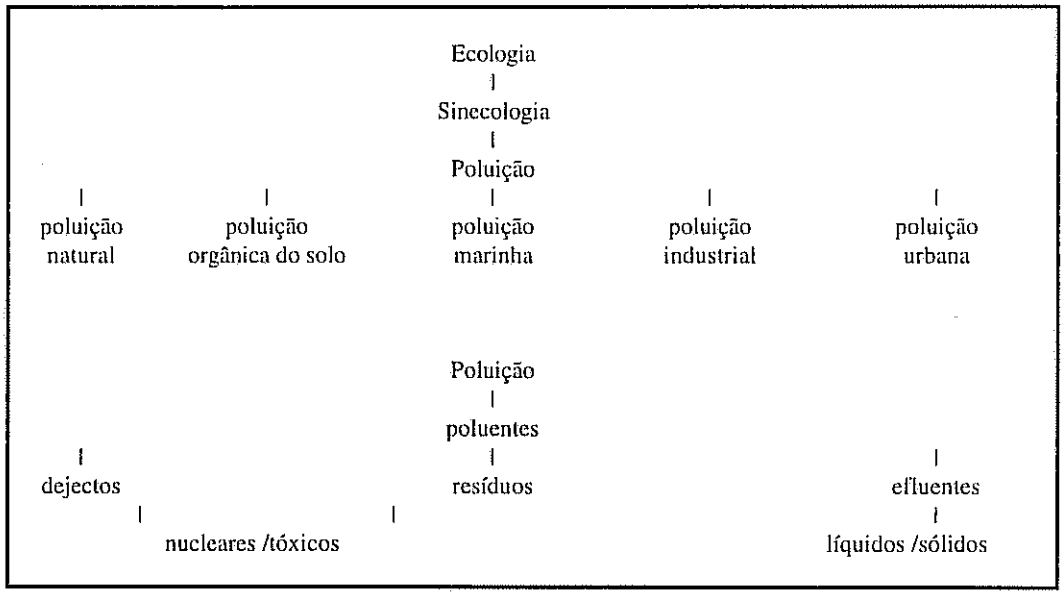
Do corpus não apresentamos o exame das formas que estão ainda em combinatória livre. A amostra dá, no entanto, a possibilidade de inferir que o vocabulário da Poluição é na sua grande maioria composto de empréstimos da Química e uma grande vigência de unidades da língua geral, tendo funcionado numa perspectiva diacrónica como neologismos semânticos.

Da já longa história do vocabulário da Poluição verifica-se a homogeneidade da sua estruturação e as possibilidades que os termos construídos ou importados tiveram de possibilitar a criatividade léxica. Basta citar a família lexical de poluição, que na quase

totalidade deriva do verbo poluir[10]: *despoluir, a poluição;* de onde foram criados *antipoluição, poluição urbana, poluição marinha, poluição da água, poluição das águas continentais, poluição oceânica, poluição industrial, poluição do ar, poluição ambiental, poluição natural, poluição da terra, poluição de fumos, poluição de lençóis de água, poluição de rios, poluição do cádmio, poluição dos carros, poluição fotoquímica, poluição grave, poluição pelo alumínio, poluição pelo radon* (a nominalização passiva a marcar a tendência para a reformulação no discurso técnico-científico), *poluição pessoal, poluição térmica, poluente, poluente atmosférico, poluente do ar, poluente do ar exterior, poluente orgânico, poluente degradável, poluente secundário, poluído, poluidor, poluidor-pagador, indicador de poluição, componente poluente, efeito poluidor, materiais poluentes, material poluído, substância poluente, controlo da poluição, esfera da poluição, fonte de poluição, formação de poluição, incidente de poluição, fonte de poluição interior, controlo da poluição do ar, controlo da poluição dos rios*, etc. Trata-se de uma verdadeira metalinguagem em Lsp.

No que diz respeito às relações de tipo léxico-semântico, o princípio de superordenação é visível a olho nu. Veja-se o resultado (em análise parcial) do quadro do domínio:

QUADRO II



Além dos casos de Poluição (arquiconceito) e hipónimos, registem-se: o hiperónimo Drina (classe de drinas) e seus hipónimos aldrina, dieldrina, endrina; ecossistema global e seus subordinados ecossistema rural, etc.

[10] A presença dos verbos fundamentais para a compreensão do sistema conceptual justifica os resultados de produtividade lexical de substantivos e adjectivos (confirmando-se a tendência para a objectividade do discurso técnico e científico).

Do mesmo modo, as relações de antonímia são bastante produtivas: Poluição/ Despoluição/Antipoluição; poluir/despoluir; poluído/despoluído; poluidor/despoluidor; biodegradável/ não degradável (casos frequentes com *não-* ainda em combinatória livre).

Quanto à sinonímia, é necessário ter em conta que em Terminologia o termo deve ser monossemêmico, monorreferencial, um termo designa uma só noção, um só objecto. *Biodegradar, bioacumular, bioconcentrar, concentrar, poluir* não são sinónimos nem parassinónimos. Cada um dos termos citados demonstra uma criatividade léxica autónoma.

Debater agora a questão da monossemia ou a tendência para a monossemia (modelo de Solomon Marcus) seria desnecessário porque, retirados do seu contexto, os termos são aparentemente polissémicos.

A amostra que propusemos é evidentemente um inventário léxico retirado do seu contexto e das suas realizações sintáctico-semânticas.

É evidente que os termos de uma língua de especialidade devem ser estudados na sua inserção textual. Não há metodologia terminológica digna do nome se não tiver em conta a actualização dos termos em discurso, mesmo quando se pretende demonstrar a equiparação de um léxico-gramática[11] (de competência) com a língua geral. A exemplificação pretende demonstrar que uma terminologia contribui de forma cada vez mais importante para a produtividade e subsequente criatividade léxica de uma língua. Ela é oriunda da análise dos termos da Ecologia/Poluição em discurso, trabalho que constitui uma linha metodológica do nosso doutoramento.

A criatividade em Lsp não é, pois, feita ao acaso, é consciente e rigorosamente planificada. Aliás, Yves Gentilhomme fala do discurso técnico-científico como um bissistema obedecendo a dois parâmetros: o psico-sócio-linguístico e o próprio domínio.

O discurso científico caracteriza-se, em suma, pela produtividade e pela busca da verdade. É também hoje o depositário do "génio da língua" e funciona, como a língua, num processo geral de transformação e de conservação. Sobre esta problemática muito fica por dizer (ciência como visão de realidade, representação abstracta do real, seus compromissos para a constituição de teorias passíveis de interpretação e de reconhecimento) e seria assunto para um novo encontro.

Que lugar cabe ao português enquanto língua de especialidade?

A língua portuguesa possui (como, nomeadamente, o inglês e o francês) as características necessárias para exprimir conhecimentos científicos e técnicos.

É pois tempo de assegurar um lugar de prestígio científico e técnico, no espaço europeu e mundial, à língua portuguesa e a toda a comunidade científica lusa.

Como fazer?

A melhor solução é promover a comunicação especializada internacional em língua portuguesa mediante suportes terminológicos adequados.

Universidade Lumière Lyon 2, França

[11] Maurice Gross.

BIBLIOGRAFIA

BALIBAR, R., *Le colinguisme*, Paris: PUF, 1993.

BARBOSA, M.A., "Da produtividade lexical", in: *Anais do Simpósio de Lexicologia e Lexicografia da UNESP*, UNESP-Araraquara, no prelo.

BASÍLIO, M., *Teoria lexical*, São Paulo: Ática, 1987.

BESSÉ, B. de, "Le contexte terminographique", in: *Meta*, n° 36, n°1, mars 1991, pp.115-16

BOUTIN-QUESNEL, R. et coll., *Vocabulaire systématique de la terminologie*, Québec: Les publ. du Québec, 1985.

FELBER, H., *Manuel de Terminologie*, Paris:UNESCO, 1987.

FRÉJAVILLE, R.M., *Le lexique du dictionnaire des termes fondamentaux de l'écologie- Une étude lexicologique*, Lyon: DEA, 1990.

FRÉJAVILLE, R.M. et Dupupet, M., "Contribuições para a constituição da(s) terminologia(s) da Ecologia."- in: *Terminologias*, 11-12, Lisboa, Termip, 1996 (no prelo).

GENTILHOMME, Y., "Les faces cachées du discours scientifique", in: *Langue Française*, n°64, pp.28-36.

GIÚSTI, E. et Fréjaville, R.M., "Description d'un projet terminologique et lexicographique: le Dictionnaire d'Écologie", in: *Projet PORTEXT*, n° special, Nice/CUMFID, CNRS, INLF, pp.67-75.

GUESPIN, L., "La circulation terminologique et les rapports entre science, technique et production", in: *Meta*, vol.40, n° 2, 1995, pp.206-15.

GROSS, M., "Les industries de la langue et l'étude du français", in: *Langue Française*, n° 83, 1989, pp.88-105.

KOCOUREK, R., *La Langue Française de la Technique et de la Science*, Paris: Brandsdetter, 1991.

LERAT, P., "L'hyperonymie dans la structuration des terminologies", in: *Langages*, n° 98, 1990, pp.79-86.

MOUNIN, G., *Dictionnaire de la Linguistique*, Paris: PUF, 1995.

PHAL, H., *Langue Française*, 1979.

WÜSTER, E., "L'étude scientifique générale de la terminologie, zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la science des choses", in: *Textes choisis de Terminologie*, GIRSTERM, 1981.

ANEXO - AMOSTRA DE VOCABULÁRIO DA POLUIÇÃO A PARTIR DE UM CORPUS DE 66.298 OCORRÊNCIAS E 9079 FORMAS: NÃO LEMATIZADO.

Categoria do substantivo

S

abundância
substância
abrasão
absorção
acção / acções
acidificação
adaptações
afecção
afectação
alterações
aplicação/aplicações
aspersão
autorização/ autorizações
bioacumulação
bioconcentração
biodegradação
reutilização
captação
concentração/ concentrações
conservação
contaminação / contaminações
conversão
auto-regulação
combustão
decomposição
degradação
desinfestação
desintegração
desintoxicação
desoxigenação
dessulfuração
deterioração
eliminação
emanações
emissão/ emissões
emulsão
eutrofização
exposição/ exposições
formação
incineração
intoxicações
libertação
monitorização
mutação / mutações
oxidação
oxigenação
poluição
precipitação
prevenção
previsão/ previsões
produção
protecção
radiação/ radiações
recuperação
redução

acetilcolinesteras

agente
acidente /acidentes
ambiente/ ambientes

componente/ componentes
detergente/detergentes
efluente/ efluentes
solvente/ solventes

acidez

ácido /ácidos
aditivos

aço
actinídeo/actinídeos
aracnídeos
alérgeno
alumínio
amianto
amoníaco
anidrido

aparelho/aparelhos
aparelhagem/aparelhagens

aspecto/aspectos
aterro/aterros
dejectos
buraco
campo/campos
cancro/cancros
cancro/ cancros
ciclo
composto/ compostos
consumo/ consumos
controlo/ controlos
desequilíbrio/ desequilíbrios
despejo/ despejos
desperdício/ desperdícios
detritos
efeito/ efeitos
elemento/ elementos
envenenamento
equilíbrio/ equilíbrios
esgoto/ esgotos
grupo/ grupos
impacto/ impactos
indícios
líquido/ líquidos
lixo/ lixos
lodos
nevoeiro/ nevoeiros
processo/ processos
produtos
químicos
recurso/ recursos
resíduo/ resíduos
rio/ rios
risco/ riscos
sólido/ sólidos
subproduto
tipo/ tipos

actividade/actividades

ADN
CFC (s.m.)
CFCs
DDE
DDT
HFC (s.m.)
HFCs
NBO (s.f.)
PCBs (s.m.)
pH
PVC (s.m.)
TCDD(s.f = dioxina triclorofenol
TCDV (s. f.)

aerossol/ aerossóis

agricultura
água/ águas

aguarrás

alcalis

aldicarb

alergia/alergias
algas

ambientalistas

ameaça/ameaças

aminas
aminoácidos
aminoplaitos
aminoplásticas

amosite

análise/análises

antioxidantes
antipoluição

ar
área /áreas

asbestose

atrazina

autoridade

azoto
bacilo
bactéria/bactérias
baía
base
benomilo
benzeno
benzina
benzopireno
berílio
bicarbonato
cádmio
cálcio
césio
bióxido
carbamatos
calcário/calcários
chumbo
brominos
bromo
carbonato/ carbonatos
carbono
cianeto/cianetos
cloracne
clordano
cloreto
cloro
cobre
crude
dibenzofuranos
diclorometano
diclorvos
diesel
dimetoato
ditiocarbamatos
enxofre
enzima/ enzimas
estrôncio
fluor
fluorcarbonetos
fluoreto
fluoretos
formaldeído
fosfato/ fosfatos
fóforo
fosgénio
halogéneos
hexaclorofeno
hidrocarbonetos
hidrogénio
hidróxico/ hidróxidos
hidróxilo
lindano
mercúrio
metano
metanol
metilmercúrio
nitrato/nitratos
óxido/óxidos
oxigénio
ozono
plutónio
policloreto
sulfatos
sulfúreo
tetracloreto
tricloroetano
tricloroetileno
triclorofenol
zinco
drinas
aldrina
dieldrina
endrina

biologia
bioquímica
bioquímicos

catalisadores
decompositores
indicador/indicadores
inibidores
poluidor/poluidores
precipitador/precipitadores
branqueador/ branqueadores
catalisador
colector/ colectores
consumidor/consumidores
contaminadores
conversor/ conversores
incinerador
incineradora/ incineradoras
produtor
produtora/ produtoras
protector
protectora/ protectoras

biosfera
brancura

branqueamento
bronzeamento

brominos
bromo
bronquite
buraco
cadeia/cadeias
camada /camadas
campo /campos
cancro /cancros
carbonato/carbonatos
carbono
carga/cargas
caso /casos
central/centrais

chuva
chuvas
ciclo
clorofila

colector
colectores
combustão
combustível/combustíveis
compostagem
consumerismo
consumerista
contaminante
contaminantes
criptosporidose
cryptosporidium

derramamentos
derrame
derrames
desastre
desastres
descarga
descargas
desfolhante
desfolhantes
desoxidantes
detritos
dióxido
dioxina
dioxinas

ecologista
ecologistas
ecossistema
ecossistemas
ecotaxa

embalagem
embalagens
escape
escapes
esfera
estratégia
estratégias
estratosfera
estrumes
fertilizante
fertilizantes
fluor
fonte
fontes
forma
fossas

fotoquímicos
fotossanitários
fotossíntese

fungicida
fungicidas
gás
gases
gestão
grau
herbicidas
impacte
incidente
incidentes
indústrias
insecticida
insecticidas
lei
lençóis
lixeira
lixeiras
lixívia
lixívias
Insecticidas
locais
local
matéria
materiais
material
matérias
mercúrio
metais
metal
mutante
monitor
monómero
monóxido
níveis
nível
papel
papelão
paraquat
parasita
parasitas
paratião
particulas
partículas
peças
pesticida
pesticidas
plástico
plásticos
policíclicos
polimento
polimentos
polímeros

poluente
poluentes
praga
pragas
problema
problemas
quantidade
quantidades9
queima
queimadas
queimadores
radioactividade
raticidas
recolha
reciclagem
reservas
reservatório
reservatórios
saturnismo
saúde
smog
smogs
smoke
sustentabilidade
tecnazeno
técnicas
teor
teores
terra
terras
toxicologia
toxina
toxinas
unidade
unidades
urânio
valores
via
vítima
volume
volumes
zona
zonas

Formações S+A

acção nitrificante
ácido fenoxiacético
ácido nítrico
ácido nitroso
ácido sulfúrico
actividades domésticas

actividades humanas
actividades indústriais
aditivos alimentares
agentes poluidores
agentes contaminadores
agentes contaminantes
agentes decompositores
agentes desfolhantes
agricultura intensiva
agricultura moderna
agricultura orgânica
água ácida
água britânica
água contaminada
água subterrânea
água turva
águas acídicas
álcalis fortes
algas tóxicas
ambiente marinho
análises químicas
aparelhos electrónicos
ar interior
ar quente
ar sujo
área soalheira
áreas contaminadas
áreas rurais
áreas urbanas
aterros sanitários
auto regulador
auto suficientes
bactérias patogénicas
bifenilos policlorados
branqueadores ópticos
cadeias alimentares
cadeias tróficas
camadas subterrâneas
camadas superficiais
camadas superiores
campos electromagnéticos
captação excessiva
centrais energéticas
chumbo inorgânico
chumbo tetraetílico
chuva ácida
chuvas ácidas
combustão completa
combustíveis carbonosos
combustíveis fósseis
combustíveis fuliginosos
combustíveis fumíferos
combustível carbonado
combustível nuclear
componente activo
componente principal
componentes poluentes
componentes tóxicos
composto clorado
composto clorofluorcarboneto
composto fluorcarboneto
composto iónico
composto orgânico
composto organoclorado
composto organofosforado
compostos inorgânicos
compostos metálicos
compostos orgânicos
compostos químicos
compostos tóxicos
consumerismo verde
consumo humano
contaminação ambiental
contaminação biológica
contaminação bacteriana
contaminação microbiológica
controlo integrado
controlo muscular
controlo rígido
controlos estatutários
conversor catalítico
conversores catalíticos
degradação ambiental
desintegração química
desintegração radioactiva
despejo diário
desperdícios animais
desperdícios domésticos
desperdícios especiais
desperdícios orgânicos
desperdícios perigosos
desperdícios solventes
detritos caulinos
dibenzofuranos clorados
dioxinas cloradas
ecossistemas aquáticos
efeito nocivo
efeito poluidor
efeitos agudos
efeitos ambientais
efeitos combinados
efeitos extensivos
efeitos globais
efeitos nocivos
efeitos sanitários
efluente desoxigenado
efluentes residuais
elementos químicos
emissões industriais
esfera científica
esgotos brutos
fontes artificiais
fontes humanas
fontes industriais
fontes naturais
fossas sépticas
gás amoniacal
gás esverdeado
gás natural
gás radioactivo
gás tóxico
gases acídicos
gases efluentes
gases residuais
grupo experimental
grupos ambientalistas
grupos vulneráveis
hidrocarbonetos aromáticos
hidrocarbonetos carcinogéneos
hidrocarbonetos clorados
hidrocarbonetos policíclicos
hidrocarbonetos voláteis
hidrogénio vulgar
impactos ambientais
impacto humano
impacto poluidor
impacto tóxico
incineradores municipais
indústrias emissoras
indústrias verdes
águas inquinadas
insecticida aldrina
insecticida dieldrina
insecticida sintético
lençóis freáticos
líquido depurador
líquido residual
líquidos deletério
lixeiras britânica
lixo clínico
lixos domésticos
lixos industriais
lixos metalíferos
lixos nucleares
lixos radioactivos
lixos orgânicos
lixos tóxicos
matéria orgânica
materiais alcalinos

materiais biodegradáveis
materiais clorados
materiais carcinogéneos
materiais depositados
materiais dissolvidos
materiais estranhos
materiais nocivos
materiais nucleares
materiais persistentes
materiais perigosos
materiais poluentes
materiais radioactivos
materiais reciclados
materiais recicláveis
materiais reciclados
materiais terrestres
materiais tóxicos
materiais vazados
materiais voláteis
material descarregado
material nocivo
material nuclear
material original
material poluído
material radioactivo
material reciclado
material sintético
material sólido
material tóxico
mercúrio inorgânic
mercúrio metílico
metais pesados
metais tóxicos
metal leve
nevoeiro fotoquímico
nitrato armazenado
níveis excessivos
organismos aeróbios
organismos anaeróbios
organismos aquáticos
organismos artificiais
organismo cryptosporidium
organismos decompositores
organismos individ
organismos patogénicos
organismos " sintéticos"
organismos vivos
óxido nítrico
óxido nitroso
papel descartado
papel reciclado
partículas finas
partículas grandes
peças abrasivas
poluente atmosférico
poluentes degradáveis
poluentes orgânicos
poluentes secundários
poluição ambiental
poluição fotoquímica
poluição grave
poluição industrial
poluição pessoal
poluição térmica
poluição urbana
precipitação ácida
problema ambiental
problema global
problema permanente
problemas globais
problemas pulmonares
processo alternati
processo prescrito
processos biológicos
processos bioquímicos
processos prescritos
produto químico
produtos alimentares
produtos concentrados
produtos decompostos
produtos domésticos
produtos químicos
produtos fotossanitários
recursos energéticos
recursos hídricos
reservatório químico
resíduo líquido
resíduo lixiviado
resíduos perigosos
rio poluído
rio receptor
rios britânicos
rios envenenados
risco potencial
saúde ambiental
saúde pública
smog castanho
smog fotoquímico
solvente tóxico
solventes orgânicos
substância radioactiva
substância suspeita
substâncias acídicas
substâncias básicas
substâncias inorgânicas
substâncias poluentes
substâncias radioactivas
substâncias tóxicas
substâncias voláteis
terra contaminada
toxicidade crónica
unidade fabril
unidades especializadas
unidades hospitalarres
unidades modernas
zonas agrícolas
zonas costeiras
zonas remotas

Formação : S+ Prep + S (sobretudo de tipo S+de+S)

absorção de materiais
acção de bactérias
acção de metais
acção do homem
acção dos fumos
acção dos poluentes
acidez da precipitação
acidificação da água
agentes de depleção
água das chuvas
água de abastecimento
água dos rios
algas do lago
amigos da terra
amigos do ambiente
aparelhos de aquecimento
aparelhos de desbaste
área de recreio
área de superfície
aspectos da poluiç
aterros de despejo
aterros de lixo
aterros de lixos
bioacumulação de materiais
bioacumulação de pesticidas
branco de titânio
camadas de amianto
camadas de produtos
cancro da pele
cancro do fígado
cancro do pulmão
carga de nitratos
carga de nutriente
carga de poluição
casos de diarreia
casos de envenenamento

casos de poluição
centrais de energia
cianeto de hidrogéneo
ciclo da água
ciclo do azoto
ciclo do veneno
cloreto de hidrogénio
cloreto de vinilo
colectores de esgotos
combustão do pvc
componente dos dejectos
compostos de cádmi
compostos de ferro
compostos de mercúrio
conservação de energia
consumo de marisco
consumo de tabaco
contaminação da água
contaminação da terra
controlo da exposição
controlo da poluição
controlo de emissões
controlo de pesticidas
controlo de poluição
controlos de poluição
conversão de poluição
curso de água
cursos de água
derrames de petróleo
desastres de poluição
descarga de efluentes
descargas de efluentes
despejo de lixos
despejos de lixos
despejos do gado
dióxido de azoto
dióxido de azoto
dióxido de carbono
dióxido de enxofre
efeito de estufa
efeito dos produtos
efeitos da poluição
efeitos de poluentes
efeitos do envenenamento
efeitos do tabaco
efeitos dos poluentes
efluente de esgoto
efluentes de esgotos
eliminação de lixo
emissão de radiação
emissões de dióxido
emissões de enxofre
emissões de hidrocarbonetos
emissões de metano
emissões de óxidos
emissões dos veículos
emolientes da água
esfera da poluição
estratégia de controlo
estratégias de detecção
estrume de animais
fonte de poluição
fontes de poluição
fontes de radiação
fontes de turbulência
forma de poluição
forma de sistemas
formação de dioxinas
formação de metano
formação de níveis
formação de poluição
formação de smog
gestão de lixos
grau de exposição
grau de poluição
grupo de animais
grupo de herbicida
hidróxido de sódio
incidentes de poluição
incineração dos lixos
indicador de poluição
isocianato de metilo
leis do alcalis
lençóis de água
libertação de cádmio
líquidos de limpez
locais de despejo
locais de trabalho
local de despejo
material de construção
material de embrulho
monóxido de azoto
monóxido de carbono
níveis de exposição
níveis de oxigénio
níveis de ozono
níveis de poluição
níveis de rádon
níveis de ruído
níveis de sólidos
níveis do gás
nível de concepção
nível de permeabilidade
nível de poluição
nível de poluição
nível do solo
policloreto de vinilo
poluentes do ar
poluição da água
poluição da terra
poluição de fumos
poluição de rios
poluição do ar
poluição do cádmio
poluição do rio
poluição dos carros
poluição dos rios
pragas de moscas
prevenção da poluição
prevenção de poluição
problema da contaminação
problema da poluição
problema de poluição
problemas de contamminação
problemas de poluição
problemas de saúde
protecção do ambiente
protecção dos alimentos
protecção dos trabalhos
queima de carvão
queima de desperdícios
recolha de pilhas
redução de acidez
redução de poluição
reservas de azoto
reservatório de água
reservatório de combustível
resíduos de detergentes
resíduos de medicamentos
resíduos de pesticidas
risco de explosão
riscos de poluição
teores de ácido
teores de alumínio
teores de fosfato
terras de lavoura
tipo de desperdício
tipo de smog
tipos de contaminação
tipos de pigmentação
tipos de radiação
unidade de abastecimento
unidade de reciclagem
unidades de criação
unidades de eliminação
unidades de tratamento
volume de poluição
zona de queima

Formações : S+ Prep+S+A/ S+Prep+S+Prep+S...

formação do smog fotoquímico
poluentes do ar exterior
poluição do meio marinho
tipos de lixos depositados
topo da cadeia alimentar
volume de lixos domésticos
volume de tráfego aéreo

água de beber (N+de+V)
água para beber

compostos de combate a pragas
controlo da poluição industrial
controlo da poluição do ar
controlo da poluição dos rios
controlo de materiais perigosos
controlo de poluição do ar
controlo de poluição da água
conversão de materiais complexos

emissões de fumo dos motores a diesel

emissões de monóxido de carbono

fontes de males industriais
fontes de poluição interior
formação do smog fotoquímico

indústrias de processamento de produtos alimentares

libertação de gases tóxicos
monómero de cloreto de vinilo
poluição de lençóis de água
processos de escalão A
processos de escalão B
processos de tratamento de esgotos

processos de tratamento da água

S+A+A

Volume máximo admíssivel
composto orgânico simples
compostos orgânicos voláteis
compostos metálicos orgânicos
produtos químicos tóxicos
produtos químicos orgânicos

S+A+ prep+ S

necessidade bioquímica de oxigénio

Categoria Adjectivo

abrasivo
abrasivos
absorventes
absorvida
absorvidas
absorvido
absorvidos
abundante
abundantes
ácida
ácidas
acidentais
acidental
acídica
acídicas
acídicos
acidificados
activadas
activado
acumulada
acumulado
acumulados
acumulativo
adaptado
adequada
admissíveis
aeróbia
aeróbios
alcalinas
alcalino
alcalinos
alérgica
alérgicas
alterada
ambientais
ambiental
ameaçados
anaerobios
analisada
analisados
analíticos
anidrido
aplicada
aplicadas
aplicado
aplicável
aquática
aquáticas
aquático
aquáticos
aquífera
aquífero
aquíferos
auto regulador
auto suficientes
azóticos
bacteriana
biodegradada
biodegradados
biodegradáveis
biodegradável
biogeoquímicos
biológico
biológicos
biomanipuladas
biomanipulados
bioquímica
bioquímicas
bioquímicos
brandos
branqueados
cancerígena
cancerígeno
carcinogénea
carcinogéneas
carcinogéneo
carcinogéneos
carcinogenicos
catalítico
catalíticos
consumida
consumidas
consumido
contaminada
contaminadas
degradados
degradáveis
degradável
ecológica
ecológico
ecológicos
embalados
endotérmicas
envenenada
envenenadas

envenenados
eutróficas
eutrófico
fluorídrico
fosfatados
inibidas
inorgânicas
inorgânico
inorgânicos
inoxidável
intoxicadas
libertada
libertadas
libertado
libertados
mutagénicos
mutante
nítrico
nitroso
nociva
nocivas
nocivo
nocivos
oxidada
oxidado
oxidados
parasitários
poluída
poluídas
poluído
poluídos
precipitado
preventivas
preventivos
previsíveis
previsível
prevista
previstas
previstos
produtivas
produzida
produzidas
produzido
produzidos
protegido
protegidos
queimados
químico
reciclada
recicladas
reciclado
reciclados
recicláveis
recuperadas
recuperáveis
residual
reutilizáveis
reutilizável
substancial
sustentável
tóxica
tóxicas
toxicológicos
tóxico
tóxicos
vitimados
poluente

Verbos

absorve
absorvem
absorver
absorveram
absorvia
activa
acumula
acumula-o
acumula-se
acumulam
acumulam-se
acumulando
acumular
acumular-se
acumularam
acumulem
adaptado
adaptar-se
adaptarem
adaptarem-se
afecta
afectá-lo
afectam
afectando
afectar
afecte
altera
altera-se
alterar
alterar-se
ameaça
ameaçados
ameaçando
ameaçar
analisando
analisar
analise
aplica
aplicá-lo
aplica-se
aplicam
aplicando-se
aplicar
aplicar se ão
apliquem
autorizar
bioacumulam-se
bioacumular-se
biodegradada
biodegradados
biomanipuladas
biomanipulados
branqueados
concentrar
concentrar-se
consumida
consumindo
consumir
consumirem
contamina
contaminam
contaminar
contaminara
contaminaram
contaminou
controlar
controlavam
decompõe
decompõem
decompõem se
decomponham
decompor
decompor-se
decomporem
decompunham
degrada-se
degrade
degradem
dejectos
derramado
descarrega
descarregar
descarregue
descarreguem
desintegrar
desintegrar-se
desintoxicar

despejá-lo
despejam
destroem
destruí-lo
destruir
detectar
detectaram
detectaram se
detectavam
detectou
detêm
deterioram
deteriorar
deteriorar-se
eliminando
eliminar
eliminara
emanara
emitam
emite
emitem
emitir
envenena
envenená-las
indicam
indicando
inibem
inibindo
liberta
liberta-se
libertam
libertar
libertarem
libertarmos
libertavam
libertou
oxidam
polua
poluem
poluir
precipitar
prevendo
prevendo-se
prevenir
prever
prever-se
produz
produz-se
produzam
produzem
produzindo
produzindo-se
produzir
produzir-se
produziram
produzirem
produzisse
produziu-se
protege
protege-nos
proteger
reciclá-la
reciclá-los
reciclando
reciclar
recuperar
reutilizar

A GENERICIDADE DOS PROVÉRBIOS PORTUGUESES NA TEORIA E NA PRÁTICA

MARIA GABRIELA FUNK

1. PONTO DE VISTA ESTATÍSTICO

A ausência de um Adagiário representativo constitui o principal problema de qualquer paremiólogo. Dada a fluidez de uma língua e cultura, é evidente que um dicionário nunca será completo. Não obstante, compilámos, nos últimos dois anos, diferentes Adagiários e obtivemos um *corpus* de cerca de 25.000 exemplares, incluindo as respectivas variantes. Este número é pequeno comparado com o registado no Adagiário mais extenso do mundo, onde o paremiólogo Friedrich Wander (1867-80) reúne dez vezes mais exemplares da língua alemã. Os paremiógrafos dos últimos séculos alimentavam a esperança de que, ao registar todos os fraseologismos correntes numa determinada cultura, iriam certamente criar um Adagiário completo. Levados pelo seu entusiasmo, mas sem o auxílio de instrumentos estatísticos, esqueceram a propriedade fundamental do provérbio, que consiste no facto de este ser conhecido pela maioria dos falantes[1]. Assim, nenhuma das colectâneas existentes apresenta argumentos que permitam comprovar que as suas entradas obedecem ao critério da genericidade cultural. Se numa análise estrutural do provérbio se descura o traço essencial deste tipo de texto, não é possível justificar a relevância dos resultados obtidos para a totalidade da classe em questão. Por outro lado, não existem colectâneas que possam servir de base a um estudo desse género. Por conseguinte, os autores que abordam a questão da genericidade têm em princípio quatro alternativas:

i) Apresentar algumas ideias intuitivas sobre o assunto, justificando as mesmas com o sub-conjunto de exemplos apropriados.

ii) Analisar a totalidade dos exemplares contidos nos Adagiários existentes.

iii) Escolher como base de análise os exemplares conhecidos pelos autores.

iv) Fazer um estudo estatístico sobre o conhecimento dos provérbios e escolher os exemplares significativos como *corpus* da sua análise estrutural.

A primeira alternativa é cientificamente inaceitável; a segunda revela-se impraticável e irrelevante, dado que o resultado de um tal estudo se teria de fundamentar, igualmente, em exemplares não-proverbiais. A terceira alternativa só tem validade caso se possa provar que a competência paremiológica do autor é comparável à da média dos

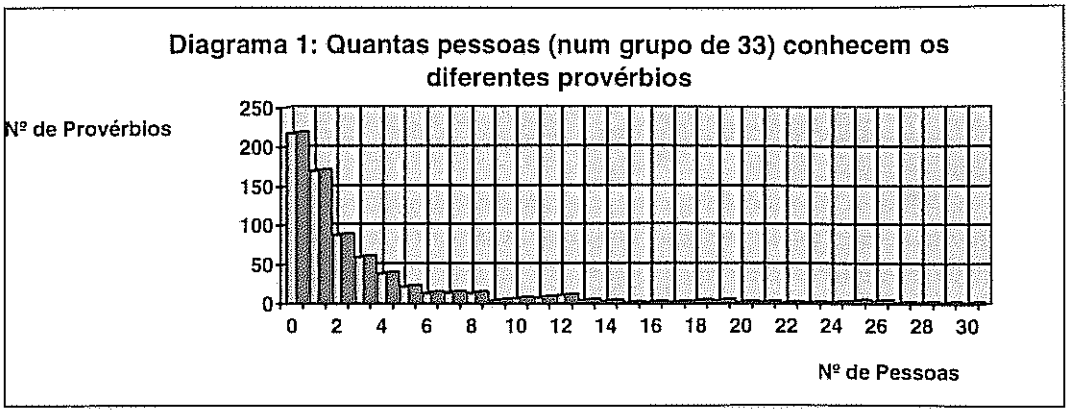
[1] Os trabalhos de Rupprecht S. Bauer, Christoph Chlosta & Peter Grzybek (1995) e de Carl-Herman Tillhagen (1970) indicam que um falante conhece entre 500 e 1000 diferentes provérbios da sua língua materna. As grandes colectâneas não incluem, assim, apenas frases feitas do conhecimento comum.

falantes. Além disso, este argumento deve basear-se num estudo estatístico completo (ou representativo), análogo ao descrito na quarta alternativa. Esta última proposta, apesar de se apresentar como o único esquema em princípio aceitável, não tem sido seguida em nenhum estudo da especialidade.

Como já iniciámos uma análise estatística do conhecimento de frases feitas, podemos aplicar os dados do nosso estudo-piloto ao único trabalho existente sobre a estrutura de provérbios portugueses que segue a terceira alternativa, nomeadamente a tese de doutoramento da linguista Ana Cristina Macário Lopes (1992). Já por este facto, o trabalho da Autora constitui um progresso considerável no âmbito da Paremiologia Portuguesa.

Recentemente, realizámos dois diferentes estudos com o objectivo de verificar se os textos reunidos num Adagiário eram efectivamente do conhecimento geral. Apesar de os inquiridos não representarem estatisticamente a totalidade dos falantes portugueses, podemos concluir que a maior parte dos exemplares registados nas colectâneas não são verdadeiros provérbios. No primeiro estudo, escolhemos 24 entradas de diversos Adagiários sobre temas específicos e apresentámo-las incompletas a 263 alunos da Universidade dos Açores. No questionário que elaborámos para o efeito, pedimos, primeiramente, aos inquiridos que completassem formalmente os exemplares seleccionados e que, seguidamente, os interpretassem. Verificámos, assim, que 29% das formas incompletas não se podem considerar provérbios pelo facto de serem conhecidas por menos de 10% dos estudantes. Só um quarto dos exemplares são definitivamente provérbios, dado que foram reconhecidos por mais de 50% dos alunos. São eles: "Quem espera desespera" (50,8%), "Quem espera sempre alcança" (63,6%), "Roma e Pavia não se fizeram num dia" (79%), "Amanhã também é dia" (90%), "Longe da vista, longe do coração" (91%) e "A palavra é de prata e o silêncio é de ouro" (91,6%).

No segundo estudo, perguntámos a 33 pessoas com mais de 40 anos de idade que exemplares reconheciam entre as primeiras 706 frases feitas da nossa compilação, representando as entradas iniciadas pelas letras Aa até Af. Com base nas respostas dadas, concluímos que 30,9% dos exemplares não eram conhecidos por nenhum dos inquiridos; 24% foram reconhecidos só por uma pessoa e 12,4%, apenas por duas pessoas. Em suma, só cerca de 10% dos exemplares são do conhecimento de mais de 8 informantes. Apresentaremos essas frases seguidamente, no Anexo A, bem como o número de respostas afirmativas. O diagrama 1 indica a totalidade dos fraseologismos reconhecidos por um número determinado de inquiridos.



Em média, um exemplar dos Adagiários é conhecido apenas por 9,1% dos informantes, enquanto os primeiros dezoito provérbios da lista apresentada por Lopes (1992) e incluídos na rubrica Aa-Af apresentam uma taxa de 20% (cf. Anexo A). O *corpus* dessa Autora é, efectivamente, mais representativo do que qualquer Adagiário. Todavia, não representa uma base suficiente para uma análise profunda da estrutura proverbial, pelas razões seguintes:

i) só um dos dezoito exemplares citados se encontra entre os dezasseis provérbios do nosso inquérito que são do conhecimento de mais de 60% dos informantes;
ii) apenas um terço das frases apresentadas no registo Aa até Af são conhecidas por mais de 8 inquiridos;
iii) não existem razões que levem a acreditar que as características estatísticas da totalidade do *corpus* da Autora sejam diferentes das relativas ao segmento Aa-Af.

Mesmo sem uma lista completa de provérbios, obtivemos, nos dois estudos, 21 exemplares que podemos considerar, com justa causa, como parémias, em virtude de serem conhecidos por mais de 50% ou 60% dos inquiridos do respectivo estudo[2]. Passaremos agora a discutir os resultados teóricos na base destes exemplos.

Quando se fala sobre a genericidade do provérbio, é necessário referir o duplo carácter deste tipo de texto, que se apresenta ora como uma unidade isolada, ora como uma frase contextualizada. Para a análise da estrutura sintáctica dos elementos desta classe basta apenas uma lista de exemplares. Porém, muitos argumentos sobre a genericidade não se limitam à frase proverbial, como, por exemplo, o apresentado em Lopes (1992, p.132):

> Mesmo as expressões linguísticas que são habitualmente consideradas como suportes privilegiados da referência singular específica - os nomes próprios e os pronomes pessoais deícticos da 1ª e 2ª pessoas perdem esse estatuto *no contexto proverbial*, passando a funcionar como suportes de uma referência genérica ou universal.

[2] Enquanto o primeiro estudo se baseia nas afirmações de 263 informantes, o segundo inquérito recorre à competência paremiológica de apenas 33 falantes. Por isso, só uma percentagem mais elevada (60%) do que no primeiro estudo (50%) poderia garantir, com a mesma segurança, o estatuto proverbial de um texto particular.

Quando estas afirmações não se baseiam em exemplos do emprego diário do provérbio, são só observações subjectivas ou deduções da competência paremiológica do autor. É evidente que um exemplo não pode confirmar esta conclusão, mas um contra-exemplo pode desacreditá-la. No parágrafo 3, demonstraremos a deficiência desta conclusão.

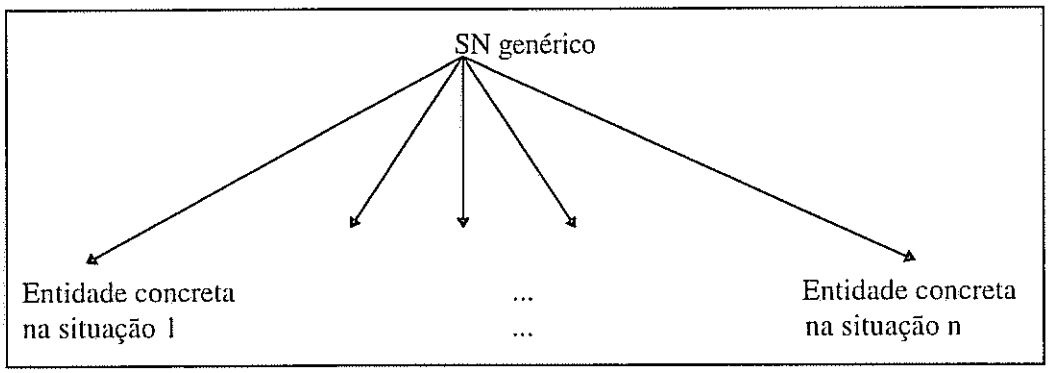
Nos últimos anos, coleccionámos cerca de mil contextos de utilização de frases feitas portuguesas (todas reconhecidas nos Adagiários como provérbios) e perto de quinhentos exemplares da língua alemã. Com este *corpus*, dispomos de um recurso importante para exemplificar a aplicação real de uma parémia.

2. O PROVÉRBIO CONSIDERADO COMO UMA FRASE AUTÓNOMA

Pode interpretar-se um provérbio descontextualizado, recorrendo aos meios básicos do conhecimento cultural e linguístico. Por exemplo, a metáfora no provérbio "A palavra é de prata e o silêncio de oiro" baseia-se no simples facto de o oiro ser mais valioso do que a prata. Mas há casos em que o significado pragmático não coincide exactamente com uma leitura descontextualizada. Só o contexto pode determinar claramente a relevância e o significado do provérbio, tal como acontece em frases simples como "O João vai para a escola". O SN "a escola" indica, em alguns contextos, um edifício específico; noutros, refere, em termos abstractos, qualquer instituição de ensino. Sendo assim, este SN apresenta-se umas vezes como uma entidade fixa e, outras vezes, como uma entidade genérica. De notar que a falta de um contexto concreto é um facto importante que leva o receptor a interpretar a frase o mais genericamente possível.

A genericidade do SN caracteriza-se pela amplitude da sua extensão, permitindo, deste modo, representar linguisticamente uma classe de objectos concretos ou abstractos. Uma regra, como, por exemplo, o provérbio, abrange uma variedade de casos que formam uma classe, implicando, assim, normalmente a utilização de SNs genéricos.

FIGURA: SUBORDINAÇÃO DAS VÁRIAS ENTIDADES A UM SN GENÉRICO



Nos seguintes exemplos, podemos observar como o tópico do provérbio é constituído por um SN desse tipo:

i) *A abelha* procura a parelha.

ii) *A alma do negócio* é o segredo.

iii) *A bom entendedor* meia palavra basta.

Sem um contexto, não podemos decidir se, na primeira frase, os SNs "a abelha" e "a parelha" são genéricos, como no caso de "a escola" no exemplo atrás apontado. Só o conhecimento de que essa frase pertence à classe "provérbio" nos leva a concluir que os SNs em causa não se referem a nenhuma entidade específica. Esta conclusão, porém, não se baseia em factos linguísticos, dado que toma em linha de conta o provérbio descontextualizado. No parágrafo seguinte, retomaremos esta discussão com base em exemplos adequados.

No segundo e terceiro provérbios, o carácter genérico dos SNs é evidente. Mas no caso de "A fome é negra", o SN representa uma entidade abstracta que não inclui quaisquer elementos individuais nem pode formar uma classe de objectos. Se a definição deste tipo de SN incluir também entidades abstractas, como em Lopes (1992, p.132), então a maioria das frases da língua portuguesa contém, pelo menos, um SN genérico. Neste caso, é irrelevante destacar a genericidade como característica do provérbio, se não afirmarmos, igualmente, que todos os SNs desta classe linguística são do tipo genérico. Não podemos, contudo, fazer uma tal afirmação, uma vez que encontrámos entre os 21 provérbios da nossa lista três exemplares com um SN individual:

--> *Roma* e *Pavia* não se fizeram num dia.
--> A cada um, dá *Deus* o frio conforme a roupa.
--> A *César* o que é de *César*, a *Deus* o que é de *Deus*.

No contexto religioso, Deus é considerado uma Pessoa, se bem que dotada de características especiais. Um cristão não atribui o mesmo referente à palavra "Deus" que um ateu, na medida em que identifica a divindade igualmente com a pessoa histórica de Jesus Cristo. Concluímos, assim, que a referência depende também da subjectividade individual. Aprofundaremos este assunto no parágrafo seguinte, quando dermos exemplos de contextos com uma referência directa às entidades "César" e "Roma". Resta sublinhar que há casos onde uma frase isolada não nos permite esclarecer o seu modo de referência.

Justifica-se, frequentemente, a atemporalidade do provérbio com a predominância do Presente do Indicativo nos predicadores verbais da sua forma canónica. Existem, no entanto, textos proverbiais que localizam temporalmente o estado de coisas descrito, como,

por exemplo, "Roma e Pavia não se fizeram num dia"[3]. Neste caso, a enunciação do provérbio funciona como um precedente que justifica uma situação actual.

Por outro lado, há contextos onde o tempo verbal da predicação desse tipo de enunciados é modificado para assegurar a coesão temporal, como no exemplo do anexo B, onde a forma canónica do provérbio "Depois da tempestade vem a bonança". (Cf. A. Côrtes-Rodrigues, 1982, 1° vol., p.190) é modificada para "*depois da tempestade* vier *a bonança*". Tendo em conta a flexibilidade do enunciado proverbial em aplicações reais[4], podemos concluir que a forma canónica funciona tal como o infinitivo não flexionado para os verbos, ou seja, apenas como uma representação mnemotécnica passível de transformações contextuais. Se esta concepção for válida, o tempo da predicação da forma canónica não é necessariamente um indicador da temporalidade contextual. Admitimos, contudo, que o tempo verbal é predominantemente determinado pela configuração-padrão.

O conceito de atemporalidade constitui uma explicação plausível para o mecanismo formal que atribui ao provérbio uma validade geral. Porém, se o emissor não acredita nessa validade, pode alterar facilmente a estrutura do texto proverbial, sem destruir o reconhecimento do mesmo.

3. O PROVÉRBIO CONTEXTUALIZADO

Se a referência genérica de alguns provérbios literalmente interpretáveis já não é determinada na ausência de um contexto, muito menos o será nos provérbios elípticos e metafóricos, onde a descontextualização dos mesmos obriga o falante a recorrer a conceitos culturais que esclareçam o respectivo significado.[5]

---

[3] Discordamos da interpretação dada por Ana Cristina Macário Lopes (1992, p.151), que parafraseia o provérbio citado do seguinte modo: "Todo o trabalho implica tempo". Esta interpretação, além de inadequada, não considera a tendência popular para pensar em analogias como justificação de casos semelhantes. Daí propormos a seguinte interpretação: "Como Roma e Pavia não se fizeram num dia, então esta tarefa difícil vai exigir muito tempo". A transformação lógica deste pensamento como uma generalização é artificial. Ver, a propósito, Nigel BARLEY (1972, p. 739, figuras 4a-c).

[4] No caso do provérbio "Cada um sabe as linhas com que se cose", encontrámos, na telenovela portuguesa "Roseira brava", as seguintes adaptações contextuais: "*Eu* é que sei as linhas com que me coso", "*Tu* é que sabes as linhas com que te coses" e "*Ela* é que sabe as linhas com que se cose" Ainda na mesma telenovela, verificámos, em lugar da forma canónica do provérbio "Quem te avisa teu amigo é", a variante contextualizada "Quem *me* avisa *meu* amigo é".

[5] Pode ver-se esta questão na variedade de interpretações não-canónicas do provérbio "De boas intenções está o inferno cheio" (cf. CHAVES, 1945, p.133, n° 126) apresentadas por alguns alunos da Universidade dos Açores a um questionário por nós elaborado, de entre as quais destacamos as seguintes: "Uma boa intenção pode dar para o torto", "muitas vezes, as boas intenções são interesseiras ou aparentes"; "uso [este provérbio] quando uma pessoa é traiçoeira, mentirosa ou falsa"; "quando confio em alguém que acaba por me trair"; "quando uma pessoa se aproxima por interesse"; "quando alguém tenta justificar os meios com os fins"; "só muito poucas pessoas são bem intencionadas"; "com boas intenções age-se por vezes de maneira errada"; "ninguém faz nada sem ter qualquer intenção". No entanto, para a maioria dos inquiridos, este provérbio veicula a ideia de que uma boa intenção nada vale, se não for convertida na prática.

Por outro lado, há frases facilmente interpretáveis, mas que exprimem, num contexto, uma ideia diferente. Por exemplo, "Todos os caminhos vão dar a Roma" e "Roma e Pavia não se fizeram num dia". A pragmática do último provérbio pode ser explicada por meio do processo da analogia[6] ou através da referência indirecta a um contexto concreto. Georges Kleiber (1984) utiliza a designação "referência indirecta" para explicar a ligação entre o provérbio e o respectivo contexto de utilização. Neste caso, não se pode omitir um contexto concreto, como é habitual acontecer nos estudos sobre a não-referência ou referência indirecta.

Há duas possibilidades de interpretar a contextualização do provérbio "Roma e Pavia não se fizeram num dia" no exemplo do Anexo C:

i) Com a associação em cadeia: "construir as cidades Roma e Pavia", "construir uma grande cidade" e "fazer um trabalho difícil", podemos definir um conceito abstracto subjacente ao provérbio, como "Qualquer trabalho difícil pressupõe muito tempo".

O provérbio: "Roma e Pavia não se fizeram num dia".

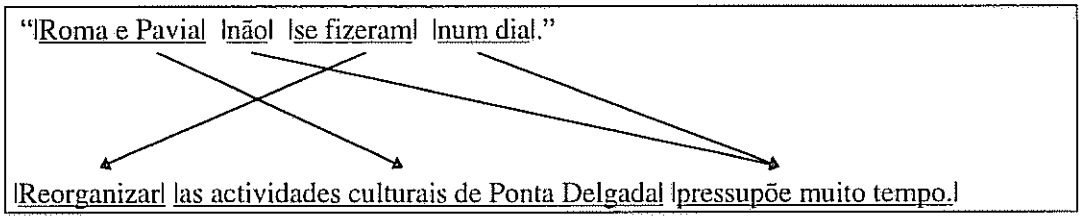
↓

Regra abstracta: "Qualquer trabalho difícil pressupõe muito tempo".

↓

Contextualização: A reorganização das actividades culturais da Câmara Municipal de Ponta Delgada é um trabalho difícil. Neste caso, aplica-se a regra.

ii) A analogia entre um precedente "Roma e Pavia não se fizeram num dia." e um caso concreto "A reorganização das actividades culturais da Câmara Municipal de Ponta Delgada pressupõe muito tempo" é estabelecida pela referência indirecta.



Na primeira alternativa, é necessária uma transformação linguística[7] que inclua a utilização de um SN genérico: "Qualquer trabalho difícil"; na segunda, porém, estabelece-

---

[6] No Anexo D, é bem visível a utilização de uma analogia entre "Todos os caminhos vão dar a Roma" e "Todos os caminhos vão dar às Furnas".

[7] A propósito deste tipo de transformação, diz-nos Georges Kleiber (1984, p.125): "[...] *le dogme de la métaphore* [...] *est avant tout un phénomène pragmatique et non sémantique*". O mesmo Autor duvida da eficácia do mecanismo da substituição, dado que *"On sait qu'une des fonctions essentielles de la*

se apenas uma ligação formal entre SNs de campos semânticos diferentes, com base no facto de os predicadores "fazer" e "reorganizar" descreverem um processo. Esta alternativa evidencia, de forma mais adequada, o processo de contextualização, na medida em que, de acordo com a máxima conversacional designada por "maneira" (cf. Grice, 1975), se deve utilizar directamente a regra abstracta.[8]

No primeiro caso, pode interpretar-se perfeitamente, sem a referida contextualização, o SN "Roma e Pavia" como um elemento genérico, associando-o à sequência "qualquer trabalho difícil" da regra abstracta[9]. No segundo caso, só dificilmente se determinará o objectivo do provérbio sem um contexto. No entanto, a referência indirecta ou não-referencialidade (cf. Regina Rocha, 1994/5) é, muitas vezes, considerada como um dos aspectos genéricos do provérbio. Se bem que concordemos com esta perspectiva, fazemos notar, porém, que o provérbio em si não tem necessariamente marcas que apontem para essa forma de uso, como vemos no exemplo da frase proverbial em questão, que é completa, autónoma e literalmente compreensível.

Assim, convém falar apenas de uma *tendência*[10] para interpretar indirectamente o provérbio, em especial no caso de se construir facilmente um contexto com uma referência directa. É de realçar que a analogia utiliza muitas vezes uma situação real, como, por exemplo, o facto de as vias no Império Romano se centralizarem na cidade de Roma. Neste contexto original, a utilização do provérbio "Todos os caminhos vão dar a Roma" não possuía características da referência indirecta.[11]

Em que consiste a tendência para utilizar preferencialmente um provérbio num sentido não literal? Existem estratégias de interpretação que recorrem à referência indirecta ou a uma leitura genérica, quando o contexto de uma frase particular não permite uma referência directa ou uma leitura específica dos seus elementos (como consequência de o receptor atribuir a todos os componentes textuais uma relevância segundo Grice, 1975). Estes mecanismos só são activados no caso de a interpretação específica e literal falhar.

---

métaphore est précisément de combler certaines lacunes de dénomination. Par ailleurs, même là où la substitution est possible, une telle solution se révèle finalement inadéquate, car elle a pour effet de clore définitivement l'interpretation métaphorique [...]".

[8] Uma colega brasileira revelou-me, no Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, em 1995, que a sua empregada utilizava o provérbio "Todos caminhos vão dar a Roma", substituindo "Roma" por "rumo". Apesar de linguisticamente mais esclarecedora, esta variante não constitui a forma canónica, dado que a evidência do provérbio depende de um caso precedencial referente à infra-estrutura do Império Romano.

[9] No nosso estudo, vimos que os informantes revelam alguns problemas em descrever o sentido do provérbio, provando, assim, que o seu emprego não se liga directamente a uma regra abstracta subjacente.

[10] Salvaguardamos, deste modo, a sábia posição teórica de A. Blinkenberg (1923-1933, p.30): "*Plus peut-être que dans aucun autre domaine de la linguistique il est nécessaire ici de ne jamais perdre de vu qu'une explication de cas particuliers par une cause générale n'aura pas une valeur absolue; nous n'arrivons qu'à l'expression d'une tendance, à laquelle notre esprit, qui demande pour comprendre les choses des cadres d'une certaine solidité, risque de donner plus de realité et plus de rigidité que n'en comportent les faits eux-mêmes. Les lois, les systèmes nous aident à penser et nous emprisonnent*".

[11] Ver *Asterix e a surpresa de César*, Lisboa: Difusão Verbo, 1986 (tradução de Ricardo Alberty), p.42, onde ocorre o seguinte fragmento: "É sabido, *todos os caminhos vão dar a Roma*. Mesmo os do deserto! Chegamos assim sem problemas à Cidade Eterna".

Porém, quando uma pessoa identifica uma frase como um provérbio, a ordem desta estratégia inverte-se. Assim, procura-se, no caso da ocorrência de um fraseologismo, em primeiro lugar interpretações indirectas que permitam a sua utilização como uma regra.

Por outras palavras, qualquer membro de uma determinada sociedade sabe que um provérbio se subordina a uma interpretação cultural que não coincide necessariamente com a leitura denotativa do mesmo.[12]

Para activar este mecanismo interpretativo, o receptor deve reconhecer o elemento em foco como uma parémia. O reconhecimento de uma frase feita é, por isso, o ponto crucial deste processo mental.

No caso de a interpretação indirecta não funcionar, recorre-se automaticamente ao sentido literal, pois, por vezes, o núcleo essencial de uma piada consiste em recorrer ao sentido denotativo do provérbio (cf. contexto no anexo F).

4. RESULTADOS

Concluímos que existem provérbios com elementos que se interpretam, em princípio, genericamente, mas cuja leitura concreta é determinada decisivamente pela sua contextualização.

Por outro lado, há contextualizações onde tanto a referência indirecta como a referência directa são válidas, como vemos no título "A César o que é de César" do artigo dedicado a Carlos César, líder do Partido Socialista açoriano (cf. Anexo E). Neste contexto, reconhece-se uma referência directa, ainda que o verdadeiro objectivo só seja esclarecido através da metáfora virtual referente à autoridade secular. Para uma análise da interpretação concreta, é necessário distinguir as pessoas que conhecem o provérbio das pessoas que o desconhecem. Enquanto os primeiros identificam simultaneamente os dois tipos de referência, os segundos só podem estabelecer uma referência directa.

O Anexo A revela que provavelmente só 54% dos portugueses conhecem a referida forma (o original "A César o que é de César e a Deus o que é de Deus" é conhecido por 75,8% dos inquiridos). Por conseguinte, um quarto dos falantes apenas reconhece a referência directa[13].

O exemplo do Anexo G demonstra que esta conclusão não se baseia unicamente numa observação singular, uma vez que, neste caso, se verifica também uma referência directa à figura histórica de Júlio César. De sublinhar ainda que, no original bíblico, o

---

[12] W. Mieder (1985) questionou um grupo de 55 pessoas, na maioria estudantes, sobre a definição do conceito proverbial. Das respostas obtidas pode concluir-se que é do conhecimento geral que a interpretação cultural se impõe ao sentido denotativo do provérbio.

[13] Aparentemente, os autores da tradução interconfessional do Novo Testamento, a partir do texto grego para o Português moderno, duvidam do facto de este provérbio ser do conhecimento geral, uma vez que traduzem esta expressão do seguinte modo: "[...] dêem ao *Imperador* o que é do *Imperador* e a Deus o que é de Deus" (cf. Evangelho segundo S. Mateus, 22:21).

lexema "César" designa o imperador[14] romano contemporâneo de Cristo, aplicando-se, deste modo, uma interpretação literal.

Por conseguinte, é preciso ter em conta que existem SNs, como nomes individuais, que em princípio são específicos, mas que passam a ser preferencialmente genéricos, quando o receptor conhece a respectiva frase como uma expressão idiomática. Independentemente do conhecimento do falante, há contextos que admitem apenas uma leitura literal.

O facto de nenhuma expressão idiomática ser conhecida por todos os informantes do nosso estudo levou-nos a concluir que, em algumas situações, torna-se necessária uma análise estatística do conhecimento individual de cada unidade fraseológica, a fim de se determinar o grau da tendência para uma leitura preferencialmente genérica das mesmas. A dependência entre a interpretação semântica, o conhecimento do receptor e o contexto específico cristaliza-se especialmente no caso dos idiomatismos.

A questão da inexistência, para alguns provérbios, de uma interpretação objectiva fora da sua contextualização não se reveste apenas de interesse teórico. Para evidenciar a relevância prática deste resultado, construímos uma contextualizacão hipotética para o fraseologismo "De boas intenções está o inferno cheio". No nosso estudo sobre a leitura descontextualizada do mesmo, verificámos que a interpretação dada pela maioria dos informantes se podia parafrasear do seguinte modo: "uma boa intenção nada vale se não for realizada ou correctamente convertida na prática". Muitos inquiridos indicam, porém, uma outra contextualização que contradiz a primeira e que se prende com a sua recusa em acreditar na sinceridade das boas acções de uma pessoa de quem desconfiam. Entre estes dois pólos, há ainda a registar outras variações. Não temos nenhum estudo sobre a contextualização real do provérbio em questão, daí termos construído o seguinte contexto:

"O João e o Pedro são bom amigos. O João atribui ao referido provérbio a primeira interpretação, enquanto o Pedro prefere a segunda. Como o aniversário do João é em breve, o Pedro quer fazer-lhe uma surpresa, trazendo consigo uma amiga conhecida de ambos. Ele não sabe, porém, que os dois tinham brigado e estraga, desta forma, a festa do amigo. No dia seguinte, o Pedro quer pedir-lhe desculpa pelo facto, alegando ter agido de boa fé. Como resposta, o João cita o provérbio".

Enquanto este último quer esclarecer que a boa fé não é um argumento suficiente, o outro supõe que o amigo não acredita nem nas suas boas intenções nem na sua amizade.

Este desentendimento baseia-se unicamente numa interpretação diferente do provérbio, que transforma as implicações contextuais da correspondência indirecta entre a sequência "De boas intenções" e o argumento referente à boa fé. Torna-se, portanto, evidente que a problemática que se prende com a relatividade da semântica das expressões fixas carece de um estudo estatístico que determine as tendências globais para a interpretação do texto proverbial numa comunidade linguística.

---

[14] De facto, a partir do Imperador Augusto, o nome "Júlio César" foi convertido num título real.

RESUMO

Em Paremiologia, a genericidade manifesta-se na atemporalidade, não-referência e extensão do SN.

Existem alguns estudos que abordam este tema, mas só um deles apresenta a base do trabalho realizado, ou seja, o *corpus* de provérbios analisados. Lopes (1992) anexa, na sua tese de doutoramento, uma lista de cerca de 1000 textos proverbiais como material de pesquisa. O resultado deste estudo revela que a genericidade em todos os seus aspectos é um traço fundamental a ter em conta não só na descrição dos provérbios, mas também na determinação do conceito de classe proverbial. Concordamos com a primeira conclusão, mas não com a segunda. A nossa crítica baseia-se fundamentalmente em dois aspectos:

a) Só a partir de uma análise dos exemplares de uma colectânea representativa de provérbios se pode concluir que a atemporalidade e a extensão do SN são propriedades inerentes à classe proverbial;
b) a afirmação segundo a qual um determinado provérbio não estabelece uma referência directa com o respectivo contexto deve ser comprovada com um número considerável de exemplos concretos da sua aplicação.

Em algumas situações, podemos verificar que existem provérbios com um SN normalmente considerado como não-referencial, que estabelece, no entanto, uma referência directa com um elemento do contexto. Pode contra-argumentar-se que este SN, como um constituinte de um provérbio, se subordina aos mecanismos culturais que provocam uma interferência entre a não-referencialidade e a referência directa. Este argumento de natureza extra-linguística implica que todos os falantes conhecem os fraseologismos em questão, o que não é, de modo algum, um facto comprovado. Na verdade, uma frase feita só raramente atinge uma taxa de conhecimento com mais de 90%. Somos, por conseguinte, forçados a aceitar que a correspondência textual entre os elementos linguísticos e os respectivos homólogos do mundo real não é necessariamente idêntica para todos os falantes. Existem, assim, textos onde a referencialidade não é absoluta, mas subjectiva, carecendo, consequentemente, de uma descrição estatística. Esta concepção é comparável aos princípios da Física Quântica, que obrigam os físicos a considerar as partículas elementares da matéria como um processo estocástico.

Universidade dos Açores

BIBLIOGRAFIA

A Boa Nova para toda a gente - O Novo Testamento, tradução interconfessional do texto grego para o Português moderno, 17ª impressão, Lisboa: Sociedade Bíblica, 1988.

BARLEY, Nigel, "A structural approach to the proverb and maxim with special reference to the Anglo-*Saxon* corpus", *Proverbium*, 20, 1972, pp.737-50.

BAUER, Rupprecht S., CHLOSTA, Christoph & GRZYBEK, Peter, "Das Projekt "Sprichwörter-Minima im Deutschen und Kroatischen": What is worth doing - do it well!", *Muttersprache*, 4, 1995.

BLINKENBERG, A., *L´ Ordre des mots en Français Moderne*, København: Levin & Munksgaard, 2 vols, (*Historisk-Filologiste Meddelser*: 17 (1) 1928, 20 (1) 1933).

CHAVES, Pedro, *Rifoneiro Português (1928)*, 2ªedição, Porto: Editorial Domingos Barreira, 1945.

FUNK, Maria Gabriela Cabral Bernardo, *A função do provérbio em Português e em Alemão - análise contrastiva de um corpus de provérbios contextualizados*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1993.

GRICE, H.Paul, "*Logic and conversation*", in: COLE e MORGAN (eds), *Syntax and Semantics*, 3, New York, Academic Press, 1975, pp.41-58.

KLEIBER, Georges (1984), "Pour une pragmatique de la métaphore: La métaphore, une acte de dénotation prédicative indirecte", *Recherches en pragma-sémantique*, Metz: Centre d´Analyse Syntaxique, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984, pp.123-63.

LOPES, Ana Cristina Macário, *Texto Proverbial Português - Elementos para uma análise semântica e pragmática*, Coimbra, 1992.

LOPES, Ana Cristina Macário, "Tipos de genericidade: algumas questões", in: *Actas do IX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Coimbra, 1993, pp. 285-96.

MIEDER, Wolfgang, "Popular view of the proverb", *Proverbium*, 2, 1985, pp.109-43.

ROCHA, Regina, "A referência nos provérbios", *Língua e Literatura*, nº 21, Departamentos de Letras, Universidade de São Paulo, 1994/5, pp.169-77.

SCHMIDT-RADEFELD, Jürgen, "Descrição semântica e funções semanfóricas do provérbio", in: José Herculano de CARVALHO e Jürgen SCHMIDT-RADEFELD (orgs), *Estudos de Linguística Portuguesa*, Coimbra: Coimbra Editora, 1984, pp. 213-35.

TILLHAGEN, Carl-Herman, "Die Sprichwörterfrequenz in einigen nordschwedischen Dörfern", *Proverbium*, 15, 1970, pp.122-4.

ANEXO A

i) Lista dos provérbios mais conhecidos entre as letras Aa-Af

A abelha procura a parelha. (21 Pessoas)
A água cava a dura pedra. (12)
A água corre para a água. (27)
A água corre sempre para o mar. (22)
A água de Janeiro, vale dinheiro. (11)
A água lava tudo. (25)
A água lava tudo menos a honra. (11)
A água lava tudo menos a má palavra. (16)
A água o dá, a água o leva. (23)
A água o dá, a água o tira. (14)
A água tudo lava menos quem se louva e as más línguas. (10)
A alma do negócio é o segredo. (26)
A amar e a rezar, ninguém se pode obrigar. (9)
A ambição cega a razão. (13)
A ambição é a causa da perdição. (10)
A beleza não se põe na mesa. (12)
A boa comida requer o bom vinho. (10)
A boa instrução vale mais que a riqueza. (12)
A boca calada faz boa sopa. (24)
A boca diz o que sente o coração. (14)
A boca que diz "sim" diz "não". (12)
A boda e a baptizado não vás sem ser convidado. (21)
A bom entendedor meia palavra basta. (28)
A bom mato vens fazer lenha. (12)
Abril chuvoso, Maio ventoso e Junho amoroso, fazem um ano formoso. (11)
Abril frio e molhado enche o celeiro e farta o gado. (9)
A brincar, a brincar, vai o macaco à banana. (14)
A burro velho, albarda nova. (11)
Acaba-se o dia, acaba-se a romaria. (10)
A cabra da minha vizinha dá mais leite que a minha. (12)
A cada qual, dá Deus o frio conforme o vestido. (12)
A cada um aquilo que é seu. (10)
A cada um, dá Deus o frio conforme a roupa. (26)
A candeia que vai adiante é que alumia. (22)
A carapuça é para quem a põe. (11)
A carne é fraca. (19)
A casar e a embarcar nada de aconselhar. (16)
A cavalo dado não olhes os dentes. (12)
A cavalo dado não se olha ao dente. (19)
A cegueira quando dá é pela vista. (12)
A cegueira quando dá é pelos olhos. (17)
A César, o que é de César. (18)
A César o que é de César, a Deus o que é de Deus. (25)
A chuva miúda é chuva de tolos. (24)
A chuva não quebra osso. (23)
A corda quebra sempre pelo mais fraco. (17)
A criança e o gatinho vão a quem lhe faz miminho. (18)
À custa do doente come toda a gente. (25)
À custa dos outros qualquer é valente. (10)
À custa dos tolos se riem os avisados. (10)
A desgraça de uns faz a felicidade de outros. (20)
À desgraça ninguém foge. (12)
Adivinhar é proibido. (25)
A escusas de mau pagador, orelhas de mercador. (12)
A esmola é de quem a faz. (11)
A excepção confirma a regra. (16)
A experiência é a mãe da ciência. (13)
A experiência é mestra da vida. (15)
À falta de herdeiros não se perdem os bens. (10)
A fé é que nos salva. (26)
A felicidade está onde cada um a põe. (9)
A ferida do cão cura-se com o pêlo do mesmo cão. (19)
A fome é boa cozinheira. (9)
A fome é inimiga da alma. (12)
A fome é má conselheira. (20)
A fome é negra. (30)
A fortuna, como a desgraça, não costuma vir só. (9)

ii) Os exemplares correspondentes de Ana Cristina Macário Lopes (1992):

A afeição cega a razão. (7)
A árvore caída, todos vão buscar lenha. (2)
A azeitona e a fortuna: às vezes, muita; às vezes, nenhuma. (3)
A barriga manda a perna. (0)
A beleza não se põe na mesa. (12)
À boca da barra, se perde o navio. (2)
A bom entendedor meia palavra basta. (28)
A cada um aquilo que é seu. (10)
A cão mordido, todos o mordem. (1)
A cavalo dado não se olha ao dente. (19)
A cem fustiga quem um castiga. (0)
A cobiça rompe o saco. (1)
À conta dos ciganos, todos furtamos. (1)
A escusas de mau pagador, orelhas de mercador. (12)
A espada e o anel, segundo a mão em que estiver. (0)
A espada vence e a palavra convence. (1)
A experiência é a mãe da ciência. (13)
A filho e amigo pão e castigo. (4)

ANEXO B

Açores devem apostar no mercado nacional

Fluxos turísticos mundiais prejudicados com guerra no Golfo

O euro-deputado Vasco Garcia defende que a Região Autónoma dos Açores "não deve investir nos próximos tempos na promoção turística" das ilhas, atendendo a que a guerra no Golfo Pérsico "vai prejudicar todos os fluxos turísticos mundiais, particularmente nas zonas de trânsito entre os EUA e a Europa".

O deputado do PSD-Açores acaba de participar, em Estrasburgo, nos trabalhos do plenário do Parlamento Europeu que versaram os reflexos na economia dos "Doze" da crise do Golfo.

Vasco Garcia considerou também que "este compasso de espera na promoção turística dos Açores (de talvez um ano) terá de ser ultrapassado".

"Até as correntes turísticas mundiais voltarem a consolidar-se, a Região deve preparar estratégias e estruturas" na área do turismo, defendeu Vasco Garcia.

O parlamentar europeu sublinharia mesmo a necessidade de "aproveitar este período de "baixa" provocada pela guerra para pôr a casa em ordem, de maneira a que, quando *depois da tempestade* vier *a bonança*, nós estejamos em condições de proporcionar aos turistas uma estada melhor.

(*Correio dos Açores*, 27 de Janeiro de 1991, p.4)

ANEXO C

[...]

A existência desta "Semana Infantil", uma ideia do Departamento, foi criada por aquele organismo por entender que "as actividades culturais têm que ser feitas para todos os níveis etários" disse-nos Ângela Almeida, considerando que, nesse sentido "as crianças estavam a perder", já que iniciativas do género, nos Açores, eram zero.

"A Câmara Municipal de Ponta Delgada é o único organismo que tem iniciativas para as crianças" salientou Ângela Almeida, lembrando ainda a descentralização da cultura até às freguesias, como por exemplo "Natal das Crianças".

"No espaço de seis meses essa é a terceira iniciativa que realizamos" disse-nos a responsável pelo Departamento de Cultura, considerando que, "não é nada mau", ainda mais, "quando se tem consciência e certeza de que, realmente, se conseguiu cobrir a população das freguesias, a nível infantil".

Ângela Almeida sente-se satisfeita com o trabalho do Departamento, mas só porque é realista.

"Se fosse utópica ou idealista, embora todos o sejamos, estaria insatisfeita", confidenciou-nos a mesma, ressalvando que "dentro das possibilidades orçamentais e humanas existentes, nós temos feito muita coisa. Conheço organigramas de outras Câmaras e comparando com a nossa, realmente ...".

Por isso, considera que "a Câmara de Ponta Delgada tem todos os motivos para se sentir orgulhosa do trabalho que tem feito" e salientou, "o Departamento tem sido criticado, positivamente, por outras Câmaras a nível de país".

"Tem sido um trabalho meritório. Há que ter esta consciência e não ter modéstia a mais, porque fica mal" considerou Ângela Almeida, acrescentando "nós passamos de uma primeira fase, que foi estudar carências a nível rural e da cidade, por zonas e idades. E um trabalho feito gradativamente, até porque "*Roma e Pavia não se fizeram num dia*".

"Não podemos ter a veleidade de chegar a uma freguesia ou mesmo à cidade e espetarmos, como primeira actividade cultural, uma exposição de um pintor que as pessoas não conseguem entender nem compreender" - salientou Ângela Almeida para frisar que "começamos com trabalhos simples" e, este ano, com a realização da "Semana de Arte" atingimos um outro nível, mais superior" [...].

(*Correio dos Açores*, 31 de Maio de 1992, Pag. 14, "Deixem-me trabalhar")

ANEXO D

"É esta a minha segunda ascensão às Furnas - que não são para se ver de uma só vez, num só passeio, numa visita só. E desta vez, em logar de subir pela via ordinária, a que de Vila Franca liga a direito com a estancia termal, passando pelo Cerrado dos Bezêrros, deslizando por entre sebes de hortenses floridas, arrancando atravez de florestas que nos lembram a América tropical e os Alpes gelados, contornando a romanesca lagoa das Furnas, que nos obriga a evocar a Suissa e a Itália, dobrámos à esquerda, a dois quartos de légua da vila, e subimos a estrada do norte.

Diz o dictado continental que todos os caminhos vão dar a Roma. Aplicando o conto à ilha de S. Miguel podemos dizer que todas as estradas vão dar às Furnas".

(COSTA, Sousa, *Ilhas das Três Formosuras,* Livraria Editora, Guimarães, Lisboa, s.d., Pag. 59.)

ANEXO E

Vice-Presidente do Parlamento
A César o que é de César

O dirigente do PS/Açores Carlos César deverá ser o nome proposto pelos socialistas para Vice-Presidente da nova Assembleia Legislativa Regional, revelou ontem fonte do partido.

A liderança do Grupo Parlamentar do PS na próxima legislatura da Assembleia Regional vai, por seu turno, ser entregue a Dionísio de Sousa, adiantou a mesma fonte.

Tanto Carlos César como Dionísio de Sousa ocuparam estes cargos durante a última legislatura do Parlamento açoriano.

Estes dois nomes, segundo o informador socialista, só serão oficializados após a reunião do Grupo Parlamentar, que está marcada para o dia 1 de Novembro, na cidade da Horta.

Após esta reunião, referiu, os socialistas pretendem dialogar com o Grupo Parlamentar do PSD para tratar de questões relativas às comissões parlamentares e à inclusão de Carlos César na Mesa do Parlamento.

O PS/Açores convocou, entretanto, para o dia 31, na Horta, uma reunião da Comissão Política Regional do partido para análise da situação política resultante das últimas legislativas e marcação do próximo Congresso regional.

O sexto congresso Regional do PS decorrerá na ilha de São Miguel, apontando-se a sua realização para finais de Janeiro de 1993.

(Jornal *Correio dos Açores,* p.16, de 24 de Outubro de 1992)

ANEXO F

ASTERIX

Cétautomatix, o ferreiro da aldeia de Asterix, pretende ensinar algo do seu ofício ao aprendiz, que o observa atentamente, dizendo:

"Estás a ver, rapaz, é preciso malhar o ferro enquanto está ...". No entanto, ao enunciar a última palavra "quente" do provérbio, recebe brutalmente com um peixe na cara. Furioso, deduz da regra proverbial uma regra geral, uma vez que exclama:

"Aliás, regra geral, é preciso malhar em tudo antes que arrefeça! ...", dirigindo-se, com o peixe na mão, ao autor da agressão, disposto a bater-lhe.

(Goscinny & Uderzo, *O grande fosso,* Lisboa: Meribérica/Liber Editores, 1996, p.11.)

ANEXO G

ASTERIX

O diálogo é travado entre um envidado de César, de nome Saugrenus, e um capitão do exército romano. Este, perante a chegada de novos menires, interroga irritado o primeiro:

"Mas onde queres chegar com todos estes menires?"

"Eu não quero chegar ... Como te disse, cheguei e venci! Mas todos estes gauleses empregam a sua força mágica a fazer menires, em vez de baterem nos nossos legionários ...", responde o enviado, continuando: "Estão vencidos pela ganância do lucro. O ouro e o luxo vão enfraquecê-los. Que achas?"

"Sim ...Talvez ...", responde o capitão, que prossegue apontando para uma gigantesca pirâmide de menires: "Mas anda ver ... Que vamos fazer com todos estes menires?"

"*Redde Caesari quae sunt Cqesaris.*" responde o enviado.

"Hã?", exclama o capitão surpreendido.

"Teres de dar a César o que é de César." traduz o enviado. Sem ter ainda compreendido o objectivo deste, o capitão exclama, furioso:

"Não me fales assim! Os teus menires ainda põem toda a gente doida!", ao que replica o enviado:

"César pagou todos estes menires. Portanto é justo que eu lhos leve. Na minha ausência continua a comprar menires, aumentando o preço. *Si vis pacem*, compra menires!".

(Goscinny & Uderzo, *Obélix e Companhia*, Lisboa: Meribérica/Liber Editores, 1996, p.33.)

MODO VERBAL E CLASSIFICAÇÃO SEMÂNTICA DOS VERBOS

EBERHARD GÄRTNER

1. INTRODUÇÃO

Não constitui nenhuma novidade o querer estabelecer uma relação entre a estrutura do significado de um lexema predicativo que admite ou exige uma proposição dependente, e o modo do verbo da mesma. Mas as gramáticas monolíngues do português só nos dão, geralmente, definições globais do significado dos modos[1]. E quando nos dão listas de verbos, estas têm em conta sobretudo o emprego afirmativo do verbo regente, de maneira que resulta uma subclassificação dos verbos, que parece nem sempre condizer com as regularidades do emprego do modo.

Esta observação levou-nos, há anos, a tratar de chegar a uma classificação que se baseasse no emprego dos modos indicativo e conjuntivo (condicional em alguns casos particulares) na oração completiva. Este estudo ainda está longe de estar terminado. Pensamos, no entanto, ter chegado a uma hipótese de classificação que a seguir apresentaremos.

2. BASES TEÓRICAS

Partimos de uma acepção do significado dos lexemas predicativos que distingue entre a *asserção*, a *pressuposição* e a *implicação*, sendo a última irrelevante para a selecção do modo. Entendemos por *asserção* a parte intensional de um significado lexical[2], ou seja, no caso do verbo *querer*, a atitude volitiva positiva de um indivíduo; no caso do verbo *impedir*, o conteúdo causativo negativo; no caso de lexemas como *verdade*, a avaliação como verdadeira da proposição dependente etc.

No caso de *pressuposição* distinguimos entre pressuposições lexicais e pressuposições pragmáticas. As *pressuposições lexicais* vêm ligadas inseparavelmente ao significado lexical do verbo, como, por exemplo, no caso do verbo *esquecer*, a avaliação (subentendida) como "real" do estado de coisas dependente designado na oração subordinada, ou, no caso de verbos volitivos como *querer*, a sua avaliação como "não real". As *pressuposições pragmáticas* são avaliações de realidade/não-realidade do estado de coisas, por parte do falante, que entram em jogo nos casos em que o falante é livre de escolher o modo.

---

[1] MENDES DE ALMEIDA (1988: 561-4), SAID ALI (1966: 166-72), BECHARA (1992: 273-9), CUNHA/CINTRA (1984: 463-7).

[2] CONRAD (1985: 42).

Ao contrário de outros autores, distinguimos entre a avaliação da proposição subordinada como designando um *facto* (a chamada *factividade*, responsável pela possibilidade de inserção na oração do lexema *o facto* e outras propriedades sintáctico-lexicais, mas não pela selecção do modo) e a avaliação como "real" ou "verdadeira", esta, sim, responsável, em muitos casos, pela selecção do modo. Dizemos "em muitos casos", porque com os lexemas factivos intervém a *avaliação qualitativa* e a *perspectiva funcional do enunciado* como factores determinantes do modo verbal.

3. CLASSES DE LEXEMAS PREDICATIVOS

Aplicando estes conceitos, chegamos à seguinte classificação:

1ª classe: atender, esquecer, esconder etc.

Esquema: (NEG) V + que-V_i

Os lexemas desta classe são *factivos* e *não-avaliativos*. Exprimem *a consideração, o esquecimento* ou *a ocultação* de um estado de coisas por um indivíduo e pressupõem a realidade do estado de coisas designado na oração subordinada, independentemente de ele ser ou não considerado, esquecido ou ocultado pelo indivíduo respectivo. Trata-se de uma pressuposição lexical, ligada inseparavelmente ao semema respectivo. Daí que a negação do lexema regente não modifique a validez da proposição dependente e o verbo da oração completiva venha sempre no indicativo.

Constituem esta classe, por exemplo, os lexemas que expressam

a) a atenção a um estado de coisas:

(1) [...] atendendo a que há problemas [...]. (Avante)
(2) [...] sem atender a que este sentido se acha alterado [...]. (Said Ali)

b) o esquecimento de um estado de coisas:

(3) Tinha-me esquecido de que ela ia dizer "chin-chin" [...]. (Sttau Monteiro)
(4) Não se deve esquecer que o português da América manteve [...] o antigo sistema sonoro português. (Chaves de Melo)

c) a ocultação de um estado de coisas:

(5) Por que [...] o senhor escondeu que era um homem rico? (Veja)
(6) Não lhe escondo que seu marido está muito comprometido. (Amado)

2ª classe: necessário, querer, fazer, pedir etc.

Esquema: (NEG) V + que-V_c

Os lexemas desta classe são *não-factivos*, isto é, pressupõem que o estado de coisas (ainda) não existe, e assertam uma atitude avaliativa de um indivíduo quanto à sua

realização. A pressuposição lexical negativa é que determina o modo conjuntivo e faz com que a negação do lexema regente não altere o modo do verbo da completiva.

Constituem esta classe os lexemas que expressam:

a) uma avaliação por parte do falante acerca da *necessidade, conveniência* ou *possibilidade* da realização do estado de coisas em questão:

(7) É necessário que eu tenha informações mais precisas. (Eça de Queirós)
(8) Não fora necessário que o Partido o chamasse [...]. (Amado)
(9) É conveniente que as mulheres tenham religião. (Eça de Queirós)
(10) Não convém que nenhum de nós abandone a base. (Pepetela)
(11) É possível que tenham falado antes. (Ramos)
(12) Não era possível que fosse sua mãe. (Amado)

b) uma *atitude volitiva* de um indivíduo frente a um estado de coisas ainda sem realizar:

(13) [...] apetecia-me que ele não fizesse nada [...]. (Le Carré)
(14) Quero que me respeitem. (Amado)
(15) Não quero que tu chores. (Amado)

c) uma actividade comunicativa de um indivíduo dirigida a outro indivíduo com o fim de levá-lo a executar a acção designada pelo verbo da completiva, ou seja, lexemas que expressam *pedido, proibição, permissão, persuasão*:

(16) Peço que você compreenda e desculpe. (Amado)
(17) Não peço que você nos apóie, [...]. (Amado)
(18) Proibi aos meninos que brincassem no pátio.
(19) Não proibi aos meninos que brincassem no pátio.
(20) E permitiram que de quando em vez ele lhes escrevesse. (Amado)
(21) Mariana [...] não permitiu também que Olga ficasse lá [...]. (Amado)
(22) Conseguiu convencer o parente de sua mulher a que se entregasse. (Oliveira Martins)
(23) Não conseguiu convencer o parente de sua mulher a que se entregasse.

d) uma *relação causativa* entre dois estados de coisas ou entre um indivíduo e um estado de coisas:

(24) Esta sua certeza fizera que ele ficasse triste (Amado).
(25) Aquelas carícias não fizeram com que o coronel a julgasse uma prostituta (Amado).
(26) Deixei que esse caso durasse demais (Amado).
(27) Não deixei que me contasse o resto (Amado).

3ª classe: verdade, certo etc.

Esquema: $V + que\text{-}V_i$
$NEG + V + que\text{-}V_c$

Os lexemas desta classe não pressupõem nada sobre a realidade/não-realidade da proposição subordinada. Esta depende directamente da parte assertiva do significado do

lexema predicativo. Quando este é afirmativo, assevera a existência do estado de coisas expresso na completiva e leva o verbo dela ao indicativo. Quando é negativo, assevera a não existência do estado de coisas e leva o verbo ao conjuntivo. Como se vê, a negação do lexema predicativo afecta directamente a interpretação da proposição dependente e o modo do seu verbo.

Comportam-se desta maneira os lexemas que asseveram a realidade/não-realidade do estado de coisas ou a segurança/insegurança do indivíduo julgante quanto à sua realidade. São lexemas monovalentes, que não permitem a designação do indivíduo julgante na oração, subentendendo-se que este seja o próprio falante:

(28) É verdade que eu pensei em minha mãe e em vocês (Amado).
(29) Não é verdade que Deus tenha descançado no sétimo dia, como rezam as escrituras. (Amado)
(30) E era certo que, se a polícia um dia adivinhasse estar ele escondido ali [...], todos os caboclos da região se juntariam [...]. (Amado)
(31) Não é certo que a palavra "ocioso" encerre aqui o conteúdo nobilitante que os clássicos atribuíram a "ócio" [...]. (Saraiva/Lopes)

O lexema *mentira*, implicitamente negativo, podendo ser parafraseado por *não (é) verdade*, cujo significado já contém, portanto, o traço [+negativo], comporta-se como os lexemas explicitamente negados:

(32) [...] era mentira que tivesse sido de todo liqüidado. (Amado)

4ª classe: achar, parecer etc.

Os lexemas desta classe admitem proposições dependentes tanto de carácter declarativo, como de carácter exortativo, às quais correspondem dois esquemas diferentes:

Esquema 1: V + que-V_i Esquema 2: (NEG) V + que-V_c
NEG + V + que-V_c

No primeiro caso, comportam-se, quanto ao modo da subordinada, como lexemas da 3ª Classe[3] (esquema 1). Sendo, porém, bivalentes, permitem a expressão do indivíduo julgante na oração (sujeito de *achar*, objecto indirecto de *parecer*):

(33) Eu acho que não vale a pena. (Guarnieri)
(34) Não acho que isso dê mesmo bons resultados. (Manchete)
(35) Parece-me que essa frase resolve todas as dificuldades. (Batalha Reis)
(36) Não me parece que possas dizer o mesmo. (Amado)

---

[3] Este comportamento dos verbos *achar* e *parecer* é diferente do de verbos como *acreditar, crer, supor* etc., o que nos leva a não classificá-los dentro do grupo tradicional dos verbos de pensamento. Aliás, a discussão desta palestra em Oxford evidenciou que no português do Brasil é aceitável o emprego do verbo *achar*, afirmativo, com indicativo, facto atestado, aliás, para o verbo *parecer* por este exemplo: i) [...] parece-me que se deva à influência africana [...] (Chaves de Melo).

No segundo caso (semema exortativo), é natural que apareça o conjuntivo (esquema 2):

(37) Achas que mande o homem a Tui? (Eça de Queirós)
(38) Que achas tu que eu faça? (Eça de Queirós)
(39) E a mim o que me parece é que nos dirijamos à autoridade. (Eça de Queirós)
(40) Sempre te parece que guarneça o vestido de azul, hem? (Eça de Querós)

5ª classe: saber/ver etc.

Esquema: $V + que\text{-}V_i$
$NEG + V + que\text{-}V_{i/c}$

Os verbos desta classe não pressupõem nada sobre a realidade/não-realidade do estado de coisas designado na proposição dependente, daí a negação poder afectar a sua interpretação, sem, no entanto, levar necessariamente o verbo ao conjuntivo.

Quando afirmativos, implicam a realidade do estado de coisas e levam o verbo da completiva ao indicativo:

(41) Paulo sabe que não foi feito para casar-se. (Amado)

Quando negados, o modo da completiva é determinado por uma pressuposição de tipo pragmático.

Quando o "*experienciador*" (o sujeito no caso do verbo *saber*) é idêntico ao falante e o verbo está no presente (é o caso da "origo do falante" de Bühler), o falante refere o seu próprio não-conhecimento de um estado de coisas concebido como virtual. Daí o conjuntivo em tais casos, aliás não muito frequentes:

(42) Não sabemos que exista vestígio dessa sintaxe na linguagem do Brasil. (Joaquim Ribeiro)
(43) Não vejo que tenhas razão para tanto espanto. (Sttau Monteiro)
(44) Não recordo que jamais lhe estalasse um botão da camisa. (Eça de Queirós)

Não havendo identidade do *experienciador* com o falante, este pode escolher entre o indicativo e o conjuntivo.

Escolherá o conjuntivo, quando quiser referir simplesmente

a) o seu desconhecimento do estado de coisas em época anterior:

(45) Fui amigo de Archanjo [...] mas não sabia que tivesse família. (Amado)

b) o desconhecimento de outra pessoa no momento da fala:

(46) Joaquim Ribeiro não sabe que exista vestígio dessa sintaxe na linguagem do Brasil.

c) o desconhecimento de outra pessoa em época anterior:

(47) Mas com mulher casada [Nacib] não sabia que ele [= Tonico] se metesse. (Amado)

Podemos chamar a este caso "origo do falante *referida*".

O falante escolherá o indicativo, quando quiser expressar que tem a certeza de que o estado de coisas é real, mas simplesmente não era conhecido por ele numa época passada ou por outro indivíduo no momento da fala ou em época passada:

(48) Mas juro que não sabia que ele era casado. (Amado)
(49) Ele não sabe que é seu dia hoje. (Folclore brasileiro)
(50) Ricardo [...] Não sabia que aquele sótão triste não tinha janelas para a rua. (Amado)

Neste caso diremos que há uma pressuposição pragmática do tipo *real* (p)[4], que faz com que o verbo da completiva apareça no indicativo, enquanto que a simples referência do não conhecimento do estado de coisas pelo *experienciador* deixa o verbo no conjuntivo.

Os lexemas desta classe admitem também as chamadas orações pseudo-interrogativas indirectas[5] que podem ter o verbo no conjuntivo para exprimir

a) um certo valor dubitativo como em

(51) [...] não sei sequer quem seja [... [(Batalha Reis).

b) um valor exortativo como em

(52) Até vovó que já tem quase cem anos também (es)tá se balançando sem saber prá (= para) onde vá. (Folclore brasileiro)
(53) Não sei se vos felicite. (Eça de Queirós)
(54) O gato [...] nem viu por onde fugisse. (Machado de Assis)

6ª Classe: dizer etc.

Esquema 1:		Esquema 2:	
[1]dizer:	V + que-V_i NEG + V + que-$V_{i/c}$	*[2]dizer:*	(NEG) V + que-V_c

Os lexemas desta classe são polissémicos. Têm um semema declarativo e outro exortativo, aos quais correspondem os esquemas 1 e 2 respectivamente.

O *semema declarativo* do lexema *[1]dizer*, quando afirmativo, exige o indicativo:

(55) Gonçalo dissera que tinha ido almoçar [...]. (Sttau Monteiro)

Quando negativo, o modo depende da presença de uma pressuposição pragmática.

O facto de algum conteúdo não ser comunicado, em princípio, não afecta a sua realidade. Concluímos, portanto, que neste caso não há nenhuma pressuposição pragmática e o verbo aparece no indicativo:

(56) [...] ela não podia dizer a ninguém que ele se encontrava ali [...]. (Amado)

---

[4] Leia-se "é real que p", sendo "p" a proposição dependente.

[5] É verdade que em certos casos é difícil decidir se estamos perante uma oração interrogativa indirecta ou uma oração relativa sem antecedente, como, por exemplo, no caso de (54).

Quando, no entanto, a negação afecta a realidade da proposição dependente, entra em jogo uma pressuposição negativa do tipo NEG (REAL (p))[6], podendo a paráfrase ser "não é isso que digo". Esta pressuposição pode ser explicitada mediante o conjuntivo:

(57) Não digo que ela seja mais interessante [...]. (Eça de Queirós)
(58) Você não me diz que lhe tivesse chegado às mãos o meu telegrama anterior (Eça de Queirós).
(59) E não se podia dizer que ele morresse pelo trabalho. (Lins do Rego)

O verbo *[1]dizer* distingue-se, portanto, de *saber* no seguinte:

a) *[1]Dizer* admite as duas interpretações também com a "origo do falante":

(60) Eu não digo que estajas enganado.
(61) Eu não digo (a ninguém) que estás enganado.

b) Mesmo com a pressuposição pragmática negativa, a selecção do conjuntivo não é absolutamente obrigatória, como mostram (62) - (64), em que a pressuposição negativa é evidente:

(62) Há camaradas que estudam só para subirem, isso é verdade. Mas não podes dizer que são todos. (Pepetela)
(63) Não digo que foi bem feito não, dona. (Amado)
(64) Ninguém te diz que não sofre. (da Silva)

O *semema exortativo* do lexema *[2]dizer* exige sempre o conjuntivo, seja negado ou não:

(65) Eu te disse então que tivesses paciência [...] (Amado).
(66) Eu não te disse que tivesses paciência.

7ª classe: pretender (= sustentar) etc.

Esquema: $V + que\text{-}V_{i/c/cond}$
$NEG + V + que\text{-}V_{c}$

Os verbos desta classe também não pressupõem nada sobre a realidade/não-realidade da proposição dependente, daí que a negação possa afectar a sua avaliação.

Quando afirmativos, implicam, em geral, a realidade e levam o verbo da completiva ao indicativo:

(67) Alguns autores pretendem que o galego-português era tido por mais próprio [...]. (Oliveira Marques)

No entanto, pode entrar em jogo uma pressuposição pragmática negativa, que levará o verbo ao condicional ou ao conjuntivo. Em enunciados deste tipo, o falante exprime que, a seu ver, a declaração referida de outro falante pode não referir-se a um estado de coisas

[6] Leia-se: "não é real que p".

real. A expressão normal deste distanciamento do conteúdo da proposição dependente é o condicional:

(68) Os últimos censos pretendem que teríamos mais de 60% de brancos. (Facó)

O conjuntivo aparece preferentemente em orações subordinadas, cujo verbo subordinante (*pretender*) é, por sua vez, dependente de lexemas que exprimem a pressuposição pragmática negativa (*falso, falaz*):

(69) E é falso pretender que o favorecimento das classe minoritárias, contra as classes majoritárias [...] é que é benéfico aos fins do Movimento Nacionalista. (Facó)
(70) É falaz a opinião dos que pretendem que o português se tenha deturpado [...] ao contacto de falares rudes, no meio americano. (Sílvio Elia)

A negação muda sempre a realidade da proposição dependente para a não-realidade, o que leva o verbo para o conjuntivo:

(71) Não pretendo que o caso de uma e outra língua que coabitaram com o português seja absolutamente o mesmo (Chaves de Melo).

8ª classe: acreditar etc.

Esquema: V + que-$V_{i/c}$
NEG + V + que-$V_{i/c}$

Esta classe é formada por verbos de actividade mental como *acreditar, calcular, crer, imaginar, pensar, supor,* etc.. A proposição dependente designa o resultado dum juízo, que é passível de ser avaliado quanto ao seu grau de adequação pelo próprio indivíduo julgante.

A avaliação pode ser no sentido duma "crença forte"[7], a qual leva o verbo da completiva para o indicativo:

(72) Ela acredita que as flores são a causa da alergia. (Hub Faria)
(73) O homem primitivo acreditava que no Mar habitavam monstros terríveis. (Alvaro Marques)

Também pode ser no sentido de uma "crença fraca"[8], que leva o verbo ao conjuntivo:

(74) Ela acredita que as flores sejam a causa da alergia. (Hub Faria)
(75) Eu acredito que haja homens para quem só conta o bem dos outros. (Pepetela)

Como a avaliação da maior ou menor certeza do juízo parte do indivíduo julgante, que não é necessariamente o falante - podendo no entanto sê-lo -, não podemos dizer que a escolha seja guiada por uma pressuposição pragmática. E como é possível a selecção alternativa do modo, também não pode tratar-se de pressuposição lexical, a qual, aliás,

[7] Cf. ZYBATOW/STEUBE (1980: 81).
[8] Cf. ZYBATOW/STEUBE (1980: 81).

excluiria que o modo fosse afectado pela negação, o que de facto ocorre, como veremos. Optamos, por isso, pela hipótese de estarmos perante lexemas polissémicos, cujo primeiro semema é uma crença forte, simbolizável por qualquer coisa como SUPOR (x (REAL (p)))[9], cujo traço REAL leva o verbo da subordinada para o indicativo, e cujo segundo semema é qualquer coisa como SUPOR (x (POSSÍVEL (p)))[10], cujo sema POSSÍVEL é responsável pelo conjuntivo na subordinada.

Não está, no entanto, excluída a possibilidade de se dar com estes lexemas uma pressuposição pragmática negativa, a qual leva o verbo ao conjuntivo.

No exemplo (76) o falante (= o autor: Jorge Amado), usando o conjuntivo, refere como errado o pensamento das pessoas que estão no cais no momento em que nos apresenta o marinheiro Guma vivo e a lutar com as águas:

(76) Guma [...] está ensopado d'água e no entanto está feliz. No cais, a estas horas pensarão que esteja morto. (Amado)

Também pode ser o próprio falante que, usando o conjuntivo, avalie como errado um pensamento dele próprio, mas anterior ao momento da fala:

(77) Eu mesmo, às vezes, acreditava que tudo voltasse às minhas mãos, que um milagre qualquer me salvasse. (Lins do Rego)

Quando negados, os verbos desta classe pedem o conjuntivo na completiva, quando se refere simplesmente que o indivíduo julgante não acha real ou verdadeiro o conteúdo da proposição dependente:

(78) O sábio não acredita que a Terra atraia a Lua. (Raposo)
(79) (Ela) Não acreditava que Lionel a traísse. (O Cruzeiro)

Pode, no entanto, entrar em jogo uma pressuposição pragmática positiva como expressão do conhecimento que o falante tem da realidade do respectivo estado de coisas, a qual leva o verbo ao indicativo:

(80) O sábio não acredita que a Terra atrai a Lua. (Raposo)
(81) A criança não queria acreditar que o espectro era o pai. (da Silva)

Como no caso dos verbos da classe *saber/ver*, a identidade referencial do sujeito da matriz com o falante, leva sempre ao conjuntivo:

(82) Não creio que seja possível. (da Silva)

Seria, aliás, uma contradição lógica alguém afirmar que não acredita na existência de um estado de coisas e, ao mesmo tempo, caracterizá-lo como existente pela selecção do indicativo.

---

[9] Leia-se: "x supõe que p é real".
[10] Leia-se: "x supõe que é possível que p".

Ao contrário dos verbos da classe *saber/ver*, isto também se dá quando se trata de um julgamento do próprio falante em época passada:

(83) Eu não acreditava que aquilo se acabasse nunca. (Lins do Rego)

9ª classe: negar, duvidar etc.

Esquema: V + que-V_c
NEG + V + que-$V_{c/i}$

Esta classe é formada por verbos como *negar, duvidar* etc., parafraseáveis por *dizer que uma coisa não é verdadeira* ou *não acreditar*, respectivamente, e cujo significado contém o sema [+negativo]. Este elemento negativo é que os leva a pedir o verbo da completiva no conjuntivo:

(84) Claudionor apenas negou que devesse. (Amado)
(85) Duvido de que tudo isto lhe vá para às mãos. (Sttau Monteiro)

O emprego negativo não altera necessariamente a avaliação da proposição e pode deixar o modo inalterado:

(86) Não nego que seja argumento que impressione [...]. (Chaves de Melo)
(87) Não duvido que seja assim. (Facó)

Existem, no entanto, casos em que aparece o indicativo:

(88) Não nego que combates, não. (Pepetela)
(89) E elas [...] não duvidam mais que ele vai dizer coisas formosas. (Amado)

Não parece estar muito claro a que factor se deve este emprego do indicativo. Poder-se-ia pensar numa pressuposição pragmática; parece-nos, no entanto, mais provável que, como no caso dos verbos da classe *acreditar*, seja a maior ou menor certeza do indivíduo designado no sujeito que decida da escolha do modo.

10ª classe: admirar, assombrar, doer etc.

Esquema: (NEG) V + que-$V_{c/i}$

Os verbos desta classe são verbos *factivos avaliativos*. O seu carácter factivo leva-nos a esperar o indicativo na completiva, coisa que na realidade poucas vezes se dá. Normalmente o que prevalece é o seu carácter avaliativo, menos apropriadamente denominado de emotivo ou afectivo. É ele que leva o verbo ao conjuntivo, através de um mecanismo psicológico que durante muito tempo ficava opaco, sobretudo para falantes de línguas não românicas. Uma das interpretações apresentadas nos últimos decénios[11] vale-se do princípio da *perspectiva funcional* da oração, formulado pela Escola de Praga. De um

[11] SCHIFKO (1967).

modo geral, neste tipo de enunciados, o estado de coisas avaliado é considerado como real, o que, no caso dos verbos psicológicos, que constituem uma subclasse desta que estamos a estudar agora, permite considerá-lo como a causa do processo psíquico sofrido pelo sujeito da oração. Ora, além de real, o estado de coisas normalmente também é considerado conhecido do interlocutor, o que o torna *temático*. Com isto, o resto do enunciado passa a ser remático. E a expressão desta tematicidade é justamente o conjuntivo da proposição dependente, uma vez que a posição inicial na oração, a qual, no caso de orações simples, junto com o carácter determinado do sintagma, costuma ser a expressão da tematicidade, no caso de orações completivas só se dá pouco frequentemente, como em:

(90) Que um homem de alta categoria espiritual tenha oposto aos bombardeios a firmeza da sua vontade indômita não assombrava. (O Cruzeiro)

Na maioria dos casos, a completiva segue o verbo regente e o conjuntivo é o único sinal da tematicidade, como em:

(91) No meio de tantas monstruosidades não admira que você tenha engendrado mais esta. (Veríssimo)

Existem, no entanto, casos - mais raros, é verdade - em que o que é conhecido e, portanto, temático não é o estado de coisas (a causa), mas sim, o seu efeito, ou seja, a avaliação. Nestes casos, o estado de coisas adquire carácter *remático*, o qual é expresso pelo indicativo, uma vez que a posição final da oração pouco se presta a isso, dada a falta de oposição funcional entre a posição inicial e a final:

(92) De estranhar é que [...] o mais que conseguiu foi partir degredado para o Brasil. (Saraiva/Lopes)

O indicativo encontra-se com particular frequência, quando a rematicidade da proposição vem sublinhada por uma construção clivada:

(93) O que me dói é que eu não estava lá [...]. (Amado)

4. CONCLUSÃO

Esperamos ter mostrado que a classificação tradicional dos lexemas predicativos segundo o modo que requerem, baseada quase exclusivamente no emprego do modo em completivas declarativas afirmativas, não é satisfatória. A consideração do efeito da negação e dos vários tipos de pressuposição leva a uma subclassificação que, embora ainda não perfeita nem definitiva, parece mais coadunável com os fatos observados na análise de textos.

BIBLIOGRAFIA

ALI, Manuel Said, *Gramática secundária da língua portuguesa*, São Paulo: Melhoramentos, 1966.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de, *Gramática metódica da língua portuguesa*, São Paulo: Saraiva, 1988.

BECHARA, Evanildo, *Moderna gramática portuguesa*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1992.

CONRAD, Rudi, *Lexicon sprachwissenschaftlicher Termini*, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1985.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley, *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa: Edições João Sá de Costa, 1984.

FARIA, Isabel Hub, "Conjuntivo e restrição da frase mais alta", in: *BF*, 23, 1974, pp.81-190.

MATEUS, Maria Helena Mira et alii, *Gramática da língua portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1989.

MEIRELES, José António Espada Cruz, "Estruturas de complementação em português", Dissertação para licenciatura em Filologia Românica, Universidade de Lisboa, 1972.

RAPOSO, Eduardo Paiva, "Uma restrição derivacional global sobre o infinitivo em português", in: *BF*, 24, 1975, pp.75-293.

SCHIFKO, Peter, *Subjonctif und Subjuntivo. Zum Gebrauch das Konjunktivs im Französischen und Spanischen*, Wiener Romanistische Arbeiten, t. VI, Wien, 1967.

Zybatow, Gerhild e Steube, Anita, "Über Glaubensoperatoren", in: *Linguistische Arbeitsberichte*, Leipzig: Karl-Marx-Universität, 28, 1980, pp.79-91.

Universidade de Leipzig, Alemanha

MODALIDADE EPISTÉMICA E QUANTIFICAÇÃO NOMINAL

BIRGER LOHSE

1. INTRODUÇÃO

O tema desta comunicação é o contraste semântico entre o futuro do conjuntivo e o presente do conjuntivo no português actual, considerado no âmbito das noções de modalidade epistémica e quantificação nominal.

A modalidade pode-se entender como um operador, uma função, que se aplica ao conteúdo proposicional (o "*dictum*") da frase e lhe atribui um valor modal: M(*Dictum*). As expressões da modalidade epistémica do enunciado marcam o grau de certeza por parte do locutor em relação ao estado de coisas que descreve. A quantificação diz respeito à questão de saber que e quantos referentes são seleccionados pelo locutor para servirem como referência duma expressão nominal. Darei atenção principal à determinação, particularmente ao problema da interacção entre os modos verbais e a especificidade referencial.

O conjuntivo é, evidentemente, um dos marcadores modais da frase. O futuro do conjuntivo - simples e composto - marca exclusivamente a modalidade epistémica, diferentemente do presente do conjuntivo e do imperfeito do conjuntivo (e as formas compostas, o pretérito perfeito composto e o imperfeito do conjuntivo), que exprimem também a modalidade deôntica. Tanto o futuro do conjuntivo como o presente do conjuntivo se situam deicticamente no plano do presente, e a oposição semântica que os caracteriza não encontra paralelo entre as formas deste modo verbal no plano do passado.

O **Esquema 1** representa um modelo da estrutura semântica do sistema verbal português, com os vários parâmetros constitutivos. As oposições que não interessam directamente à presente comunicação são de natureza temporal e aspectual. O parâmetro de tempo deíctico, com os traços narrativo/não-narrativo (N/-N), separa as formas verbais com o ponto de referência no presente das formas com o ponto de referência no passado[1]. Os parâmetros de tempo relativo de anterioridade (A/-A) e de posterioridade (P/-P) contrastam as formas de 'futuro' e de 'perfeito', que localizam o estado de coisas descrito como anterior ou posterior em relação a um ponto de referência, com as formas verbais que localizam o estado de coisas como simultâneo ao ponto de referência. O parâmetro aspectual de homogeneidade (H/-H) refere-se ao modo de acção do estado de coisas: se este é um objecto temporal homogéneo (não-contável, 'perfectivo') ou não-homogéneo (contável, 'imperfectivo').

[1] Em LOHSE (1995) apresenta-se uma descrição mais pormenorizada dos parâmetros temporais e aspectuais. O esquema, aliás, ignora o problema de a delimitação entre o pretérito perfeito composto e o pretérito imperfeito do conjuntivo (*tenhas sido, fosses*) não ser apenas de ordem temporal, não levando em conta a relativa expansão diacrónica recente do pretérito perfeito composto, cf. STEN (1973: 286).

(1) ESTRUTURA SEMÂNTICA DO SISTEMA VERBAL PORTUGUÊS

(AS FORMAS FINITAS):

<table>
<tr><td colspan="5"></td><td>-C</td><td colspan="2">C</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="5"></td><td></td><td>-D</td><td>D</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="6">-N</td><td>-P</td><td colspan="3">-A</td><td>és</td><td rowspan="2">sejas</td><td rowspan="2">fores</td><td>-A</td><td rowspan="6">-N</td></tr>
<tr><td rowspan="3">P</td><td colspan="3">-A</td><td>serás</td></tr>
<tr><td colspan="3">A</td><td>terás sido</td><td rowspan="3">tenhas sido</td><td rowspan="3">tiveres sido</td><td rowspan="3">A</td></tr>
<tr><td rowspan="3">-P</td><td rowspan="3">A</td><td>H</td><td>tens sido</td></tr>
<tr><td rowspan="2">-H</td><td rowspan="2">foste</td></tr>
<tr><td rowspan="4">N</td><td rowspan="2">-P</td><td rowspan="2">-A</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="3">fosses</td><td rowspan="3">-A</td><td rowspan="4">N</td></tr>
<tr><td>H</td><td>eras</td></tr>
<tr><td rowspan="2">P</td><td colspan="3">-A</td><td>serias</td></tr>
<tr><td colspan="3">A</td><td>terias sido</td><td>tivesses sido</td><td>A</td></tr>
<tr><td>-P</td><td colspan="3">A</td><td>tinhas sido</td><td colspan="3"></td></tr>
</table>

A = anterior
C = mundo complementar não-actual
D = 'definido'
H = estado de coisas homogéneo
(aspecto imperfectivo)
N = plano do passado
(modo de enunciação narrativo),
P = posterior.

-A = não-anterior (simultâneo)
-C = mundo actual
-D = 'indefinido'
-H = estado de coisas não-homogéneo
(aspecto perfectivo);
-N = plano do presente
(modo de enunciação experiencial);
-P = não-posterior (simultâneo)

2. PARÂMETROS MODAIS

Para caracterizar a oposição semântica global entre o modo indicativo e o modo conjuntivo, proponho o parâmetro modal de 'complementariedade de mundos', ou de 'mundo complementar', postulando o membro positivo desta oposição como o traço constitutivo e unificador do modo conjuntivo. Parece-me legítimo, como generalização dos variados usos deste modo verbal, ver a construção mental, por parte do locutor, duma situação, dum mundo, complementar à situação actual do locutor, como a qualidade particular, prototípica, do modo conjuntivo. Não é apenas quando o locutor modifica o seu enunciado epistemicamente, imaginando situações hipotéticas ou contrafactuais (*se for assim, se fosse assim*), que constrói mentalmente uma outra situação, complementar ao mundo actual em que se encontra. É também o caso, penso, quando o locutor efectua uma modalização deôntica, realizando, por exemplo, um acto ilocutório directivo do tipo *Quero que seja assim*, ou fazendo uma avaliação dum estado de coisas existente através de frases como *É bom que seja assim* ou *É mau que seja assim*, que deixam entender que o locutor deseja que um mundo possível coincida - ou não coincida - com o mundo actual.[2]

O parâmetro semântico que apresento como constitutivo da oposição entre o presente do conjuntivo e o futuro do conjuntivo, 'definido'/'não-definido' provém de Comrie e Holmback (1984), e é, tal como o parâmetro de aspecto, de carácter verbo-nominal. O propor este parâmetro implica, pelo menos, duas consequências interessantes. A primeira é que a categoria do tempo relativo de posterioridade somente tem existência no modo indicativo, sendo neutralizado no conjuntivo, onde ocorre sincretismo entre futuro e não-futuro. Assim, *Será assim* e *É assim* correspondem ambos ao presente do conjuntivo quando afectados, por exemplo, pelo operador modal *talvez*: *Talvez seja assim*. O segundo facto a notar é a exclusividade do parâmetro em questão: que o contraste entre 'definido'/'não-definido' se verifica numa única posição do sistema. Trata-se, em outras palavras, duma gramaticalização verbal bastante rara, não só dentro do sistema da língua portuguesa, mas também em confronto com outras línguas.

3. DISTRIBUIÇÃO SINTÁCTICA DO FUTURO DO CONJUNTIVO

O futuro do conjuntivo distingue-se linguisticamente por um paradoxo curioso: a distribuição sintáctica do futuro do conjuntivo é notavelmente restrita, mas o uso dos tipos de construção em que a forma ocorre é altamente frequente[3]. O futuro do conjuntivo é

---

[2] MATEUS et al. (1989: 106) oferece uma caracterização geral do contraste semântico entre o indicativo e o conjuntivo que abrange, além das modalidades epistémica e deôntica, também a alética. Não considerando esta última modalidade como directamente relevante para a semântica dos modos verbais, não a contemplo na definição que acabo de apresentar.

[3] Em BERGAREche (1990: 425) faz-se referência ao estudo de MACEDO (1984), de que constaria que o FK, em certos "*hablas dialectales más evolucionadas*" do português brasileiro, tenha começado a retroceder. Esta afirmação não parece corresponder ao que geralmente se observa, e parece também contradizer, de certo modo, os dados apresentados em WHERRITT (1978).

inteiramente banido das orações principais, independentemente da referência temporal e do valor modal destas, como se ilustra em (1):

(1) *a.* Assim é e assim seja.
b. *Assim é e assim for.

O futuro do conjuntivo ocorre apenas em certas orações subordinadas adjectivas e adverbiais, não sendo permitido nas subordinadas substantivas. É especialmente curioso que não se aceite nas orações completivas, campo de acção por excelência do jogo modal entre o indicativo e o conjuntivo:

(2) *a.* Quero que venha a manhã.
b. *Quero que vier amanhã.

O futuro do conjuntivo confina-se a aparecer nas orações condicionais (mas não em todas), nas temporais (embora somente em algumas), nas comparativas, e também nas orações relativas restritivas[4]. Em alguns destes contextos o uso do presente do conjuntivo é excluído, em outras o presente do conjuntivo entra em oposição ao futuro do conjuntivo:

(3) *a.* *Se venha, ficarei satisfeito.
b. Se vier, ficarei satisfeito.

(4) *a.* Caso venha, ficarei satisfeito.
b. *Caso vier, ficarei satisfeito.

(5) *a.* Venha quando queira.
b. Venha quando quiser.

(6) *a.* Ficarei até que venha.
b. *Ficarei até que vier.

(7) *a.* Será como queira.
b. Será como quiser.

(8) *a.* Todo aquele que venha será bem recebido.
b. Todo aquele que vier será bem recebido.

(9) *a.* Estou disposto a dar-lhe tudo quanto queira.
b. Estou dis posto a dar-lhe tudo quan to quiser.

[4] As orações relativas parentéticas seguem a sintaxe das orações principais e não admitem, consequentemente, a presença do futuro do conjuntivo.

4. CONSTRUÇÕES RELATIVAS

Decidi concentrar a atenção nas orações relativas, que são constituintes de estruturas nominais em que os factores de quantificação e determinação se deixam visibilizar e manipular com bastante facilidade. A construção relativa é campo de estudo privilegiado da semântica verbal por aceitar qualquer das formas verbais finitas (excepto o imperativo), o que não é o caso em muitas outras estruturas sintácticas, nomeadamente nas orações principais, que excluem, como se notou, o uso do futuro do conjuntivo.

Segundo Comrie e Holmback (1984), as propriedades caracterizadoras do futuro do conjuntivo, em oposição ao presente do conjuntivo, são essencialmente as seguintes:

1º. - O futuro do conjuntivo é um autêntico conjuntivo;
2º. - O futuro do conjuntivo é de referência ao futuro;
3º. - O futuro do conjuntivo é de referência mais 'definida'.

Não quero questionar os dois primeiros componentes desta caracterização, que, aliás, os factos linguísticos em geral me parecem justificar. Aceito, como um pressuposto na exposição a seguir, a conjuntividade e futuridade do futuro do conjuntivo, mas não ignoro que o *status* categorial do futuro do conjuntivo tenha sido interpretado bastante diferentemente[5]. A terceira proposta, que se me afigura, à primeira vista, como a parte talvez menos plausível da teoria exposta por Comrie e Holmback, é, obviamente, de relevância para a questão a discutir aqui.

Consideremos primeiro o caso de oposição paradigmática em que são comutáveis tanto o futuro e o presente do conjuntivo, como também o futuro e o presente do indicativo. As quatro construções em (10) e (11) serão julgadas, creio, como bem-formadas, tanto sintáctica como semanticamente.

(10) *a.* Isso depende do que você pense.
b. Isso depende do que você pensar.
c. Isso depende do que você pensa.
d. Isso depende do que você pensará.

(11) *a.* Estou disposto a dar-lhe tudo quanto queira.
b. Não importa o que disserem.
c. Não importa o que dizem.
d. Não importa o que dirão.

Penso que o contraste epistémico entre as construções com conjuntivo (*a*) e (*b*) e aquelas com indicativo (*c*) e (*d*) seria comummente formulado em termos duma graduação da certeza por parte do locutor em relação ao estado de coisas que descreve. O grau de

---

[5] PERINI (1978) define o futuro do conjuntivo como uma variante do futuro do indicativo, FERREIRA (1978) considera-o ambíguo entre o conjuntivo e o indicativo, e SCHÄFER (1995) propõe um modo especial, o "verdadeiro "condicional" " (p. 241), ao qual o futuro do conjuntivo pertenceria junto com o imperfeito do conjuntivo; este último autor analisa-o como uma forma ambígua entre este modo e o conjuntivo.

certeza seria julgado menor em (*a*) e (*b*), com o conjuntivo na oração relativa, e maior em (*c*) e (*d*), que levam o verbo no indicativo.

No caso de (*a*), as frases com o presente do conjuntivo, o locutor - segundo as hipóteses que aqui estou a apresentar para discussão - aceita a possibilidade de que a existência do referente da expressão nominal (*o que você pense*) seja quantitativamente zero: o alocutário em (10) talvez não pense mesmo nada; as pessoas que são subentendidas em (11) não dirão, talvez, palavra alguma. O locutor exprime-se como se não soubesse, como se duvidasse da possibilidade de haver uma referência neste caso. É como se construísse um mundo possível, complementar ao actual, em que o conjunto de referentes fosse vazio.

No caso de (*b*), o locutor já não admite a possibilidade da não-existência do referente, marcando com o futuro do conjuntivo que parte do princípio que o alocutário há-de pensar alguma coisa. O locutor quantifica a existência do referente como positiva, mas não sabe determiná-lo como uma possível entidade específica. O futuro do conjuntivo funciona, assim, como indicador da prospectividade: o referente existe provavelmente, mas não há certeza acerca da propriedade que se lhe possa atribuir. Em contraste com isto, marca-se com o presente do conjuntivo a potencialidade: não há certeza acerca da própria existência do referente.

Nas frases com o indicativo na oração relativa (*c*) e (*d*), o locutor pode responsabilizar-se epistemicamente por uma quantificação existencial positiva do referente, especificando, em princípio, uma determinada entidade de que se trata. O efeito adicional do futuro do indicativo, ao contrário do presente deste mesmo modo, é marcar, numa espécie de predição, a certeza do locutor acerca da existência do referente para além do momento actual. Com o futuro do indicativo, nestes contextos, constrói-se também um mundo possível, mas é acompanhado por uma 'gara ntia' epistémica subjectiva prestada pelo locutor.

5. ORAÇÕES RELATIVAS COM OPERADOR MODAL

A impressão de que a oposição semântica entre as duas formas do conjuntivo se pode relacionar com uma implicatura, no caso do presente do conjuntivo, de que o possível referente possa ser nulo, é reforçada por dados linguísticos como os seguintes em (12):

(12) *a.* Não importa o que talvez digam.

b. *Não importa o que talvez disserem.

c. *Não importa o que talvez dizem.

d. (*)Não importa o que talvez dirão.

Quando se aplica o operador epistémico *talvez* à proposição subjacente à oração relativa, observa-se que este advérbio, que se combina bem com o presente do conjuntivo, rejeita o futuro do conjuntivo, e não apenas o presente do indicativo, como era de prever. Com *talvez*, indicador de dúvida, constrói-se uma quantificação negativa hipotética, o que torna inteligível a compatibilidade com o presente do conjuntivo, e não com o futuro do

conjuntivo ou com as formas do indicativo. (O asterisco entre parênteses, reflecte o facto de o futuro do indicativo, pelo menos segundo alguns informadores, se aceitar um pouco melhor com *talvez* do que o presente do indicativo).[6]

6. CONTEXTOS EXTENSIONAIS

As construções que acabámos de considerar ((10) a (12)) constituem, no entanto, construções não muito transparentes para detectar os mecanismos significativos em causa. Os demais exemplos que aqui apresento provêm de Azevedo (1978: 29 e ss.) ou são manipulações dos exemplos dele. Todos levam o verbo superior na primeira pessoa do singular (de maneira que o locutor e o sujeito do verbo principal coincidam), e o antecedente à oração relativa é um sintagma nominal com determinante variável. Um contexto inequivocamente extensional, como o de (13), demarca uma nítida linha divisória entre os dois modos. Neste tipo de contextos, não há lugar para a graduação epistémica que vimos nas construções de (10) e (11). A única interpretação viável de (13) é que o locutor se refere a um indivíduo específico, em relação ao qual a existência e as propriedades relevantes (ser barbeiro que cobre barato) não se põem em dúvida. Estes contextos não aceitam o uso do conjuntivo, nem do presente, nem do futuro, sendo aparentemente impossível construir um mundo complementar modalizado como não-actual:

(13) *a1.* *Conheço o barbeiro que cobre barato
a2. *Conheço um barbeiro que cobre barato.
b1. *Conheço o barbeiro que cobrar barato.
b2. *Conheço um barbeiro que cobrar barato.
c1. Conheço o barbeiro que cobra barato.
c2. Conheço um barbeiro que cobra barato.
d1. Conheço o barbeiro que cobrará barato.
d2. Conheço um barbeiro que cobrará barato.

Se, no entanto, se introduzir um elemento modal nestas orações relativas, o futuro do conjuntivo, outra vez, passa por cima da linha divisória, juntando-se com as formas do indicativo, em contraste com o presente do indicativo, a única construção aceite sem reservas nos exemplos em (14):

(14) *a1.* Conheço o barbeiro que cobre barato.
a2. Conheço um barbeiro que talvez cobre barato.
b1. *Conheço o barbeiro que talvez cobrar barato.

---

[6] Estes dados parecem favorecer a ideia de aproximar o FK às formas do indicativo mais do que às outras do conjuntivo. No entanto, encontram-se outros dados linguísticos que vão contra esta hipótese. As orações condicionais introduzidas pela conjunção *se*, que, como se sabe, não aceitam o PK - ao contrário das outras conjunções condicionais (*caso, contanto que, desde que* etc.), mas apenas o futuro do conjuntivo (ou o IK). Parece que o advérbio *talvez*, depois do *se* condicional, não provoca mudança no tempo do conjuntivo: *Mas não ficarei zangado se talvez me enganar.*

b2. *Conheço um barbeiro que talvez cobrar barato.
c1. *Conheço o barbeiro que talvez cobra barato.
c2. *Conheço um barbeiro que talvez cobra barato.
d1. (*)Conheço um barbeiro que talvez cobra barato.
d2. (*)Conheço um barbeiro que talvez cobrará barato.

7. CONTEXTOS INTENSIONAIS

E se, em vez dum contexto extensional, entrarmos no terreno dos contextos intensionais, veremos como o futuro do conjuntivo se isola em relação às outras formas, que exibem um comportamento comum. Os contextos intensionais são construções de ambiguidade referencial devido ao facto de a expressão nominal permitir duas interpretações diferentes. Paralelamente aos contextos extensionais, existe a leitura segundo a qual se faz referência a um indivíduo específico, mas, além desta interpretação, os contextos intensionais também possibilitam uma leitura da expressão nominal em que o referente não é um indivíduo, mas um conceito, um conjunto de propriedades. Esta é a interpretação intensional, não-específica da expressão nominal em questão. Nas línguas românicas, como é sabido, a sintaxe modal das orações relativas reflecte esta diferença entre interpretação extensional e intensional: marca-se com o modo indicativo que a expressão nominal tenha referência específica, e com o conjuntivo quando o referente for não-específico.[7]

Consideremos, primeiro, um contexto de ambiguidade referencial em que a intensionalidade é consequência de que uma negação, como em (15), afecta a expressão nominal:

(15) *a1.* Não conheço o barbeiro que cobre barato.
a2. Não conheço um barbeiro que cobre barato.
b1. *Não conheço o barbeiro que cobrar barato.
b2. *Não conheço um barbeiro que cobrar barato.
c1. Não conheço o barbeiro que cobra barato.
c2. Não conheço um barbeiro que cobra barato.
d1. Não conheço o barbeiro que cobrará barato.
d2. Não conheço um barbeiro que cobrará barato.

---

[7] A problemática das interpretações extensionais e intensionais tem originado uma extensa literatura, particularmente a partir da abordagem em DONNELLAN (1966), que distinguiu entre "uso referencial" (leitura extensional) e "uso atributivo" (intensional). Para o português tem sido tratada, por exemplo, em AZEVEDO (1978), que usa (p. 31) o termo de "+/-determinado" pelo conceito especificidade, em MATEUS et al. (1989: 289-290), que contrapõem dois tipos de pressuposições, factuais e não-factuais, que se dizem associadas às oraçoes relativas no indicativo e no conjuntivo, respectivamente), e em CAMPOS e XAVIER (1991: 226 e ss., que empregam os termos de Donnellan, embora com "predicativo" em vez de "atributivo". Fátima Oliveira, em FARIA et al. (1996: 349 e ss.), oferece um panorama introdutório a esta área da semântica, em OLIVEIRA (1993) uma introdução sucinta à modalidade lógica e linguística.

À semelhança dos contextos com o operador modal talvez, o futuro do conjuntivo não acompanha o presente do conjuntivo nas construções de (15), mas também não se junta às formas do indicativo, que são compatíveis com este contexto. Isto não implica, evidentemente, que haja equivalência semântica entre as formas do indicativo e o presente do conjuntivo. Como em (10) e (11), revela-se um nítido contraste significativo entre os dois modos: no caso de (*a*), com o presente do conjuntivo na oração relativa, a interpretação é a intensional, a não-específica, tanto em (*a1*) como em (*a2*), sendo indicado, creio, que o locutor admite a possibilidade de que o conjunto de referentes que satisfazem a descrição seja vazio num mundo complementar imaginado. No caso de (*c*) e (*d*), com indicativo na oração relativa, a interpretação é extensional, pressupondo o locutor que existe uma certa entidade com estas propriedades, mas comunicando ao alocutário que tem conhecimento da pessoa em questão. Tal como a interpretação extensional ou intensional se efectua independentemente do valor de definido ou indefinido da expressão nominal, também a questão da aceitabilidade do presente do conjuntivo e do futuro do conjuntivo se parece resolver sem interferência decisiva deste parâmetro.

Para acabar e concluir, tanto em (15), no contexto propriamente negativo, como nos casos da negação hipotética do advérbio talvez de (12) e (14), o futuro do conjuntivo não se exclui por depender duma construção mais ou menos definida. Se, e estes são os últimos exemplos a considerar, deixarmos a modalidade deôntica influenciar também, ainda que com um valor relativamente fraco, observaremos, penso, o mesmo: em (16), as frases em (*b*), com o futuro do conjuntivo, são estranhas - ou até inaceitáveis - não devido ao grau de 'definitude', já que este grau é diferente em (*b1*) e (*b2*), mas devido ao valor modal epistémico do futuro do conjuntivo, que se incompatibiliza, por alguma razão, com o elemento modal deôntico.

(16) *a1*. Procuro o barbeiro que cobre barato.
a2. Procuro um barbeiro que cobre barato.
b1. ?Procuro o barbeiro que cobrar barato.
b2. ?Procuro um barbeiro que cobrar barato.
c1. Procuro o barbeiro que cobra barato.
c2. Procuro um barbeiro que cobra barato.
d1. Procuro o barbeiro que cobrará barato.
d2. Procuro um barbeiro que cobrará barato.

Por outro lado, ao controlar estas e várias outras frases com falantes nativos, verifiquei uma clara tendência de o futuro do conjuntivo ser melhor tolerado nas construções problemáticas quando precedido duma expressão nominal definida, e o facto inverso no caso do presente do conjuntivo, que parece preferir a companhia de elementos indefinidos. Estou bastante convencido, no entanto, de que a 'lógica' é a contrária: é o valor modal das formas em questão que tem como resultado a combinatória característica de nominal definido + futuro do conjuntivo e nominal indefinido + presente do conjuntivo.

8. CONCLUSÃO

A diferença semântica entre estas duas formas do conjuntivo é de ordem modal, do que de carácter referencial. O futuro e o presente do conjuntivo exprimem dois valores diferentes da modalidade epistémica: o futuro do conjuntivo indica o prospectivo; o presente do conjuntivo o potencial. São ambos mar cadores do hipotético, tanto em contraste com as formas do indicativo no plano do presente, como em contraste com o imperfeito do conjuntivo, que exprime o contrafactual, quando deslocado ao plano do presente. O presente do conjuntivo representa o valor positivo da oposição: o mais hipotético. O futuro do conjuntivo é o membro não-marcado da categoria. A oposição semântica entre os dois neutraliza-se no plano do passado, onde se verifica sincretismo na forma do imperfeito do conjuntivo.

Esta oposição semântica entre o futuro do conjuntivo e o presente do conjuntivo em português será, assim, um exemplo da gramaticalização do parâmetro epistémico que no indo-europeu, segundo se pode reconstruir, constituía uma das duas dimensões do contraste entre o modo conjuntivo e o modo optativo. A outra dimensão era a deôntica, entre o conjuntivo voluntativo e optativo propriamento dito, oposição esta que se fundiu, como a outra também, numa única expressão morfológica no latim, no modo conjuntivo8. Pelos desígnios inescrutáveis da diacronia linguística, esta oposição modal epistémica terá ressurgido no sistema verbal português. É um desenvolvimento bastante curioso, mas não é menos interessante que este contraste entre o futuro e o presente se tenha mantido no português, enquanto se perdeu, como se sabe, na língua vizinha, no castelhano.[9]

Universidade de Copenhague

[8] Sobre os contrastes semânticos em latim, grego e no indo-europeu, vejam-se, por exemplo, Palmer 1977 (309 e ss.) e HUMBERT (1972: 113 e ss.).

[9] Agradeço a Sílvia Schiermacher, Bo Buchholzer e Luís de Vasconcelos pela ajuda que me prestaram como informantes linguísticos.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Milton M., *O subjuntivo em português: Um estudo transformacional*, Petrópolis: Vozes, 1976.

BERGARECHE, Bruno Camús, "*El futuro de subjuntivo en español*", in: BOSQUE (ed.), 1990, 410-427.

BOSQUE, Ignacio (ed.), *Indicativo y subjuntivo*, Madrid: Taurus, 1990.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa e XAVIER, Maria Francisca, *Sintaxe e semântica do português*, Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

COMRIE, Bernard & HOLMBACK, Heather, "*The future sub junctive in Portuguese*: A problem in semantic theory", *Lingua*, 63, 1984, 213-253.

DONNELLAN, Keith, "*Reference and definite descriptions*", *Philosophical Review*, 75, 1966, 281-304.

FARIA, Isabel Hub et al., *Introdução à linguística geral e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1996.

FERREIRA, Paulo Martins, "*Überlegungen zum Konjunktiv in den romanischen Sprachen (mit besonderer Berücksichtigung des Portugiesischen*", in: SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (ed.), *Portugiesische Sprach wissenschaft*, Tübingen: Narr, 1983, 159-199.

HUMBERT, Jean, *Syntaxe grecque*, 3ª ed., Paris: Klincksieck, 1972.

LOHSE, Birger, "Aspecto e tempo relativo", in: BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas (org.), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993, Lisboa, Porto & Coimbra: Lidel, 1995, 177-184.

MACEDO, A. T. de, "*Parallels between language acquisi tion and language change*", in: BRUGMANN, C. et al. (eds.), *Proceedings of the 10th Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley: University of California, 1984, 324-337. [Citado em BERGARECHE 1990.]

MATEUS, Maria Helena Mira et al., *Gramática da língua portuguesa*, 2ª ed., Lisboa: Caminho, 1989.

OLIVEIRA, Fátima, *Questões sobre modalidade em português*, Lisboa: Projecto JNICT - PSCH/C/LIN/212/91, Cadernos de Semântica 15, Facul dade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

PALMER, L.R, *The Latin language*, London: Faber and Faber, 1977.

PERINI, Mário A., "Sintaxe e semântica do futuro do subjuntivo", in: LIBERATO, Y. Goulart & PERINI, Mário A. (eds.), *Ensaios de Lingüística 1: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Centro de Extensão, 1978, 20-43.

SCHÄFER, Barbara, "O futuro do conjuntivo - um conjun tivo?", in: BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas (org.), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993, Lisboa, Porto & Coimbra: Lidel, 1995, 233-242.

WHERRITT, Irene, "*Patterns of the subjunctive in Brazi lian Portuguese*", *Revista Brasileira de Lingüística*, 5, 1978, 39-61.

TENDÊNCIAS ATUAIS DA LINGÜÍSTICA APLICADA NO BRASIL: A INTERAÇÃO ENTRE PESQUISADOR E PROFESSORES SOBRE A AÇÃO DA SALA DE AULA COMO INSTRUMENTO E LOCAL PARA REFLEXÃO

MARIA CECÍLIA CAMARGO MAGALHÃES

Esta comunicação tem por objetivo discutir o quadro teórico que vem embasando a pesquisa em formação de professores que venho desenvolvendo[1], no Programa de Lingüística Aplicada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vou, inicialmente, apresentar os objetivos e o quadro teórico que a embasa, com ênfase nos conceitos de colaboração e de reflexão considerados como centrais. A seguir, discuto as abordagens discursivas que embasam a compreensão dos dados coletados e as transformações ocorridas em consequência de revisões teóricas, que indicam as tendências atuais desta pesquisa. Um instante da interação entre esta pesquisadora e duas professoras de segundo ano de uma escola de primeiro grau da rede municipal de ensino (localizada na periferia de uma grande cidade industrial), que, juntas, refletem sobre o ensino e aprendizagem da linguagem escrita, exemplifica o processo de co-construção de sentidos/significados bem como o processo reflexivo da professora, decorrente do contexto interacional estabelecido.

O QUADRO TEÓRICO INICIAL E OBJETIVOS

A pesquisa que venho desenvolvendo com formação de professores está embasada em quadros teóricos diferenciados mas interligados pela compreensão da construção do conhecimento através de uma prática interativa auto-reflexiva e colaborativa. Por um lado, está embasada nos trabalhos desenvolvidos com formação de professores em ação (Grossman, 1992; Wideen, 1987; Gitlin, Siegel e Boru, 1988; Schon, 1987 e Kemmis, 1987 entre outros) como prática pedagógica e política uma vez que transformadora. Por outro lado, está embasada nas idéias de Vygotsky que discutem a construção social do conhecimento a partir da interação e da linguagem, inicialmente entendidas sob a ótica de neo-vigotsquianos americanos e ingleses (Bruner,1977; Cazden, 1983; Wertsch, 1985; Rogoff, 1985, Brown e Ferrara, 1985), com o objetivo de examinar o papel do pesquisador na aprendizagem do adulto professor/coordenador.

---

[1] Esta pesquisa foi conduzida com o apoio do CNPq.

O CONTEXTO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Assim, no contexto de formação de professores em ação, a questão que vem orientando meu interesse tem sido a compreensão de como contextos interacionais podem se tornar instrumento e local em que as inconsistências entre as práticas de sala de aula e as intenções/razões em agir sejam problematizadas, compreendidas e transformadas à luz de novas informações teóricas introduzidas durante as trocas discusivas. Tem sido foco central desse trabalho a relação entre os conhecimentos formal e prático. Na verdade, a dificuldade em relacionar os conceitos teóricos - *saber que* - e o conhecimento prático - *saber na ação, saber como agir* - salientada em inúmeras pesquisas em sala de aula, deve-se, segundo formadores de professores, ao contexto interacional, que, tradicionalmente, tem dominado nas escolas, em qualquer nível, com base na transmissão apenas de conhecimento, em que a teoria e a prática são dissociadas. Dentro deste contexto, primeiro o professor "aprende" o conteúdo e depois deve usá-lo, aplicá-lo em sua sala. O professor é visto como um aplicador de técnicas.

Qualquer modelo de formação de professores em ação em que teoria e prática estejam dissociadas não oferece ao professor experiências, que lhe possibilitem o desenvolvimento de um processo reflexivo através do qual possa relacionar a discussão teórica (conhecimento declarativo) à sua ação em sala-de-aula (conhecimentos procedimental ou prático que envolve metacognição). Desta forma, a ênfase na teoria dissociada da reflexão sobre a prática dificulta para o professor a transferência do conhecimento novo para informar as experiências, que, efetivamente, são criadas nas aulas e a compreensão dos diferentes processos cognitivos, que têm lugar durante as sessões instrucionais. Por outro lado, a ênfase na prática dissociada da teoria deixa o professor sem instrumentos para entender e refletir sobre sua ação e/ou durante sua ação (Schön, 1985).

Kemmis (1987) denomina esse processo de auto-conscientização de "reflexão crítica". Para Kemmis (p 75) falar em reflexão crítica não é "meramente falar em pensamento crítico" mas "localizar-se em um frame de ação, localizar-se na história de uma situação, participar na atividade social e posicionar-se nas questões". No contexto educacional, segundo ele, reflexão crítica significa explorar de forma auto-consciente a natureza social e histórica de nossas relações como agentes no processo educacional, bem como investigar a relação pensamento e ação. Dessa forma, o conceito de reflexão crítica refere-se ao processo de subjetivação, de tornar-se participante consciente e sujeito na construção, compreensão e transformação da ação. Tornar-se sujeito em lugar de objeto do processo sócio-histórico significa, então, conscientizar-se sobre o próprio discurso e entender as contradições do processo social e transformar a ação como resultado desse processo (Bourdieu, 1989).

A ênfase na colaboração, também central para o trabalho, que desenvolvo, está no processo de construção da prática do professor. Colaborar, seja o pesquisador, professor ou coordenador, significa agir no sentido de tornar seus processos mentais claros, explicar, demonstrar suas teorias sobre o desenvolvimento da linguagem escrita com o objetivo de criar aos outros participantes a possibilidade de questionar, expandir, explicar, recolocar o que foi colocado em negociação. Dessa forma, o conceito de colaboração envolvido em

uma proposta de construção crítica do conhecimento, como a vemos, não envolve simetria de conhecimento e/ou semelhança de idéias, sentidos/significados e valores, necessariamente. Também não implica que todos os participantes tenham a mesma "agenda", mas as mesmas possibilidades de apresentarem e negociarem suas representações e valores na compreensão da realidade e de entenderem as interpretações dos envolvidos. Também não significa que, em todas as situações, professor e pesquisador dividam igualmente o "poder" nas decisões. Na verdade, este é um aspecto que necessita ser enfatizado e mantido sob constante vigilância pelo pesquisador, principalmente nas pesquisas em que o pesquisador é coordenador ou professor e, portanto, ocupa um lugar marcado institucionalmente. Em resumo, a pesquisa colaborativa pressupõe que todos os participantes se tornem pesquisadores de sua própria ação (pesquisa-ação) o que significa trabalhar, como discutido por Wong (1995), contra representações estabelecidas pela cultura da instituição escola quanto a ações que implícita e explicitamente são mantidos por professores e alunos, e no caso desta pesquisa, entre pesquisadores e professores/coordenadores.

A importância desse processo co-construtivo entre professores e pesquisador na pesquisa em sala de aula é salientada por Gitlin et al (1989: 15). Para esses pesquisadores "é impossível que o pesquisador entenda os participantes sem um diálogo, que objetive o entendimento mútuo, que objetive levar a todos os envolvidos a ver o mundo de forma diferente e a agir dentro dessa nova visão". É necessário que todas as interpretações sejam colocados para que suas diferenças e semelhanças sejam discutidas. Em outras palavras, é necessário que o processo monológico de pesquisa se transforme em dialógico para que possamos entender que as distorções que muitas vezes percebemos entre intenções e ações são, na verdade, motivadas por sentidos diferentes atribuídos a um mesmo conceito pelos participantes da interação.

Segundo Smyth (1992:295) com base na discussão de Freire (1972), para que esse processo tenha lugar na escola é necessário que os professores se envolvam em diferentes ações que estão ligadas a certos tipos de perguntas como:

1. Descrever - o que eu faço?
2. Informar - o que isso significa?
3. Confirmar - como eu cheguei a agir assim?
4. Reconstruir - como posso agir diferentemente?

O que estou propondo é mudar a cultura das pesquisas de sala de aula para que novos padrões interacionais e novas perspectivas sobre o que significa ensinar e aprender na sala de aula de línguas tenham lugar. Na verdade, os conceitos de reflexão e de colaboração, que percebo crescentemente esvaziados pelo senso comum, envolvem uma visão de co-autoria, de co-construção em que não haja imposição de poder entre os participantes, mas que os conceitos do que é ensinar e aprender, as intenções e razões, que embasam as escolhas feitas, quer quanto ao conteúdo, como quanto às tarefas (Doyle, 1987) enfatizadas, sejam tematizadas e questionadas pelos participantes da interação.

Resultados de pesquisa em formação de educadores em ação, como os de Wildman e Niles (1987), Magalhães (1990, 1994a, 1994b), Gomez, A.P. (1992), revelam que esse

processo auto-reflexivo não acontece freqüentemente nas escolas. Segundo esses investigadores, para o professor, a compreensão crítica, o questionamento e a transformação das representações e valores que formatam sua ação não é tarefa fácil por muitas razões, que vão do isolamento do professor na Escola, da falta de conhecimento sobre teoria e/ou sobre como relacionar teoria e prática à complexidade, que caracteriza a sala de aula, onde inúmeras variáveis convivem simultaneamente e dificultam uma ação reflexiva. Na verdade, tenho observado que, mesmo que a Escola propicie aos professores tempo para discussão (e.g., horas atividades,(re)planejamento), a reflexão sistemática raramente tem lugar. Como discutido por Zeichner e Liston (1987) e Goodman (1988), geralmente, o diálogo entre professores assume um caráter utilitário, com a descrição de atividades, julgamentos de valores sobre a produção dos alunos, descrição de decisões tomadas para solucionar dificuldades embasadas em sentidos e valores tradicionalmente transmitidos pela escola (senso comum).

O pesquisador na sala de aula pode contribuir para que processos reflexivos tenham lugar ao selecionar métodos de coleta e de análise de dados que possibilitem que investigador e professores ajam como coparticipantes ativos e sujeitos no ato de construção e de transformação do conhecimento. Isto é, métodos que permitam que todos os participantes negociem suas "agendas" na construção do conhecimento, enquanto refletem durante e sobre ações diárias cuja compreensão está muitas vezes distorcida ou escondida pelo senso comum (Fairclough, 1989).

A PESQUISA SÓCIO-HISTÓRICA

O quadro teórico dado pela pesquisa sócio histórica (Vygotsky) que discute a construção social do conhecimento a partir da interação e da linguagem, inicialmente entendidas sob a ótica de neo-vigotskianos americanos e ingleses, (Bruner,1977; Cazden, 1983; Wertsch, 1985; Rogoff, 1985, 1994, Góes, 1994) embasava a compreensão da construção social do conhecimento a partir da interação e da linguagem. As pesquisas desenvolvidas enfatizavam os conceitos vigotskianos de *ZPD*, *internalização* e o conceito de *andaime*, como pensado por Bruner (1977) e desenvolvido por Cazden (1983), para dar conta da análise dos funcionamentos inter e intramentais na apropriação do conteúdo teórico e/ou prático enfatizado. Era nosso objetivo a compreensão do papel do "outro" (pesquisador, coordenador ou professor) na aprendizagem dos participantes da interação.

A compreensão do discurso, quer da sala de aula como das entrevistas e das discussões entre pesquisador e professores e/ou coordenadores, estava embasada em tradições etnográficas, principalmente no *interacionismo simbólico*. Desenvolvido por Blumer e seus colegas, o interacionismo simbólico entende que o comportamento humano está embasado em sentidos significados que as coisas tem para as pessoas. Esses significados são apreendidos através das interações sociais e são compartilhados pelo grupo. O foco está nos processos pelos quais são desenvolvidos e usados para guiar as ações. A interação é o objeto de maior preocupação. Além disso, as experiências do pesquisador são vistas como importante fonte de dados.

Assim, era objetivo da análise descrever as práticas discursivas quer da sala de aula como das discussões entre os participantes da pesquisa, com o objetivo em entender como os participantes da interação interpretavam e construíam conceitos sobre Ensino/ Aprendizagem, sobre eventos da sala de aula de línguas, e o papel do outro e da linguagem na aprendizagem do adulto. A cuidadosa análise da interação objetivava a compreensão do processo construtivo, isto é do funcionamento intermental em um determinado contexto institucional e do funcionamento intramental resultante.

O REPENSAR DO QUADRO TEÓRICO

Embora estivesse embasada em uma literatura, que enfatizava o efeito do contexto de produção, das relações de poder, de ideologias na construção crítica do conhecimento, a análise discursiva, com base no interacionismo simbólico apenas, descrevia as práticas discursivas e os padrões interacionais e não possibilitava a compreensão do contexto interacional como formatado pelo contexto de produção, por relações de poder e ideologias, bem como as conexões entre os processos inter e intra psicológicos e os ambientes culturais, históricos e institucionais, o que nos levou a uma revisão no arcabouço teórico. A teoria do agir comunicativo proposta por Habermas propiciou, em um plano filosófico, um frame teórico para a compreensão da linguagem como um meio através de que e em que se construiria uma intercompreensão pelos envolvidos na interacão. No "agir comunicativo", voltado ao entendimento como discutido por Habermas, o discurso é entendido como argumentação entre iguais em que os participantes tematizam pretensões de validade e tentam resgatá-las através de argumentos que contém "razões". O argumento é, assim, entendido como manifestação que é criticável e que pode ser revista quando inconsistências são apontadas, o que criaria aos participantes da interação uma oportunidade de repensar suas ações.

Para Habermas, a atribuição de sentido a uma ação implica três categorias de fatores que embasam a compreensão da ação, que são definidos como três tipos de ações - teleológica, regrada por normas e dramatúrgica - que estariam relacionadas a três tipos de mundos formais - objetivo, social e subjetivo - que suportam as formas de agir, as quais, por sua vez, os constituem.

Assim, a *ação teleológica* é definida como um sistema de comportamentos embasados numa visão da situação e dirigidos para produzir efeito no mundo. O agente escolhe os meios mais adequados para atingir a um fim almejado em uma determinada situação. Na ação teleológica estão em jogo as relações entre o agente e o mundo objetivo. Ao agir teleologicamente o agente reinvindica *pressuposições de verdade e de eficácia*.

Na *ação regrada por normas* o agente se relaciona com o mundo objetivo, mas principalmente com o mundo social em que a ação se desenvolve, produzindo um padrão de convenções (valores, crenças, regras). No agir regrado por normas o agente pressupõe a aceitação comum de regras do mundo social, que permitem que *reivindicações de conformidade* possam ser avaliadas.

O *agir dramatúrgico* é definido como aspectos do mundo subjetivo do agente que transparecem em sua ação diante de um público. O agente se relaciona com seu próprio mundo subjetivo definido como um conjunto de experiência vividas a que ele, agente, tem acesso privilegiado. *A ação dramatúrgica* pressupõe o reconhecimento do mundo subjetivo de cada participante, através dos quais *reivindicações de autenticidade* possam ser avaliadas.

As pretensões de validade expostas pelo agente nessas três formas de ação podem ser atribuídas e avaliadas por um observador externo. Ao agir, o agente exibe essas três formas de pretensão de validade, atribuindo-as aos mundos em si mesmos, mas não de forma reflexiva, percebendo-as em suas próprias ações. O conceito de reflexão é introduzido com o conceito do *agir comunicativo*, com o qual Habermas possibilita ao agente perceber as pretensões de validade em relação à sua própria ação. No agir comunicativo está pressuposta uma relação entre iguais que confrontam suas pretensões de validade com o objetivo de chegarem a um acordo baseado em convicções comuns, sem imposição de poder que um agir estratégico (teleológico), apenas, traz uma vez que tem embutido uma imposição de poder.

O conceito do agir comunicativo parece suportar pesquisas, como a que desenvolvo, que propõe estabelecer contextos interacionais, em que todos os participantes tenham poder para confrontar e justificar pretensões de validade quanto a conceitos teóricos que embasam as práticas de sala de aula que, dessa forma, podem ser problematizadas, compreendidas e transformadas.

A necessidade de se entender a construção da intercompreensão entre os participantes da interação e de uma prática auto-reflexiva, de modo que não se enfatize cada participante isoladamente, levou-me a uma rediscussão dos conceitos enfatizados para a compreensão do processo de aprendizagem de adultos (professores, coordenadores, pesquisador)- *ZPD*, *processo de internalização* e *andaime*. Na verdade, a discussão de como diferentes funcionamentos intermentais propiciavam diferentes funcionamentos intramentais levou vários pesquisadores a criticarem o conceito de andaime, que, até pela característica concreta induzida pela metáfora usada, não dava conta da reversibilidade das ações envolvidas e reduzia a complexidade do processo de internalização, uma vez que o foco estava na ação do professor e na do aluno em lugar de enfocar a construção social. Por exemplo, Góes (1994:126) salienta que uma proposta de análise da interação para dar conta do processo de internalização, como proposto por Vygotsky, tem que enfatizar os dois lados de uma mesma moeda. Segundo Góes, as ações dos outros, isto é, a realidade social, não estabelecem diretamente, mas somente delimitam a construção do conhecimento e a constituição do sujeito. Há, também, a contribuição do sujeito que circula através de um espectro de possibilidades e de limites configurados pela realidade social. Nesta abordagem o foco estaria não na ação do professor em construir andaimes, mas na construção colaborativa entre os participantes da interação.

Wertsch e Smolka (1993) discutem o contexto interacional da sala de aula com base na dialogia e na polifonia de Bakhtin e na discussão de Lotman sobre o dualismo funcional dos textos, segundo a qual estes desempenhariam duas funções básicas: comunicar significados adequadamente e criar novos significados. Com o predomínio da função

unívoca a ênfase está na transmissão precisa de informações, enquanto com o predomínio da função dialógica a ênfase está em tomar a enunciação do outro como "estratégia de pensamento ou como o início de uma negociação capaz de criar novos significados" (Wertsch e Smolka,1993: 138).

A compreensão do discurso do pesquisador e do professor dentro deste quadro possibilitou a compreensão de se a ação comunicativa do pesquisador (modos de participação) propicia que o professor repensasse o trabalho com a linguagem escrita em sua sala ou apenas transmitia informações a serem aplicadas posteriormente. Em outras palavras, se as ações intermentais estavam possibilitando uma reorganização das ações intramentais do professor quanto ao trabalho com a linguagem escrita em sua sala.

Um instante retirado de uma discussão entre J e C (esta pesquisadora) sobre um vídeo de uma aula de J com produção (a segunda aula de J filmada e a primeira discutida) exemplifica o processo reflexivo de J resultante da interação. Para contextualizarmos a situação de produção do texto abaixo, é necessário salientarmos que J era participante voluntária no projeto e professora iniciante no magistério bem como na Escola. Também, a aula videogravada havia sido previamente assistida pelos participantes individualmente.

J26: - É eu tava tentando fazer isso assim (trabalhar com os alunos a estrutura da narrativa) ... quando eles chegam na classe eles querem contar alguma coisa, né? Eles chegam contando coisas...é só coisa acontecendo, né? "Então o Pluft , né. ...", "Então eu faço ... . "Eu não estou entendendo nada do que você está falando." Então eu estava tentando fazer isso verbalmente, sabe? Eu achei que estava tão difícil ... agora, na minha cabeça eu queria aproveitar isso que você estava falando (trabalhar com os alunos a estrutura da narrativa), quando eles estão querendo contar as coisas mesmo, sabe?

C27: - Mas veja, se você não trabalha isso (como estruturar o pensamento na leitura e produção de narrativas) eles nunca vão aprender, J, você tá percebendo, a gente sempre fala "eles não conseguem".

J27: - Eu ... assim ... é difícil. Eu não tô trabalhando mais porque é difícil.

C28: - Eles não têm essas estruturas, eles não sabem organizar o pensamento deles dessa forma. É difícil, agora, se você não fizer nada porque é difícil, porque eles não conseguem, não adianta também. Então, na verdade, o que se tem que fazer é, em tudo o que fizer mostrar como se pensa ... [...].

J28: - Então, na minha aula cês acham, que...assim...que o processo foi pouco ... é principalmente a coisa da estrutura do texto, que eu acho assim.

Este momento foi escolhido uma vez que ele nos parece revelar o funcionamento intramental de J como resultado das relações dialógicas, que foram estabelecidas entre C e J, que permitiram a construção de novos sentidos quanto à compreensão das ações da sala de aula e dos interesses a que estavam efetivamente servindo. Relacionada às quatro formas de ações descritas por Smyth (1992) como propiciadoras de reflexão, a enunciação de J em (J26) parece revelar que a professora *descreve* uma situação que lhe era problemática e com a qual não sabia lidar, e a *reconstrói* com base nas enunciações de C que lhe permitem construir novos significados sobre como relacionar o conhecimento teórico ao prático, isto é *informar* sua ação e *confrontar* os novos conhecimentos com as

ações da sala de aula. Os trechos da enunciação de J que parecem mais claramente suportar esta conclusão são:

> ... Eu achei que estava tão difícil ... agora, na minha cabeça eu queria aproveitar isso que você estava falando (trabalhar com os alunos a estrutura da narrativa), quando eles estão querendo contar as coisas mesmo, sabe?

e

> J28: Então, na minha aula cês (C e E) acham, que ... assim ... que o processo foi pouco ... é principalmente a coisa da estrutura do texto, que eu acho assim.

Embora, nesse intante J não tenha claramente refletido criticamente sobre os interesses a que servem as ações da sala de aula, este tipo de reflexão, considerado em nossa pesquisa como crucialmente importante, como enfatizado por C em (C27 e C28), este parece subjazer à enunciação de J.

Além disso, o trecho escolhido revela novos papéis discursivos, isto é, papéis que, usualmente, não são estabelecidos entre participantes de interações em cursos de formação de professores ou em pesquisas de sala de aula. De fato, os modos de participação (Góes, 1993) que organizaram as ações de J e C, possibilitaram a J apoiar-se nas enunciações de C para descrever, entender, questionar suas ações e iniciar trocas para clarificar e discutir questões teóricas e práticas que lhe eram problemáticas, como explicitado no excerto acima. Também as enunciações de C foram construídas com base na respostas dadas por J que revelavam seu mundo subjetivo: suas representações, dúvidas e problemas quanto ao ensino e aprendizagem da linguagem escrita. Dessa forma, o jogo de negociações entre professora e pesquisadora sobre as ações da sala de aula de produção escrita transformou-se em instrumento (com base no trabalho de Vygotsky) que mediatizou a compreensão crítica de J sobre os sentidos efetivamente construídos e possibilitou que transformações ocorressem.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

BIBLIOGRAFIA

CAZDEN, C.B., "*Classroom Discourse*", in M. C, Wittrock (Ed.), *Handbook of Research on Teaching* New York: Macmillan Publishing Company, 1986.

FAIRCLOUGH, N., *Language and power*, London: Longman, 1989.

GITLIN, A.; SIEGEL, M.; & BORU, K., "*Purpose and method: Rethinking the use of ethnography by the educational left*", *Paper presented at the annual meeting of American Educational Research Association*, New Orleans, Lousiania, 1988.

GOES, M.C.R., "*The modes of participation of others in the functioning of the subject*", in N. Mercer & C. Coll (Eds.), *Teaching, Learning and Interaction*, Madrid: Infancia y Aprendizaje, 1994.

GOMEZ, A.P., "Formar professores como proficionais reflexivos", in A. Nóvoa (Ed.), *Os professores e sua formação*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

HABERMAS J. "*On systematically distorted communication*", in: E. Bredo e W. Feinberg (Eds.), *Knowledge and values in social and Educational reseach*, Philadelphia: Temple University Press, 1982.

HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1981.

KEMMIS, S., "*Critical Reflexion*", in: M.F. Wideen e I. Andrews (Eds.), *Staff Development for School Improvement*, New York: The Elmer Press, 1987.

----- *Knowledge and values in social and educational research*. Philadelphia: Temple University Press.

MAGALHÃES, M.C.C., "*An understanding of classrooms interactions for literacy development*", in: N.Mercer & C. Coll (Eds.), *Teaching, Learning and Interaction*. Madrid: Infancia y Aprendizaje, 1994.

MAGALHÃES, M.C.C., "*Teacher and researcher dialogical interactions: learning and promoting literacy development*", in: A. Alvarez & P.del Rio (Eds.), *Education as social construction*. Madrid: Infancia y Aprendizaje, 1994.

MAGALHÃES, M.C.C., (1990). "*A study of teacher/researcher collaboration on reading instruction for Chapter One students*", Doctoral Dissertation, Virginia Polytechnic Institute & State University, 1990.

ROGOFF, B., "*Adult assistence of children's learning*", in: T.E. Raphael (Ed.), *The contexts of school-based literacy*, New York: Random House, 1986.

ROGOFF, B., "*Adult assistance of children's learning*", in: Taffy E. Raphael (Ed.), *The contexts of school-based literacy*, New York: Random House, 1984.

SCHÖN, D., *Educating the reflective practicioner*. San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

SCHÖN, D., "Formar professores como profissionais reflexivos", in: A. Nóvoa (Ed.), *Os professores e sua formação*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

SMYTH, J., "*Teacher's work and the politics of reflection*", in: *American Educational Research Journal*, 29, 2, 1992, pp.267-300.

VYGOTSKY, L.S., "Interação entre aprendizado e desenvolvimento", in: M. Cole et al., (Org.), *Mind in society*, Cambridge: Harvard University Press, 1978, (1ª ed., 1930).

WERTSCH, J., *Vygotsky and the social formation of mind*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.

WERTSCH, J. & SMOLKA, A.L.B., "Continuando o Diálogo: Vygotsky, Bakthin e Lotman", in: H. Daniels (Org.), *Vygotsky in Foco: Pressupostos e Desdobramentos*, Campinas: Papirus Editora, 1994, pp.121-50.

PRESENÇA DA LÍNGUA INGLESA NO LÉXICO CRIOULO DE CABO VERDE

CELESTE PINTO COSTA MARTINS

NOTA INTRODUTÓRIA

Para o presente estudo, torna-se necessário fazer a análise do tema sob duas perspectivas: uma de natureza histórico-social e cultural e outra de natureza linguística.

Assim, iremos acompanhar no tempo e no espaço os caboverdeanos em contacto com os americanos nos Estados Unidos e em Cabo Verde e os primeiros contactos com os ingleses naquele arquipélago, para analisar e sentir as relações e permutas entre estes dois povos, relações essas não só de carácter comercial mas também de natureza sócio-cultural e linguística.

Antes porém, torna-se nacessário dar informação sobre a *terra* no que respeita à sua descoberta, formação e localização, produções, actividades e clima, e introduzir depois alguns dados sobre o *povo* e finalmente o *falar*.

Não se pode falar da história económica de Cabo Verde sem se fazer referência às Ilhas Britânicas e aos Estados Unidos. O cultivo de terra primitivo, a diminuta actividade industrial, o não aproveitamento da localização geográfica, a falta de aceleração do ritmo de passagem da economia de subsistência à economia de mercado, a não melhoria e o fraco desenvolvimento de infra-estruturas de transportes, comunicações e energia levam este povo a emigrar.

Parte para a Europa, África e Américas. Presentemente a população do núcleo de caboverdianos e seus descendentes radicados nos Estados Unidos, por exemplo, é sensivelmente igual à população das ilhas.

Para o presente estudo merece-nos especial referência a emigração para este país, devido às consequências que daí advieram. Além disso, Cabo Verde tem muita importância para a história economica dos Estados Unidos. Convém recordar, que estas ilhas foram ponto de paragem de 28.000 escravos capturados em África, com destino ao Novo Mundo.

I-A. A TERRA

1 - SITUAÇÃO GEOGRÁFICA

O arquipélago situa-se no Oceano Atlântico a 500Km da costa ocidental africana, entre os paralelos 17° 12' e 14° 48' de latitude Norte e os meridianos 22° 44' e 25° 22' de longitude Oeste de Greenwich.

2 - FORMAÇÃO

Dez ilhas e oito ilhéus divididos em dois grupos: Barlavento e Sotavento numa superfície de 4.033 Km2.

3 - SITUAÇÃO DAS ILHAS DO MUNDO

Estão situadas no cruzamento das grandes linhas de navegação entre a Europa, África, América, mares do Pacífico, Índico e Austrália, e foram outrora ponto de escala quase obrigatório para os barcos se abastecerem de fresco.

4 - DESCOBERTA (CONTEXTO HISTÓRICO)

É opinião unânime de que o arquipélago foi descoberto por António da Noli em 1460/62 e Diogo Gomes em 1465 durante a vida dos Infantes D.Henrique e D. Fernando.

Tornam-se independentes a 5 de Maio de 1975.

5 - CLIMA, PRODUÇÕES E RECURSOS NATURAIS

O arquipélago situa-se numa zona de climas áridos com duas estações: uma das secas e outa das chuvas, consequentemente com solo regado por chuvas pouco frequentes.

Produz milho, feijão, batata e outros.

O mar é rico em peixe. O sal e a pecuária foram anteriormente grande fonte de riqueza. Igualmente o cultivo do algodão, urzela, anil, carrapato e purgueira contribuíram para um enriquecimento do arquipélago e de trocas comerciais que se estabeleceram com outros países.

B. O POVO

As ilhas não eram habitadas e foram colonizadas em épocas bem distintas.

Ao longo dos anos, surge o mestiço e, de ilha para ilha há diferenças de composição antropológica com manifestações culturais e maneira de estar na vida muito próprias, resultado de 500 anos de evolução.

C. O FALAR

A linguagem dos habitantes de Cabo Verde é o crioulo, português da metrópole simplificado em toda a sua estrutura, porém é em língua portuguesa que se comunica com o resto do mundo. O caboverdeano conhece-a suficientemente e o bilinguismo é uma realidade.

Assim como as suas ilhas se distribuem em dois grupos, pode dizer-se que há duas variedades do mesmo crioulo: a de Barlavento e a de Sotavento. Há porém uma certa unidade dentro da diversidade.

II. PRESENÇA ANGLO-AMERICANA EM CABO VERDE

1. OS INGLESES EM CABO VERDE

Piratas ingleses como Francis Drake fizeram várias incursões em Cabo Verde sendo a primeira em Novembro de 1585. Em relações pacíficas entram pela primeira vez em

contacto com o arquipélago em 1685. Bacalhoeiros ingleses faziam paragens nestas ilhas para salga do pescado e para se abastecerem. Em 1786 os ingleses monopolizavam o comércio do sal em Cabo Verde (Maio e Sal) protegidos pela Royal Navy. A ilha de Maio foi o centro de sal mais importante até 1850. À proximidade marítima desta ilha chamava-se "The English Road".

Os panos para aquisição de escravos na Costa da Guiné também foram elo de ligação, sendo os ingleses os maiores compradores. O Porto Grande na ilha de S. Vicente, pelas boas condições naturais de segurança e boa situação estratégica, atrai os ingleses que estabelecem companhias carvoeiras em Cabo Verde desde 1850. Entre 1875 e 1889 aportaram 22.052 barcos. Sempre activos e hábeis, mais uma vez escolhem esta ilha para laçamento dos seus cabos submarinos. Até 1889 expande-se prosperamente o comércio do carvão na ilha de S. Vicente.

Fazem-se obras e emprega-se cada vez mais pessoal. Apesar de explorarem a mão-de-obra barata, podemos dizer que lançaram as bases para o desenvolvimento económico e urbano de S. Vicente. As obras eram financiadas pelo imposto do carvão. Mais uma vez, durante a Segunda Guerra Mundial, navios de guerra e outros entram às dezenas diariamente no Porto Grande.

Do convívio com os britânicos, os caboverdeanos deixam-se influenciar pela sua maneira de viver e de estar. Todo o comércio é feito à base de libras. As companhias inglesas pedem infra-estruturas que não são aceites. A tentativa do governo português de remediar o mal chegaria demasiado tarde. Este facto veio fazer declinar a frequência dos barcos e incrementar assim a concorrência das Canárias, Casablanca e Dakar.

Pela documentação apresentada constataremos que desde o século XVII o caboverdeano contacta directa ou indirectamente com falantes de língua inglesa e daí, a meu ver, as inevitáveis consequências linguísticas no crioulo de Cabo Verde.

2. Os americanos em Cabo Verde

Analisando o problema sob o ponto de vista cronológico, como se teria processado o primeiro contacto com o povo caboverdeano com o americano?

Sabemos que os ingleses que tinham o monopólio do sal em Cabo Verde iam vendê-lo aos Estados Unidos. Menos de um século mais tarde, os americanos resolveram ir buscá-lo directamente ao arquipélago. As ilhas do Sal, Maio e Boavista eram salineiras por excelência.

Por volta de 1800 os americanos já extraíam mais sal do que os ingleses. O sal não era pago e em troca deste produto o caboverdeano recebia leite, sabão, madeira, louças, vestuário e o tabaco que era muito apreciado. O gado também fez parte deste comércio.

A seca neste arquipélago era boa notícia para os comerciantes americanos. Os animais dizimavam tudo, eram abatidos e depois vendidos por um preço muito baixo. Durante a seca de 1792/93 foram levadas 30.000 cabeças de gado para os Estados Unidos. Em Boston as peles eram vendidas pelo triplo do que eram compradas.

A cultura, a preparação do algodão, a tecelagem e os panos para aquisição de escravos foram também um elo de ligação. O comércio dos panos era monopolizado pelos

portugueses. O comércio ilegal, porém, assumiu tais proporções que os americanos, desconhecendo o domínio português, chegavam a insultar os oficiais da Fazenda.

No ano de 1778, entraram no porto da Praia 74 navios americanos.

Com a pesca da baleia no Atlântico e devido á abundância deste cetáceo no arquipélago, baleeiros americanos começaram a pescar a baleia e a reabastecer-se nos seus portos.

Por volta de 1779, Aniceto Ferreira diz-nos que, em três meses, os americanos chegaram a pescar 90 baleias derretendo parte delas em S. Vicente. Aportam também às ilhas do Fogo e da Brava. Caboverdeanos ajudam em trabalhos de recolha, salga e seca da baleia, a bordo e em terra. Por serem dóceis e não exigirem grande remuneração passaram a ser recrutados para a pesca deste cetáceo noutros mares. Muitos foram excelentes arpoadores e timoneiros. Com a escassez da baleia muitos caboverdeanos começam a ficar em terra nos Estados Unidos. Eram conhecidos pelos "bravas", pois eram essencialmente provenientes do Fogo e da Brava.

Em 1842, mais uma vez estas ilhas, devido à sua localização e clima, atraem os americanos, agora fazendo parte do " Africa Squadron" anti-esclavagista comandado por Mathew Perry, que estabelece os seus quartéis generais em Cabo Verde. Por toda a parte se encontravam americanos e os seus barcos abundavam.

A ajuda dada pelos americanos em período de crise existiu sempre. No período de 1830/33, apesar da assistência dada à população, 30.000 pessoas morreram. Onze barcos carregados de víveres chegaram a vir a pedido de um cônsul americano residente na ilha de Santiago. Produtos americanos concorrem com produtos portugueses apesar de leis proibitivas.

3. Os caboverdeanos rumo aos Estados Unidos

Segundo Leo Pap, os caboverdeanos começam a fixar-se nos Estados Unidos por volta de 1870/80 e concentram-se em três áreas bem distintas:

- Sudoeste de New England.
- Área à volta da Baía de S. Fancisco, vales de San Joaquin, Sacramento, Costa do Pacífico e à volta de San Diego e Los Angeles.
- As ilhas Hawaii (local internacional de paragem na rota de S. Francisco). Muitos ficaram nas plantações de açúcar de Oahu e Mauí.

A partir de 1889 a emigração atinge as outras ilhas de Cabo Verde.

Nos Estados Unidos trabalhavam em barcos, fábricas de fiação, enredavam camarão na Flórida e no Golfo do México, trabalhavam na polícia costeira e nos pesqueiros e barcos na linha de Fall River: Por volta de 1848/49 também tomam parte no famoso "Gold Rush". Dedicam-se também à agricultura e por volta de 1911, 75% dedicava-se à cultura de *cranberry* em Cape Cod. A assimilação e participação destes na cultura e civilização americanas é evidente.

III. PRESENÇA DA LÍNGUA INGLESA NO LÉXICO CRIOULO DE CABO VERDE

Os lexemas que nos parecem apoiar-se na língua inglesa não se encontram nem dicionários de língua inglesa nem portuguesa. Embora tenham atingido quase todos os níveis de vocabulário, estão repartidos por cinco campos semânticos:

Cinema
Navegação
Alimentação
Vestuário
Desporto

Estes anglo-americanismos adaptaram-se ao sistema morfológico e fonológico crioulo e não são sentidos como tal tendo sido completamente absorvidos.

Dado o tipo de contactos que os caboverdeanos mantiveram com os falantes de língua inglesa quer na América, quer em Cabo Verde, não é de estranhar que tenham sido estes campos semânticos aqueles em que a apropriação de vocábulos de origem inglesa mais se tenha feito sentir.

De facto, no aspecto da navegação sabemos que, por um lado, os baleeiros americanos começaram desde muito cedo a contratar pessoal caboverdeano para os seus barcos; por outro lado, sabemos também que os ingleses se estabeleceram num porto de mar e que toda a sua actividade ligada à mão-de-obra caboverdeana estava relacionada com a navegação.

Os trabalhos a bordo e em terra eram feitos por caboverdeanos.

Como exemplo de vocábulos pertencentes a este campo semântico,apresento /dek/, "coberta", "convés", sem dúvida proveniente de *deck*.

No que diz respeito à alimentação, encontram-se palavras como /beka/ e /suera/, originadas, respectivamente, de *bacon* e *sweater*.

No campo do desporto, sabemos que muitos países adoptaram durante bastante tempo a terminologia inglesa; porém esses vocábulos acabaram por se nacionalizar, sendo depois substituídos pelos correspondentes nacionais.

O crioulo comportou-se diferentemente.

O caboverdeano aprendeu várias modalidades desportivas com os ingleses e adoptou a terminologia desportiva efectiva, tal como as outras línguas, mas manteve toda essa terminologia que continua a existir, fazendo parte integrante do seu léxico e deixando de ser sentida como anglicismo.

O vocabulário de origem anglo-americana que existe no crioulo não está igualmente espalhado por todas as ilhas e não é conhecido, portanto, da mesma maneira por todos os caboverdeanos.

Há vocábulos que só são conhecidos dos habitantes de S.Vicente, outros que existem apenas nas outras ilhas, nomedeadamente em S.Nicolau, Fogo e Brava, além do vocabulário comum a todas as ilhas, incluindo S.Vicente.

Esta diferente distribuição dos anglo-americanismos existentes no vocabulário crioulo leva-nos a concluir que os vocábulos que só existem em S.Vicente entraram no crioulo directamente da língua inglesa da Grã-Bretanha, com a qual os mindelenses (habitantes da cidade do Mindelo, S.Vicente) estavam em contacto estreito.

É curioso registar que os caboverdeanos das outras ilhas, mesmo das mais próximas, desconhecem totalmente esses vocábulos. Com efeito, os anglicismos existentes no vocabulário das outras ilhas e que não existem em S.Vicente, parece terem origem no inglês dos Estados Unidos aprendido no contacto directo dos emigrantes com a vida americana.

Por outro lado, S.Vicente foi a ilha menos afectada pela emigração, em parte atalhada pela fixação de ingleses, que veio oferecer possibilidade de trabalho. Mesmo assim, a influência do cinema americano em S.Vicente deixou marcas no vocabulário desta ilha.

As crianças brincam /stikaut/, "aos polícias e ladrões", do inglês *stick out.*

1. FONÉTICA

A. CONSONANTISMO

A articulação do sistema consonântico do crioulo de Cabo Verde no que respeita à apropriação dos americanismos não diferiu muito da articulação das consoantes da língua inglesa.

Com a excepção de algumas modificações a seguir citadas, essa articulação revela-se idêntica.

[b]	A consoante bi-labial mantém-se.
[v]	Este som inglês não existe no crioulo; foi substituído pela oclusiva, bi-labial sonora (b); Ex: [abakot] - sobretudo, do inglês *overcoat.*
[d] e [t]	As oclusivas sonoras e surdas ingleses [d] e [t] perdem o seu carácter alveolar. Em crioulo são fonemas dentais. Na pronúncia americana das palavras inglesas os sons [t] e [d] oclusivas surda e sonora passam a oclusivas brandas aspiradas ou aspirantes alveolares. É um som semelhante ao [r] apical português. Este som permanece no crioulo através da apropriação do vocábulo americano. Ex: [aramobil]- automóvel, do inglês *automobile.*
[f]	Este som é igual ao som da letra f, embora no inglês passa a corresponder a f, gh ou ph. Ex: [naf] - bastante, do inglês *enough.*
[g]	A oclusiva velar [g] mantém-se antes de a, e, i, o, u.
[k]	A oclusiva velar surda mantém-se.
[l]	O som [l] mantém-se igual.
[m] e [n]	O [m] e o [n] passam a nasalar a vogal anterior.
[r]	A vibrante simples de carácter alveolar só existe na Brava.

A fricativa surda linguo-dental passa a oclusiva pré-palatal [t]

A africada palatal surda sonora mantêm-se.

Os grupos *dr*, *sp* e *st* mantêm-se.

A consoante alveolar fricativa surda também se mantém.
O som nasal velar em fim de sílaba com vogal anterior de apoio mantém-se.
O som línguo-dental desaparece e passa a oclusiva pré palatal dental.
A aspiração é apresentada por uma consoante fricada surda.
As terminações anglo-americanas *er, or, ar, ure* passam a vogal neutra *a.*

B. VOCALISMO

O sistema vocálico também sofreu alterações. De um modo geral há um fechamento de timbre das vogais inglesa na sua adopção pelo criolo. O [i] postónico transforma-se em [$\tilde{i}$] por influência da consoante nasal vizinha (característica em todo o arquipélago).
As semi-vogais e os ditongos centralizados mantêm-se.
O ditongo decrescente [ei] está representado por uma vogal central aberta.
O ditongo [ou] passa para vogal central neutra, de um modo geral, ou mantém-se.

2. MORFOLOGIA

A. AS PARTICULARIDADES MORFOLÓGICAS MAIS SALIENTES

Substantivos:	Em regra os substantivos em crioulo não têm flexão de número. A forma portuguesa do singular serve para ambos os números. Assim, os anglicismos adaptam-se a essa característica.
Adjectivos:	Os adjectivos, em crioulo, não têm flexão de número. Assim, estes anglicismos não se alteram. Ex: [nais] - do inglês *nice.*
Verbos:	Os verbos que foram integrados reduziram-seà forma única do infinitivo com a apócope do *r*, tal como é próprio da lei fonética do crioulo. Os anglo-americanismos adaptam-se à primeira conjugação portuguesa com a queda do *r* final e o acento desloca-se para a última sílaba. Ex: [fi'ga] - do *figure* inglês.
Advérbios:	Afirmação - [chua] do inglês *sure.* Modo - [streit] do inglês *straight.*
Preposições:	[bak] -do inglês *back.*

B. NO ASPECTO LEXICAL

As palavras importadas conservaram, de uma maneira geral o sentido e a forma: Ex: [draiva] -taco de golfe do inglês *driver.*

Outras palavras mantiveram a forma e o sentido: Ex: [aramobil] - do inglês *automobile.*

C. Evolução semântica

Casos houve, no entanto, em que os significantes mantiveram o mesmo significado e ao mesmo tempo adquirindo outro sentido.Há diversos casos de polissemia [draiva] (que também se diz de alguém que tem os pés do formato de um taco de golfe. Ex: *Pé de draiva.*

D. Estruturas morfo-sintácticas

Segue-se um decalque estrutural que pantenteia a influência da sintaxe anglo-americana na fraseologia caboverdeana.

Ex: Mandar para trás (devolver) - *to give back*, to send back;
Ir de bek (recuar) - do inglês *to go back.*

V. GLOSSÁRIO (ALGUNS VOCÁBULOS)

A - O UNIVERSO

I. O tempo	Os fenómenos atmosféricos	[sno]	Geada, novoeiro, tempo frio. Parece-nos apoiar na palavra inglesa *snow*. É uma geada acompanhada de frio, que cai em determinadas zonas, queimando as plantas. Talvez o branco da geada fizesse lambrar aos emigrantes a neve já sua conhecida. A., S.N.
II. As plantas	As árvores	[pintchepanhe]	Tipo especial de madeira importada. Parece-nos derivar do Inglês *pitch-pine* espécie de pinheiro cuja madeira é utilizada para a produção de pez e terebentina. Esta palavra está generalizada por todas as ilhas.
III. Os animais	1. As aves	[tchikins]	Galinha. Parece indúbitavel ver na origem desta palavra inglesa *chicken*. S.V.
	2. Peixes	[blekfish]	Cachalote, pescada preta do Inglês *blackfish*. S.N.

B. O HOMEM

I. O homem ser físico	A. O corpo humano	[beksaid]	Nádegas. Parece-nos apoiar no inglês *backside*, Nádegas, traseiro. S.V.
		[eks]	Testículos. Parece-nos apoiar no inglês *eggs*. S.V. (Pejorativo).
	B. Alimentação	[beka]	Toucinho fumado. Do inglês *bacon*. S.V.
		[bekipoda]	Fermento. Parece-nos derivar do inglês *baking powder*. S.V.

	[djam]	Marmelada. Do inglês *jam*. S.V.
	[donet]	Rosca de massa frita passada por calda de açucar ou simplesmente polvilhada com. açucar e canela. Do inglês *doughnut*. S.V. A receita desta rosca foi transmitida pelos ingleses
	[drops]	Rebuçado. Parece-nos derivar do inglês *drops*. Generalizado em todas as ilhas.
	[kande]	Rebuçados. Parece-nos derivar do inglês *Candy*. Br.
	[milki]	Leite. Parece-nos derivar do inglês *milk*. Br. e F.
	[shuga]	Açucar. Parece-nos derivar do inglês *sugar*. Br. e F.
	[tonk]	Água tónica. Parece-nos apoiar no inglês *tonic*. S.V.
	[shuinga]	Pastilha elástica. Parece-nos apoiar no inglês *chewing gum*. S.V.
	[tofe]	Caramelo. Parece-nos derivar do inglês *toffee* S.V.
C. Vestuário de homem e mulher	[abakot]	Sobretudo. Parece-nos derivar do inglês *overcoat*. S.N., S.A., F., Br. familiares enviavam esta peça de vestuário.
	[abarolz]	Calças de traballho. Parece-nos derivar do inglês *overalls*. S.N., F e Br.
	[dongri]	Tecido grosseiro de um modo geral usado para calças. Parece-nos derivar do inglês *dungaree*. S.V.
	[frok]	Camisola. Parece-nos derivar do inglês *frock*. S.N., S.V., F e Br.
	[plova]	Camisola de lã com decote em barco sem mangas. Parece-nos derivar do inglês *pullover*. S. V
	[sanglet]	Camisola interior sem mangas. Parece-nos derivar do inglês *singlet*. S.V.
	[shuz]	Sapatos. Parece-nos derivar do inglês *shoes*.
	[suera]	Camisola de lã. Parece-nos derivar do inglês *sweater*. S.N.
	[strapu]	Cinto. Parece-nos derivar do inglês *strap*. F. e Br.
	[trauzaz]	Calças compridas. Parece-nos derivar do inglês *trousers*. Br.

	D. Mobiliário	[sefre]-	Guarda-comida. Parece-nos apoiar no inglês *safe*. S.
		[spring]	Colchão de molas. Parece-nos apoiar no inglês *spring*. S.V.
	E. Habitação	[kitchin]	Cozinha. Parece-nos apoiar no inglês *kitchen*. Br.
	F. Sistema de iluminação	[laiti]	Lâmpada de pilhas. Parece-nos apoiar no inglês *flashlight*. Br.
		[chaslait]	Lanterna de mão. Parece-nos derivar do inglês *searchlight*. S.V.
	G. O transporte	[lugre]	Navio vela com 2 mastros. Parece-nos apoiar no inglês *lugger*. S.V.
		[tanka]	Petroleiro. Parece-nos apoiar no inglês *tanker*. S.V.
		[aramobil]	Automóvel. Parece-nos apoiar no inglês *automobile*. F. e Br.
		[bridj]	Ponte de comando. Parece-nos apoiar no inglês *bridge*. S.V.
		[gangoei]	Passadiço. Parece-nos apoiar no inglês *gangway*. S.V.
		[standbai]	De prevenção. Parece-nos derivar do inglês *stand by*. S.V.
		[shobra]	Pá. Parece-nos apoiar no inglês *shovel*. F.
II. O homem no trabalho		[bizniz]	Negócio, assunto. Parece-nos apoiar no inglês *business*. S.V
		[bos]	Patrão, chefe. Parece-nos apoiar no inglês *boss*. S.V.
		[djop]	Trabalho. Parece-nos apoiar no inglês *job*. S.V.
		[peiof]	Salário, despedimento, desenlace de uma situação. Do inglês *pay off*, "pagamento de salários", "desfecho de uma situação". Em S. Vicente, quando alguém era despedido ou mandado embora por qualquer razão, dizia-se que lhe tinham dado "pay-off".
		[tchif]	Chefe. Parece-nos derivar do inglês *chief*.
		[shipshandla]	Fornecedor de navios. Parece-nos derivar do inglês *shipshandler*. S.V.
III. O homem ser social	a) Relações humanas	[boi]	Rapaz. Parece-nos apoiar no inglês *boy*.
		[bodi]	Amigo camarada. Parece-nos derivar do inglês *buddy*. S.V.

	[broda]	Amigo, companheiro. Parece-nos derivar do inglês *brother*.
	[frends]	Amigo. Parece-nos derivar do inglês *friend*.
	[guela]	Rapariga. Parece-nos do inglês *girl*.
	[rendzop]	Mãos ao ar. Parece-nos apoiar-se no inglês *hands up*!
	[sikat]	Namorada. Parece-nos derivar do inglês *sweetheart*. S.N.
b) Festas e fogos	[dansol]	Lugar onde se dança, sala de baile. Parece-nos derivar do inglês *dance hall*. F.
	[left]	Beata, ponta de cigarro. Parece-nos apoiar-se num tempo do verbo *to leave, left, left*.
	[pikap]	Baile com gira discos. Parece-nos apoiar no inglês *pick up*. S.V.
	[som]	Canção. Parece-nos derivar do inglês *song*. Br.
	[tchansa]	Possibilidade, oportunidade. Parece-nos derivar do inglês *chance*, "oportunidade".
	[tralia]	Parte de filmes exibidos como anúncio do filme a ser projectado. Pensamos que se pode ver a origem na palavra inglesa *trailer*. S.V.
c) Desporto	[bek]	Defesa logo a seguir ao guarda - redes. Parece-nos estar na origem desta palavra o inglês *back*. S.V.
	[bombrei]	Marcação, limite. Termo usado no cricket. Parece-nos apoiar no inglês *boundary*. S.V.
	[brose]	Club de golf (*wood nº 2*). Parece-nos apoiar no inglês *brossie*. S.V.
	[derbi]	(Clube desportivo) *Derby*. Parece-nos apoiar no inglês *Derby*. S.V.
	[djamp]	Salto. Parece-nos tomado do inglês *jump*. S.V.
	[draiva]	Taco de golfe, que actualmente se designa por *wood nº 1* em todos os países de língua germânica. Parece-nos apoiar no inglês *driver*. S.V.
	[grin]	Recinto, normalmente cercado, no centro do qual está o buraco *hole* onde se mete a bola. Parece-nos apoiar no inglês *green*. S.V.

	[kadi]	Rapaz que leva o saco dos tacos (*clubs*). Pensamos ver na origem desta palavra a inglesa *caddie* ou *caddy*.
	[kipra]	Guarda redes. Parece-nos derivar do inglês *keeper*. S.V.
	[kona]	Bola de canto. Parece-nos apoiar no inglês *corner* S.V.
	[laina]	Juiz de linha. Parece-nos derivar do Inglês *liner*.
	[tim]	Grupo, equipa. Parece-nos apoiar no inglês *team*. S.V.
	[chute]	Pontapé, dar um pontapé. Parece-nos apoiar do inglês *to shoot*. S.V.
	[turants]	Dois pontos, duas voltas, duas corridas. Muito usados no jogo do cricket. Parece-nos derivado do inglês *two runs*. S.V.
d) Designações étnico-sociais	[djapa]	Japonês. Parece-nos derivar do inglês *Japan*.
	[djermani]	Alemão. Parece-nos apoiar no inglês *Germany*. S.V.
	[tchaina]	Chinês. Este termo parece-nos derivar do inglês *China*. S.V.
	[nhenki]	Americano. Parece-nos apoiar na palavra *Yanquee*. S.V.

C. A ALMA E O INTELECTO

Qualidades e defeitos físicos	[draiva]	Diz-se de alguém que tem os pés semelhantes a um taco de golfe. Parece-nos apoiar no inglês *driver*. S.V.
	[dju]	Avarento. Parece-nos apoiar no inglês *jew*. S.V.
	[grin]	inexperiente. Parece-nos derivar do inglês *green*. S.V.
	[lofa]	Azelha. Parece-nos apoiar no inglês *loafer*. S.V.
	[fain]	Bonito, sinónimo de *fine*.
	[mais]	Parece-nos derivar do inglês *nice*. S.V.
	[rafnaraf]	meio bêbado. Parece-nos derivar do inglês *half half*. S.V.
	[slop]	Sujo. Parece-nos derivar do inglês *slop*. S.V.
	[strong]	Forte. Parece-nos derivar do inglês *strong*. S.V.
	[taksi]	Prostituta. Parece-nos derivar do inglês *Taxi*. S.V.
	[tchipi]	Avarento. Parece-nos derivar do inglês *cheap*. S.V.
	[trublod]	Agitado, desorientado. Parece-nos apoiar no inglês *troubled*. S.V.
	[figa]	Pensar, imaginar. Parece-nos derivar do inglês *figure*. F. e Br.

D. ONOMÁSTICA

a) Antropomínia. Formas familiares e correntes de nomes próprios de homem e mulher.

[alex]	Diminutivo de Alexandre. Penso que se pode ver na origem na palavra inglesa *Alex*. S.V.
[bati]	Albertina. Do inglês *Betty* S.V., F. e Br.
[djak]	Joaquim. Do inglês *Jack*. S.V., F. e Br.
[djini]	Diminuitivo de Eugénia. Parece-nos apoiar do inglês *Jenny*. S.V.
[djodj]	Jorge. Parece-nos apoiar no inglês *George*. S.N.
[meri]	Maria. Do inglês *Mary*. S.V., F. e Br.
[niklaz]	Anacleto, Nicolau. Do inglês *Nicholas*.
[spense]	apelido. Parece-nos apoiar do inglês *Spencer*. S.V.
[tchale]	Carlos. Do inglês *Charlie*. S.V.

b) Toponímia

[providensa]	Providence. Do inglês *Providence*. Generalizado em ilhas.
[nhokas]	Newcastle. Parece-nos apoiar no inglês *Newcastle*. S.V.
[niubetfet]	New Bedford. Do inglês *New Bedford*. S.V.
[morbe]	Morbey. Parece-nos apoiar no inglês *Morbey*. S.V. Local que ficou com o nome de uma familia inglesa que residiu aí muito tempo.
[kore]	Cory, nome de um local que abrangia a área de Cory Brothers'. Parece-nos apoiar no inglês *Cory*.
[kardif]	Cardiff. Do inglês *Cardiff*, por vezes assume a forma "Kerdif". S.V.

E. VÁRIA

[blanket]	Cobertor. Parece-nos apoiar no inglês *blanket*.
[blof]	Mentira, simulação. Parece-nos apoiar no inglês *bluff*. S.V.
[boikot]	Boicotar. Parece-nos apoiar no inglês *boycott*. S.V.
[meni]	Muitas. Parece-nos apoiar no inglês *Many*. S.V.

F. FRASEOLOGIA

[rariop]	Despacha-te, depressa. Parece-nos apoiar no inglês *hurry up*. Br.
[alou]	Olá. Parece-nos apoiar no inglês *hello*. S.V.
[baibai]	Adeus. Parece-nos apoiar no inglês *bye-bye*. S.V.
[bikuait]	Cala-te. Parece-nos apoiar no inglês *be quiet*. Br.
[bladi nigra]	Negro maldito. Parece-nos apoiar no inglês *bloody negro*. Br.
[gudbai]	Adeus. Parece-nos apoiar no inglês *good bye*. S.V., Br.e F.
[gud nait]	Boa noite. Parece-nos apoiar no inglês *good- night*. S.V., F.e Br.
[fulop]	Glutão. Parece-nos derivar do inglês *full up*. S.V.
[gadem]	Vai para o diabo. Parece-nos apoiar no inglês *Goddam*. S.V.
[gueraut]	Rua! Parece-nos apoiar no inglês *get out*. S.V.
[godarela]	Vai para o inferno. Parece-nos derivar do inglês *Go to hell*. S.V.
[lukaut]	Cuidado! Parece-nos derivar do inglês *look out*. S.V.
[meni tenks]	Obrigado. Parece-nos derivar do inglês *many thanks*. S.V.
[Oie]	Sim.parece-nos derivar do inglês *oh yeah*. Br. e F
[pliz]	Por favor. Parece-nos derivar do inglês *please*. S.V.
[raidoei]	Imediatamente. Pensa-se poder ver a origem na palavra inglesa *right away*. S.V.
[reitrunf]	A direito, numa limha recta. Parece-nos apoiar no inglês *right through*. S.V.
[sanabagana]	Filho da puta. Parece-nos derivar do inglês *son of a gun*. S.V.
[charap]	Cala-te! Parece-nos derivar do inglês *shut up*. S.V.
[sore]	Perdão. Parece-nos derivar do inglês *sorry*. S.V.
[chkuzmi]	Perdão.Parece-nos derivar do inglês *Excuse me*. S.V.
[stikamop]	Mãos ao ar. Parece-nos apoiar no inglês *Stick them up*. S.V.
[takidizi]	Calma. Parece-nos derivar do inglês *take it easy*. S.V.
[uotsmadra]	É frequente perguntar-se a outrém quando está preocupado - uots madra? Parece-nos apoiar no inglês *What's the matter?* S.V.

ABREVIATURAS

Br. - Brava
F. - Fogo
M. - Mindelense (S. Vicente)
S.A. - Santo Antão
S.N. - São Nicolau
S.V. - S.Vicente

BIBLIOGRAFIA

ALVAR, Manuel, *Los nuevos Atlas linguísticos de la Romania*, Granada, 1960.

AMARAL, Ilídio de, *Santiago de cabo Verde*, Junta de Investigações do Ultramar, 1964.

BANNICK, Christian John, *Portuguese immigration to the United States, its Distribution and status.*, Dissertação de Licenciatura da Universidade da Califórnia, Berkeley, S. Francisco, 1971.

BANNICK, John C., *Cranberry. Para a história dos portugueses na América*, Comunicação ao I Congresso das Comunidades Portuguesas S.G.L., 1964.

BLAKE, John William, *Europeans in West Africa 1450-1560*, Hakluyt, Ser. 2, 86-7, Londres, 1942.

BOLÉO, Manuel de Paiva, Inquérito linguístico, Coimbra, 1948.

BRIDGES, Horatio, *Journal of an African Cruiser, Comprising sketches of the Canaries, the Cape Verde, Liberia, Madeira, Sierra Leone and other places of interest of the west coast of Africa*, Reimpresso em 1968.

BULLEN, Frank T., *Cruise of "The Cachalot"*, Londres, 1988.

Carverdeans in America: our story, compilado e editado por Raymond Almeida e Patricia Myhan (et al), Tchuba: The American Committee for Cape Verde Irc., baseado em manuscritos não publicados de Michael K.H. Plotzer e Deidre Meintel Machado.

CARREIRA, António, *Panaria cabo Verdiano Guineense*, Junta de investigações do Ultramar, Lisboa, 1969.

CARVALHO, José G. Herculano de, "Le vocalisme atone des parles créoles du Cape Vert", *Sep. das Actas do IX Congresso Internacional de Linguística românica*, I, III "Boletim de filologia", T. XX, 1961 fases I-2, Lisboa, 1962.

CARVALHO, José G. Herculano de, "Sincronia e diacronia nos sistemas vocálicos do crioulo caboverdeano", *Separata de A. André Martinet: estruturalismo e história*, T. III, Miscelânia homenagem a André Martinet, ed. Diego Catalán, Universidad de La Laguna, 1957-62.

CHIPPENDALE, Harry A., *Sail and whales*, Boston, 1912.

COSTA, Joaquim, "Colónias Portuguesas nas Ilhas Hawaii e América do Norte", in: *Boletim da S.G.L.*, 30ª Série, nº 6, Lisboa, 1912.

CRUZ, Francisco Xavier, *Razão da Amizade Caboverdeana pela Inglaterra*, Rio, 1950.

DUNCAN, Thomas Bentley, *Atlantic Islands: Madeira, the Azores and the Capeverdes in seventeenth century commerce and navigation*, Chicago University, 1972.

FIGUEIREDO, A. Lopes, *O Carvão na Economia de Cabo Verde*, Cx. 86 A.H.U.

HALL, Robert A., *Pidgin and Creoule languages*, Ithaca, 1966.

HALLIG, R. e WARTBURG, W. V., *Begrifssystem als Grundlage für die Lexicographie*, Berlin: Academie-Verlag, 1963.

HARRISSON, Robert, "Famine and Poverty: the Cape Verde islands", in: *Africa Today*, X, Março 1963.

JENSEN, John B., *Phonological Interference: A Story of the English Pronunciation of Portuguese Immigrants Children in Fall River, Massachussets*, Dissertação de Licenciatura, Universidade de Harvard, 1970.

LACERDA, João Cesário de, *Relatório do Governo Geral de Cabo Verde*, Lisboa, 1901.

PAP, Leo, *Portuguese American Speech*, New York, 1949.

Register of the British Consulate, na posse de Mrs. Miller's nephews, S.Vicente, Cabo Verde.

RIBEIRO, Orlando, "As Ilhas de Cabo Verde no princípio do séc. XIX", in: Revista *Garcia da Orta*, vol. 4 nº 4, Lisboa, 1956.

SANTOS, José António Medina dos, *A comunidade caboverdeana de Scituate no Estado de Massachussets na América do Norte*, Lisboa, 1964.

SAPON, Stanley, "Contribuicion metodológica a la encuesta dialectial", in: *Actas IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, realizadas em Lisboa, 1959.

SCHUCHARD, H., "Beitrage zur kentnis des kreolischen Romanisch, I. Allgemeineres uber das Negerportugiesiche", in: *Zeitschrift fur Romanische Philologie do Dr. Grobur*, XII, 1888.

VIEIRA, Nelson H., *A cultura portuguesa em Nova Bedford*, Lisboa: S.G.L., 1964.

Wartburg, Walther von, Problémes et méthodes de la linguistique, Paris, 1946.

Esc. Sec. de Vergílio Ferreira - Lisboa

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FLUTUAÇÃO NO EMPREGO DO SUBJUNTIVO NO PORTUGUÊS DO BRASIL E SEU IMPACTO NO ENSINO DE ALUNOS DE PORTUGUÊS COMO SEGUNDA LÍNGUA

HELENA MARTINS E VANISE MEDEIROS

1. INTRODUÇÃO

O foco deste trabalho é o ensino do subjuntivo no português do Brasil, em nível avançado, para o aluno estrangeiro adulto em situação de aprendizado de segunda língua. Pretendemos demonstrar especificamente a importância de se elucidar, para este tipo de público, a tensão existente entre a flutuação e a regularidade no uso do subjuntivo.

Os livros didáticos de português para estrangeiros concentram-se, via de regra, em aspectos regulares do emprego do subjuntivo. Se essa estratégia tem-se provado bastante satisfatória em níveis iniciais e intermediários, tal já não é o caso quando se trata de alunos com um conhecimento mais sofisticado e assentado das estruturas da língua. No caso desses alunos, ao maior domínio do sistema lingüístico parece corresponder uma maior capacidade de perceber e registrar, no uso cotidiano da linguagem, situações em que os parâmetros por eles adquiridos para o uso do subjuntivo parecem não se aplicar ou aplicar-se de forma nebulosa. Essa assimetria entre as regras internalizadas e treinadas pelo aluno nos níveis iniciais e intermediários e as múltiplas novas possibilidades de emprego que ele passa a ser capaz de detectar em um nível avançado gera uma insegurança no uso do subjuntivo, capaz, inclusive, de promover um retrocesso no emprego desse modo verbal (é freqüente o aluno de nível avançado, quando confrontado com material oral ou escrito em que o subjuntivo aparece em situações não descritas e/ou trabalhadas, dizer, frustrado, coisas do tipo "eu achava que sabia usar o subjuntivo ...").

Nossa hipótese é que evidenciar para o aluno adulto de nível avançado a tensão entre a regularidade e a flutuação no uso do subjuntivo é um caminho possível para reverter esse estado de coisas indesejável. Um pré-requisito para a implementação dessa estratégia é, naturalmente, uma caracterização abrangente e exaustiva da situação de regularidade e de flutuação do uso do subjuntivo no português. Infelizmente, não dispomos ainda de uma tal caracterização - nem os livros de Português para Estrangeiros, nem os inúmeros trabalhos em Lingüística Descritiva sobre o tópico apresentam um tratamento realmente satisfatório da questão. Foge ao propósito deste trabalho, obviamente, suprir essa grande lacuna, muito embora a equipe de Português para Estrangeiros da PUC-Rio venha desenvolvendo pesquisas com esse objetivo. Alguns resultados desses esforços far-se-ão presentes na discussão que se segue, ainda que não venham a ser focalizados diretamente.

Na discussão do tema proposto, seguiremos as seguintes etapas: primeiro, enfocaremos *o subjuntivo que o aluno não esperava ouvir ou ler em situações concretas de uso da língua*; em seguida, mostraremos e analisaremos *problemas típicos de emprego de subjuntivo na produção oral e/ou escrita de alunos adultos de nível avançado*; demonstaremos, então, que uma separação clara e didática entre casos de flutuação e casos de regularidade é um passo importante para a superação da insegurança no emprego do subjuntivo que parece ser característica do aluno adulto de nível avançado. Sustentaremos, ainda, que orientar o aluno no sentido de ater-se aos usos regulares contribui para uma proficiência mais sólida no uso da língua portuguesa.

2. O SUBJUNTIVO QUE O ALUNO NÃO ESPERAVA OUVIR OU LER EM SITUAÇÕES CONCRETAS DE USO DA LÍNGUA

O uso do subjuntivo em situações cotidianas de comunicação ultrapassa e, por vezes até mesmo contraria, os casos comumente elencados nos livros e manuais de Português para Estrangeiros. Uma ressalva se faz necessária entretanto, antes de iniciarmos a análise desses casos: ao afirmarmos que os manuais de Português para Estrangeiros concentram-se nas regularidades, isso não quer dizer que se omitam integralmente em relação a casos de flutuação. Não é incomum encontrarmos menção à flutuação entre o subjuntivo e o indicativo em alguns casos isolados (como "acredito que é/acredito que seja"); "É certo que ele vem/é certo que ele venha"), em que o que está em jogo é uma sutil modulação numa escala de certeza. No que se segue, entretanto, iremos nos concentrar nos casos de flutuação não abordados nos livros-texto.

Entre os usos bastante corriqueiros do subjuntivo que não são contemplados nos manuais de Português para Estrangeiros, podemos citar os seguintes, que podem ser acompanhados na coluna esquerda do anexo:

a) "Quer que eles *pensam* bem antes de sair para o estádio com a camisa do seu clube?" (JB 18/8/95 - Transcrição de uma fala da mãe de um torcedor agredido durante uma partida de futebol).
   Indagação natural do aluno de nível avançado ao encontrar tal enunciado: "Mas a estrutura *quer que* não obriga o subjuntivo?".
b) "Talvez ele *gostaria* de ir com você" (Frase de estudante brasileiro ouvida na PUC-Rio).
   Indagação natural do aluno: "Mas o advérbio *talvez* não pede o subjuntivo?".
c) "Se você encontrar algum turista com roupas esquisitas [...], não conclua logo que *seja* um estrangeiro - pode ser apenas um californiano" (JB 22/07/96 Artur Xexéo Correspondente do jornal nos Jogos Olímpicos de Atlanta).
   Indagação natural do aluno: "Mas os verbos que indicam *conclusão* demandam subjuntivo? (Não seria "Não conclua que ele é estrangeiro ..."?)".
d) "Não é possível que você não *tivesse visto* o carro do seu lado!" (Frase registrada em uma situação de trânsito no Rio).

Indagação natural do aluno: "Mas por que não é *tenha visto*? Aprendi que, com presente na oração principal, só posso ter na subordinada presente (veja), perfeito (tenha visto) ou futuro do subjuntivo (vir) - nunca imperfeito do subjuntivo".

e) "Embora não *tenha emagrecido*, ela fez regime" (Frase registrada durante uma aula em curso de especialização na PUC-Rio).
Indagação natural do aluno: "Mas por que não é *tivesse emagrecido*? Passado na principal não implica imperfeito (emagrecesse) ou mais que perfeito (tivesse emagrecido) do subjuntivo na subordinada?".

f) "A professora propôs que uma cópia do boletim *seja* encaminhada ao CNPq".
Indagação natural do aluno: "Mas por que não é *fosse encaminhada*? Nesse caso, passado na oração principal (propôs) não obriga imperfeito do subjuntivo (fosse) na subordinada?".

Todos esses exemplos evidenciam, portanto, que o cenário com que o aprendiz do subjuntivo se defronta no uso cotidiano da língua portuguesa apresenta inúmeras discrepâncias em relação às situações normalmente vistas e treinadas em sala de aula. É bem verdade que as indagações do aluno podem não ter – e provavelmente não têm – o formato metalingüístico com que foram apresentadas nos exemplos (esse formato foi escolhido por mera questão de clareza expositiva). Seja qual for, entretanto, o modo pelo qual o aluno internalizou as regularidades, é razoável supor que esses casos lhe sejam fonte de confusão, pelos motivos que passamos a expor.

Há fatores interferentes no uso do subjuntivo que concorrem, de variadas maneiras, para uma flexibilização dos parâmetros que norteiam o uso desse modo verbal na língua. Nos dois primeiros casos, tem-se indicativo quando a expectativa era de uso do subjuntivo. No caso a), estamos diante de uma flutuação motivada por uma *variação dialetal*. De fato, o presente do subjuntivo é por vezes substituído pelo indicativo em dialetos sociais menos escolarizados no Brasil. O caso b), por sua vez, é um exemplo típico de um afrouxamento da obrigatoriedade do subjuntivo em situações de *registro coloquial distenso*. No caso c), tem-se o inverso em relação aos casos precedentes: usa-se o subjuntivo quando a expectativa era de se usar o indicativo. Trata-se de um caso bem mais complexo: aponta para *fatores menos transparentes* (amiúde obscuros até mesmo para os lingüistas), que contribuem para a aceitabilidade excepcional do subjuntivo (será pelo fato de que há a negação de um verbo de conclusão, abrindo para o terreno do hipotético? Será pelo fato de que o subjuntivo tem uma força modal que neste caso corresponderia a uma necessidade de atenuação da afirmação do autor?, etc.). Nos demais casos, d), e) e f), o que ocorre é uma quebra de expectativa quanto ao tempo específico do subjuntivo que é empregado - *violam-se os princípios de correlação* entre o tempo da oração principal e o tempo da oração subordinada com o subjuntivo. Novamente estamos diante de *casos pouco transparentes*, que parecem requerer uma análise individualizada, que leve em conta os tempos verbais e os verbos específicos utilizados, os fatores pragmáticos e prosódicos relevantes, etc.

O que fica claro em todos esses casos é que fogem à percepção do aluno os fatores excepcionais (registro, variação dialetal, etc.) que possibilitam a flexibilização dos prin-

cípios reguladores do uso do subjuntivo. Saliente-se, uma vez mais, que, em alguns casos, esses usos configuram objeto de investigação lingüística ainda bastante inconclusiva.

Passemos então ao exame de problemas tipicamente produzidos por alunos de nível avançado no emprego de subjuntivo, para que, em seguida, possamos cotejá-los com os casos que acabamos de registrar.

3. PROBLEMAS TÍPICOS DE EMPREGO DE SUBJUNTIVO NA PRODUÇÃO ORAL E/OU ESCRITA DE ALUNOS ADULTOS DE NÍVEL AVANÇADO

Ao relatarmos agora as construções problemáticas produzidas por alunos de nível avançado, é importante frisar que não queremos, com isso, sugerir que problemas semelhantes não possam ocorrer em outros níveis de aprendizado. Com efeito, algumas das inadequações detectadas são bastante básicas e configuram justamente o retrocesso a que nos referíamos anteriormente. O ponto que estamos querendo destacar é que há uma razoável possibilidade de que tais problemas estejam, pelo menos em parte, relacionados à constatação, mais própria do aluno de nível avançado, de que aquilo que ele aprendeu não corresponde de forma consistente à realidade dos usos.

Vejamos, então, alguns exemplos de enunciados produzidos por alunos de nível avançado (no anexo, esses exemplos estão na coluna da direita):

g) "Você quer que eu *vou* lá para você?".
h) "Talvez algumas latas de lixo *seria* uma boa ideia, e também multas para as pessoas que jogam lixo".
i) "É verdade que o Rio seja uma cidade muito linda com praias brancas, mares azuis ...".
j) "Não era bom que as crianças *vejam* essas cenas chocantes".
k) "Se eu *tiver* o poder de mudar essa situação, eu começava com a taxação dos ricos".
l) "Espero que ele *fizesse* o trabalho logo".
m) "Logo que *lessem* as cartas, eles nos telefonaram".

Os exemplos de g) a m), da coluna da direita, produzidos por alunos estrangeiros, apresentam, como podemos observer, um estreito paralelo com os exemplos de a) a f), da coluna da esquerda, produzidos por brasileiros. A exposição dos estrangeiros aos casos de flutuação do subjuntivo nos enunciados produzidos pelos brasileiros acarreta problemas de ordens distintas, que passamos a citar:

1) pode contribuir para desarticular ou abalar um conhecimento de regularidades já internalizado; (cf. enunciados de a) a g)).
2) pode levar o aluno a produzir, em um determinado dialeto social, enunciados que só são aceitáveis em outro dialeto social; com isso, ele pode estar *inadvertidamente* sinalizando seu pertencimento a um determinado dialeto; (cf. g)).

3) pode levar o aluno a produzir, em um determinado registro, enunciados que só são aceitáveis em um outro registro; novamente, ele pode estar provocando determinados efeitos comunicativos de forma *inadvertida*; (cf. h)).
4) pode levar o aluno, incapaz de dominar os múltiplos fatores intervenientes na flexibilização dos princípios regulares, a produzir enunciados inaceitáveis em qualquer registro e/ou dialeto (cf. enunciados de i) a m)). Embora essas construções sejam paralelas às construções exemplificadas em c) a f), no sentido de que, em todos os casos, há violação de princípios gerais de emprego do subjuntivo, o fato é que os enunciados de c) a f) são excepcionais, mas aceitáveis, ao passo que os de i) a m) são inaceitáveis. Acrescente-se a isso o fato de que uma construção excepcional ou desviante, quando proferida por um falante nativo tem muito melhores condições de aceitabilidade, do que a mesma construção, quando proferida por um estrangeiro, que normalmente soma a esse desvio problemas de pronúncia, entonação, fluência, outros problemas gramaticais, etc.

4. CONCLUSÃO

Admitindo-se, a partir da análise acima, que o aluno adulto de nível avançado tem sua proficiência no emprego do subjuntivo, de alguma forma, prejudicada pela percepção mais aguçada das discrepâncias entre os princípios regulares que adquire em sala de aula e o uso efetivo do subjuntivo em situações de comunicação, o problema que se coloca é o seguinte: qual é a melhor maneira de lidar com o problema?

Dois caminhos se apresentam ao professor:

1) não sinalizar para o aluno os casos de flutuação e reforçar o treinamento exclusivo das situações de regularidade inequívoca;
2) mostrar para o aluno os casos de flutuação, reforçando, contudo, a necessidade de que ele venha a se ater aos princípos regulares gerais do emprego desse modo verbal.

Sustentamos a hipótese de que o segundo caminho é mais profícuo, pelas seguintes razões:

a) põe o aluno em contato com a língua "real" e não com uma língua "higienizada" que ele só ouve em sala de aula;
b) permite, a partir do esclarecimento didático da distinção entre casos de regularidade e casos de flutuação, uma melhor apreensão do próprio sistema de regularidades;

c) demarca, para o aluno, regiões em que ele pode transitar com segurança no emprego do subjuntivo, em oposição a regiões em que ele terá poucos subsídios para utilizá-lo adequadamente;
d) permite uma melhor compreensão dos fenômenos lingüísticos aos quais o aluno se vê exposto, uma expectativa que, embora não seja unânime, tampouco é incomum entre alunos adultos interessados em aprender a língua.

Em conclusão, esperamos ter demonstrado a relevância de se tratarem os casos de flutuação no uso do subjuntivo no ensino de português como segunda língua para alunos adultos de nível avançado.

PUC-Rio/UFRJ – PUC-Rio

ANEXO

Considerações sobre a flutuação no emprego do subjuntivo no português do Brasil e seu impacto no ensino de alunos de português como segunda língua

Helena Martins (PUC-Rio/UFRJ) e Vanise Medeiros (PUC-Rio)

O subjuntivo que o aluno não esperava ouvir ou ler em situações concretas de uso da língua	**Problemas típicos de emprego de subjuntivo na produção oral e/ou escrita de alunos adultos de nível avançado**
a) "Quer que eles *pensam* bem antes de sair para o estádio com a camisa do seu clube?" (JB 18/8/95 - Transcrição de uma fala da mãe de um torcedor agredido durante uma partida de futebol).	g) "Você quer que eu *vou* lá para você?".
b) "Talvez ele *gostaria* de ir com você" (Frase de estudante brasileiro ouvida na PUC-Rio).	h) "Talvez algumas latas de lixo *seria* uma boa ideia, e também multas para as pessoas que jogam lixo".
c) "Se você encontrar algum turista com roupas esquisitas [...], não conclua logo que *seja* um estrangeiro - pode ser apenas um californiano" (JB 22/07/96 Artur Xexéo Correspondente do jornal nos Jogos Olímpicos de Atlanta).	i) "É verdade que o Rio *seja* uma cidade muito linda com praias brancas, mares azuis ...".
d) "Não é possível que você não *tivesse visto* o carro do seu lado!" (Frase registrada em uma situação de trânsito no Rio).	j) "Não era bom que as crianças *vejam* essas cenas chocantes".
e) "Embora não *tenha emagrecido*, ela fez regime" (Frase registrada durante uma aula em curso de especialização na PUC-Rio).	k) "Se eu *tiver* o poder de mudar essa situação, eu começava com a taxação dos ricos".
f) "A professora propôs que uma cópia do boletim *seja* encaminhada ao CNPq".	l) "Espero que ele *fizesse* o trabalho logo".
	m) "Logo que *lessem* as cartas, eles nos telefonaram".

O DICIONARISTA BRASILEIRO FRANCISCO FERNANDES

LÊDA TEREZINHA MARTINS

No Brasil, todos aqueles que por um ou outro motivo necessitam de redigir um bom texto, com certeza, contam com o auxílio de um dos dicionários de Francisco Fernandes: *Dicionário de verbos e regimes*, *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos*, *Dicionário de sinônimos e antônimos*, dentre outros. Sua obra é bastante conhecida, mas do homem pouco se sabe: Francisco Fernandes é, para a maioria das pessoas, um dicionário.

Em novembro de 1991, a Universidade Federal de Santa Maria - RS, através de seu Departamento de Letras Vernáculas, foi procurada pela Sra. Umilda Fernandes, nora do dicionarista. Em nome da Sra Alice Fernandes, viúva e herdeira, ofereceu à referida Instituição o acervo deixado pelo filólogo. Com a intenção de preservar sua memória e o material que diz respeito ao trabalho por ele realizado, pediu que fossem organizados os dados relativos a sua biografia e os originais ainda existentes da pesquisa para a organização dos dicionários, os arquivos fotográfico, iconográfico e jornalístico que lhe pertenceram, bem como os documentos pessoais de Francisco Fernandes.

Como professora do Departamento, tive acesso a esse material e interessei-me na organização do acervo do dicionarista, com o intuito de preservá-lo para a memória nacional e para possibilitar a pesquisa lingüística e histórica de todos os dados concernentes à vida e à obra de Francisco Fernandes.

Acompanhada pela Sra. Umilda Fernandes, entrei em contato com a viúva do dicionarista, em Porto Alegre, RS. Apesar do interesse demonstrado pela organização desse acervo, dona Alice, por questões de afetividade, relutou um pouco em me entregar nesse primeiro momento, o material disponível. Foram necessárias várias visitas para ir conseguindo os documentos, na sua totalidade. Dessas visitas, resultou a doação dos seguintes itens:

- originais de prêmios e honrarias recebidos pelo dicionarista;
- originais de fotografias pessoais;
- originais de fotografias do dicionarista com autoridades e figuras públicas relacionadas a suas atividades;
- originais de correspondência recebida por Francisco Fernandes e familiares;
- originais de correspondências expedidas por ele;
- documentos pessoais;
- contratos de trabalho;
- folhetos de propaganda da obra;
- originais de notícias de jornal sobre Francisco Fernandes e sua obra, publicados em jornais brasileiros e estrangeiros;

- cópias xerográficas de notícias de jornal sobre o dicionarista, publicadas em jornais brasileiros;
- originais de páginas de revistas nacionais contendo notícias sobre Francisco Fernandes;
- cópias xerográficas de páginas de revistas nacionais contendo notícias sobre Francisco Fernandes.
- coleções encadernadas de jornais, contendo artigos publicados pelo autor:
  (*O Imparcial,* de Arcos (MG) (1915);
  (*O Eco,* de Arcos (MG) (1919);
  (*Gazeta de Formiga,* de Formiga (MG) (1936).

Realizei também uma viagem a São Paulo (SP), para estabelecimento de contato com a Editora Roberto Marinho, sucessora e adquirente dos direitos da Editora Globo, com a finalidade de obter e reunir as diversas edições dos dicionários organizados por Francisco Fernandes. Infelizmente, por falta de espaço físico, a editora não conservou uma cópia de cada edição desses dicionários. Conseguimos alguns exemplares através de doações de familiares e de amigos do autor.

Tendo em vista o péssimo estado de conservação dos documentos, nosso primeiro passo foi o trabalho de restauração dos mesmos, iniciando-se pelo processo de descupinização, principalmente do material encadernado. A seguir, passamos à catalogação, classificação e fichamento.

Os documentos, depois de restaurados e classificados, passaram pelos seguintes procedimentos:

a) Quanto aos prêmios e honrarias: catalogados e enquadrados, para melhor conservação.
b) Quanto às fotografias: a única fotografia pessoal de Francisco Fernandes foi enquadrada; as demais fotos foram colocadas em envelopes de papel manteiga e arquivadas em pastas especialmente confeccionadas para esse fim, em papel cartolina.
c) Quanto aos originais de correspondência recebida: todo texto epistolar foi atualizado ortograficamente e digitado, a fim de facilitar a leitura. Cada carta foi colocada numa pasta de cartolina, sendo que o original foi colocado dentro de envelope de papel manteiga e o texto atualizado e digitado foi colocado na mesma pasta, ao lado do original, para facilitar a leitura e evitar que os originais fossem manuseados.
d) Quanto à correspondência expedida por Francisco Fernandes, foi utilizado o mesmo procedimento.
e) Quanto às notícias em jornais e revistas: foram também colocadas em pastas individuais, acondicionadas em envelopes de papel manteiga e com a cópia atualizada ortograficamente e digitada, ao lado.
f) Quanto aos artigos publicados por Francisco Fernandes: nas coleções encadernadas de jornal, foram todos atualizados ortograficamente, digitados e encadernados.

Por meio de entrevistas com a viúva de Francisco Fernandes, com seu filho José Fernandes, com sua nora, e principalmente através das notícias publicadas sobre o dicionarista, pudemos reconstituir sua biografia e tomar conhecimento da difícil trajetória percorrida por esse estudioso.

Nascido a 07 de agosto de 1900, em Arcos, município de Formiga (MG), filho do marceneiro Alexandrino Fernandes e de Galdina Fernandes, Francisco Fernandes passou sua infância e adolescência nessa cidadezinha do interior mineiro.

Foi aí que iniciou seus estudos, chegando a cursar até o quarto ano primário. Por falta de recursos, deixou a escola e passou a trabalhar, como marceneiro, com seu pai. A impossibilidade de freqüentar o ensino regular não lhe tirou o gosto pela leitura e o desejo de aprender. Como autodidata prosseguiu seus estudos, desenvolvendo, na leitura dos clássicos, o interesse por assuntos relacionados à língua portuguesa.

Em 1915, Francisco Fernandes decidiu fundar, em Arcos, um jornal. Impossibilitado de adquirir uma tipografia, resolveu, ele mesmo, confeccionar, com ponta de canivete, tipos de borracha, com os quais passou a imprimir o jornal *O Imparcial.* As dificuldades de divulgação e circulação do jornal também foram resolvidas por seu empreendedor que tomou para si a tarefa de entregar os exemplares de casa em casa. Apesar de todos esses problemas, o periódico conseguiu se manter por três meses consecutivos, em edições semanais.

Em 1917, o jovem Francisco Fernandes, então com 17 anos de idade, ganhou de seu pai tipos de madeira, o que lhe permitiu dar continuidade a seu trabalho como jornalista. Fundou, então, o jornal *O Eco* que, durante dois anos, circulou semanalmente em sua cidade natal. Nessa empresa, atuou não só como diretor, mas também como redator. Foi nesse jornal que começou a escrever suas primeiras crônicas, sob o pseudônimo *João Cansado.*

Aos 23 anos de idade, casou-se com Alice Andrade. Deixando Arcos, transferiu-se para Formiga, onde, inicialmente, trabalhou como marceneiro. Mais tarde, tendo sido aprovado em concurso, passou a atuar no Banco Hipotecário de Minas Gerais, como bancário. Concomitantemente, exerceu a função de redator-chefe do jornal *Gazeta de Formiga*, onde continuou a publicar suas crônicas, ainda sob o pseudônimo de João Cansado.

Suas atividades como bancário e suas responsabilidades junto ao jornal não o impediram de continuar, por conta própria, seus estudos, principalmente no que diz respeito aos assuntos relativos à língua portuguesa.

Tal interesse motivou-o, em 1933, a dedicar-se também ao ensino de Língua Portuguesa a pequenos grupos constituídos por colegas de trabalho e outras pessoas interessadas. Bancário, jornalista e professor, continuou seus estudos de forma autodidata.

Tanto em suas pesquisas individuais quanto em suas atividades de magistério, percebeu que as dificuldades de uso correto da língua portuguesa residiam, principalmente, no que diz respeito à regência de verbos. Acreditava que esses problemas seriam sanados mediante a leitura dos clássicos e a orientação de seus exemplos.

Durante suas horas de leitura passou a fazer uma série de anotações, destacando verbos e suas diferentes regências. Esse material passou a ser utilizado nas aulas que

ministrava. Os apontamentos eram comentados com os alunos e empregados ora para explicar as regras fornecidas pelos gramáticos, ora para mostrar outras possibilidades de uso, consagradas pelos grandes escritores da língua portuguesa. Em 1937, seus comentários gramaticais foram publicados, durante dez semanas consecutivas, no jornal *Gazeta de Formiga*, sob o título de *Língua Portuguesa.*

Suas notas avolumaram-se e os amigos o aconselharam a publicá-las em forma de livro. Francisco Fernandes entusiasmou-se com a idéia e durante anos trabalhou diariamente, cerca de 4 a 6 horas por noite, organizando-as em forma de verbetes. Conseguiu coligir e catalogar cerca de 10000 verbos, ilustrando seus usos com exemplos colhidos de autores representativos.

Após esse exaustivo trabalho, que durou aproximadamente 6 anos, deparou-se com nova dificuldade: a publicação da obra. Sem desanimar, procurou, em Belo Horizonte, Aires da Mata Machado que, após ler o trabalho, escreveu uma carta de apresentação para o livreiro Roberto Costa, enfatizando a importância da obra e a necessidade de sua publicação. Francisco Fernandes procurou, então, a pessoa indicada, que o encaminhou a diferentes editores.

Apesar da apresentação de Aires da Mata, Francisco Fernandes não conseguiu, nem no Rio de Janeiro nem em São Paulo, um editor que publicasse sua obra. Não se abateu com as primeiras dificuldades surgidas, reconhecendo que:

> Qualquer livro de tamanho normal, se o autor é desconhecido, encontra as clássicas portas fechadas: imagine-se, pois, um dicionário, com perto de 600 páginas, duas colunas e tipo miúdo! ...

Amigos que acompanharam de perto seu esforço e sua dedicação, souberam valorizar seu trabalho. Resolveram, eles mesmos, editar o dicionário. Quotizaram-se e conseguiram juntar 25 contos de réis para a publicação da obra. Francisco Fernandes aceitou a colaboração mediante contrato de empréstimo em que se comprometia a devolver o dinheiro emprestado, bem como a oferecer a cada um dos prestamistas, um exemplar de sua obra.

Com o capital necessário, entregou à Editora Civilização Brasileira S.A, de São Paulo, os originais de seu *Dicionário de verbos e regimes*, para publicação.

Em 1940, saiu a 1ª edição, que teve da crítica especializada, os mais altos elogios. Essa edição esgotou-se em 8 meses, surpreendendo os próprios livreiros. Logo depois saiu a 2ª edição, revisada e ampliada pelo autor. O sucesso se repetiu e, antes do tempo fixado pelo contrato da editora, já se fazia necessária uma terceira edição.

A Editora Globo, em Porto Alegre, uma das maiores expressões da indústria editorial da América do Sul, não perdeu a oportunidade: não só tomou para si a tarefa da 3ª edição, como também ofereceu ao autor um cargo de responsabilidade na sua seção de dicionários. Francisco Fernandes aceitou a oferta e transferiu-se, com sua família, para o Rio Grande do Sul.

Em 1942, seu *Dicionário de verbos e regimes* recebeu o *Prêmio Francisco Alves*, da Academia Brasileira de Letras que, com isso, consagrou, definitivamente, o valor da obra.

Em 1945, trabalhando para a Editora Globo no Departamento de Enciclopédias e Dicionários, publicou o *Dicionário de sinônimos e antônimos* que consigna perto de 30000 verbetes. Nessa época, o autor já trabalhava na organização de um dicionário moderno, de vastas proporções, destinado a satisfazer a qualquer classe de consulente e não somente a um público especializado: o *Dicionário brasileiro contemporâneo*, editado em 1947.

Em 1946, Francisco Fernandes passou a atuar como colaborador da cadeira de Português, no Curso de Letras Anglo-Germânicas da Universidade de Porto Alegre (hoje UFRGS), onde lecionou até 1950.

No início de 1950, completando seu trabalho de dicionarizar as regências, publicou, também pela Editora Globo, o *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos*, em que registra 1859 substantivos e 2105 adjetivos, com cerca de 9000 regimes, todos eles abonados por expressões dos melhores escritores de língua portuguesa, não só clássicos como também contemporâneos.

Em 1950, a Livraria do Globo encomendou-lhe a elaboração de um dicionário de grande porte. O autor, a princípio, pensou em fazer o *Grande dicionário vernáculo* prevendo, para ele, cerca de 5000 páginas. Depois de várias consultas a amigos e especialistas, concluiu que seria mais interessante a elaboração de um dicionário etimológico, ou de um dicionário analógico, dada a inexistência de uma obra de tal importância, em língua portuguesa.

Decidiu, finalmente, pela elaboração de um dicionário analógico, e passou a trabalhar nessa obra com alto critério técnico-científico. Devido à grande experiência acumulada em todos esses anos de contínuos êxitos em publicação de dicionários, chegou a declarar que essa seria a obra mais completa no gênero, em língua portuguesa. Previa seu lançamento no comércio somente por volta de 1960, uma vez que o trabalho de elaboração, composição e revisão de um dicionário de tal porte seria forçosamente moroso.

Infelizmente, essa obra nunca foi terminada. Um incêndio nas oficinas da Editora Globo consumiu todos os originais, sem possibilidade de recuperação. Restou somente o primeiro esboço manuscrito, do registro de vocábulos iniciados pela letra *A*.

Ainda que acostumado a enfrentar dificuldades sem desanimar, Francisco Fernandes foi profundamente afetado por esse imprevisto. Continuou a trabalhar na Editora Globo mas, com a saúde abalada, não pôde recomeçar o trabalho destruído pelo fogo.

Faleceu em 25 de Agosto de 1965, em Porto Alegre, deixando sua vida como exemplo de força de vontade, de modéstia, de amor ao trabalho, e sua obra como um grande legado à cultura brasileira.

Fundação Universidade do Rio Grande

ATRIBUIÇÃO DE ACENTO EM PORTUGUÊS ARCAICO

GLADIS MASSINI-CAGLIARI

1. ACENTUAÇÃO EM PORTUGUÊS ARCAICO: A VISÃO DOS ESTUDOS TRADICIONAIS

Pouco se sabe a respeito da prosódia do português arcaico (de agora em diante, PA). Até mesmo em trabalhos mais recentes sobre este período da língua portuguesa, não é possível encontrar tais informações. Pode-se contar apenas com algumas citações a respeito da localização do acento principal das palavras e outras poucas sobre o ritmo predominante em PA.

Em relação à localização do acento nas palavras, nem todos os estudiosos estão de acordo. Enquanto que, para Nunes (1973), o acento só pode recair sobre as duas últimas sílabas da palavra, Teyssier (1987: 24) pensa que "em galego-português, o acento tônico podia recair na última sílaba (*perdi*), na penúltima (*perde*) e, muito raramente, na antepenúltima (*alvíssara*)."

Porém, o mais comum é encontrar afirmações a respeito da permanência do acento tônico na mesma sílaba em que ocorria no latim - o que não quer automaticamente dizer que esta sílaba, no PA, ocupe a mesma posição na palavra que ocupava em latim. Sobre este assunto, Vasconcellos (1959: 29) afirma:

> Em regra o acento latino conservou-se em português na mesma sílaba: *calente-* > *caente* > *quente*; *mácula* > *mac'la* > *malha*. As aparentes exceções, que há, provêm geralmente de analogia: *amávamos* < *amabámus*, por causa de *amava*, *amavas*, que tem o acento na segunda sílaba; mas o galego mantém ainda o acento primitivo, pois diz *-abámos*.

O estranho em relação a esta alteração na colocação do acento nas duas primeiras pessoas do plural nos tempos verbais indicados é que ela vai no sentido contrário a uma tendência apontada por muitos estudiosos na acentuação do PA: a de evitar proparoxítonos. Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 61) atribui, como causa desta tendência, o caráter "esquisito" das palavras proparoxítonas (ou esdrúxulas) em relação às outras palavras (oxítonas e paroxítonas) do português.

Mas a questão das palavras proparoxítonas, em relação ao período arcaico, não se resolve tão simplesmente com a admissão de uma mera "tendência" da língua a evitá-las. Existem sérias dúvidas a respeito da sua existência no PA.

Na opinião de Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 62), no PA, podiam ser encontradas palavras proparoxítonas, mas poucas. Entretanto, Nunes (1973, vol. I: 361), na análise que faz da linguagem das cantigas de amigo, só encontra oxítonas e paroxítonas.

Também Vasconcellos (1959: 172) acentua a segunda pessoa do plural do verbo falar no imperfeito como FALABÁDES, no PA. Se for realmente esta a acentuação dessas

formas verbais[1], a mudança de acento, à qual se referem Nunes (1969: 36) e Bueno (1955: 157), causada por analogia, tem que ter sido implementada somente depois do período trovadoresco da língua arcaica.

Em relação ao ritmo do PA, só existem observações de Michaëlis de Vasconcelos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*. Observa esta autora - Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 63 e 399) - que a grande maioria dos versos do *Cancioneiro* são agudos, isto é, terminados por palavras oxítonas. Ora, tal fato poderia sugerir um ritmo predominantemente *iâmbico* para o PA, se fosse tomado como indício a estrutura prosódica destas palavras predominantes em final de verso, isoladamente de outras possíveis evidências a este respeito. Entretanto, Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 63) adverte que:

> ... Isso não corresponde de maneira alguma ao organismo verdadeiro do idioma. É devido apenas à falta de experiência, à estética rudimentar dos trovadores que, restringindo-se a um pequenino vocabulário selecionado de sabor áulico, repetem *ad infinitum* os mesmos consoantes fáceis *á, é, i, ai, ei, eu, ou, iu*; *ar, er, ir* (verbos e substantivos verbais); *am em im om*; *al el*; *az ez*; e se cingem na técnica aos modelos franceses e provençais:
>
> Onde se afastam dêles, nos géneros populares, portanto, nas lindas cantigas de amigo, nas bailadas - no típico cantar paralelístico [...] temos logo rimas graves. E também em cantares de escárnio e mal dizer.

A este respeito, Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 401) faz também outra advertência:

> ... Na poesia artística dos trovadores a cantiga de mestria contrastava e se distinguia propositadamente do estilo popular. O povo gostava e gosta do ritmo trocaico - descendente - de marcha ou de dança saltada.
>
> Por isso o poeta da corte preferia o ritmo jâmbico, ascendente. O povo gostava de rimas graves (inteiras) sem desprezar as agudas. O áulicos preferiam as agudas. O povo gostava de estribilhos, entoados ao ar livre pelo coro. Os áulicos evitavam-no por isso, nos géneros mais cultos, pelo menos. Na cantiga popular, cada verso era uma proposição: e muita vez uma sentença. Na canção aristocrática, todos são ligados e concatenados cuidadosamente.

2. O MODELO MÉTRICO

Como aqui os dados das cantigas de amigo serão tomadas a partir da perspectiva fonológica da teoria métrica, faz-se necessária uma apresentação sucinta das propostas deste modelo. Para tal, é mais interessante fazer referência ao seu último desenvolvimento (Hayes, 1991).

Como na proposta de Halle & Vergnaud (1987), Hayes esboça um modelo paramétrico, ou seja, de princípios (universais) e parâmetros (um sistema de regras no qual são feitas, por cada língua, escolhas dentre as opções de uma lista finita e limitada). Para

---

[1] Pode ser um argumento a favor da não-existência de proparoxítonos no período trovadoresco da língua o fato, já citado anteriormente, de o galego manter a acentuação *-abámos* (cf. VASCONCELLOS, 1959: 29).

Hayes (1991: 32), o ponto central da teoria é descobrir que espécies de **pés** existem e qual o seu papel na descrição do ritmo lingüístico. Propõe, desta forma, apenas três tipos de pés limitados, dentre os quais cada língua pode fazer a sua opção:[2]

a. Troqueu Silábico:	(x .) σ σ			
b. Troqueu Moraico:	(x .) ∪ ∪	ou	(x) —	
c. Iambo:	(. x) ∪ σ	ou	(x) —	Hayes (1991: 61).[3]

Na teoria de Hayes, ao escolher o tipo de pé, a língua já estará automaticamente fazendo uma opção quanto à importância da *quantidade silábica* na constituição desses pés: se escolher o troqueu silábico, não haverá diferenças entre sílabas leves e pesadas para a constituição dos pés; ao contrário, se a escolha paramétrica recair sobre o troqueu moraico ou o iambo, os pesos silábicos deverão ser considerados, como mostra o esquema acima. Além disso, a língua deverá escolher a direção da construção dos pés: se da direita para a esquerda ou se da esquerda para a direita.

Há uma série de outras escolhas paramétricas que também devem ser feitas pelas línguas em relação ao ritmo. Entre estas escolhas, figura a existência ou não de pés degenerados e a extrametricidade de certos elementos. Num momento posterior à construção dos pés, devem ser aplicadas as regras que geram a proeminência principal de palavras, dos constituintes maiores do enunciado e do próprio enunciado. A opção das línguas restringe-se a duas regras, segundo Hayes: Regra Final à Direita (*End Rule Right*) e Regra Final à Esquerda (*End Rule Left*), que assinalam, respectivamente, a proeminência principal dentro de um constituinte determinado na sílaba "cabeça-de-pé" localizada mais na extremidade direita ou na extremidade esquerda deste constituinte. Estas relações de proeminência são expressas por Hayes através de grades parentetizadas, como mostram os esquemas abaixo (elaborados para troqueus silábicos, construídos da direita para a esquerda):

Regra Final à Direita:

			x)
	x)	(	x)
... x)	(x .)	(x .)	(x .)
... σ	σ σ	σ σ	σ σ

Regra Final à Esquerda:

(x			)
(x	)	(x	)
... x)	(x .)	(x .)	(x .)
... σ	σ σ	σ σ	σ

[2] Existem, também, na teoria de HAYES (1991), os pés ilimitados, que não serão aqui tratados por não ser o caso do português. A este respeito, ver HAYES (1991: 254), HALLE & VERGNAUD (1987: 121), GOLDSMITH (1990: 182) e MASSINI-CAGLIARI (1995: 83).

[3] Na representação de Hayes, x representa o tempo forte (ou mais proeminente) do pé e o ponto, o tempo fraco (ou menos proeminente). Os símbolos ∪, — e σ representam, respectivamente, "sílaba leve", "sílaba pesada" e "sílaba sem especificação de quantidade".

3. UNIDADE RÍTMICA EM PORTUGUÊS ARCAICO: TROQUEU MORAICO OU IAMBO?

Em Massini-Cagliari (1995: 10-14), mostra-se que a única maneira de se estudar historicamente fenômenos como acentuação e ritmo é através de textos poéticos metrificados, porque é somente a estrutura métrica dos versos que pode fornecer pistas a respeito da estrutura prosódica (aí incluída a estrutura métrica) de palavras de uma época da língua que se conhece apenas através de textos escritos. Neste sentido, o estudo da estruturação rítmica dos versos (número de sílabas poéticas, posição do acento) faz-se imprescindível, porque pode fornecer pistas da localização do acento em palavras já em desuso e em vocábulos desconhecidos.

Para tal, foi escolhido como corpus o conjunto das *cantigas de amigo* contidas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (de agora em diante, CBN), conforme edição fac-similada de 1982. A estrutura métrica de cada cantiga do corpus (num total de 503) foi analisada da seguinte maneira:

1. Foram consultadas, além da versão de Nunes (1973) (base para a análise aqui desenvolvida, porque reúne o conjunto de todas as cantigas de amigo galego-portuguesas conhecidas), algumas outras edições, que contêm apenas um grupo reduzido de cantigas, entre elas Pimpão (1942), Azevedo Filho (1974), Lapa (1960), Bernárdez (1952), Vieira (1987), Cunha (1956), Spina (1991).[4]
2. Como nem sempre a disposição do texto das cantigas do CBN em versos corresponde à estrutura original da cantiga (é a rima o principal fator que mostra quando isto acontece), fez-se necessário comparar as edições citadas acima entre si e com o original do CBN, a fim de decidir qual a melhor divisão em versos para cada cantiga. A partir desta comparação, escolheu-se sempre a versão mais próxima da lição do CBN.
3. Com base no texto original (CBN), foram contadas as sílabas poéticas de cada verso, conforme os procedimentos descritos no Capítulo 1 - item 2.2 - de Massini-Cagliari (1995), com base em Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 395-399), Nunes (1973, vol I: 418-419), Lapa (1981: 230-231), Cunha (1961: 91-92), Teyssier (1987: 28-29), Silva Neto (1986: 412), Vasconcellos (1959: 101) e Bueno (1955: 75).
4. Estabeleceu-se a estrutura métrica das cantigas, através da observação da quantidade de sílabas poéticas de cada verso e da pauta acentual da última palavra de cada verso (oxítona/ monossílabo ou paroxítona).

Abaixo, apresenta-se como exemplo dos procedimentos descritos acima a análise da cantiga CBN 563, de D. Dinis, na versão de Nunes (1973, vol. II: 14).[5]

---

[4] Foi também levada em consideração a crítica que faz LAPA (1965) à edição de NUNES (1973 (1926/1929)).

[5] O algarismo entre parênteses, no final de cada verso, corresponde à quantidade de sílabas poéticas do verso. A barra inclinada marca a divisão do verso em sílabas poéticas. Já o asterisco depois do parêntese chama a atenção para o fato de que o verso em questão (sempre grave) tem uma sílaba poética a menos do

(1)

Pe/sar/ mi/ fez/ meu/ a/mi/go,	(7)*
a/mi/ga,/ mais/ sei/ eu/ que/ non/	(8)
cui/dou/ el/ no/ seu/ co/ra/çon/	(8)
de/ mi/ pe/sar,/ ca/ vos/ di/go	(7)*
que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer./	(8)
Non/ cui/dou/ que/ mi/ pe/sa/sse	(7)*
do/ que/ fez,/ ca/ sei/ eu/ mui/ ben/	(8)
que/ do/ que/ foi/ non/ fô/ra/ ren,/	(8)
po/ren/ sei,/ se/ en/ cui/da/sse,	(7)*
que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer./	(8)
Fe/ze/-o/ por/ en/co/ber/ta,	(7)*
ca/ sei/ que/ se/ fo/ra/ ma/tar,/	(8)
an/te/ que/ a/ mi/ fa/zer/ pe/sar,/	(9)
e/ por/ es/to/ sõ/o/ cer/ta	(7)*
que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer./	(8)
Ca/ de/ mo/rrer/ ou/ de/ vi/ver/	(8)
sa/b'el/ ca/ x'é/ no/ meu/ po/der./	(8)

quantidade de sílabas por verso: 7/8(/9)
pauta acentual da última palavra de cada verso: paroxítona/oxítona
alternância de versos graves e agudos

Da análise de todas as cantigas do corpus, pôde-se constatar que elas se subdividem em três tipos básicos: cantigas formadas apenas por versos agudos, cantigas formadas apenas por versos graves e cantigas em que os versos graves alternam com os agudos - como no exemplo em (1). Ao grupo de cantigas formadas apenas por versos agudos denominou-se "caso I". O "caso II", por sua vez, agrupa as cantigas compostas apenas por versos graves. Já as cantigas em que ocorre uma alternância entre versos graves e agudos foram rotuladas como "caso III".

Da quantificação dos dados obtidos a partir da análise da estrutura métrica das cantigas, foi possível constatar, como aliás já mostrava Michaëlis de Vasconcelos, que as cantigas compostas apenas por versos agudos predominam no corpus. É o que mostra a tabela 1.

---

que os outros versos (agudos) da cantiga, pelo sistema de contagem de sílabas poéticas que o português utiliza atualmente. Como será visto a seguir, na época das cantigas, também esta sílaba átona final de verso fazia parte da sua estrutura rítmica, porque todas as sílabas deveriam ser contadas. Isto faz com que todos os versos desta cantiga de D. Dinis tenham a mesma quantidade de sílabas poéticas. Este fenômeno ficou conhecido na literatura especializada como *lei de Mussafia*.

Tabela 1. Classificação das cantigas quanto à pauta acentual da última palavra dos versos.

caso I: versos agudos	219	(43.54%)
caso II: versos graves	95	(18.89%)
caso III: versos graves/agudos	189	(37.57%)
TOTAL	503	(100%)

Da análise efetuada, observa-se, também, que as cantigas do caso III podem ser agrupadas em três subtipos, rotulados como casos IIIa, IIIb e IIIc. No caso IIIa, todas as sílabas, inclusive as átonas de final de verso, fazem parte da estrutura métrica do verso. Em outras palavras, neste grupo de cantigas, um verso agudo de *n* sílabas corresponde a um verso grave de *n-1* sílabas (pelo sistema de contagem atual). Por outro lado, nas cantigas do subtipo IIIb, as sílabas poéticas são contadas à moda atual, e, portanto, as sílabas átonas de final de verso são desconsideradas, não pertencendo à estrutura métrica do verso. Sob o rótulo "caso IIIc" figuram as cantigas em que ocorre uma alternância entre versos graves e agudos, mas em relação às quais é impossível saber se o trovador considera ou não as sílabas átonas finais como parte integrante da estrutura dos versos. Em (2), (3) e (4), são apresentados exemplos de cantigas que seguem o padrão destes três subtipos:

(2) CBN 1261 - Lourenço, jogral

Ũa moça namorada	(7)*
dizia un cantar d'amor	(8)
e diss'ela: "Nostro Senhor,	(8)
oj'eu foss'aventurada	(7)*
que oiss'o meu amigo	(7)*
com'eu este cantar digo".	(7)*
A moça ben pareçia	(7)*
e en sa voz manselinha	(7)*
cantou e diss'a meninha:	(7)*
"Prouguess'a Santa Maria	(7)*
que oiss'o meu amigo	(7)*
com'eu este cantar digo".	(7)*
Cantava mui de coraçon	(8)
e mui fremosa estava	(7)*
e disse, quando cantava:	(7)*
"Peç'eu a Deus por pediçon	(8)
que oiss'o meu amigo	(7)*
com'eu este cantar digo".	(7)*

(3) CBN 678 - D. João Soares Coelho

Per boa fé, mui fremosa, sanhuda	(10)
sej'eu e trist'e coitada por en,	(10)
por meu amigu'e meu lum'e meu ben,	(10)
que ei perdud'e el mi [á] perduda,	(10)
por que se foi sen meu grado d'aqui.	(10)

Cuidou-s'el que mi fazia mui forte (10)
pesar de s'ir, porque lhi non falei, (10)
pero ben sabe Deus ca non ousei, (10)
mais seria-lh'oje melhor a morte, (10)
por que se foi sen meu grado d'aqui. (10)

Tan crua mente lh'o cuid'a vedar (10)
que ben mil vezes no seu coraçon (10)
rogu'el a Deus que lhi dê meu perdon (10)
ou sa morte, se lh'eu non perdoar, (10)
por que se foi sen meu grado d'aqui. (10)

(4) CBN 632 - Fernan Rodriguez de Calheiros

Madre, passou per aqui un cavaleiro (11)
e leixou-me namorad' e com marteiro: (11)
ai, madre, os seus amores ei; (9)
se me los ei, (4)
ca mi-os busquei, (4)
outros me lhe dei; (5)
ai, madre, os seus amores ei. (9)

Madre, passou per aqui un filho d'algo (11)
e leixou-m'assi penada, com'eu ando: (11)
ai, madre, os seus amores ei; (9)
se me los ei, (4)
ca mi-os busquei, (4)
outros me lhe dei; (5)
ai, madre, os seus amores ei. (9)

Madre, passou per aqui quen non passasse (11)
e leixou-m'assi penada, mais leixasse: (11)
ai, madre, os seus amores ei; (9)
se me los ei, (4)
ca mi-os busquei, (4)
outros me lhe dei; (5)
ai, madre, os seus amores ei. (9)

Para procurar pistas em busca dos parâmetros do ritmo do PA (e do seu pé básico), o caminho é deixar de lado, por ora, as cantigas dos casos I, II e IIIc e investigar as cantigas agrupadas nos casos IIIa, em que os trovadores consideram as sílabas átonas de final de verso como parte integrante da estrutura métrica dos versos, e IIIb, em que os trovadores as desconsideram, pois, como será visto adiante, é o fato de estas duas estratégias poderem co-existir que fornece indícios do pé básico do PA.

A partir do confronto destes dois procedimentos de metrificação, duas primeiras hipóteses (excludentes entre si) podem ser formuladas:

1. Uma mudança lingüística está em curso e a população, naquela época, é mista: uma parcela possui uma determinado conjunto de valores para os parâmetros do ritmo e outra parcela apresenta diferenças em relação ao valor de algum(ns)

parâmetro(s). É esta diferenciação que faz com que haja duas maneiras de se fazer poesia (duas línguas diferentes - duas poesias diferentes).

2. A população como um todo optou, quanto ao ritmo, pelos mesmos valores paramétricos; o que está sendo inovada é a maneira de poetar (alguns trovam como os latinos, mais preocupados com o isossilabismo dos versos - e, por isso, contam todas as sílabas, inclusive as átonas finais -, outros preocupam-se com a quantidade de acentos por verso - e, alguns deles, também com a sua posição). Mas o mais comum era unir estas duas tendências, unindo a preocupação com o isossilabismo com a tendência a fazer com que os versos possuam todos a mesma quantidade de acentos (e, se possível, na mesma posição) - como se fez posteriormente.[6]

Estas duas hipóteses serão exploradas a seguir.

Quanto à hipótese de ser a população mista em relação às escolhas paramétricas responsáveis pela obtenção do pé básico, dois argumentos podem ser levantados: um aparentemente a favor (mas não totalmente) e outro contra.

As preferências métricas dos trovadores podem se constituir em um argumento a favor de se considerar que co-existem dois tipos de pés básicos em PA, uma vez que, através de uma análise dos metros preferidos pelos trovadores, pode-se isolar o grupo de cantigas do caso IIIb (cantigas que não consideram as átonas de final de verso) das outras categorias.

Colocando-se lado a lado as preferências métricas das cantigas que se encaixam nos vários casos, pode-se perceber que os casos I, II e IIIa formam um bloco único, oposto às cantigas do caso IIIb. Como se pode ver na tabela 2, as medidas preferidas, quando as cantigas são constituídas apenas de versos agudos, são o decassílabo (73.06%) e o octossílabo (15.53%). Como este (caso I) é o tipo majoritário de cantigas no corpus, os resultados apresentados pela tabela 2 permitem dizer que os decassílabos e octossílabos são as medidas preferidas dos trovadores, de maneira geral. No caso IIIa, a alternância se dá justamente entre estes dois tipos de verso e os correspondentes graves - com uma sílaba a menos. Ora, quando esta átona final é contada, significa que estes versos são ou decassílabos ou octossílabos, como os preferidos do caso I. Já que se pode considerar que as átonas finais estão sendo contadas nas cantigas do caso IIIa, por que não considerar o mesmo em relação ao caso II ? Ora, no caso II (versos graves), as preferências recaem sobre os versos setessílabos e eneassílabos; acrescentando-se a esta conta uma sílaba átona final, obtemos como resultado versos de 10 e 8 sílabas, como no caso I. Por este motivo, as

---

[6] De um outro ponto de vista, pode-se dizer, como MICHAËLIS DE VASCONCELOS, que, enquanto alguns autores seguiam mais de perto o modelo francês (em cujos versos a proeminência principal era localizada na sílaba final, pela própria natureza da língua) - os que davam preferência aos versos agudos -, outros - os que preferiam os graves - cultivavam também gêneros mais "populares". No entanto, na proposta de MICHAËLIS DE VASCONCELOS, o isossilabismo dos versos não tem uma importância tão crucial como para a formulada aqui como segunda hipótese. Porém, como intuição de que eram duas maneiras diferentes de poetar, não deve ser descartada a sua explicação.

cantigas desses três casos podem ser consideradas um bloco único: possuem as mesmas preferências métricas.

Tabela 2. Preferências métricas relativas a todos os casos - em ordem decrescente.

	CASOS				
	I	**II**	**IIIa**	**IIIb**	**IIIc2**
M P	10 (73.06%)	7 (34.73%)	9-10 (48.84%)	7/10 (3.75%)	7 (20.51%)
E R	8 (15.53%)	9 (15.79%)	7-8 (39.54%)	6 (10.42%)	11 (17.95%)
D E	11 (4.11%)	13/6 (8.42%)	6-7/11-12 (2.33%)	9/11 (4.17%)	10/13 (17.95%)
I F	6 (1.82%)	15 (7.37%)	8-9/10-11 (1.16%)	8/13/15 (2.08%)	8/15/16 (7.69%)
D E	7 (1.37%)	10 (6.32%)	14-15 (1.16%)		9 (5.13%)
A R	12/13 (0.92%)	11 (4.21%)			5/6/12 (2.56%)
I		5 (3.16%)			
D					
A					

Entretanto, em relação ao caso IIIb (cantigas em que há uma alternância entre versos graves e agudos, mas em que o trovador não considera as átonas de final de verso - os dois tipos de verso possuem a mesma medida), a situação é diferente. As preferências recaem sobre o decassílabo (grave ou agudo) e o setessílabo (grave ou agudo) - os mesmos versos preferidos por poetas posteriores ao período do PA.[7]

A análise dos tipos de verso preferidos pelas cantigas que se encaixam nos diversos casos mostra, como já foi dito anteriormente, que, por um lado, podem ser agrupadas as cantigas pertencentes aos casos I, II e IIIa e, por outro, as cantigas do caso IIIb. Tal fato pode ser um argumento favorável a considerar a população mista quanto às escolhas dos valores dos parâmetros do ritmo e conseqüente escolha do pé básico. Como o comportamento dos trovadores de um grupo é contrário ao dos trovadores do outro grupo em relação às átonas de final de verso (uns as consideram parte integrante do verso e outros, não), pode-se levantar a hipótese de que, para cada um desses grupos, a imagem do pé básico é especular à do outro. Assim, pode ser dito que o primeiro grupo (casos I, II e IIIa) considera o *troqueu moraico* como pé básico, uma vez que as átonas de final de verso são consideradas como parte integrante do último pé do verso, mesmo que a parte menos proeminente, enquanto que o segundo grupo (caso IIIb) considera o *iambo*, desconsiderando as sílabas átonas de final de verso, uma vez que estas não fazem parte do último pé do verso.[8]

---

[7] Em relação ao caso III c 2 (quando a alternância entre versos graves e agudos existe, mas não é possível saber se o trovador leva ou não em consideração as átonas finais, porque o número de sílabas e a pauta acentual da última palavra do(s) verso(s) do refrão são diferentes dos do resto da cantiga), é natural que a situação apresente-se complicada, porque, como é impossível saber se as átonas estão ou não sendo contadas, é provável que estejam misturados dados análogos tanto aos casos I, II e III a como ao caso III b.

[8] Tanto em um como no outro caso, os pés são constituídos da direita para a esquerda, já que é inegável que é a borda direita do verso que define a sua estrutura, tanto no nível da construção dos pés, como no nível da aplicação da Regra Final.

Ora, esta afirmação leva à hipótese de que deve estar havendo uma mudança lingüística, em curso, na época em que as cantigas foram compostas. Neste sentido, a inovação (pé iâmbico) está sendo introduzida por uma parcela minoritária da população (uma vez que o pé latino básico é o troqueu moraico)[9]; entretanto, esta mudança iniciada retrocede posteriormente (já que o pé básico do Português do Brasil, de agora em diante PB, é, assim como o latino, trocaico-moraico - cf. Massini-Cagliari, 1995).

Pode-se especular a respeito do início desta suposta mudança. Foneticamente, a atualização de uma seqüência ... s w (forte/fraco), no fim de palavra, tanto pode corresponder a um pé trocaico como a um pé iâmbico seguido de um elemento extramétrico - ver (5). Como em PA a vogal de "marca de classe" nunca é acentuada, pode ter sido interpretada como extramétrica - o que leva à escolha do iambo como pé básico. Decorre, daí, uma reanálise, introduzida quando da aquisição da linguagem (cf. Lightfoot, 1991).

(5)

troqueu:	iambo:
(x .)	(. x)
a mi go	a mi g<o>
w s w	w s w

No entanto, esta não é a única hipótese que pode ser formulada a partir da constatação da existência desses dois grupos opostos de cantigas no corpus. Há, também, uma segunda hipótese a ser formulada e, a partir dela, a teoria da população mista fica descartada.

Como foi dito anteriormente, o fato de o grupo de cantigas agrupadas sob o rótulo IIIb trovar de maneira diferente pode ser devido não só a diferentes escolhas paramétricas quanto ao ritmo (quando a *língua* é diferente), mas também a uma nova maneira de se fazer poesia (a língua e as escolhas dos valores dos parâmetros, neste caso, são as mesmas para todos os trovadores). A partir daí, pode-se dizer que o pé básico de ambos os grupos de cantigas é o troqueu moraico, assim como são os mesmos, para os dois grupos, os valores dos demais parâmetros rítmicos. Neste caso, a diferença no modo de trovar dos dois grupos consiste em diferentes escolhas para o nível prosódico de segmentação, para delimitar o verso. O primeiro grupo (majoritário) elege o nível prosódico mais baixo, o do *pé*, e é por isto que as sílabas átonas de final de verso fazem parte da estrutura poética, porque todos os elementos (sílabas) do pé devem ser contados. O outro grupo, por outro lado, escolheu um nível acima em relação ao nível escolhido pelo grupo majoritário como lugar em que ocorre o estabelecimento dos limites do verso: as sílabas poéticas só devem ser contadas até a última tônica, ou seja, até a última sílaba que tiver uma projeção (x) no nível superior ao dos pés (o da palavra fonológica - ω).[10]

---

[9] A este respeito, ver HAYES (1991), HALLE & VERGNAUD (1987) e MASSINI-CAGLIARI (1995).

[10] Exemplo retirado da cantiga CBN 534, de D. Dinis.

(6) (x) (x .) (x) (x) (x) (x .) → nível de delimitação do verso (Σ)
σ σ σ σ σ σ σ σ → nível de segmentação e contagem (σ)
Hũ pa pa gay mui fre mo so

(x) (x) (x) (x) → nível de delimitação do verso (ω)
(x) (x .) (x) (x) (x) (x .)
σ σ σ σ σ σ σ σ → nível de segmentação e contagem (σ)
Hũ pa pa gay mui fre mo so

O principal ponto de contato entre estas duas maneiras de trovar, que podem ser chamadas uma de conservadora e a outra de inovadora, consiste em considerar, de uma maneira ou de outra, o isossilabismo dos versos. O segundo grupo (e parte do primeiro, o que reforça a hipótese da população não-mista) dá uma maior atenção à quantidade e à posição dos acentos nos versos.

Um outro argumento favorável à hipótese de que apenas a maneira de trovar desses dois grupos é diferente e não as escolhas paramétricas quanto ao ritmo consiste na constatação de que a maneira de versificar do grupo IIIb é a mesma usada posteriormente (Gil Vicente, Camões, etc. até os poetas de hoje em dia, que compõem versos metrificados), ao passo que o pé básico da língua não mudou - continua a ser, desde o latim até os dias de hoje, o troqueu moraico.

Há também outros argumentos contrários à hipótese da população mista e favoráveis à hipótese do troqueu moraico como pé básico único do PA, que envolvem a correlação entre as cantigas e seus autores.

Como o período do corpus cobre mais ou menos 150 anos, é de se supor que, se uma mudança lingüística estiver em curso, deve haver uma alteração no percentual de ocorrência das formas inovadoras com o passar do tempo: ele deve aumentar - principalmente quando se sabe que ela realmente foi implementada (hoje faz-se poesia como os trovadores deste grupo minoritário). Porém, como se pode ver através da tabela 3, isto não acontece. Pelo contrário, o período mais avançado no tempo (fim do século XIII/início do século XIV) é o que tem a menor concentração de cantigas deste tipo.

Tabela 3. Distribuição no tempo dos trovadores que não consideram as átonas finais como participantes da estrutura rítmica do verso.

ÉPOCA	TROVADORES
1ª metade do século XIII	7 (23.34%)
meados do século XIII	6 (20%)
2ª metade do século XIII	10 (33.33%)
fim do séc. XIII/início do séc. XIV	3 (10%)
?	4 (13.33%)
TOTAL	30 (100%)

Sendo assim, é este mais um argumento desfavorável à hipótese da população mista, uma vez que, iniciada uma reanálise, se ela se implantar realmente, a ocorrência das

formas inovadoras deve ir crescendo gradualmente até que não existam mais ocorrências da forma anterior.

Mas o principal e definitivo argumento contra a hipótese da população mista é o fato de a maioria desses trovadores, que não contavam as átonas de final de verso em suas composições, também compor versos à outra maneira, ou seja, considerando-as como parte integrante do verso. É o que mostra a tabela 4.

Tabela 4. Procedimentos versificatórios dos trovadores autores das cantigas do caso IIIb.

Trovadores que utilizam apenas a estratégia de desconsiderar as sílabas átonas de final de verso	8 (26.67%)
Trovadores que utilizam as duas estratégias (considerar e desconsiderar as átonas de final de verso)	22 (73.33%)
TOTAL	30 (100%)

Ora, não é possível que um mesmo falante da língua tenha dois valores diferentes relativos ao mesmo parâmetro. É impossível "ligar" um valor paramétrico e "desligar" outro, de acordo com a situação. Sendo assim, a única conclusão possível é que a população dos falantes de PA possui como único pé básico o *troqueu moraico* e que há duas maneiras co-ocorrentes de se utilizar esta língua para compor versos, talvez causadas, como afirma Michaëlis de Vasconcelos, pela convivência de trovadores com um grau maior de influência dos modelos provençais com outros que sofrem uma influência menor destes modelos, de trovadores munidos de um espírito "elitizador" da poesia com outros mais "popularizantes".

4. ACENTUAÇÃO EM PORTUGUÊS ARCAICO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Como já foi visto anteriormente, pode-se considerar o troqueu moraico como o pé básico do PA, sendo que a construção dos pés deve se dar da direita para a esquerda. Concomitantemente a esta constatação, quatro valores paramétricos são obtidos:

1. Quantidade de sílabas por pé: binário;
2. Dominância: esquerda;
3. Sensibilidade à quantidade silábica: sim;
4. Direcionalidade: da direita para a esquerda.

Porém, para se chegar ao valor dos demais parâmetros, deve-se estudar mais detidamente as palavras do PA e sua estrutura métrica. Para tal, recorreu-se a um método análogo ao de Halle & Keyser (1971), que estudaram a evolução da acentuação do inglês através de textos poéticos, correspondentes a três momentos da língua: *Old English, Late Middle English* e *Early Modern English*. Apenas para a última fase da sua análise, dispunham de dicionários de rimas e observações de tratadistas sobre a posição do acento

nas palavras da época; para as outras duas fases, tiveram que procurar, nos limites dos próprios versos, dispositivos que indicassem qual (ou quais) palavra(s) possuía(m) o(s) acento(s) principal(is) do verso. Em relação aos poemas da primeira fase (*Old English*), as palavras foram focalizadas de acordo com a seguinte estratégia - Halle & Keyser (1971: 87):

> *... Poets of the time adhered to the following metrical convention: each line of the poetry had to contain at least two alliterating 'staves', that is, at least two words in wich the syllable bearing primary stress begins with the same consonant or with zero consonants. Thus, this type of verse affords evidence for the location of primary stress in a word when the word in question is attested in stave position"*

Já para o segundo período, Halle & Keyser escolheram os poemas de Chaucer, cuja estrutura (*"iambic pentameter"*) fornece evidências da localização dos acentos nos versos (e, conseqüentemente, no interior das palavras).

Assim como em Halle & Keyser (1971), faz-se necessário adotar uma estratégia, a partir da própria estrutura dos versos, que aponte qual palavra recebe o acento principal. Em muitos dos versos, apenas a última palavra (ou a sílaba proeminente da última palavra) recebe o acento, isto é, constitui o único acento do verso. Em outros, várias palavras recebem acento. No entanto, o último acento do verso é sempre mais forte do que os outros. Isto tudo pode ser observado a partir dos exemplos em (7):[11]

(7) CBN 1282[12]:

Quantas sabedes amar amigo	(9)	4 - 9
treydes comig'a lo mar de Vigo:	(9)	4 - 9
E banhar-nos-emos nas ondas	(8)	5 - 8

CBN 565[13]:

Bon dia vi amigo	(6)	4-6
pois seu mandad'ei migo,	(6)	4-6
louçana	(2)	2

Portanto, a estratégia aqui adotada consiste em focalizar as palavras que aparecem no fim de cada verso, pois são, com certeza, portadoras do acento principal do verso (ou, em outras palavras, de uma proeminência nos níveis superiores ao do pé). De posse da informação de que estas palavras são portadoras do acento principal, basta olhar para a estrutura métrica do poema, pois ela fornece, através da observação da quantidade de sílabas poéticas por verso e da estratégia de versificação do trovador (contar ou não as átonas finais), a posição da tônica.

Desta maneira, todas as palavras encontradas nesta posição privilegiada para análise foram listadas e divididas em duas categorias: nomes e outros itens lexicais de

[11] O algarismo entre parênteses indica a quantidade de sílabas no verso e o(s) algarismo(s) que o segue(m) indica(m) a posição do(s) acento(s).

[12] Na versão de Cunha (1956: 67).

[13] Na versão de Pimpão (1942: 62).

estrutura similar (não-verbos), por um lado, e verbos, por outro - para que se possa ver se, a exemplo do que ocorre em PB (segundo Massini-Cagliari, 1995), a extrametricidade atua diferentemente em não-verbos e verbos. Cada uma dessas palavras foi também classificada quanto à sua pauta acentual: monossilábicas, oxítonas e paroxítonas. A distribuição dessas categorias no universo de todas as palavras do corpus é mostrada na tabela 5.

Tabela 5. Palavras em posição final de verso.

PAUTA ACENTUAL	NOMES	VERBOS	SUBTOTAL
monossílabos	51 (3.97%)	41 (3.19%)	92 (7.16%)
oxítonos	92 (7.17%)	372 (28.97%)	464 (36.14%)
paroxítonos	300 (23.36%)	428 (33.34%)	728 (56.7%)
SUBTOTAL	443 (34.5%)	841 (65.5%)	1284 (100%)

A partir desta tabela, pode-se constatar que a grande maioria das palavras do corpus é paroxítona - o que vem a confirmar a hipótese do troqueu moraico como pé básico único do PA, já que a pauta paroxítona é o padrão trocaico canônico. Além disso, verifica-se que predominam os verbos (são maioria, em relação a todas as outras classes de palavra).

Já havia sido dito anteriormente que o PA é sensível à quantidade silábica na construção dos pés. Em outros termos, o que isto quer dizer é que qualquer sílaba longa (ou pesada) posicionada na penúltima ou última posição silábica da palavra atrai o acento principal. É o que pode ser visto nos exemplos abaixo:[14]

(8) a. sagrádo ∪∪∪ vs. sagraçón ∪ ∪ —

b. uírgo — ∪ vs. uirgéu — —

Como mostra a tabela 5, o corpus é constituído apenas de monossílabos, oxítonos e paroxítonos. Este fato vem a confirmar a afirmação de Nunes (1973) de que não existem proparoxítonos no conjunto de cantigas de amigo galego-portuguesas e equivale a dizer que existe uma janela de duas sílabas para o acento em PA: a última ou a penúltima. Tal constatação comprova que os pés são construídos não-iterativamente e que a Regra Final (RF), em PA, se aplica à direita:

(9)

(x)	(x)		RF
(x .)	(x)		
na mo ra da	a mor		
∪ ∪ ∪ ∪	∪ —		

[14] Os exemplos em (8) provam que, em relação à escolha do valor do parâmetro que rege que sílabas são consideradas leves ou pesadas, o PA escolheu contar os elementos da rima como um todo e não só do núcleo.

Como mostra a tabela 6, os paroxítonos terminados em V (vogal aberta), seguida ou não do morfema de número plural (*-s*), são o tipo canônico dos não-verbos em PA.

Tabela 6. Nomes e outros itens lexicais de estrutura similar: pauta acentual.

Terminação	MONOSSÍLABOS	OXÍTONOS	PAROXÍTONOS	SUBTOTAL
-V(S)	10 (2.26%)	6 (1.35%)	274 (61.85%)	290 (65.46%)
-VR	3 (0.68%)	42 (9.48%)	-----	45 (10.16%)
-VS	9 (2.03%)	5 (1.13%)	-----	14 (3.16%)
-VL	8 (1.8%)	12 (2.72%)	-----	20 (4.52%)
-$\tilde{v}$ /-VN	12 (2.71%)	25 (5.64%)	-----	37 (8.35%)
ditongo decrescente	8 (1.81%)	2 (0.45%)	-----	10 (2.26%)
ditongo decrescente + S (-VVS)	1 (0.22%)	-----	-----	1 (0.22%)
ditongo crescente	-----	-----	14 (3.16%)	14 (3.16%)
-$\tilde{v}$v (hiato)	-----	-----	4 (0.9%)	4 (0.9%)
-VV (hiato: vogais iguais)	-----	-----	2 (0.45%)	2 (0.45%)
-E (epentético) + $S_{pl.}$ (plural de formas oxítonas)	-----	-----	5 (1.13%)	5 (1.13%)
-E paragógico	-----	-----	1 (0.23%)	1 (0.23%)
SUBTOTAL	51 (11.51%)	92 (20.77%)	300 (67.72%)	443 (100%)

No entanto, as escolhas paramétricas efetuadas, explicitadas anteriormente, não explicam apenas o padrão canônico das palavras em PA, mas todos os outros padrões encontrados, como as palavras oxítonas terminadas em consoante, em nasal ou em ditongo decrescente, além das paroxítonas terminadas em hiato, como se vê através dos exemplos abaixo.

(10)

(x .)	(x)	(x)	(x)
	(x)	x .)	(x .)
lu me	for te	coy ta do	so y da de
∪∪	—∪	— ∪∪	∪∪ ∪∪
(x)	(x)	(x)	(x)
(x)	(x)	(x)	(x)
pra zer	pas tor	por tu gal	mor tal
∪ —	— —	—∪—	— —
(x)	(x)	(x)	
(x)	(x)	(x)	(x .)
en ton	co ra ção	san deu	do o
— —	∪∪ —	— —	∪∪
(x)	(x)		
(x)	(x)		
ue rã o	bõ as		
∪—∪	—∪		

Comparem-se, agora, os seguintes casos:

(11)	a.	assaz/ as∫az	b.	amigas	camisas
		solaz		coitadas	delgadas
		frances		namoradas	brauos
		juyz		loucanas	ledas

Note-se que ambas as colunas de (11) possuem palavras terminadas em fricativas (travando a última sílaba). Porém, enquanto nas palavras da primeira coluna esta fricativa faz parte do radical, em (11b) corresponde à desinência de número (plural), que, como se vê, não transforma a sílaba à qual se liga em pesada e, portanto, não faz com que esta atraia o acento. Para que isto seja possível, é necessário que a desinência de número seja ligada à palavra, no nível lexical, em um momento posterior à atribuição do acento - como exemplificado em (12):

(12)	[amig] [a] [s]	forma de base
	amiga	afixação
	(x .)	construção dos pés
	(x)	RF
	+s	pluralização

Portanto, a estrutura métrica das palavras em (11b) corresponde ao padrão das paroxítonas (canônicas), enquanto que as palavras em (11a) seguem o padrão das outras palavras do léxico terminadas em sílaba travada.

O principal problema para a presente proposta de análise, em relação aos não-verbos, consiste em explicar (e descrever) o padrão métrico das seguintes palavras:

(13)	assy/ as∫i/ a∫∫y/ a∫∫i/ as∫y	aly
	aqui/ aquj/ aq̃/ aq́	ala
	daqui/daquy/daquj/daq́	aca

Como a última sílaba destas palavras atrai o acento, é automática a conclusão de que ela é pesada (possui duas posições preenchidas na rima). O problema consiste em buscar uma explicação para este fenômeno. A explicação usada por Bisol (1992a,b) para o padrão acentual das oxítonas terminadas em vogal do PB atual (postular uma consoante abstrata, que emerge nas derivações) não serve, porque as palavras em questão não são nomes e não dão origem a um paradigma derivacional em que possa ser buscada tal consoante.

Observe-se, entretanto, que existem, no PA, formas monossilábicas que co-ocorrem (isto é, estão em variação) com a maioria das palavras da lista acima:

(14)	qui	~	aqui
	la	~	ala
	ca	~	aca

As duas únicas palavras da lista que não possuem um correspondente monossilábico presente no corpus são *assy* e *aly*. No entanto, ocorrem os monossílabos ʃy (advérbio), ʃy (conjunção) e ʃy (pronome). Não existe, no corpus, um monossílabo *ly*.

Mesmo assim, a explicação mais provável para o padrão acentual das palavras em (13) consiste em considerá-las compostas da preposição *a* com as formas monossilábicas dos advérbios. Tal explicação faz com que a estrutura métrica das palavras em questão corresponda a (15), abaixo, uma vez que a regra de acentuação dos compostos em PA é idêntica à do PB - Regra Final à Direita (o componente mais à direita recebe o acento principal).

(15) (x) Regra de acento dos compostos
(x) (x)
a # qui

No entanto, não se pode saber ao certo, através da ortografia do CBN, nem se estas palavras constituem realmente *palavras* (compostas, no caso). Pode ocorrer até mesmo que elas constituam duas palavras (uma locução adverbial), uma vez que é muito comum, no CBN, duas ou mais palavras estarem escritas sem espaços delimitando-as.[15]

Também em relação aos verbos, como mostra a tabela 7, não foram encontrados proparoxítonos - apenas monossílabos, oxítonos e paroxítonos.

Tabela 7. Verbos: pauta acentual.[16]

Modo/Tempo/Pessoa	MONOSSÍLABOS	OXÍTONOS	PAROXÍTONOS	Subtotal
Indicativo				
Presente				
1ps	5 (0.59%)	5 (0.59%)	24 (2.85%)	34 (4.03%)
3ps	14 (1.66%)	-----	29 (3.45%)	43 (5.11%)
1pp	-----	-----	6 (0.71%)	6 (0.71%)
2pp	-----	-----	46 (5.47%)	46 (5.47%)
3pp	3 (0.36%)	1 (0.12%)	1 (0.12%)	5 (0.6%)
Pretérito Perfeito				
1ps	7 (0.83%)	54 (6.42%)	-----	61 (7.25%)
3ps	4 (0.48%)	64 (7.61%)	4 (0.48%)	72 (8.57%)
1pp	-----	-----	5 (0.59%)	5 (0.59%)
2pp	-----	-----	25 (2.97%)	25 (2.97%)
Pretérito Mais-que-Perfeito				
1/3ps	-----	-----	7 (0.83%)	7 (0.83%)
Pretérito Imperfeito				
1/3ps	-----	-----	53 (6.3%)	53 (6.3%)
3pp	-----	-----	9 (1.07%)	9 (1.07%)

[15] Das palavras em questão, apenas *aqui* também aparece escrita separadamente: *a quy, a quj*.

[16] Na tabela 7, "ps" significa "pessoa do singular", enquanto que "pp", "pessoa do plural". O algarismo que precede estas formas indica o número da pessoa (primeira, segunda ou terceira).

Futuro do Presente				
1ps	-----	37 (4.4%)	-----	37 (4.4%)
3ps	-----	28 (3.33%)	-----	28 (3.33%)
1pp	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
2pp	-----	-----	4 (0.48%)	4 (0.48%)
3pp	-----	14 (1.66%)	-----	14 (1.66%)
Futuro do Pretérito				
1/3ps	-----	-----	26 (3.09%)	26 (3.09%)
Subjuntivo				
Presente				
1/3ps	2 (0.24%)	-----	27 (3.21%)	29 (3.45%)
1pp	-----	-----	2 (0.24%)	2 (0.24%)
2pp	-----	-----	13 (1.55%)	13 (1.55%)
3pp	1 (0.12%)	-----	-----	1 (0.12%)
Pretérito Imperfeito				
1/3ps	-----	-----	44 (5.23%)	44 (5.23%)
Futuro				
1/3ps	3 (0.36%)	12 (1.43%)	-----	15 (1.79%)
2pp	-----	-----	10 (1.19%)	10 (1.99%)
Imperativo				
Afirmativo				
2ps	-----	-----	8 (0.95%)	8 (0.95%)
1pp	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
2pp	-----	-----	2 (1.43%)	2 (1.43%)
Negativo				
2pp	-----	-----	12 (1.43%)	12 (1.43%)
Formas Nominais				
Infinitivo Pessoal				
2ps	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
2pp	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
Infinitivo Impessoal	2 (0.24%)	157 (18.67%)	4 (0.47%)	163 (19.38%)
Gerúndio	-----	-----	27 (3.21%)	27 (3.21%)
Particípio	-----	-----	36 (4.28%)	36 (4.28%)
Subtotal	41 (4.88%)	372 (44.23%)	428 (50.89%)	841 (100%)

Para que possa ser descrita a estrutura métrica de todas as formas verbais em todos os tempos e modos que figuram no corpus, faz-se necessário recorrer à noção de *extrametricidade*. A seguinte regra de extrametricidade faz com que possam ser derivadas automaticamente, a partir dos valores paramétricos explicitados anteriormente, todas as formas verbais encontradas no corpus.

(16) Marque como extramétrica a coda final que porte elemento com status de flexão, ou seja, {N, S}.[17]

[17] Note-se que, nas desinências número-pessoais das 1ª e 2ª pessoas do plural, *-mos* e *-des/-tes*, somente o *-s* final é extramétrico, porque somente ele pertence à coda.

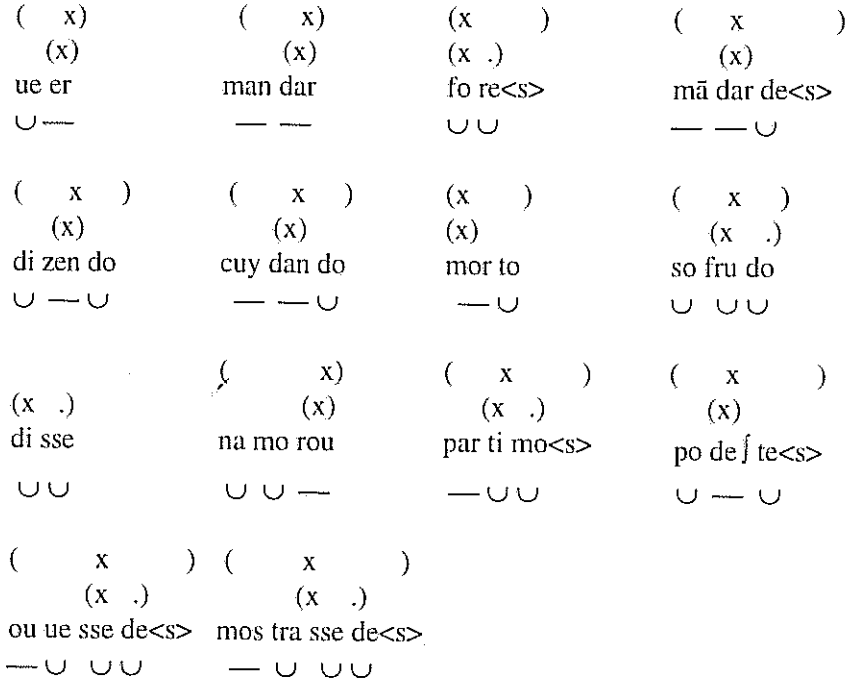
Admitindo-se a regra de extrametricidade em (16) e as escolhas paramétricas explicitadas anteriormente, todas as formas verbais do PA podem ser explicadas, como mostram os exemplos abaixo.[18]

(17)

(x .)	(x)	(x)	(x)
	(x .)	(x)	(x)
di go	de se io	a uen	par don
∪ ∪	∪ ∪ ∪	∪ —	— —
(x)	(x)	(x)	
(x .)	(x .)	(x)	
fa ze mo<s>	fa ze de<s>	de man da<m>	
∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪	∪ — ∪	
(x)		(x)	(x)
(x .)	(x .)	(x .)	(x .)
cuy da ra	ui ra	can ta ua	cã ta ua<n>
— ∪ ∪	∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪
(x)	(x)		(x)
(x .)	(x .)	(x .)	(x .)
cuy da ri a	se ri a	ui sse	a ma sse
— ∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪	∪ ∪	∪ ∪ ∪
	(x)	(x)	(x)
(x .)	(x)	(x .)	(x .)
di ga	as con da	a ia mo<s>	sa bha de<s>
∪ ∪	— — ∪	∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪
(x)	(x)	(x)	(x)
(x)	(x)	(x .)	(x .)
prou guer	fa lar de<s>	bay le mo<s>	pre gũ te de<s>
— —	∪ — ∪	— ∪ ∪	∪ — ∪ ∪

[18] As únicas exceções ao padrão canônico encontradas no corpus, nas formas do Presente, pertencem ao paradigma do verbo "estar": *esta / e* ʃ ta, e ʃ tam. Pode ser dito que o padrão oxítono de acentuação é devido ao fato de a primeira vogal deste verbo ser epentética - e , portanto, não poder receber acento. Neste caso, considera-se que o radical, no PA, ainda é o mesmo do latim ST-. Entretanto, esta explicação tem o incômodo de complicar a descrição dos padrões silábicos do PA, já que, em nenhuma outra palavra, pode ser encontrada a seqüência /st/ no "*onset*". Este é, porém, um problema falso, uma vez que, no léxico, estas seqüências podem ocorrer, na forma de base, e depois serem resolvidas (através de uma epêntese, como acontece neste caso, por exemplo) no decorrer da derivação:

[st] [a]	forma de base
sta	afixação NP
stá	acento
está	epêntese



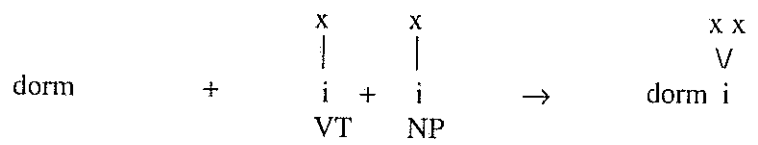
Porém, as formas da primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito, nas segunda e terceira conjugações - opostas à primeira, em que não há problemas, pois a sílaba acentuada encerra um ditongo decrescente -, fogem ao padrão da acentuação nas demais formas verbais.

(18)

2ª e 3ª conjugações:	**1ª conjugação**
defendi/defendj	cuydei/cuydey
dormi/dormj	folguei
perdi/pdi	mandey
uiuj	roguei/roguey

Pode-se dizer que as formas das segunda e terceira conjugações, assim como as da primeira, possuem, num primeiro momento da derivação, VT. O que acontece é que a VT e a vogal do morfema NP, por serem da mesma natureza ([+ alta]) fundem-se - processo descrito em (19). Desta maneira, restam dois tempos no "tier" prosódico ligados a uma mesma vogal. Por este motivo, a sílaba resultante é pesada, atraindo o acento.

(19)



No entanto, esta solução também tem um inconveniente: acaba por postular que o PA possui vogais longas, não na forma de base, mas nas formas derivadas. Além disso, há um forte argumento contra esta solução, que consiste no seguinte: por que as vogais temática e do morfema número-pessoal teriam que se fundir, se o PA admite tranqüilamente hiatos formados por vogais iguais ?

Ora, acontece que as vogais em questão não são exatamente iguais: cada uma delas constitui um morfema diferente. De fato, o PA não faz restrições à ocorrência de hiatos formados de vogais com a mesma especificação nos radicais dos verbos e nos nomes - inclusive, em relação aos últimos, hiatos formados pela última vogal do radical e a da marca de classe (ex: "soo", "doo"). Ocorre que a estrutura morfológica - e a formação - dos verbos não é idêntica à dos nomes e, portanto, é bastante viável a postulação de uma restrição para a ocorrência de hiatos formados pela VT e morfema NP, quando as vogais que os constituem forem da mesma natureza (+ altas). Mateus (1982: 163) considera a supressão da vogal temática diante de outra vogal uma regra "muito geral" da gramática portuguesa (atual). Sendo assim, diante da restrição de ocorrência de hiatos neste contexto em PA, é provável que esta regra já estivesse em vigor na época dos trovadores.

Mas, se isto é verdade, como explicar o fato de as formas da primeira pessoa do singular, na primeira conjugação, e da terceira pessoa do singular, em todas as conjugações, apresentarem uma vogal de superfície na posição de VT ?

Em (20), apresenta-se um quadro das especificações das vogais temáticas do PA (segundo o modelo de Clements & Hume, 1993):

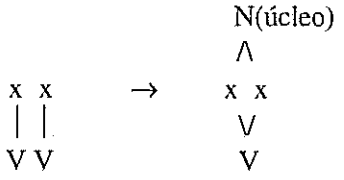
(20)

	i	e	a
abertura 1	-	-	+
abertura 2	-	-	+
abertura 3	-	+	+

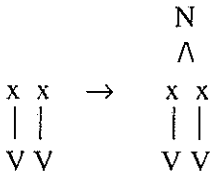
A verdade é que, antes de ser aplicado este processo que Mateus chamou de supressão de VT aplica-se o processo de desligamento dos dois primeiros graus especificados de abertura, nas formas da primeira e terceira pessoas do singular, motivado pela presença da vogal alta de NP. Em outras palavras, desligando-se a especificação de [+ abertura 1] e [+ abertura 2] da VT da primeira conjugação, ela se transforma em [e], e a especificação de [+ abertura 3] da VT da segunda conjugação, ela se transforma em [i].

A partir daí, atua o processo descrito em (21), que transforma as duas últimas vogais das formas da primeira conjugação em um ditongo e as formas da segunda e terceira em uma vogal longa.

(21) Se a especificação de VT é igual à de NP:



Se a especificação de VT é diferente da de NP:



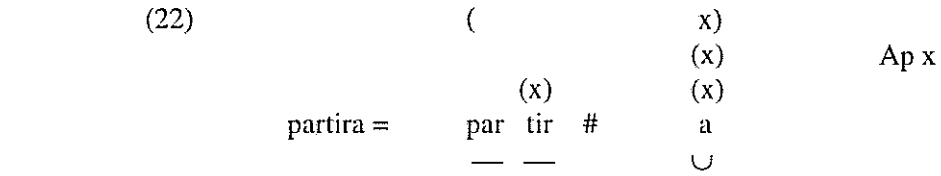
Sendo a construção dos pés um processo posterior a estes, é sensível às duas posições ocupadas pela vogal final das formas da primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito, considerando-a pesada, e construindo um pé único sobre elas. Contudo, esta solução ainda considera como longas estas vogais - o que não é tão absurdo assim, em se considerando que a primeira conjugação possui um ditongo decrescente, intrinsecamente longo, nesta posição.

A questão relativa a esta solução é compatibilizá-la com as mudanças lingüísticas que são conhecidas da passagem do latim clássico ao vulgar, entre elas a mais importante em relação ao acento: a perda das distinções quantitativas entre vogais. Ora, como se sabe, foram, de fato, perdidas as distinções entre vogais longas e vogais breves; portanto, em PA, tais distinções não existem mais, na forma de base das palavras, mas não há nada que impeça que uma tal distinção seja criada, no processo de formação das formas verbais. Assim, de modo geral, distinções quantitativas entre vogais não existem no PA, aparecendo unicamente no caso específico da formação das formas do Pretérito Perfeito - neste caso, no entanto, a ligação da vogal a dois tempos no "tier" prosódico não tem, em relação às outras formas, um caráter fonêmico-distintivo.

Quanto às formas do Futuro do Presente, elas podem ser consideradas compostas do infinitivo do verbo principal seguido da forma do verbo *auer* no Presente do Indicativo. Há alguns argumentos a este favor. O primeiro deles é a co-ocorrência, no PA, de formas do tipo *"uiuerey"* e *"ei a uiuer"* - em *"ca nõ ei eu ia mays* uo∫cauiuer*"(ca non ei eu já mais vosc'a viver)*, CBN 797. Outro argumento a favor da independência das partes que compõem as formas do futuro consiste na possibilidade da mesóclise, muito comum no corpus - por exemplo: *"hir mey" (ir-m'ei)*, CBN 547. Além deste último argumento, Williams (1975[1938]: 211) cita outro: a "natureza composta" do futuro se manifesta, nos "cancioneiros primitivos", pela possível construção de dois futuros formados com uma só terminação: *direy e non estar.*

Um outro argumento provém dos próprios padrões acentuais dessas formas, todas oxítonas. Ora, se não se tratasse de um composto, a forma da terceira pessoa do singular deveria ser paroxítona, pois termina em vogal aberta. Entretanto, isto não ocorre, porque esta forma é composta do infinitivo do verbo principal mais o verbo *auer* na terceira pessoa do singular do Presente do Indicativo (*a*), que é um monossílabo, sobre o qual é erguido em pé degenerado.

(22)



Deste modo se comportam todas as formas do Futuro do Presente.

Ao final desta exposição, conclui-se que a proposta de análise do acento do PA aqui apresentada dá conta de todas as formas encontradas no CBN, e que, no que concerne às diferenças entre verbos e não-verbos, todas elas são devidas à aplicação de uma regra de extrametricidade, exclusiva dos verbos.

Universidade Estadual Paulista - Araraquara

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO FILHO, L. A., *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro: Gernasa e Soc. Bras. de Lingüística e Literatura, 1974.

BERNÁRDEZ, F. L., *Florilegio del Cancionero Vaticano*, Buenos Aires: Losada, 1952.

BISOL, Leda, (1992a) "O acento e o pé métrico binário", *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, (22), Campinas, 1992, pp.69-80.

BISOL, Leda, (1992b) "O acento: duas alternativas de análise", 1992, ms.

BUENO, Francisco da Silveira, *A formação histórica da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

CAMARGO, Cacilda de Oliveira, Carlos Alberto IANNONE, Jorge CURY & Silvina Rosa PEREIRA, *Textos Medievais Portugueses - Cantigas de João Servando*, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena", UNESP, 1990.

CAMARGO, C. de O., C. A. IANNONE & Márcia Valéria Zambone GOBBI, *Textos Medievais Portugueses - Cantigas de Bernal de Bonaval*, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena", UNESP, 1992.

CAMARGO, C. de O., C. A. IANNONE, Luciana de CAMPOS, M. V. Z. GOBBI & Renata Soares JUNQUEIRA, *Textos Medievais Portugueses - Cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena", UNESP, 1995.

CLEMENTS, G. N. & Elizabeth V. HUME, "The internal organization of speech sounds", 1993, ms.

CUNHA, Celso Ferreira da, *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

CUNHA, C. F. da, *Estudos de Poética Trovadoresca - Versificação e Ecdótica*, Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961.

FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som de Martin Codax - Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: UNYSIS, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

GOLDSMITH, J. A., *Autosegmental and Metrical Phonology*, Oxford: Basil Blackwell, 1990.

HALLE, Morris. & S. J. KEYSER , *English Stress: its form, its growth, and its role in verse*, New York: Harper & Row, 1971.

HALLE, Morris & Jean-Roger VERGNAUD, *An Essay on Stress*. Cambridge, Ma.: MIT Press, 1987.

HAYES, B., *Metrical Stress Theory - Principles and Case Studies*, UCLA, 1991, draft.

LAPA, M. Rodrigues, *Crestomatia arcaica*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

LAPA, M. Rodrigues, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguêsa Medieval*, Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa - Época Medieval*, 10ª edição revista pelo autor, Coimbra: Ed. Coimbra, 1981.

LIGHTFOOT, D. W., *How to set parameters: arguments from language change*, Cambridge, Ma.: MIT Press, 1991.

MASSINI-CAGLIARI, G., "Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português", Tese de doutorado, Campinas, UNICAMP, 1995.

MATEUS, Maria Helena Mira, *Aspectos da Fonologia Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa: INIC, 1982 (1ª edição: 1975).

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, *Lições de Filologia Portuguesa (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13)* Seguidas das *Lições Práticas de Português Arcaico*, Rio de Janeiro: Martins Fontes, s.d. (1912-1913).

NUNES, J. J., *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973 (1ª edição: 1926/1929).

PIMPÃO, P. E. S., *Cantigas d'El Rei D. Dinis*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942.

SILVA NETO, S. da, *História da Língua Portuguesa*, 4ª edição, Rio de Janeiro: Presença/INL, 1986 (1ª edição: 1957).

SPINA, S., *A lírica trovadoresca*, 3ª edição refund. e atual. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1991 (1ª edição: 1956).

TEYSSIER, Paul, *História da Língua Portuguesa*, 3ª edição portuguesa, Lisboa: Sá da Costa, 1987.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Lições de filologia portuguesa.*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.

VIEIRA, Yara Frateschi, *Poesia medieval*, São Paulo: Global, 1987.

WILLIAMS, Edwin B., *Do latim ao português. Fonologia e Morfologia Históricas da Língua Portuguesa*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (1ª edição: 1938).

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti), Cod. 10991, Reprodução fac-similada, Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

HÁ MAIS UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO DO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM: A QUESTÃO VOCABULAR

DEUSA FONSECA RAPOSO DE MEDEIROS, ALICE MARIA TEIXEIRA DE SABOIA, SORAIA LIMA ARABI, REGIMAR FERREIRA DIAS, MARIA MARGARIDA CORREA LEITE DOMINGOS, SUELI DUNCK, CARLOS GRACIANO JR.,

INTRODUÇÃO

PRELIMINARES

Nessas últimas décadas desta segunda metade do século XX, tem sido tônica dos discursos que abordam a função ou o papel da escola na formação do cidadão no Brasil o insucesso do sistema de ensino no preparo de profissionais competentes para o exercício de seus diferentes "métiers", junto à sociedade.

Várias e diferentes variáveis, co-ocorrentes e concorrentes, interferem e determinam, em maior, ou menor grau, o insucesso sistêmico-educacional (ou fracasso escolar, para alguns).

O processo de formação educacional do cidadão deve ser global, mas implica atuações setorizadas, ainda que multi, pluri ou interdisciplinares, além de envolver questões externas e internas relacionadas ao sistema. Nessa perspectiva, parece forçoso considerar que tais variáveis são, fundamentalmente, de duas origens ou de duas naturezas distintas: uma extra-escolar (extrínseca) e a outra intra-escolar (intrínseca). Por uma questão de objetividade, não se aborda aqui a totalidade dessas questões, principalmente, as de natureza exógena, por motivos óbvios: extrapolariam o próprio recorte epistemológico desta comunicação.

Como variáveis intra-escolares, quais sejam, as organizacionais, as institucionais, as instrucionais etc., encontram-se imbricadas, entre outras, questões lingüísticas e de didática das línguas, ou seja, do objeto em si mesmo, da sua apropriação, do domínio metalingüístico do saber, ou do saber metalingüístico.

Nessa medida e considerando que, rigorosamente, o "fazer pedagógico" assenta-se, via de regra, na prática discursiva dos agentes, para veiculação, tradição, apropriação, construção e banalização do saber sistemático, historicamente constituído, parece lícito afirmar que todo professor, qualquer que seja sua formação ou área de atuação, é, antes de tudo e por definição, um professor de linguagem, ou de metalinguagem. Assim, por exemplo, um professor de História, decerto, pode até fazer a história, em sala de aula, mas a natureza própria do seu fazer cotidiano nessa condição é, inegavelmente, lingüística, dentro da norma e numa situação normal. Trata-se, assim, de um profissional da

linguagem, de uma dada linguagem especial, ou especializada, na dependência, é óbvio, do recorte epistemológico de seu saber, constitutivo do seu fazer pedagógico sistemático.

Desse modo e tendo ainda em vista que o domínio da linguagem-objeto e de uma certa metalinguagem é forte indício de domínio de um determinado saber - ou, pelo menos, constitui uma base objetiva, a partir da qual, procede-se, tradicionalmente, à avaliação da aprendizagem - e sabendo-se que o léxico, enquanto componente de base da língua, recobre a totalidade das áreas conceituais, ainda que, em parte, virtualmente, é também lícito inferir que o domínio de determinadas áreas específicas do léxico, por parte de um falante, aponta uma quase certeza de que esse mesmo falante é sujeito de um saber correspondente, dentro da área conceitual, lingüisticamente recoberta, ou recortada.

Essas reflexões preliminares levaram esta equipe de pesquisa, que já se vinha debruçando sobre as questões atinentes ao ensino-aprendizagem do português, como língua materna, a entender que, entre as variáveis intrínsecas que concorrem para o pré-falado fracasso escolar, pode-se encontrar, e disto há justificadas desconfianças, a comunicabilidade precária, ou incompatibilidade lingüística, parcial, mas fortemente determinante, entre os agentes envolvidos no processo ensino-aprendizagem, variáveis estas verificadas no procedimento didático-pedagógico rotineiro, normal e, por isso mesmo, tido como inquestionável: via de regra, no seu fazer pedagógico, o professor toma como pressupostos, nos diferentes graus de ensino, saberes lingüísticos que, freqüentemente, não integram o conhecimento lingüístico do sujeito em formação, o que gera uma espécie de incomunicabilidade acumulada ao longo da escolarização e grandemente prejudicial à tradição e construção do saber sistematizado, estas, objetos da função social, histórica e educacional da escola; e é a esse saber sistematizado que aqui se alude.

JUSTIFICATIVAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS E LINGÜÍSTICAS

Por outro lado, parece também legítimo arrolar, "en passant", algumas possíveis causas, de alguma maneira, determinantes da formação lingüística das mais recentes gerações, com especial destaque aqui, brasileiras, no que diz respeito particularmente ao ensino-aprendizagem do português, a partir das séries iniciais e, obviamente, na variante padrão, função atribuída em especial à escola. Assim têm-se:

1. A influência de novas realidades sócio-culturais, políticas, econômicas e tecnológico-tecnocráticas, em que a leitura de textos escritos (contemplando ou não vocabulários mais, ou menos, ricos) não tem sido prática corrente, quer na escola, quer fora dela, em tese. Ao que parece, na modernidade (do tempo que urge), paradoxalmente, produz-se tudo com rapidez meteórica, inclusive textos de toda natureza, informações diversas, conhecimentos de todo tipo etc., mas não se viabilizam, de fato, as condições objetivas favoráveis à apropriação e tradição desses saberes, quer pela vertiginosa "falta de tempo" generalizada, quer pelas estratégias utilizadas pelos meios de comunicação massivos - grandes produtores da alodoxia cultural (Bourdieu, 1987), - em que se tem a possibilidade da informação expedita, mas superficial e, não raro enganosa, o que dá a ilusão da (in)formação. Vive-se, pois, uma era em que a leitura (*stricto sensu*) tem sido

objeto de insistentes campanhas de incentivo, entretanto, como meio de obter lazer, obscurecendo-se-lhe, todavia, a idéia de leitura, como meio de prover a (in)formação. Desvia-se, assim, o leitor da conscientização de que, mais do que oferecer lazer, a leitura pode oferecer a oportunidade de desenvolver reflexões profundas sobre e a partir do texto, enquanto fonte de apropriação, tradição e construção do saber sistemático e científico.

2. Do ponto de vista da constituição dos vocabulários específicos, tem-se que, entre seus diferentes processos produtivos, ela se dá também e, principalmente, a partir de empréstimos tomados do léxico da língua comum (Phal, 1969; Guilbert, 1971). Nessa perspectiva, parece também razoável inferir que a falta de domínio de um vocabulário básico, por parte dos indivíduos, poderá acarretar-lhes maiores entraves à incorporação dos vocabulários técnico-científicos, obstaculando-lhes, na seqüência, a leitura de textos mais especializados. Nessa medida, estabelece-se um círculo vicioso crescente, na extensão e na compreensão: os indivíduos não ampliam seu domínio vocabular, porque não lêem e não lêem porque não dominam um vocabulário básico exigido para tanto. Eis a grande pedra no meio do caminho do processo ensino-aprendizagem, logo, na apropriação e construção de saberes específicos.

3. Por outro lado, na escola, notadamente, na formação básica, quando se enfatiza a leitura, têm-se contempladas estratégias, assentadas em concepções teóricas, cujas interpretações e conseqüentes aplicações não têm recomendado, por exemplo, a utilização de dicionários, enquanto instrumentos auxiliares da leitura, isto em nome de um propalado "caráter global" dessa mesma leitura. Parte-se, para tanto, de uma estranha teoria sobre palavras e signos lingüísticos, em que aquelas não têm significado em si mesmas, logo, não são signos lingüísticos, podendo, no entanto, "fazerem sentido" no contexto. Ignora-se, portanto, o estatuto de signo lingüístico das unidades lexicais da língua, mas intui-se, de alguma maneira, a sua produção de significações, na atualização discursiva. Esse "imbróglio" é sintomático de "arremedo teórico" que gera confusão metodológica e, no desdobramento, incompetência técnica generalizada.

Como subproduto disso, afirma-se que "cada qual lê no texto aquilo que é da sua experiência cultural" (provável leitura parcial); e se as palavras somente existem como signos no contexto discursivo, cuja leitura está fatal e irremediavelmente sujeita à experiência vivenciada por cada um dos indivíduos, infere-se daí uma concepção sofismática de leitura, subjacente e assentada no velho princípio muito bem firmado por Protágoras (Platon, 1961): o homem é a medida de todas as coisas; e estas são segundo lhe parecem. Essa prática de leitura, conforme referida, afirma-se moderna, mas a concepção que lhe subjaz é, do ponto de vista filosófico, bastante antiga.

Com efeito, se é verdade que a experiência individualmente vivenciada leva o sujeito a uma particular leitura semiótica do mundo, é igualmente verdadeiro que mesmo essa particularização deve-se inserir, em princípio, dentro dos mundos possíveis; no caso mais específico dos códigos lingüísticos que são, por definição e por natureza, historicamente convencionais, logo sociais, bem se prestam à produção discursiva que tende ao infinito; resta, entretanto, levar em conta, que essa produção, quer no nível do discurso, quer no nível da leitura, também circunscreve-se a universos possíveis, tanto no que tange aos textos escritos que devem ser gramaticais, aceitáveis, e mais do que isso, vazados na

norma padrão, quanto às leituras possíveis, necessariamente autorizadas, levando-se em conta as finalidades da formação escolar.

De outro modo, estar-se-á diante de uma produção discursiva, sintomática de alguma anomalia de natureza psíquica, hipótese em que passam a ser o texto (ou não-texto) e a leitura (ou não-leitura/leitura não-autorizada) objetos de interesse específico de psicólogos, ou de psiquiatras. Não é possível ler, em um texto escrito, aquilo que sequer está subentendido, suposto ou pressuposto, a partir do lingüisticamente posto.

Por essas razões, todas relacionadas com a questão da leitura, este trabalho também leva em conta esta variável, notadamente este último aspecto, posto que, ao contemplar apenas as significações, a aplicação desses modelos mais recentes de processamento da leitura, dentro da perspectiva apontada, terminam por prejudicar a constituição do vocabulário fundamental dos leitores em formação.

PROBLEMATIZAÇÃO E DEFINIÇÃO DOS OBJETIVOS

Isto posto, procedeu-se à identificação e à problematização das questões levantadas, em torno do processo ensino-aprendizagem, a partir do que se optou pela busca de medidas na direção de sanear as falhas encontradas, talvez das mais relevantes no processo, alcançando todos os graus de ensino. Por isso mesmo, optou-se também por dar-lhe uma dimensão de recorte longitudinal, na somatória dos recortes sincrônicos dos diferentes níveis de escolarização, o que, de outro modo, somente seria possível, mediante o acompanhamento sistemático evolutivo da formação dos sujeitos, ao longo de toda a sua escolarização. No entanto, ainda que desejável e, de alguma forma, mais completa, essa opção inviabilizaria a pesquisa em termos operacionais e institucionais, quer pelo longo espaço de tempo requerido, quer pela não aplicabilidade imediata de seus resultados, a curto, ou a médio prazo, em retorno aos próprios universos de pesquisa, conforme proposto no projeto original deste trabalho de pesquisa, que se inscreve no campo das pesquisas sociolingüísticas e lingüísticas, aplicadas a finalidades didático-pedagógicas.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

DELIMITAÇÃO DOS UNIVERSOS PESQUISADOS

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida inicialmente em Rondonópolis, Estado de Mato Grosso, Brasil, em quatro escolas - duas no centro da cidade e duas na periferia urbana - (variável para verificar a origem social da clientela-alvo). A variável sócio-econômica também foi levada em conta, ao optar-se pela utilização do critério escola particular/pública. Do cruzamento desses dois critérios resultaram os seguintes universos de pesquisa: uma escola particular central (que abriga clientela de mais alta classe econômica e social), uma escola particular periférica (que abriga clientela de poder econômico um pouco mais restrito e famílias de origem social mais popular), escola pública central (que abriga uma clientela predominantemente média-baixa, da perspectiva

sócio-econômica) e, finalmente, uma escola pública periférica (que abriga a clientela menos favorecida, do ponto de vista sócio-econômico). Para fins de referência a cada um desses universos, doravante, serão os mesmos denominados respectivamente: EPAC, EPAP, EPUC e EPUP. É de considerar-se que, como o quadro sócio-econômico no Brasil, há vários anos, não vem sendo muito definido, optou-se por considerar a condição de letramento dos pais, como marca de diferença cultural. Por isso, em vez de faixa de vencimentos dos pais, pareceu razoável considerar a origem social, a partir do bairro de residência e escola (periférica ou central, particular ou pública), além do grau de formação dos genitores.

Realizados os contatos oficiais e em seguida as conversações com os agentes envolvidos no processo - coordenadores de escolas nos diferentes graus, supervisores, professores e alunos - acertou-se o calendário para explanação do projeto e adesão dos agentes.

DELIMITAÇÃO E DESCRIÇÃO DA AMOSTRA

Nas escolas mais numerosas, na hipótese, as duas centrais, procedeu-se ao sorteio inicial para retirar a amostra correspondente a uma turma por série. Quando mais de uma turma houve por série nas escolas periféricas, o procedimento foi idêntico. Na primeira etapa, foram coletados dados referentes ao primeiro grau, nas quatro escolas, dados que subsidiam o presente trabalho.

DESCRIÇÃO E APLICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS UTILIZADOS

Os instrumentos aplicados (questionários individuais, para a identificação da clientela-alvo), visaram também à identificação de hábitos de leitura, espaço reservado à leitura de textos, além dos didáticos, formação dos pais e seus hábitos de leitura, acervo bibliográfico e tipo de leitura.

Além disso, procedeu-se ao acompanhamento de algumas aulas, nas turmas que participam da pesquisa, tiradas ao acaso, e o resultado dessa atividade subsidiou a equipe na direção de analisar a prática do professor, em sala de aula, no tratamento das unidades lexicais da língua e sua atualização discursiva, tendo a equipe observado que quase sempre os alunos não percebem o ponto de partida, nem a produção de significação dos lexemas, atualizados no discurso didático-pedagógico, enquanto o professor esmera-se inutilmente em fazê-lo "assimilar" o conteúdo da aula, ou seja, os "significados específicos" das palavras, quando os alunos sequer conhecem seu significado de base. Desse modo, encontram-se, por exemplo, itens como 'hiato', 'campo', 'boca' e outros tão comuns quanto esses que, em contextos específicos, assumem novas signficações. nem sempre percebidas pelos alunos.

ORGANIZAÇÃO E NORMALIZAÇÃO DOS DADOS

Após aplicados os instrumentos, foram os dados organizados em tabelas (trinta e seis, ao todo), referentes às questões constantes dos formulários (anexos 1 e 2), das quais apenas alguns aspectos são aqui tratados, nomeadamente, aqueles que dizem respeito mais de perto à caracterização sócio-econômico-cultural da clientela-alvo e em torno dela, quais sejam condição de letramento dos pais, preferências de leitura, hábitos de leitura e preferências de matérias pela mesma clientela.

ANÁLISE DOS DADOS E RESULTADOS

Os dados, a partir da identificação dos sujeitos, revelam que os sujeitos da EPAC apresentam uma faixa etária compatível com o grau de escolaridade, ou seja, estão numa média compreendida entre 7 e 11 anos; os da EPUC, ainda que baixem para 6 o limite inferior de idade, ampliam para 13 o limite superior; os da EPAP, por sua vez, estendem esses limites para 5 e 15, respectivamente, enquanto os da EPUP apresentam-se entre 7 e 15 anos. Esses dados, comparados entre si, revelam que a faixa etária para maior estende-se, exatamente na periferia urbana, iniciando-se essa extensão na EPUC, que tem esse limite ampliado para 13, em contraste com o limite superior da EPAC, de 11 anos, constraste maior ainda em relação ao de 15 anos, da EPUP. Pode-se inferir, portanto, que o quadro de manutenção do "status quo" persiste para os sujeitos de classe sócio-econômico-cultural menos favorecida.

A análise dos dados, referentes à condição de letramento dos pais, indica que na EPAC os sujeitos são filhos de pais, cuja formação predominante é de nível universitário (45,83% dos pais; 52,08% das mães), contra 9,16% dos pais e 9,61% das mães de grau de formação universitária para a EPUC, 2,85 dos pais da EPAP e 2,85% das mães da EPAP, e apenas 2,77% das mães dos sujeitos da EPUP têm escolarização universitária. A maioria dos pais das crianças das escolas periféricas tem a escolaridade apenas de 1° Grau. Vale observar também que apenas nas duas escolas públicas há registro de analfabetismo, atingindo, como já se espera, o grupo feminino da EPUP, 1,92% na EPUC e 8,33% na EPUP, que registra também analfabetismo entre os pais, 5,55%. Na ordem decrescente, tem-se que, logo a seguir, é a EPUC que apresenta, depois do nível superior de formação, a maior concentração de pais com formação de 2° Grau, 40,38%, contra 33,33% da EPAC, 31,42% da EPAP e 19,44% da EPUP. O percentual mais alto de mães com apenas o 1° Grau encontra-se na EPUP, 63,88%, contra 50% na EPUC, 28,57% na EPAP e 8,33% na EPAC.

Esses dados apontam condições de letramento dos pais desfavoráveis também para os sujeitos das escolas públicas. Nenhuma surpresa também apresentam os dados, mesmo o percentual de 51,42% de mães com formação de 2° Grau na EPAP, o que indica tratar-se, provavelmente de classe média baixa assalariada predominantemente.

Quanto às profissões exercidas pelos pais das crianças da EPAC, trata-se, na maioria, de profissionais liberais, o mesmo registrando-se, em relação às mães; em relação à EPUC, o quadro reduz-se drasticamente, chegando a sem respostas para EPAP e EPUC. As profissões mais variadas caracterizam os pais da EPUC, na maior parte de nível médio,

enquanto as mães, em sua maioria, não exercem profissão fora do lar; para EPAP e EPUP, a predominância é de profissões menos qualificadas e mais modestas; quanto às mães, como já se verificou para a EPUC, em sua maior parte, não exercem profissão fora do lar.

No que tange aos seus hábitos de leitura, tem-se que percentuais bastante altos 96% dos pais da EPAC e 88% dos da EPUC costumam ler prioritariamente: EPAC (revistas, 92%; jornais, 88%; outros 54%); EPUC (revistas, 71%; jornais 33%; outros, 44%); na EPAP e na EPUP, 69% dos pais declaram que têm hábitos de leitura - percentual significativamente mais baixo do que os apontados para os hábitos de leitura declarados pelos pais das crianças das duas escolas centrais - EPUP (jornais, 47%; revistas, 44%; outros, 13%); EPAP (jornais, 57%; revistas 54%; outros, 14%).

Quanto à leitura de literatura pelos pais, os percentuais apontam: 56% para os da EPAC, 19% para os da EPUC, 17% para os da EPAP e 14% para os da EPUP, dados bem diversos daqueles apresentados em face de outras leituras, mas, desta feita, registra-se uma diferença maior entre os dados da EPAC e os das outras escolas, confirmando, assim, a previsão para as condições de letramento da elite.

No que se refere às atividades extra-escolares desenvolvidas pelas crianças, a maioria delas, principalmente as da EPAC e EPUC, brinca e estuda: as das escolas públicas e a da particular periférica, além disso, também trabalham; outras atividades são, ainda, desenvolvidas pelas crianças, principalmente das duas primeiras escolas, em percentuais um pouco mais baixos: praticam esportes, fazem curso de língua inglesa e uma parte significativa de todas, à exceção das crianças da EPUP, assiste à televisão; baixíssima é a quantidade daquelas que lêem habitualmente, fora da escola: apenas cerca de 10% da EPAC, 12% da EPUC, cerca de 2% das duas outras escolas.

Quanto às preferências pelas matérias escolares, os sujeitos da EPAC apresentam predileção pela Matemática, em primeiro lugar, Português, em segundo, Ciências em terceiro; na EPUC, a preferência é para Português, em primeiro lugar, Matemática, em segundo, Ciências, em terceiro; na EPAP, Português, em primeiro lugar, Matemática, em segundo, Ciências, em terceiro; a mesma ordem é mantida para as preferências dos sujeitos na EPUP. À exceção da preferência pela Matemática, registrada pelos sujeitos da EPAC, o quadro apresenta-se igual para todos, variando apenas as justificativas apresentadas. A preferência dos alunos da EPAC pela Matemática pode ser indício de uma cosmovisão diferenciada, embora isso possa ser decorrente da influência de alguma variável não controlada neste trabalho, como por exemplo, simpatia ou competência do professor.

Como não se tem ainda uma avaliação mais sistemática do vocabulário dessas crianças e a mensuração desse mesmo vocabulário, em face de algum parâmetro, pensou-se, a partir dos dados acima analisados, a metodologia proposta, no próximo item deste trabalho.

DETALHAMENTO METODOLÓGICO PARA A PRÓXIMA ETAPA

Tendo em vista a necessidade de estabelecer um parâmetro para avaliar o domínio de vocabulário da clientela-alvo, foi levantada a bibliografia utilizada pelos professores nos diferentes graus de ensino e nas diferentes séries e escolas.

A partir dessa bibliografia, foi retirada uma amostra de textos, ao acaso, para cada subárea do conhecimento, amostra esta a ser submetida ao tratamento computacional de hipertextos, após sua escanerização, correção, limpeza, ou "balayage", e preparo para processamento, tudo de acordo com as especificações técnicas adequadas.

Uma vez processados os dados e daí retirado o vocabulário preferencial para cada área, preparar-se-á a próxima etapa do projeto que implica a elaboração das definições dos termos, a partir dos contextos fornecidos pela bibliografia, com vistas à elaboração do parâmetro completo.

Em seguida, será retirada uma outra amostra aleatória do vocabulário preferencial, para cada área, a fim de servir à elaboração dos testes, a serem aplicados, junto à clientela alvo.

Tais testes, em princípio, deverão constar de respostas discursivas (abertas) ou testes (fechadas), em que os termos sorteados deverão ser definidos pelos sujeitos, sem auxílio da bibliografia, após terem trabalhado os conteúdos, em sala de aula com os professores.

É de se recomendar que os testes sejam aplicados, sem aviso prévio e sem indicação exata de seus conteúdos, após terem sido esses conteúdos previamente trabalhados pelo professor da sala que, também, não poderá ter acesso às questões do teste, antes de sua aplicação.

Na análise desse material, alguns critérios lingüísticos deverão ser levados em conta, em face da base teórica que orienta a confecção do parâmetro, a ser considerado na avaliação das respostas dos sujeitos.

Assim, da mesma forma que cada definição dos termos no parâmetro obedecerá a um padrão mínimo, dado pela presença de semas (genéricos e específicos), de acordo com Pottier (1987), as definições e os textos produzidos pelos alunos, para atingirem o máximo esperado, deverão conter esse mínimo, a partir do que atenderão a um expectativa que levará à hipótese nula, e acima ou abaixo desse parâmetro estabelecido, à hipótese alternativa.

Os semas definitórios, genéricos e específicos, deverão organizar-se, numa ordem predeterminada e hierárquica, na seqüencia ordenada da sua maior à sua menor importância na definição, em face da distintividade dos conceitos em relação a outros conceitos. Assim, por exemplo, um termo como *Regência Trina Provisória*, retirado de um dos textos do parâmetro, contém essencialmente semas básicos, dados pelos significados de base de cada lexema que constitui o termo compósito, e semas específicos, dados pela produção de significação, quer no processo de produtividade lexical, na sua constituição sintagmática, quer pela atualização desse conjunto vocabular em um dado universo discursivo, qual seja, o da política e da história, particularmente, no que diz respeito ao regime e à forma de governo. Indubitavelmente, o lexema *regência* implica uma relação básica hierárquica do tipo de regime, traduzido como dominação, poder, governo, direção, e que se aplica tanto na relação sintagmática de natureza descritivo-gramatical, em que se diz que uma dada palavra "exige" um dado tipo de complemento, logo, *rege-o*, na conformidade de sua natureza categórico-gramatical, numa perspectiva tradicional, por exemplo, como na relação política dada. Desse modo, infere-se que como esses semas

caracterizam o lexema em atualização nos diferentes universos discursivos, mantendo uma certa constância do significado básico, por assim dizer, de forma recursiva, devem ser considerados básico-genéricos; por outro lado, na relação sintagmática e no contexto discursivo mais amplo, como o vocábulo assume novas significações, tem-se que, aos semas primeiros, acrescentam-se outros, mais específicos que promovem um deslocamento do significado de base, no percurso semiótico que vai, considerando o exemplo da simples dominação, do tipo dominante/dominado, regente/regido, dirigente/dirigido, governante/governado à dominação política de um certo tipo (que no texto opõe-se a *una*), *trina*, ou seja, exercida por três sujeitos, ao mesmo tempo, logo, dominação colegiada, de um número exato de sujeitos, dentro de um certo espaço temporal que se prevê curto, pré-determinado, circunstancial, *provisória*, opondo-se este último traço ao de permanência, que vai levar à designação de um outro tipo de regência política, denominado de *Regência Trina Permanente*, de duração prevista mais longa, determinada, preestabelecida, em termos de período governamental, ou gestão. O contexto discursivo maior serve ao acréscimo de mais outros semas específicos que sobredeterminam todos os outros anteriores e dizem respeito às informações sobre o espaço geográfico e o tempo em que se registrou o fato descrito no termo/conceito, quais sejam: Brasil - Império - primeira metade do século XIX.

PERSPECTIVAS

Diagnosticadas as diferenças e avaliadas as dificuldades vocabulares, a equipe partirá, para uma proposta de atividades específicas, voltadas para as questões levantadas, do que será feito o acompanhamento sistemático, para verificação de seus resultados, a partir de uma situação-controle inicial no processo evolutivo dos sujeitos, dentro das atividades a serem propostas, por tema em cada área. Não se espera, decerto, com isso resolver todos os problemas de utilização da língua portuguesa nos universos pesquisados, pois seria muita pretensão. O que se pretende, efetivamente, é contribuir, através de um trabalho assentado no contato direto com a realidade, com a melhoria da formação lingüística básica dos sujeitos, ampliando suas possibilidades de aquisição e construção de novos saberes.

Universidade Federal de Mato Grosso

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, P., *Economia das Trocas Simbólicas*, 2ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOUCAMBERT, J., *A leitura em questão*, Porto Alegre-RS: Artes Médicas, 1994.

GALISSON, R., *Dictionnaire de Didactique des Langues*, Paris: Hachette, 1976.

_____ , "Analyse sémique, actualisation sémique et approche du sens en méthodologie", in: *Langue Française*, 8, Paris: Larousse, 1970.

GUILBERT, G., *Le Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, 1971.

_____ , *La créativité lexicale*, Paris: Larousse, 1975.

LYONS, J., *Introdução à Lingüística Teórica*, São Paulo: Cia. Editora Nacional/EDUSP, .

MULLER, C., *Initiation aux Méthodes de la Statistique Linguistique*, Paris: Honoré Champion Editeur, 1992.

_____ , *Principes et Méthodes de Statistique Lexicale*, Paris: Honoré Champion Editeur, 1993.

PHAL, H., "Le Lexique", in: *Langue Française*, 2, Paris: Delta-Larousse, 1969.

PICOCHE, J., *Précis de Lexicologie Française*, L'Étude et Enseignement du Vocabulaire, Paris, Nathan, 1995.

PLATON, "Cratyle", *Ouvres Complètes*, Tome V, 2ème partie, Societé d'Edition Les Belles Lettres, 1961.

SAUSSURE, F., *Cours de Linguistique Générale*, Paris: Grand Bibliothéque Payot, 1995.

ANEXO 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE RONDONÓPOLIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

PESQUISA: VOCABULÁRIO FUNDAMENTAL NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

Ficha de identificação dos sujeitos.

1. a) Nome: _____ Sexo: M ( ) F ( )

b) Data e local de nascimento: __/__/__ Cidade:_____ Estado: _____

País: _____

c) Escola em que estuda: _____ Grau: _____

Série: _____

d) Onde você mora:

Rua: _____

Bairro: _____

Cidade: _____

e) Filiação:

Nome do pai: _____

Nome da mãe: _____

f) Grau de escolarização do pai:

Sabe ler e escrever?	( ) sim	( ) não	( ) um pouco
	( ) completo	( ) completo	( ) completo
	Primário	Secundário	Superior
	( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pelo pai: _____ Instituição: _____

Profissão do pai: _____

g) Grau de escolarização da mãe:

Sabe ler e escrever?	( ) sim	( ) não	( ) um pouco
	( ) completo	( ) completo	( ) completo
	Primário	Secundário	Superior
	( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pela mãe: _____ Instituição:_____

Profissão da mãe: _____

2. Você gosta de ler? ( ) sim ( ) não

3. O que você lê?

a) Revistas em quadrinhos ( ) Qual(is)?

_____

b) Livros ( ) Quais?

_____

_____

_____

c) Jornais ( ) Quais?

_____

d) Outros ( ) O quê?

_____

4. Seus pais lêem o quê?

a) Jornais ( ) Quais?

_____

b) Revistas ( ) Quais?

_____

c) Livros ( ) Quais?

_____

5. Seus pais assinam revistas? ( ) sim ( ) não Quais?

6. Seus pais assinam jornais? ( ) sim ( ) não Quais?

7. Há espaço especial para livros em sua casa? ( ) sim ( ) não

a) Biblioteca b) Estante c) Outro O quê? _____

8. Que livros existem em sua casa?

_____

_____

_____

9. Cite títulos de livros que você leu e dos quais mais gostou:

_____

_____

10. Seus familiares contam (contavam) histórias para você?

( ) sim ( ) não

11. Quem?

( ) Pai ( ) Mãe ( ) Avô ( ) Avó ( ) Tio ( ) Tia ( ) Irmão ( ) Irmã

12. Essas histórias são (eram):

( ) lidas ( ) contadas de cor ( ) inventadas

13. Que matéria(s) você mais gosta de estudar?

_____

_____

_____

14. Por quê?

_____

_____

15. O que você faz quando não está na escola?

_____

_____

Ficam aqui consignados os agradecimentos desta equipe de pesquisa pela sua atenção.

ANEXO 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE RONDONÓPOLIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

PESQUISA: VOCABULÁRIO FUNDAMENTAL NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

Ficha de identificação dos sujeitos.

1. a) Nome: _____ Sexo: M ( ) F ( )

b) Data e local de nascimento: __/__/__ Cidade:_____ Estado: _____

País: _____

c) Estabelecimento educacional em que você trabalha:

_____

Natureza do estabelecimento:

Rede pública: ( ) Federal ( ) Estadual ( ) Municipal

Rede particular ( ) Outros ( )

Grau de ensino:

( ) 1° ( ) 2° ( ) Universidade

Série: _____ Grau: _____ Turma: _____ Turno: _____

Disciplina(s): _____

_____

d) Onde você mora?

Rua: _____

Bairro: _____

Cidade: _____

Você residiu anteriormente em outro local? ( ) sim ( ) não

Em caso afirmativo, onde, quando e por quanto tempo?

_____

e) Filiação.

Nome do pai: _____

Nome da mãe: _____

f) Grau de escolarização:

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

g) Em que estabelecimento/instituição você fez:

de início: _____

g1) 1° Grau: _____ Ano

de conclusão: _____

de início: _____

g2) 2° Grau: _____ Ano

de conclusão: _____

de início: _____

g3) Superior: _____ Ano

de conclusão: _____

h) Grau de escolarização dos pais:

Pai:

Sabe ler e escrever? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pelo pai: _____ Instituição: _____

Profissão do pai: _____

Mãe:

Sabe ler e escrever? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pela mãe: _____ Instituição:_____

Profissão da mãe: _____

2. Você gosta de lê? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

3. O que você lê?

a) Revistas ( ) Qual(is)

_____

b) Livros ( ) De que tipo?

b.1) romance clássico ( ) b.2 livro didático ( ) b.3) contos ( )

b.4) romance policial ( ) b.5 ficção científica ( ) b.6) outros ( )

Quais?

_____

_____

c) Jornais ( ) Quais?

_____

_____

d) Outros ( ) O quê?

_____

4. Seus pais cultivam (cultivavam) hábitos de leitura? sim ( ) não ( )

O que lêem (liam)?

4.1 Jornais ( ) Qual(is): _____

4.2 Revistas ( ) Qual(is _____

4.3 Livros ( ) De que tipo? _____

5. Há assinatura de revista(s) em sua casa? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, qual(is): _____

6. Há assinatura de jornal(is) em sua casa? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, qual(is)? _____

_____

7. Há espaço especial para livros em sua casa? sim ( ) não ( )

a) Biblioteca b) Estante c) Outro O quê? _____

8. Há livros em sua casa? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, de quais tipos? _____

_____

9. Cite títulos de livros que você leu e dos quais mais gostou:

_____

_____

10. Na sua infância, seus familiares contavam histórias para você?

sim ( ) não ( )

11. Quem?

( ) Pai ( ) Mãe ( ) Avô ( ) Avó ( ) Tio ( ) Tia ( ) Irmão ( ) Irmã

12. Essas histórias são (eram):

( ) lidas ( ) contadas de cor ( ) inventadas

13. Dentro de sua área de atuação, qual(is) matéria(s) e tema(s) você mais gosta de abordar?

_____

_____

14. Por quê?

_____

_____

15. Além de atuar no magistério, você tem interesse especial por outra atividade e a esta dedica-se também? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, qual(is)?

_____

_____

Ficam aqui consignados os agradecimentos desta equipe de pesquisa pela sua atenção e pela sua colaboração.

PARA UM ESTATUTO DO PORTUGUÊS - LÍNGUA ESTRANGEIRA - ESTRATÉGIAS E DIFUSÃO DO SEU ENSINO: O CASO DA FRANÇA.

SOLANGE PARVAUX

A língua portuguesa é uma língua de grande difusão mundial pelo número de falantes[1] e a terceira língua da Europa mais falada no mundo, depois do inglês e do espanhol. No entanto, ainda não é reconhecida nos países não lusófonos como uma língua estrangeira de comunicação internacional, contrariamente ao que acontece com o alemão, espanhol, inglês e italiano. Talvez seja por isso que se encontra classificada nos programas Língua e Socrates da Comunidade Europeia na categoria cómoda, mas de alguma forma marginalizante, de "língua modime". De facto, o português só ganhará um verdadeiro estatuto de língua estrangeira de comunicação internacional, quando o seu ensino for integrado nos vários sistemas educativos de outros países com o mesmo estatuto que o das outras línguas estrangeiras ensinadas, geralmente, as quatro línguas acima referidas, e isso a vários níveis (universitário, secundário, e por vezes até primário). Deverá, além disso, ser proposto não só a alunos luso-descendentes, mas também aos alunos do próprio país.

É evidente que o estudo da língua portuguesa será tanto mais procurado pelo mundo fora, quanto mais divulgadas e conhecidas forem as culturas (e as economias) dos países que pertencem à CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), oficialmente criada a 17 de Julho de 1996, em Lisboa.

O ensino da língua portuguesa em França é suficientemente complexo e original para merecer uma apresentação neste V congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas, cujo objectivo é, entre outros, o desenvolvimento do ensino da língua portuguesa e dos estudos sobre os países que têm em comum esta língua.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA EM FRANÇA

Coexistem, em França, dois tipos de organização do ensino da língua portuguesa: o ensino organizado pelas autoridades portuguesas, para filhos de trabalhadores portugueses em França, e o ensino organizado pelas autoridades francesas, no quadro do Ministério da Educação francês, para alunos franceses e estrangeiros, lusófonos e não lusófonos.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA ORGANIZADO POR PORTUGAL

Começou em 1975, no primeiro grau, no âmbito de acordos com o Ministério da Educação francês. Dirige-se exclusivamente a alunos portugueses ou de origem portuguesa

[1] 192.205.000 pessoas in: *ATLASECO*, 1996.

(actualmente cerca de 200.000; perto de 300.000 por volta de 1985). Neste quadro organizam-se exames *ad-hoc* do secundário português. O ensino é dispensado por professores portugueses efectivos, recrutados em Portugal e pagos por Portugal (uns 100 professores agora, mas que chegaram a passar dos 400 nos anos mais favoráveis). Os programas são elaborados em Portugal pelo Ministério da Educação. Este ensino recebe o apoio do Instituto Camões que foi criado em 1993, aquando da reestructuração do antigo Instituto de Cultura Portuguesa.

Por outro lado, deve-se mencionar também a existência de cursos de português, organizados por numerosas associações portuguesas, com ou sem apoio oficial de Portugal.

É também de salientar o papel de relevo que desempenhou a Fundação Gulbenkian, não só no domínio da cultura (exposições, concertos, colóquios, publicações, investigação, traduções ...), mas também no da difusão da língua. Esta Fundação privada organizou em Paris, a partir de 1978, com a colaboração da Universidade de Paris VIII, cursos de português destinados a estudantes portugueses e franceses, sobretudo a adultos franceses. Estes cursos, que tiveram muito êxito, eram ministrados por leitores, ligados à Fundação ou exercendo nas universidades parisienses. A partir de 1994-1995, foram assumidos pelo novo Instituto Camões, ainda no local da Fundação Gulbenkian de Paris[2], e continuam agora nas instalações do Instituto.[3]

Este Centro Cultural deu ainda apoio substancial aos professores franceses de português, especialmente por intermédio da sua Associação, a ADEPBA (Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia lusófonas), nas suas acções de difusão da língua e da cultura portuguesas.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA ORGANIZADO PELA FRANÇA

Este ensino destina-se a todos os alunos, franceses e estrangeiros, lusófonos e não lusófonos. Existe actualmente em três níveis, o que é excepcional num país não lusófono: na Universidade (desde 1920), no Secundário (desde 1973) e no Primário (desde 1989).

O ensino da língua portuguesa começou na Universidade, como em quase todos os países da Europa e do Mundo não lusófonos, a maior parte das vezes nas secções de espanhol. Tratava-se de oferecer aos lusitanistas a possibilidade de estudar uma língua estrangeira de grande difusão mundial, mal conhecida em França, apesar de ser falada, em quatro continentes (Africa, América, Ásia e Europa), por mais de 190 milhões de locutores. Foi introduzido, em 1920, nas Universidades de Paris (Sorbona) e de Rennes. Outros núcleos foram abertos, em 1930, em Bordéus, Montpellier e Toulouse; multiplicaram-se a partir de 1950, em Paris (mais 3 Universidades), Aix, Amiens, Clermont-Ferrand, Grenoble, Lille, Limoges, Lyon, Nancy, Nantes, Poitiers, Rouen, Saint Etienne, Strasbourg ...

Actualmente o ensino da língua portuguesa existe em mais de trinta universidades, como mero complemento duma outra licenciatura (um ou dois anos de estudos), ou com

[2] 51 avenue d'Iéna, 75016 Paris.

[3] 26 Rue Raffet, 75016 Paris.

um currículo de licenciatura de português incompleto (bacharelato) ou ainda com um currículo de estudos completo (bacharelato, licenciatura, mestrado, tese, preparação aos concursos de recrutamento de professores do secundário a partir de 1974), em 7 universidades. Além duma licenciatura clássica (literária) existem ainda, actualmente, currículos de estudo de "língua aplicada", mais virados para o sector terciário.

A introdução, em 1973, do português no Secundário e a criação dos concursos de recrutamento de professores (o Certificado de Aptidão ao Ensino Secundário ou *CAPES*, em 1970, e a *Agrégation*, em 1974) reforçou o ensino da língua portuguesa, aumentando a procura desta língua nas Universidades e, por conseguinte, o número de estudantes.

Os programas universitários de português contemplam sempre os vários aspectos das culturas dos países de língua portuguesa (Portugal, Brasil, África).

Actualmente o português é ensinado por mais de 120 docentes: professores (14), "maîtres de conférence", assistentes *PRAG*[4] e *ATER*[5] e leitores brasileiros e portugueses e é estudado por uns 8.000 estudantes universitários, entre os quais uns 2.000 "especialistas".

A introdução do ensino de português no Secundário, em 1973, como já foi referido, realizou-se dentro da política de diversificação das línguas, em todos os níveis em que os alunos decidem da escolha de uma língua (primeira, segunda ou terceira língua, ou seja, para alunos de 11, 13 ou 15 anos).

É de salientar que o português goza, neste âmbito, de um estatuto idêntico ao das outras línguas já propostas aos alunos franceses (alemão, árabe, espanhol, inglês, italiano, russo).

Várias medidas acompanharam esta introdução do ensino do português:

- criação de um corpo de inspecção encarregado de organizar e animar este ensino (Inspecção Geral em 1973 e Inspecção Pedagógica Regional com 3 inspectores respectivamente nomeados em 1976, 1978 e 1990);
- abertura de concursos para recrutamento de professores efectivos de português: a Agrégation em 1974, para completar o *CAPES*, já criado em 1970;
- elaboração, em 1976, de programas para ensino do português-língua estrangeira, tendo em conta os diferentes aspectos das culturas de língua portuguesa (África, Brasil, Portugal), para todos os níveis e tendo sido previstas adaptações de programas para alunos de origem portuguesa;
- organização de estágios para a formação contínua dos professores, em França durante o ano lectivo e, a partir de 1981, nos países de língua portuguesa (Portugal, Brasil e Cabo Verde em 1996) durante o Verão;
- estabelecimento, desde 1973, de intercâmbio de assistentes, franceses e portugueses;
- introdução progressiva do português nas provas de línguas dos vários exames do segundo grau, no *baccalauréat* e em alguns exames *post-baccalauréat: BTS*

[4] *PRAG*: professor efectivo do secundário titular da *Agrégation* e que está destacado no ensino superior onde ensina e prepara uma tese.

[5] *ATER*: docente, às vezes não efectivo, que ensina na universidade e prepara uma tese.

(Brevet de Technicien Supérieur), ou concursos de entrada nas Escolas Superiores de administração ou de engenharia;

- criação de um ensino de português por correspondência em todos os níveis do secundário, no Centro Nacional de Ensino a Distância (C.N.E.D).

Os programas de português do secundário, como os programas universitários, têm em conta as várias culturas de língua portuguesa e dão a conhecer as características dos diferentes países de expressão portuguesa.Trata-se, sobretudo nos primeiros anos de estudo, de uma mera sensibilização. A norma ensinada, quando o aluno não é lusófono, é a norma falada pelo professor, portuguesa ou brasileira. Em todo o caso, o aluno deverá adquirir progressivamente um conhecimento passivo das principais caracterísiscas da norma da língua que não pratica.

O ensino da língua portuguesa no secundário conta hoje com uns 350 professores de português efectivos, 16 assistentes (14 Portugueses e 2 Brasileiros) e 17.000 alunos.

Não sendo ainda a língua portuguesa suficientemente conhecida como língua de grande difusão mundial e sendo ela demasiadas vezes considerada, pelo menos em França, apenas como uma língua de imigração, o seu ensino, sobretudo a franceses, conhece um desenvolvimento lento, embora contínuo. Atravessa contudo uma crise desde 1986, pois o aumento dos alunos franceses não compensa, por enquanto, a diminuição dos alunos portugueses.

Desde 1973, vários professores de português, das Universidades e do Secundário, criaram uma associação para apoiar os seus esforços de difusão e de defesa da língua portuguesa: a ADEPBA[6]. Esta Associação publica material de informação para apoiar os professores na sua tarefa de difusão da língua e cultura portuguesas (cartazes, folhetos, publicações de Actas de Colóquios, listas dos estabelecimentos onde se ensina o português, um jornal semestral, o *Petit Journal*...); colabora com o Ministério da Educação Nacional na preparação dos estágios de Verão para os professores em Portugal, no Brasil ou, pela primeira vez este ano, em Cabo Verde; organiza colóquios e actividades culturais principalmente no quadro de Expolínguas, desde a sua criação en 1983 (mesas-redondas sobre as literaturas de língua portuguesa, sobre cinema, pedagogia, concertos ...).

A língua portuguesa foi introduzida, em 1989, no Primário, para alunos franceses, lusófonos e não lusófonos, quando foi criado o ensino precoce das línguas estrangeiras nos dois últimos anos do primeiro grau. A não integração do português entre as línguas propostas no ensino precoce das línguas teria comprometido a breve prazo o futuro do ensino do português no Secundário, e, portanto, mais tarde, na Universidade.

Para tornar possível tal ensino, um intercâmbio de dez professores primários foi estabelecido, em 1989, entre a França e Portugal.

Em 1995-1996, manteve-se a língua portuguesa, quando se tomou a decisão de antecipar dois anos o ensino precoce das línguas. Publicaram-se então programas para seis línguas (alemão, árabe, espanhol, inglês, italiano e português) e foram produzidas video-

[6] (Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia Lusófonas, 6 Rue Sarrette, 75014 Paris, Tél.01.43.22.55.28)

cassettes para ajudar os professores primários. Infelizmente, porém, nesse ano, só para quatro línguas (alemão, espanhol, inglês e italiano) tal se verificou, estando uma video-cassette actualmente em preparação para o português (saída em Setembro 1997).

Em 1995-1996, 3609 alunos (entre os quais uns 200 Portugueses) descobriram a língua portuguesa nas suas escolas primárias.

A introdução do ensino duma língua estrangeira num sistema educativo é sempre resultado duma vontade política e de acordos entre dois países; o êxito da sua implantação e o seu desenvolvimento são condicionados pela procura dos alunos e das famílias. Há, portanto, uma necessidade dum real conhecimento por parte do grande público, do interesse cultural ou económico desta língua e dos países que a falam, o que subentende a necessidade de uma boa estratégia de informação, a vários níveis.

Só uma melhor divulgação da cultura dos países de língua portuguesa, feita pelas Embaixadas, Institutos, Fundações e Associações, nacionais ou não, poderá favorecer progressivamente o reconhecimento do português como língua estrangeira de comunicação e contribuir para um desenvolvimento significativo do seu ensino a alunos lusófonos radicados no estrangeiro e a não lusófonos.

O Instituto Camões, assim como a Embaixada do Brasil, apoiam o ensino do português, mas só no nível universitário (nomeação de leitores, doação de livros ...).
Por outro lado, a Fundação Gulbenkian e o Instituto Camões, pela parte portuguesa, e a Embaixada do Brasil, pela brasileira, organizam ou apoiam numerosas manifestações culturais sobre Portugal ou o Brasil e, às vezes, também sobre aspectos das culturas de outros países de expressão portuguesa.

Têm-se multiplicado ainda os intercâmbios económicos e culturais entre a França e os vários países de expressão portuguesa. Desde 1985, tem aumentando o número de manifestações organizadas por Associações francesas, ajudadas ou não pelos países contemplados, sobre a cultura dos países de língua portuguesa; tem-se publicado igualmente um número crescente de traduções de obras literárias de escritores africanos, brasileiros, portugueses (mais de 330) com uma mediatização interessante, já que dão lugar, quase sempre, a resenhas nos jornais destinados ao grande público (*Le Monde*, *Libération*, *la Croix*, etc. ...).

Um bom desenvolvimento do ensino da língua portuguesa, em sistemas educativos estrangeiros, a nível secundário, e não só a nível universitário, contribuirá para lhe dar o estatuto de língua estrangeira de comunicação que lhe é geralmente negado na maioria dos países não lusófonos.

A França, que iniciou este difícil caminho, já foi seguida, a nível secundário, pelo Senegal. Do mesmo modo, alguns outros países europeus estudam também a possibilidade de introdução do ensino da língua portuguesa nos seus liceus (Holanda, Inglaterra, Luxemburgo, Espanha). Esperemos que, depois destes, outros virão.

A criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (C.P.L.P), já referida, deveria ajudar a língua portuguesa a ser mais conhecida nos países não lusófonos e a conquistar o seu reconhecimento como "língua estrangeira" de grande difusão mundial,

Ministério da Educação francês.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA EM FRANÇA

1995-1996

NÍVEL DE ENSINO	COMEÇO	ESTABELE-CIMENTOS	ESTUDANTES OU ALUNOS	DOCENTES
UNIVERSIDADE	1919-20	umas 30 universidades, entre as quais, 7 têm um *curriculum* completo	6.000 não especialistas; 2.000 especialistas	uns 120*
IUFM**	1991	2 (Paris e Bordéus)		
SECUNDÁRIO	1973	305 Escolas Secundárias e Liceus	11.000 alunos	305*** 16 assistentes****
SECUNDÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA	1976	5 centros	6.500 alunos	15*****
PRIMÁRIO	1989	35 escolas	3.609 alunos	12

* docentes com posto fixo (26 *Professeurs*, 48 *Maîtres de conférences* ou *assistants*, 10 *professeurs agrégés* ou *certifiés*, 36 leitores portugueses e brasileiros), sem contar os docentes auxiliaires (*chargés de cours*).

** *Institut de Formation des Maîtres* (Instituto de Formação dos docentes)

*** professores efectivos (*Agrégés*, *Certifiés* ou *Adjoints d'enseignement*).

**** 14 portugueses e 2 brasileiros.

***** não são contados os numerosos Professores-correctores

PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO PARA A HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

MARLOS DE BARROS PESSOA

1. INTRODUÇÃO

As línguas apresentam sempre uma vinculação direta com a realidade cultural onde se encontram. Elas refletem de forma marcante elementos da cultura em que se gestam. Esse fenômeno é mais evidente em relação às línguas transplantadas, quando então é possível se fazer uma comparação mais palpável com a sua forma originária, que se desenvolveu em ambiente sócio-histórico diferente do dessas línguas transplantadas (Stepanov/Svecer, 1981). Essa relação se torna mais evidente quando se procede a uma análise histórica de seu desenvolvimento no novo contexto social em que é usada, podendo-se apontar os diferentes estágios históricos e seus efeitos sobre a configuração da língua em questão. (Domingue, 1981). Uma das línguas transplantadas que mais se prestam para essa vinculação é o português brasileiro. Transplantada no século XVI para o Brasil, a língua portuguesa, em face da especificidade do contexto brasileiro, assumiu pouco a pouco uma configuração própria, que, embora não a tenha feito se constituir noutro sistema lingüístico totalmente diferente do originário de onde procedeu, adquiriu especificidades de diversas naturezas, algumas das quais podem se estudar satisfatoriamente. Embora muitos afirmem que tais diferenciações se devem imputar ao desenvolvimento natural de qualquer sistema lingüístico ou que se devem à recuperação de usos antigos que no Brasil se mantiveram - em face dos antigos dialetos trazidos pelos primeiros colonizadores - o que não se pode negar é que os sistemas lingüísticos refletem, de uma forma ou de outra, as vicissitudes de seu enraizamento em uma dada cultura ou realidade sócio-cultural, que se concretiza no nível lingüístico, quer por determinadas caracterizações históricas específicas, quer pelo contato entre grupos de origem étnica diferente.

2. HISTÓRIA EXTERNA E PERIODIZAÇÃO HISTÓRICA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Por história externa de uma língua ou variedade dela, entendo os acontecimentos sociais, históricos ou políticos que de alguma forma exerceram influência sobre sua natureza, quer seja do ponto de vista do complexo de suas variedades, quer seja do ponto de vista estritamente gramatical. Mais comummente alude-se ao contato linguístico como o mais característico fenômeno externo responsável pela alteração da fisionomia gramatical de uma língua, dialeto ou variedade linguística. Naturalmente esse contato, visto de uma

forma mais ampla, revela a coexistência de outros fatores histórico-sociais que possibilitam a aproximação entre povos e os consequentes efeitos linguísticos dessa aproximação via migração (Greenberg, 1959). No caso de uma língua transplantada, por exemplo, há evidências do contato entre colonizadores, populações forçosamente imigradas e grupos étnicos locais. Os fenômenos de migração são, portanto, os mais comuns e se dão em razão de uma série de fatores, tais como catástrofes naturais, colonização, problemas econômicos, expulsão e perseguição étnica e ocupação política. Dentro de uma nação especificamente, há outros fenômenos que podem promover a aproximação, o contato, a migração, propiciando alteração na constituição ou no uso de uma dada língua, mas não necessariamente, como o caso da urbanização e modernização. A urbanização, por exemplo, envolve de alguma forma a migração, mas tem outras características como a necessidade de reformulação de hábitos sociais ou alterações de caracterizações culturais, que envolvem educação, comunicação e acesso a outras formas de promoção social. No caso da modernização de sociedades tradicionais, as modificações linguísticas podem alterar desde o alfabeto, o vocabulário e até a relação e o prestígio entre dialetos (Neustupný, 1974; Chen, 1993). Fenômenos de natureza política podem também desempenhar significativo papel nesse processo, possibilitando a aproximação ou a separação de populações via unificação ou divisão territorial. Outras decisões de natureza política podem alterar de forma significativa a realidade linguística de uma comunidade, tal como a imposição de uma língua como nacional em detrimento de outra ou outras. Esse novo contexto social, cultural ou político gera novas situações de utilização das línguas, favorecendo o surgimento de outros fenômenos ao lado da decadência e morte linguística.

A história da língua portuguesa no Brasil, ao longo de seu desenvolvimento, experimentou momentos que propiciaram caracterizações semelhantes às feitas acima, servindo como bom exemplo para fenômenos ilustrativos de teorias sociolinguísticas ou daquelas que explicam o desenvolvimento histórico das línguas. Os acontecimentos históricos, sociais ou políticos que compõem os fenômenos extralinguísticos analisados podem, por sua vez, ser desdobrados em outros fenômenos que a eles se subordinam, apresentando uma riqueza de caracterizações explicativas das alterarações linguísticas comentadas. Assim, procurarei levantar importantes momentos históricos da vida brasileira, outros fatos deles decorrentes e suas implicações para o desenvolvimento da língua portuguesa usada no Brasil. Considerarei os seguintes:

a) divisão do país em capitanias hereditárias;
b) descoberta do ouro nas Minas Gerais e modernização do Estado português com as reformas pombalinas;
c) transferência da familia real e urbanização da sociedade brasileira;
d) fim do tráfico de escravos;
e) fim do predomínio das oligarquias e surto industrial

Considerando, pois, esses acontecimentos que marcaram a história brasileira, desdobrarei alguns aspectos internos em cada um, da seguinte forma:

a) divisão do país em capitanias hereditárias

Tal a forma como estabelecida, a divisão do país em capitanias teve o sentido da verdadeira ocupação com a transferência de colonos, a escravização do índio e a imigração forçada de escavos africanos numa segunda etapa. Esssa divisão promoveu em consequência o isolamento, a formação de um sentimento regionalista e a tendência ao separatismo;

b) descoberta do ouro e modernização do Estado português com as reformas pombalinas

Com a necessidade de salvar Portugal do caos econômico, a política adotada pelo rei foi agressiva. Do ponto de vista econômico e do ponto de vista cultural, implicou a formação de quadros para o novo Estado através da educação. Em consequência desse processo de modernização e de concentração da riqueza econômica na região das minas, vai se verificar um processo de imigração de indivíduos de todas as regiões do Brasil e de Portugal, a transferência e importação de escravos para aquela região e a primeira forma de entrelaçamento entre regiões;

c) transferência da família real e urbanização da vida social

Com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, há necessidade de reformar a vida cultural e social, com a adoção de novas medidas, tais como a criação de uma imprensa, da biblioteca nacional e de escolas, favorecendo a independência e a fundação do Império brasileiro. O processo de desenvolvimento das cidades costeiras vai promover também a migração campo-cidade, implicando num processo de estratitifcação social e miscigenação étnica. Do ponto de vista cultural, vai se dar um processo de ampliação do acesso à palavra escrita e criação de novos "loci" de contato social. A independência que advém nesse contexto leva paulatinamente à formação da nacionalidade, que vai se concretizar no Segundo Reinado. Ao longo da primeira metade do século e continuando pelo início da segunda metade, há um processo de substituição das elites, através das gerações de novos bacharéis formados em Direito, que fornecem os quadros para essa elite;

d) fim do tráfico de escravos

O fim do tráfico de escravos faz cessar a entrada de novos contingentes étnicos, o que favorece o processo de acomodação desses estratos populacionais e seus descendentes, possibilitando uma certa homogeneização populacional em relação aos anos anteriores. Com o fim do tráfico e a libertação paulatina de escravos, vai se promovendo também a estratificação social, na medida em que os ex-escravos vão se constituindo uma parcela de mão-de-obra urbana disponível, contribuindo para a complexificação urbana que assume a língua portuguesa na sequência do processo de urbanização;

e) fim do predomínio das oligarquias e surto de industrialização

Com o início do século XX, vem a industrialização, promovendo uma terceira onda de urbanização e o fim da República Velha com a Revolução de 1930, possibilitando a articulação de movimentos de natureza cultural ao longo do país. Uma resultante desse processo é a questão da língua literária.

2.1. Estágios do desenvolvimento linguístico

Agora a pergunta que se coloca é, em face dos fatos históricos arrolados como importantes momentos da vida brasileira, que implicações linguísticas podem ter exercido esses momentos históricos e seus desdobramentos na caracterização do uso do português no Brasil? Na resposta a esta pergunta, evidentemente, está a especificidade que assumiu essa variedade linguística, porque, mesmo que se contra-argumente que o português brasileiro é muito próximo do português europeu, todas as línguas se alteram de alguma forma ao longo de sua história; porque faz parte da natureza das línguas a alteração, não necessariamente na direção de uma nova língua, nem em rupturas tão fortes que levem à ausência de intercomunicação entre grupos da mesma comunidade linguística distanciados social ou geograficamente. Fazendo uma relação entre esses fenômenos históricos, políticos e culturais com suas implicações linguísticas, é possível fazer corresponder para cada um dos períodos acima, respectivamente, os estágios linguísticos abaixo, referentes ao uso do português na vastidão do território brasileiro:

a) um estágio de mutilinguismo, com variedades de línguas e formação de variedades linguísticas regionais (1534-1750);
b) um período de fermentação de koineização de diferentes variedades, que seria uma espécie de pré-koneização da língua comum (1750-1808);
c) um estágio de formação da língua comum, com formação paralela de normas urbanas locais (1808-1850);
d) um período de estabilizaçao da língua comum e das normas urbanas locais (1850-1922);
e) um estágio de formação da língua literária (1922)

2.2. Periodização histórica do desenvolvimento do português brasileiro

Associando-se, portanto, os fenômenos históricos com os diferentes estágios de desenvolvimento linguístico da variedade brasileira, resulta naturalmente o problema da periodização histórica dessa variedade. Aqui novamente dois aspectos devem ser considerados, o interno e o externo. De uma forma geral se estabelecem etapas do desenvolvimento a partir das caracterizações linguísticas que se alteram ao longo da história em diferentes níveis da gramática. É muito comum que esse tipo de periodização tome como referência textos literários e certos autores representam marcos, assim como as escolas literárias a que pertencem ou que ajudam a fundar. Há, por outro lado, uma periodização inspirada por fatores de natureza externa, que se estabelece em face da importância de diferentes momentos dessa história externa para a configuração da língua em questão. Nesse sentido, os fenômenos históricos, sociais, políticos podem influenciar a homogeneização ou a diferenciação dialetal ou variacional, quer a nível oral, quer a nível escrito. Do ponto de vista oral, podem esses elementos se refletir nas técnicas do diálogo e, consequentemente, nas formas de manifestação da língua oral ou, do ponto de vista do escrito, sobre a diversidade dos textos à disposição na sociedade. Está claro que, ao lado

da homogeneização, fenômenos intermediários ocorrem, tais como mistura, koineização, criação e redução diglóssica, assim como a elaboração da língua literária. Como corolário dessa identificação entre os dados históricos externos e a configuração sociolinguística da língua, é possível agora levantar as caracterizações das novas variedades e normas e as dos textos, em geral, caraterizando-se dessa forma a história interna como ponto de chegada ideal para a compreensão da alteração e funcionamento de uma língua e/ou de suas variedades.

2.2.1. Proposta de fases para a história do português brasileiro

Pelo que ficou exposto, depreende-se a subjacente existência de fases para a história do português brasileiro, tal como seguimos o roteiro da história econômica e sócio-cultural do Brasil. Quando se expõe sobre a história como sequenciamento linear de fatos e, nessa sequência, se procuram estabelecer momentos distintos, fica evidente que tais momentos representem fases, que podem ser explicitadas e mais ou menos delimitadas, porque elas não se diferenciam das outras de forma estanque. Por outro lado, poucos são os estudos sobre a história do português brasileiro que propõem fases para essa história, limitando-se quase sempre a repetir o que outros autores já fizeram. Dessa forma, sobressai-se como trabalho mais importante - se poderia dizer pioneiro - para esse problema o de Silva Neto (1963). Praticamente todos os trabalhos posteriores o tomam por base ou o repetem literalmente. Inicialmente analisarei as fases por ele propostas para constatar em que medida elas são úteis ou como podem contribuir para uma outra mais coerente. Considerando, pois , o caráter didático das fases, proponho as seguintes, que vou explicitar nesta seção do trabalho.

2.2.1.1. As fases segundo Silva Neto (1963)

1ª. fase: desde o início da colonização (1532) até a expulsão dos holandeses (1654);

2ª. fase: de 1654, quando se define o caráter português do Brasil, propiciando-se a imigração do reino, até 1808;

3ª. fase: a partir de 1808, com a chegada da família real ao Brasil e a transformação do Rio de Janeiro em capital do mundo português.

Começando pelas críticas que tal proposta ensejaria, o primeiro problema que vejo nela é a ausência de uma exata justificativa para sua concretização. Toda proposta deve ter subjacente uma motivação que tenha levado seu autor a adotá-la. Se se propõem fases no âmbito da história, é fundamental se perceber quais são as motivações históricas que o autor seguiu para concretizá-las. Se os fatos históricos mais importantes que assinalam períodos específicos no desenvolvimento da sociedade em estudo; se, numa sociedade como a brasileira, o autor acompanhou o processo de ocupação e expansão territorial; se o autor considerou a migração; ou se ele estabeleceu um reunião de várias possibilidades, fundindo-as ou distinguindo-as em determinados momentos. Sem essas informações prévias, torna-se difícil compreendê-la, ao mesmo tempo em que ela corre o risco de

tornar-se improdutiva como ponto de partida para outras análises. Como não é clara, portanto, a motivação que levou o autor a adotar tal proposta, depreendemos que Silva Neto tomou por base o progressivo sobrepujar-se do português sobre a língua geral e sobre o processo de crioulização - por ele aceito - através da expansão territorial e o aumento da imigração portuguesa. Em resumo, as diferentes fases da periodização apresentada tomam por base a progressiva "lusitanização do Brasil", já que nos primeiros séculos dominavam as línguas gerais e, num período concomitante com esse, houve a ocupação holandesa, que durou vinte e quatro anos, e só depois os portugueses se tornaram de fato senhores do país, impondo consequentemente a sua língua a todos os rincões brasileiros.

Além disso, percebem-se alguns problemas que exigem solução. O período de vinte e quatro anos de ocupação holandesa é muito pouco significativo para ser tomado como marco, quando se tem em mentê os efeitos linguísticos advindos em consequência dessa ocupação ou pelo significado geral do fato para a ruptura do desenvolvimento linguístico normal que ali se dava, na perspectiva das línguas indígenas, africanas e do próprio português. Esse período correspondeu apenas a um momento em que o Recife, capital do mundo holandês nas terras americanas, ouviu muitas línguas diferentes em face dos europeus imigrados, estimulados ou comprometidos com o dominio holandês. Apesar de a maioria da população se concentrar no Nordeste brasileiro nessa época, o efeito holandês praticamente não afetou as outras regiões, tal como o Rio de Janeiro e São Paulo. De modo que o hiato estabelecido pelos invasores quanto ao domínio português não caracterizou nada especificmente quanto ao uso da língua portuguesa, até porque não se tem nenhuma notícia sobre o efeito da língua dos invasores sobre a fala local. Afora isso, entendo que o século XVIII no Brasil tem caráter diferente daquele do século XVII - o que explicitarei na proposta que apresento - por isso, não se podem incluir no mesmo período etapas diferentes, quando se delimita o espaço de tempo entre 1654 e 1808. Só talvez a imigração poderia justificar essa divisão, mas mesmo assim ela sempre aconteceu para o Brasil, isso é um fato que antecede e ultrapassa o período, pois antes dos holandeses (posteriormente ela vai se avolumar, embora não se saibam os números precisos) ela já acontecia e, depois da independência, continuou acontecendo. Não é, portanto, muito convincente a razão de tal divisão. E mais ainda, estabelecer um período de 1808 até nossos dias é esquecer um marco fundamental do desenvolvimento linguístico do português brasileiro que foi a semana de Arte Moderna de 1922. Porque, mesmo que se considere na proposta o progressivo sobrepujar-se da língua portuguesa em relação à língua geral e ao processo de crioulização, por exemplo, não se pode deixar de considerar aquele evento pelo que possibilita de reflexão sobre a renovação da língua escrita, em certa medida, via elementos da oralidade - cuja polêmica até há algums decênios ainda foi motivo de discussão no Brasil - e as propostas e experiências que apresentou à sociedade, com todos os seus desdobramentos para o ensino da língua portuguesa nas escolas. Que essa questão foi controversa, não se pode negar, mas que a partir de 1922 a língua escrita de um modo geral no Brasil tem feito concessões ao que propuseram os modernistas, deixando-se penetrar por certas inovações da língua oral, isso é um fato inconteste, sobretudo por causa do estilo jornalístico, que por sua vinculação com a literatura, abriu espaço para renovação dos gêneros literários brasileiros.

2.2.1.2. Outra proposta : da formação das variedades lingüísticas regionais à elaboração da língua literária

2.2.1.3. Explicitação do critério da proposta : as condições comunicativas e a formação da língua comum: do isolamento geográfico à integração nacional.

Antes de explicitar o critério tomado por base para elaboração da proposta, vou operacionalizar o conceito de língua comum, já que se trata de um conceito-chave dentro da periodização.

2.2.2. O conceito de *língua comum*

Para trabalhar com a denominação *língua comum*, vou conceituá-la segundo Sommerfeldt (1938). Este autor a define como (1)

> Uma língua sensivelmente una que funciona como instrumento linguístico a numerosos grupos sociais, grupos que formam uma sociedade ou várias sociedades ... língua que toma diferentes nuances segundo as classes ou grupos sociais que os empregam, mas cujos traços fundamentais são os mesmos ... (42).

Além disso, Sommerfeldt associa (2) língua comum com criação de Estado e administração centralizada ou, ainda, (3) com fusão completa de um falar e de uma língua literária e com urbanização. Para o primeiro caso, tomando o exemplo da Noruega, o autor mostra que a urbanização favoreceu o desenvolvimento de uma certa nivelação de falares na direção do urbano, associando o fenômeno à imigração (45-7); quanto ao segundo aspecto, "ela surge onde se constitui um Estado com uma administração centralizada e associa a origem das primeiras línguas comuns aos primeiros Estados do antigo Oriente" (43); quanto ao terceiro, cita o caso da Noruega (43-4).

Coseriu (1988) identifica, por outro lado, a língua-padrão de uma língua comum, que representa a sua norma sócio-cultural, que denomina *exemplar*. Por outro lado, do ponto de vista da relação entre dialetos e língua comum, Coseriu (1988: 51) fala da pré-existência deles à constituição da língua comum, se dando mesmo a coincidência de um dialeto ser a base da língua comum. Isso significa que, quando se investiga a constituição de variedades de uma língua, é plausível se investigar primeiro a formação de dialetos ou variedades regionais, porque estes são mais antigos que a língua comum. Por fim, pode-se falar da constituição da língua literária, que acontece somente com a constituição da língua comum - do contrário, se falaria de uma literatura regional.

2.2.3. O conceito de *koiné*

Gambhir (1981:179-180), reunindo conceitos de *koiné* de diferentes autores, destaca a reunião de variedades regionais de uma mesma língua, como no caso exemplar do grego comum. Entretanto, segundo o autor ainda, esse não é sempre o caso, sendo mais geral o contato de diferentes sistemas linguísticos com simplificação.

Feito isso, cabe agora explicitar que o critério que norteia a proposta é a progressiva superação das dificuldades de intercomunicação entre populações fisicamente isoladas e a criação das condições que favoreceram essa intercomunicação; dois momentos cruciais caracterizam essa transformação e favorecem o desenvolvimento da língua portuguesa falada no Brasil, sendo o primeiro aquele que vai do isolamento geográfico - que contribuiu para o desenvolvimento do regionalismo - até ao separatismo; e o segundo, o que vai da centralização administrativa - propiciando a formação da unidade política - até à integração e à formação de uma consciência nacional. No primeiro, a situação histórica favoreceu o surgimento do regionalismo e, paralelamente a isso, a emergência de variedades regionais; no segundo, a centralização administrativa com a busca da unidade e integração nacionais favoreceram o desenvolvimento das condições comunicativas ideais para a emergência, desenvolvimento e estabilização de uma língua comum. Esse desenvolvimento começa, pois, com a criação de variedades regionais e caminha em direção à constituição de uma língua comum, que não é exatamente a mesma de Portugal - nem poderia deixar de não ser, pelas vicissitudes da realidade brasileira, que já explicitei e que vou ainda explicitar, e pela própria natureza do funcionamento das línguas, que se alteram de alguma maneira ao longo dos séculos, dada a criatividade dos falantes, que refazem seu instrumento de comunicação/interação/ação permanentemente. Conceber uma língua comum transplantada e que assim se mantivesse ao longo dos séculos seria conceber a língua como um produto acabado, que, por isso mesmo, não poderia mais atender a novas necessidades de vária natureza dos seus usuários.

Parto, dessa forma, da concepção de que o desenvolvimento do português brasileiro acompanha a história da comunicação no Brasil. Portanto, tomando por base o isolamento histórico das capitanias e depois províncias e a ausência de unidade política e cultural, a proposta leva em consideração as condições de interação e intercomunicabilidade que se vão forjando ao longo dos séculos. Ou seja, à medida que crescem os meios, as formas de acesso à intercomunicação, através do contato e integração das diversas regiões brasileiras, a língua portuguesa passa por diferentes estágios que correspondem às fases de sua história no Brasil.

2.3. O isolamento geográfico e o regionalismo: condições para a formação de variedades linguísticas regionais

A fragmentação de núcleos populacionais confere à colônia uma configuração de arquipélago gigantesco, que sobrevive até o século XIX (Sodré, 1979:12). Se, de um lado, esse fenômeno caracterizava a região Nordeste, por onde começara a colonização, no Sul do país, o processo também era semelhante. Veja-se o caso de São Paulo. Em face das condições ambientais e sem recursos para investir no comércio africano, São Paulo não se integrou na economia açucareira, recorrendo ao braço indígena, mantendo-se em tais condições dois séculos isolado da produção econômica da colônia, o que naturalmente representava isolamento geográfico (Pinto, 1989). Pelo fim da era colonial, ninguém pensava na possibilidade do Brasil como um Estado único, pois as classes dirigentes enraizadas nos diversos centros de colonização não viam o país como um todo; pelo

contrário, a expectativa era o mesmo destino da América espanhola (Oberacker Jr., 1957). Se compararmos o caso da América espanhola, que, em se esfacelando em muitas repúblicas, também caracterizou o espanhol americano com normas linguísticas diferentes - apesar da unidade superior da língua espanhola (Coseriu, 1990) - o Brasil, curiosamente, apesar de não ter sofrido o esfacelamento territorial aludido, apresenta processo semelhante, talvez devido a esse isolamento secular, que só se resolveu pela metade do século XIX e que quase representou uma separação do país em várias republiquetas.

Esse isolamento que perdurou por séculos teve inclusive repercussão no desenvolvimento da literatura, que representa um instrumento comunicativo entre escritor e leitor. Não bastasse o problema do isolamento comunicativo entre capitanias, há ainda o retardamento da entrada de algumas áreas no processo de colonização . É por isso que a atividade literária se apresenta como uma sucessão, século após século até o XVIII, em diferentes regiões, que principiam a desenvolver a literatura em estreito relacionamento com o desenvolvimento cultural, embora sem ligação com as outras que já haviam passado por aquele desenvolvimento. Assim, no século XVI em Pernambuco e Bahia; no XVII, no Rio de Janeiro; e no XVIII em São Paulo e Minas Gerais. Até o século XIX prevalece essa ausência de intercomunicabilidade, apesar do movimento academicista em meados do século XVIII, que coincide com o primeiro movimento interno de populações dentro do país e é, ao mesmo momento, capital da formação da cultura brasileira, pela participação de toda a sociedade na elaboração de sua expressão cultural (Pinto, 1989). O quadro de confinamento regional das capitanais se devia sobretudo às dificuldades naturais de comunicações em face das próprias condições geográficas, fomentado posteriormente pelo sentimento separatista que atuou em várias regiões. Dessa forma, o contato se fazia preponderantemente com Portugal, a nível exterior, constituindo-se portanto num isolamento interno e externo. (Castelo, 1967). Não se deve esquecer que essa situação passou num certo momento a ser promovida pela metrópole, que de forma intencional evitava a formação do espírito de união que poderia resultar num movimento separatista intenso.

É nesse contexto que se devem buscar as raízes do regionalismo. Desde os primeiros movimentos de rebelião, a exemplo da luta contra os holandeses, até a inconfidência mineira, predomina o caráter local ou regional. Até ainda no início do século XIX havia como que a aspiração das províncias de viverem isoladas. A presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro veio evitar de forma mais imediata o desmembramento da colônia. Ao que parece essa tradição do isolamento, que se estabeleceu desde o início e provocou esse espírito regionalista, deve-se sobremaneira às condições geográficas e, em decorrência da repartição do país em capitanias, ao desenvolvimento de núcleos de populações espalhadas na imensidão territorial com dificuldades de comunicação entre cada uma delas. Wagley (1965) refere-se às diferentes condições ecológicas e aos diferentes fatores históricos, aliados às dificuldades de comunicação entre as partes, como fatores que geraram regiões estritamente diferenciadas, embora cada uma portadora de sua parte característica da cultura nacional.

Assim, a configuração da realidade linguística brasileira passou por uma fase que corresponde ao multilinguismo e à formação de variedades linguísticas rurais, reflexos da

dispersão e da multiplicidade, e que tinha por base o isolamento geográfico e evoluiu para uma fase mais recente, que possibilitou a configuração de um português comum brasileiro com traços específicos, marcados regionalmente por normas linguísticas urbanas diferenciadas (em face naturalmente da influência das variedades regionais locais). A base dessa língua foi o diassistema português, representado por uma variedade comum superior compartilhada pelos imigrantes de diferentes regiões, que serviu de modelo dentro do processo de modernização linguística - que começa com a política linguística pombalina - trabalhando contrariamente às marcas regionais e aos rastros deixados pela complexidade de hábitos linguísticos de povos diferentes, que a falaram no território brasileiro. É preciso se falar no caso brasileiro de um progressivo aproximar de populações que, no século XIX, passaram a se intercomunicar na medida em que condições favoráveis foram criadas, ou seja, a paz política, por um ládo, e por outro, o desenvolvimento das condições comunicativas, que incluem desde a transformação do espaço físico, como a criação de vias de comunicações, quer seja pelos rios, quer seja pelas estradas, até à urbanização da vida social, criando-se determinados "loci" favoráveis a essa intercomunicação, onde a troca de interações linguísticas pudessem se dar.

2.4. Centralização administrativa, unidade política e integração nacional: condições para o desenvolvimento de uma língua comum e de normas linguísticas locais

É lúcido admitir que esse regionalismo mais intenso só vai se atenuar com o movimento de integração nacional das diferentes províncias, que dá nascimento a uma certa consciência nacional, que se realiza em dois momentos. Um primeiro corresponde à presença da Corte no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821. Um segundo, com o Segundo Reinado, entre 1840 e 1850, quando se pacifica o país e se impõe uma política de centralização da autoridade. Esse último movimento se constituiu como uma das primeiras formas políticas que o país assume durante o Reinado, caracterizando-se pelo desejo de atingir a sua consolidação e passar a viver como uma nação européia, apesar das contradições e das distinções de populações ainda se amalgamando. Essa última tentativa tem raízes no ano de 1834, quando o poder central usa de uma estratégia para fazer face ao intenso regionalismo que incorria em separatismo. Naquele ano, resolve-se criar a Assembléa Provincial, que, ao anular o poder de ação das câmaras municipais, coopta os poderosos locais, instituindo-se um poder intermediário - localizado ainda na província - que permitia às diversas oligarquias defenderem seus interesses, inclusive no conflito com o poder central. Porque vinculados institucionalmente ao Estado nacional, os conflitos que porventura pudessem ocorrer não poriam mais em risco a integridade territorial. Com isso, ganha o regionalismo outra feição, pois agora os proprietários rurais não conseguem fazer prevalecer inteiramente seus interesses (Dohlinkoff, 1990) e a ameaça do separatismo diminui.

O problema da dispersão entre as capitanias já se tinha delineado desde o século XVI, anos depois da divisão do país em capitanias. O combate a essa dispersão provocou a criação do governo-geral com sede em Salvador, que assim tentaria uma certa

centralização, que não funcionou, permitindo que o sentimento de autonomia de cada capitania se desenvolvesse nos anos seguintes. O resultado desse momento histórico que se estabeleceu no Brasil só se debelou, numa primeira etapa, na segunda metade do século XVIII com Pombal, que reverteu as capitanias à Coroa, rompendo aquele sentido de posse que caracterizara o sistema de distribuição de terras na época da colonização. Paralelamente a isso, ele já começara a exercer algumas medidas no sentido do delineamento definitivo da configuração territorial do país. Com a transferência da capital para o Rio de Janeiro em 1763 - com deslocamento do pólo econômico para a região das minas - ainda assim a nova capital não significou qualquer centralização efetiva, permanecendo aquelas características já referidas anteriormente. Mas as tentativas mais determinadas para se estabelecer a centralização vão ocorrer a partir da transferência da família real para o Brasil e, a seguir, esta vai ser favorecida pelo crescente processo de integração nacional no Reinado de Pedro II a partir de 1840. Antes desses acontecimentos, não se conseguira formar um centro econômico, espiritual e político para o conjunto das capitanias brasileiras. Mesmo a luta da independência em 1822 não promoveu a união e essa integração e unidade eram ainda inexistentes. Se a independência tivesse resultado de uma luta prolongada, dificilmente ter-se-ia preservado a unidade territorial, pois os interesses regionais eram ainda muito mais fortes do que esse começo de unidade que principiava a se forjar em 1808 (Furtado, 1961). Por isso, o único centro durante aquele período era ainda Lisboa, com tudo que a caracterizava como centro, ou seja, a língua, a cultura e também a legislação (Oberacker, 1957). A formação do português comum brasileiro vai ser favorecido, portanto, pelo crescente processo de centralização administrativa e integração nacional, em comparação com os séculos anteriores, quando dominavam o isolamento geográfico, o regionalismo, a ameaça de separatismo e o multilinguismo.

O ano de 1848 - a revolta Praieira naquele ano foi o último dos movimentos autonomistas e reflexo desse sentido local que tinha sido a experiência do país - corresponde ao Segundo Reinado que, pela centralização e sufocamento das lutas regionais, estabelece a paz política até 1889, quando eclode a República. Uma prova de unidade conseguida foi o reconhecimento por todas as províncias do Rio de Janeiro como centro político do país, quando na capital federal foi proclamada a República. Todas as provincias acataram o fato sem maior contestação (Oberacker, 1957). Apesar disso, o Rio de Janeiro - assim como a Bahia nos séculos anteriores - jamais se constituiu como centro irradiador cultural comparável à cidade do México e a Lima, que rivalizavam com Toledo, Madri ou Sevilha (Cunha, 1968). Esse sufocamento da autonomia local, que tinha começado em 1808, provocara os movimentos armados de 1817, 1824, 1833, 1835, 1939, 1942, que tentaram dessa forma reestabelecer o equilibrio anterior. 1848 continuava esse espírito (Carneiro, 1960). Até aí já se tinha formado uma consciência de nação e, consequentemente, a unidade política estava conseguida. Essa unidade, com a estabilidade política, se realizou no plano da cultura, da integração social e do fortalecimento moral (Tavares, 1977).

2.5. Industrialização e urbanização: condições para a elaboração da língua literária

A república imposta em 1889, quando o poder passou definitivamente à burguesia rural, entrou num rápido processo de desgaste. O fim da escravidão, que aconteceu um ano depois, acrescentou um dado novo na vida econômica brasileira. A massa de escravos, agora tornada livre, passou a constituir o operariado rural e urbano com o desenvolvimento da produção cafeeira e a subsequente industrialização que se impõe pelo final do século. São Paulo cresce como centro de todo esse processo, incorporando a mão-de-obra exportada pela Europa. Esses trabalhadores europeus, já de alguma forma familiarizados com um processo de industrialização dominante no velho continente, vão dessa forma dar um novo caráter às relações econômicas capitalistas, que entram em acelerado processo de desenvolvimento. Todo esse novo quadro que se estabelece na sociedade brasileira atinge seu auge no início do século XX, com a crise que leva à Primeira Guerra Mundial, e as tensões sociais aumentam, preparando o estopim da revolução de 1930.

O reflexo dessa tensão econômica e social na vida cultural brasileira vai ganhar expressão com a Semana de Arte Moderna em São Paulo em 1922. Papel especial nesse evento cabe à literatura, que pela tradição que já houvera estabelecido - lembre-se a polêmica que o romantismo levantado - dominou aquele evento. Como cerne da discussão em torno da literatura, emergiu o problema da língua, que já houvera sido o cerne da discussão durante o romantismo. Os modernistas como que retomam a questão linguística romântica e a aprofundam. Cabe destacar o papel que exerceu Mário de Andrade, que se transformou num teorizador da problemática. A partir daí se levantaram longas discussões em torno da realidade linguística brasileira em confronto com a realidade do português europeu. O interesse voltado para a nova perspectiva dirigiu as atenções para a pesquisa linguística do português rural brasileiro, ensejando-se várias propostas de incorporação de vários desses elementos à nova língua literária, muitas delas não alcançando o objetivo que pretendiam. Em resumo, a partir desse momento, elabora-se uma nova língua literária, com um leque variado de possibilidades, algumas delas extremando-se num certo nacionalismo exacerbado, que não tiveram continuidade. Apesar de tudo isso, aquele momento histórico estabeleceu uma discussão em torno da questão linguística, que se arrastou até recentemente, sobretudo porque o que se tinha estabelecido a partir da literatura, não ganhou reconhecimento nas gramáticas escolares, criando um fosso entre a língua literária renovada e as regras apresentadas nos manuais escolares, fazendo-se estabelecer, em consequência disso, um conflito no plano pedagógico em face da dualidade de normas.

A criação do projeto NURC em fins dos anos 60 é reflexo desse conflito, que os linguistas brasileiros procuraram sanar pelo levantamento das normas urbanas das cidades mais antigas com maior população. Com o reconhecimento pelos escritores de uma nova língua literária - apesar de ela não ter sido explicitamente codificada em nenhum manual pelos modernistas, que por isso deixaram em aberto as possibilidades de experimentação - a incorporação de elementos da oralidade na literatura e a sua influência na língua do jornal se tornaram uma realidade, mantendo-se o conflito apenas no plano pedagógico, refletindo dessa forma o caráter conservador do aparelho educativo. Só a partir dos

anos 80 se estabeleceu nas escolas uma discussão mais profunda sobre o problema, especialmente com o engajamento de linguistas com interesse pedagógico - graças ao desenvolvimento da linguística aplicada ao ensino nas universidades brasileiras - e com a formação de professores imbuídos dessa preocupação, além do treinamento de outros, cuja formação não houvera contemplado a incorporação de conceitos linguísticos apropriados a essa nova perspectiva.

2.6. Ódio aos portugueses e nativismo: seus reflexos sobre a consciência linguística brasileira

Depois de caracterizados os critérios que enformam a proposta, acrescentarei um componente que pode ter desempenhado papel importante na configuração das variedades linguísticas urbanas, advindo provavelmente do regionalismo exacerbado e de um certo orgulho da procedência geográfica e cuja manifestação era sempre motivada pela convivência de portugueses naquele ambiente. Trata-se das atitudes linguísticas. Dada a sua manifestação num periódico local num momento de extremo conflito entre brasileiros e portugueses, vale a pena levantar uma certa hipótese sobre o seu significado para a configuração do português brasileiro.

Nesse processo de construção da nação brasileira, em cuja raiz estava o conflito entre nacionais e portugueses, chama a atenção o nível de rejeição destes por aqueles. Essa rejeição é tão forte que se transforma em violência. Essa aversão políca, por sua vez, pode ter influenciado o linguístico, já que as atitudes linguísticas nascem da estrutura social, ou seja, as reações à forma particular de manifestação linguística de certos grupos refletem apenas o que em outros níveis acontece. A manifestação linguística de um indivíduo revela, portanto, uma série de características do estrato social ou pertença étnica de que ele provém. Embora a aversão aos portugueses, em face do contexto da colonização, tenha suas raízes em séculos anteriores - precisamente em Pernambuco na época da dominação holandesa (Brandão, 1924) - é no século XIX que esse problema ganha dimensão com possíveis efeitos sobre a consciência linguística dos brasileiros sobre a variedade local em relação àquela de feição nitidamente européia. Com a vinda da família real para o Brasil, o problema ganha maior evidência, se intensifica na época da independência e atinge seu auge na época da abdicação do Imperador e ainda se prolonga, extrapolando a metade do século.

Em épocas anteriores, esse sentimento já começara a ganhar algum vulto face à situação de diferença entre os brancos da colônia e os portugueses recém-chegados. Inicialmente o problema dizia respeito aos portugueses nascidos na colônia, que não possuíam o mesmo prestígio que os vindos da Europa. Com a evolução por que passa a colônia na época de Mauricio de Nassau e pela crescente perda de vínculo das novas gerações de filhos desses portugueses nascidos na colônia com a metrópole, passam esses brasileiros a se julgar superiores aos portugueses, sentimento que evolui para preconceito hostil e ódio. (Brandão, 1924). Em 1710, durante a tentativa de elevação do Recife à categoria de cidade e subsequente substituição de Olinda como centro da região, foram divulgados bandos ordenando que os oficiais filhos do reino deixassem os postos para

serem ocupados por naturais da capitania (Bittencourt, 1927). Pernambuco pode ser considerado a capitania onde os sentimentos de ódio aos portugueses foram mais intensos ou, pelo menos, foi onde mais se protestou contra a presença portuguesa, principalmente depois da independência. (Girão, 1979). Ali, durante a insurreição praieira, os portugueses dominantes no comércio sofreram muito com o clima de perseguição que dominava. Além de serem donos do comércio de lojas, eles empregavam caixeiros portugueses numa desproporção muito grande em relação aos pernambucanos, um dos estopins daquela revolta. Em 1847 e 1848, aos gritos de "mata-marinheiro", portugueses são mortos e suas casas são invadidas, ao mesmo tempo em que se exigia a expulsão de todos os portugueses solteiros dentro de um prazo estabelecido. (Prado Jr., 1991). Mesmo quando a crise econômica - em face dos acordos com a Inglaterra - se acirrou e a inflação se fez sentir na vida urbana com reflexos sobre as revoltas ocorridas na primeira metade do século XIX, os portugueses foram responsabilizados por todos os males que atormentavam o povo (Furtado, 1961).

O sentimento regionalista já destacado, aliado a um certo orgulho pela origem em contraposição aos portugueses europeus, deixou traços na cultura. Do ponto de vista linguístico, é de supor que o ódio em relação aos portugueses levava a se assumirem as diferenças linguísticas, provavelmente pouco acentuadas, como símbolo dessa diferença originada das estruturas sociais. No jornal "O carapuceiro", no ano de 1842, se podem ler dois fatos que corroboram o que acabamos de afirmar. No artigo "a lingoagem bordalenga de muita gente", comentado em Pessoa (1994), há referência a essa consciência linguística, reflexo da imagem odiosa dos portugueses. "Eu sou brasileiro e não sei falar lingoa de marinheiro", afirmava um tipo caraterístico local. Ainda no mesmo ano, encontramos a atitude jocosa em relação aos portugueses num texto publicado naquele jornal, não só pelo conteúdo do texto, mas também pela ridicularização da realização linguística característica da fala portuguesa de então. Transcrevemos os textos para melhor compreensão do que discutimos:

> Copia fiel de duas cartas, isto he; huma d'hum labrego em Portugal a seu filho no Brasil, e outra deste em resposta a seu pai.
>
> Mei filho Antonio - A bencao de Deos te cubra, e mais a minha, que he bomba, junto com a de tua mai, que está no Ceo para sempre de todos os seculos, e a de San Francisco recebendo as chagas, que nao me deixará mentir; porque trez bezes com esta já te escrebi, e nao me tens respondido. Manda-me dizer, se es morto para nao te escreber mais: e se es bibo, como nosso Senhor ha de prometir, manda me hum barril de melasso, e obra d'humas binte caixas de assucar; porque disse--me o compadre Ze Antunes, quando de lá beio, que tu já estabas tao adiantado, que ja eras terceiro de San Francisco, e com promessa de seres logo procuradori. Tua irma a Joanna, mulher do Sacristao, pario a salbamento um menino grande, como hum macho, Deos loubado, e ha de- se chamar Goncalinho, ou Goncalito, que ha de ser hum regalo. Respponde me, filho, para te encomendar a ialma ao Criadori dos ceos, e da terra, & c. & c.
>
> Resposta
>
> Mei rico pai - Lebem me seiscentos diabos, se eu arrecebi as cartas, em que me falla: e se eu fosse morto teria animo de negallo a VM., que he mei pai, assim como sou se filho? Isto por cá nao corre, como dantes; e por isso sò lhe posso mandar um barrilinho do tal melasso. No mais fico ás suas ordens. &c. (*O Carapuceiro*, 73, 10.12.1842).

Observe-se que o texto é reflexo do momento histórico daquela sociedade no conflito entre brasileiros e portugueses. O tom de jocosidade em relação ao assunto denota que possivelmente por volta da época da independência esse tipo de jocosidade deve ter surgido. Especialmente o que nos interessa é a referência aos usos orais daquela variedade linguística, retratada, provavelmente uma variedade rural de imigrantes. O uso de "mei" por "meu"; a forma analógica "bomha" por "boa"; o recurso à representação do "b" no lugar do "v"; o "i" escrito depois do "r" final, representando uma sílaba a mais nos substantivos terminados em "-or"; o "i" epêntico entre o artigo feminino e o substantivo começado por "a-" para desfazer o hiato (a ialma) e os diminutivos revelam a consciência da diferença entre um uso lusitano e outro brasileiro, já reconhecíveis em certos níveis.

Do que se viu dentro dos critérios, ressalta um aspecto interessante. Entre os dois extremos históricos, ou seja, o isolamento das capitanias e a integração das regiões, aparece um momento intermediário que é a descoberta do ouro, onde se começa o processo integrativo. Para esse período escolhi a data simbólica de 1750, quase como ponto intermediário, porque o ouro se descobre pelo fim do século anterior e Pombal assume a partir de 1755. Sodré (1976) apresenta uma periodização para uma história da cultura no Brasil e a divide em três fases, sendo as duas primeiras de uma cultura transplantada, diferenciando-se apenas pelo aparecimento de uma camada social intermediária na segunda; a terceira passa a acontecer com o surgimento e o processo de desenvolvimento de uma cultura nacional com o alastramento das relações capitalistas. Embora a divisão periódica da história da língua portuguesa no Brasil aqui apresentada não esteja baseada naquela periodização da cultura, as duas possuem alguma confluência. Nesse sentido, 1750 é o ponto de referência encontrado por Sodré para a passagem da primeira para a segunda, o que aproveitei inspirado nele. Pelo menos dois fatos podem justificar essa data como ponto de referência: a definição territorial e a fundação do colégio de Mariana, duas expressões da política pombalina. Quanto ao primeiro, trata-se do que ficou estabelecido pelo tratado de Madri e corresponde à área atual do Brasil, o que significava que a expansão em superfície atingira seus limites máximos e a conquista da terra estava efetivada (Sodré, 1976). Quanto ao segundo, significa um marco histórico na substituição da cultura jesuítica pela cultura leiga e no papel que exerceu no processo de nivelamento linguístico e como modelo por muitos anos. Está claro que os dois fatos representavam momentos dentro de um processo mais amplo - com outros significativos, tais como o da expulsão dos jesuítas em 1759 e o de, em 1763, o Rio de Janeiro passar a capital do governo colonial - de modernização e de outras alterações sociais, como uma certa complexificação da estrutura social.

Em resumo, há um período em que se formam variedades locais, dadas as condições históricas já explicitadas, que corresponderia a uma extrema complexidade lingüística. É o período inicial e de isolamento das regiões, com o mínimo de contato entre elas. Depois começa a se fermentar o que seria o português comum brasileiro pelo contato de populações de regiões diferentes, através da migração. Quando cessam as divisões internas, as lutas intestinas que dominaram quase todas as províncias, vem a busca de integração nacional e se desenvolvem as comunicações, quer orais, quer escritas. Só depois disso, se pode chegar à elaboração da língua literária já no início deste século, depois de ter

se estabelecido uma rede de comunicações através da constituição de centros urbanos e, naturalmente, de um público leitor. Dos cinco grandes momentos históricos e seus estágios linguísticos esboçados acima, resultou a periodização apresentada a seguir, em três fases de natureza linguística, porque concebemos os estágios b), c) e d) como partes de uma mesma etapa, ou seja, da formação do português comum brasileiro, que começa a se delinear pelo grande movimento populacional verificado no ciclo do ouro. Dessa forma, estabeleço as seguintes fases para a história do português brasileiro:

FASES	PERÍODO	FENÔMENOS LINGUÍSTICOS
1a. fase	1534-1750	Formação das variedades linguisticas regionais
2a. fase	1750-1922	Formação do português comum brasileiro
3a. fase	1922 em diante	Formação da língua literária

Universidade de Tübingen/Alemanha

BIBLIOGRAFIA

BITTENCOURT, Pedro Calmon Moniz de, "História da independência do Brasil", in: *Revista do Instituto Geographico e Histórico do Brasil*, (*RIGHB*), 94 (148), 1927, pp.101-339.

BRANDÃO, Ulysses, "A confederação do Equador", in: *Revista do Instituto Archeológico Histórico e Geographico Pernambucano*, XXVI, 1924, pp.12-364.

CARNEIRO, Edison, *A Insurreição Praieira (1848-49)*, Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CASTELO, José Aderaldo, *A Literatura Brasileira*, Vol.1, São Paulo: Cultrix, 1967.

CHEN, Ping, "Modern written Chinese in development", in: *Language in Society*, 22, 1993, pp.505-37.

COSERIU, Eugenio, "Die Begriffe "Dialekt", "Niveau" und "Sprachstil" und der eigentliche Sinn der Dialektologie", in: ALBRECHT, J., LÜDTKE, J. und THUN, H. (Hersg.), *Energeia und Ergon. Studia in Honorem Eugenio Coseriu*, Tübingen: Narr, 1988, pp.15-43.

COSERIU, Eugenio, "El español de América y la unidad del idioma", *I Simposio de Filología Iberoamericana*, Zaragoza: Libros pórtico, 1990, pp.45-75.

COSERIU, Eugenio, "A língua literária", in: *Agália*, 41, 1995, pp.57-60.

CUNHA, Celso, *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1968.

DOHLINKOFF, Miriam, "O poder provincial: política e historiografia", in: *Revista de História*, 122, 1990, pp.71-95.

DOMINGUE, Nicole, "Internal change in a transplanted language", in: *Studies in the linguistic sciencies*, 4 (2), 1981, pp.151-9.

FURTADO, Celso, *Formação Econômica do Brasil*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Ed. fundo de Cultura, 1961.

GAMBHIR, S. K., "The East Indian speech community in Guyana: A sociolinguistic study with special reference to koine formation", Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1981.

GIRÃO, Valdelice Carneiro, "Os movimentos pré-políticos da década de 1840-1850 em Pernambuco. Fecha-fecha e mata-mata", in: *Revista do Instituto Histórico do Ceará*, XCIII (99), 1979, pp.289-312.

GREENBERG, J. H., "Urbanism, migration, and language", in: KRUPPA, Hilda (ed.), *Urbanization in West Africa*, 1959.

NEUSTUPNÝ, J. V., "The modernization of the Japanese system of communication", *Language in Society*, 3, 1974, pp.33-50.

OBERACKER JR., Carlos H., "A formação da nação brasileira", in: *Revista de História*, XIV (29), 1957, pp.20-36.

PESSOA, Marlos de Barros, ""A lingoagem bordalenga de muita gente": o conteúdo linguístico de importante fonte para o conhecimento do português brasileiro do século XIX", in: *Lusorama*, 25, 1994, pp.70-80.

PINTO, Virgílio Noya, *Comunicação e Cultura Brasileira*, São Paulo: Ática, 1989.

PRADO JR., Caio, *Evolução Política do Brasil. Colônia e império*, 19ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.

SILVA NETO, Serafim da, *Introdução ao Estudo da Língua Portuguesa no Brasil*, Rio de Janeiro: INC/MEC, 1963.

SODRÉ, Nelson Werneck, *Síntese de História da Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed, 1976.

SOMMERFELDT, A., "Conditions de la formation d'une language commune", in: *Actes du IV Congrès International de Linguistes*, Copenhagen, 1938.

STEPANOV, G. V. and SVECER, A. D., "Toward a study of transplanted languages", in: GECKELER, Horst et alii (eds.), *Logos Semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, Berlin-New York: W. de Grayter, 1981, pp.219-25.

TAVARES, A. de Lira, "O segundo Reinado e a unidade nacional", in: *RIGHB*, 314, 1977, pp.268-83.

WAGLEY, Charles, "Regionalism and cultural unity in Brazil", in: HEATH, D. B. and ADAMS, R. N. (eds.), *Contemporary Cultures and Societies of Latin America*, New York: Random House, 1965, pp.124-36.

QUADRO TEÓRICO PARA A COMPARAÇÃO DO ASPECTO VERBAL NO PORTUGUÊS E NO FRANCÊS

ANA CRISTINA PETROV*

I. Apesar de o Aspecto ser provavelmente a categoria verbal mais antiga, quer por exprimir uma ideia mais concreta e objectiva do que o Tempo, quer por estar essencialmente ligado à noção de processo (que corresponderia mais à mentalidade primitiva), na maioria dos casos não existem, ou são simplesmente subsidiárias, as referências ao termo e ao conceito na generalidade das gramáticas, nas escolas ou universidades, para não falar do desconhecimento completo sobre esta questão revelado pela maior parte das pessoas.

Esta situação é ainda mais incompreensível se atentarmos na opinião de John Lyons (Lyons, 1990), quando considera que a subalternidade do Aspecto relativamente ao Tempo se deve apenas a um acidente histórico porque, no fim de contas, o Aspecto está muito mais desenvolvido que o Tempo em todas as línguas: há muitas que não possuem tempos gramaticais mas são raras as que não têm Aspecto. Por outro lado, estudos recentes tendem a demonstrar que o Aspecto é mais importante que o Tempo a nível ontogenético, pois as crianças, cuja língua materna possui essas duas categorias, dominam primeiro e mais facilmente um que outro (cf. Lyons, pp.324-5).

Relembramos, igualmente, que já os Gregos, sem contudo se servirem do termo, parecem aperceber-se, mais ou menos claramente, de certos valores temporais de *duração* e de *acabamento* no seu sistema verbal. Daí, darem dos seus tempos definições duplas em que a indicação de "época" é completada pela de "acabamento" ou de "não-acabamento", classificando-os em dois grandes grupos: o dos "tempos determinados", constituído pelo "contínuo" (presente e imperfeito) e pelo "acabado" (perfeito e mais-que-perfeito); e o dos "tempos indeterminados", englobando o aoristo e o futuro.

Por seu lado, o Latim toma também em conta a noção aspectual, distribuindo morfologicamente os seus tempos verbais em função de uma oposição entre o *tema do presente* (*"tempora infecta"*) e o do *perfeito* (*"tempora perfecta"*).

Em 1846, o linguista alemão Georg Curtius, guiado por uma ideia comparatista, procura identificar no sistema verbal do grego antigo a noção de *"vid"*, detectada no verbo eslavo (cf. Castilho, 1968; Dietrich, 1983).

É, com efeito, através dos estudos gramaticais do sistema eslavo, e em particular do Russo, que a noção de Aspecto começa a delinear-se, pois de entre as línguas indo-europeias, as línguas eslavas são as que mantêm, de maneira mais viva e sistemática, a categoria de Aspecto, estabelecendo distinções morfológicas entre *verbos imperfectivos* (*"nesoversennyi"*) e *perfectivos* (*"soversennyi"*).

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

Deste modo, analisando o verbo grego sob este prisma, Curtius distinguia entre "graus do tempo" (o presente, o passado e o futuro), e a "qualidade do tempo" (Aspecto): a acção durativa (tema do presente), a acção incipiente (tema do aoristo), a acção completa (tema do perfeito).

Ao longo do tempo, vários foram os autores que retomaram o ponto de vista de Curtius, alargando-o ou reformulando-o mas, de qualquer forma, a oposição entre as formas do presente e as do aoristo, e entre ambas e as do perfeito, é incontestavelmente aceite por todos.

Nas diferentes abordagens do Aspecto verbal importa mencionar, entretanto, a descoberta de uma nova noção que vem instaurar a confusão nos espíritos. Trata-se do que se designa vulgarmente por "Modo(s) de Acção", tradução do termo alemão "*Aktionsart(en)*".

A dicotomia entre "*Aspekt*" e "*Aktionsart(en)*" aparece, em 1908, nos estudos eslavos, com os trabalhos do sueco S. Agrell sobre o verbo polaco e diz respeito, por um lado, à oposição gramatical entre imperfectivo/perfectivo (Aspecto propriamente dito) e, por outro, às distinções de natureza lexical entre conteúdos verbais como "inceptivo", "iterativo", "terminativo", etc. (Modo(s) de Acção) (cf. Dietrich, 1983, pp.182-3).

Outras escolas linguísticas trouxeram um contributo interessante à problemática do Aspecto. A tendência psicológica, por exemplo, com E. Koschmeider e principalmente com Gustave Guillaume, levou à definição do Aspecto como uma espécie de "tempo metafísico", a partir das considerações de Bergson sobre a duração. As categorias verbais "Modo, Tempo, Aspecto" são consideradas, deste ponto de vista, como fases internas de um fenómeno de natureza única, a *cronogénese*, que é a génese, em pensamento, da representação do Tempo. Assim, é demonstrado que, no sistema verbal, tudo é questão de representação mental do Tempo. A fase do desenvolvimento de um processo e o momento em que se encontra esse desenvolvimento (o Tempo), fundem-se, ou por outros termos, o "tempo implicado" (o Aspecto) e o "tempo explicado" (o Tempo) funcionam como duas faces do mesmo fenómeno. Com efeito, admite-se que qualquer noção do discurso verbal está naturalmente impregnada de Tempo, inevitavelmente associada à ideia de duração por muito breve que esta seja (cf. Martin, 1971, pp.48-9).

II. Passando em revista estudos mais recentes, notamos que a categoria do Aspecto parece ser, afinal, uma das mais esquivas e resistentes à reflexão linguística, manifestando-se campo fértil para a elaboração de teorias diversas, o que só tem contribuído para obscurecer esta problemática. Basicamente distinguem-se duas tendências: para uns, o Aspecto diz respeito apenas à dimensão do acabamento, ou seja, é a categoria verbal que permite apreender a acção com ou sem o seu termo (oposição perfectivo/imperfectivo); para outros, ao contrário, é sobretudo a noção de duração que importa. Esta concepção durativa do Aspecto é fundamental para os generativistas na esteira de N. Chomsky, por exemplo, e para os linguistas discípulos de G. Guillaume.

Sem propósito de examinar aqui todas as propostas teóricas neste domínio, parece-nos fundamental referir algumas das mais desenvolvidas relativamente ao Aspecto Verbal no Português e no Francês.

Assim, logo no primeiro capítulo de *Introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa* (1968), Ataliba T. de Castilho defende que o Aspecto é:

> Uma categoria de natureza léxico-sintática, pois em sua caracterização interagem o sentido que a raiz do verbo contém e elementos sintáticos tais como adjuntos adverbiais, complementos e tipo oracional (p.14).

Quanto à problemática da dicotomia "*Aspekt*"/"*Aktionsart(en)*", Castilho concebe a primeira categoria como uma compreensão *strictu sensu* do desenvolvimento da acção, sendo a segunda uma compreensão *lato sensu* das noções aspectuais, acabando por concluir que o Aspecto e Modo (s) de Acção são uma única realidade (cf. p.44).

Em consequência, este linguista brasileiro estabelece o seguinte quadro dos principais Aspectos verbais do português, dos seus valores e meios de expressão:

Valor	Aspecto
Duração	Imperfectivo
Completamento	Perfectivo
Repetição	Iterativo
Neutralidade	Indeterminado

reconhecendo, porém, em cada uma destas quatro modalidades aspectuais, diferentes "matizes" ou noções que não podem ser desprezados (p.49). Deste modo, o designado Aspecto imperfectivo abrange, na sua óptica:

- o Aspecto imperfectivo inceptivo (supondo as modalidades de inceptivo propriamente dito e o cursivo progressivo);
- o Aspecto imperfectivo cursivo (com duas variantes: o cursivo propriamente dito e o cursivo progressivo);
- o Aspecto imperfectivo terminativo.

Por sua vez, o Aspecto perfectivo é possível de se subdividir em:

- Perfectivo pontual;
- Perfectivo resultativo;
- Perfectivo cessativo.

Finalmente o Aspecto iterativo compreende o iterativo imperfectivo e o iterativo perfectivo (cf. p.50, pp.81-91).

E. Coseriu (Coseriu, 1980), embora não tendo dedicado um estudo particular à categoria Aspecto no sistema linguístico português, refere-se a ele sempre que examina questões de natureza verbal relacionadas com o Espanhol ou as línguas românicas em geral.

Segundo Coseriu, a divergência de opiniões que envolve a noção de Aspecto deve-se ao facto de se ter frequentemente partido de línguas de sistema aspectual relativamente

simples (línguas eslavas ou germânicas) e de se pretender fazer pura e simplesmente desses sistemas um modelo para a descrição das línguas onde se descobria a noção aspectual. Na sua perspectiva, o Aspecto eslavo, por exemplo, não representa a categoria de Aspecto (Aspecto universal) mas apenas uma das suas modalidades históricas (Aspecto histórico, próprio a uma língua determinada) e, por conseguinte, a oposição imperfectivo/perfectivo, característica do eslavo, pode,em princípio, não o ser de outras línguas.

A oposição Tempo/Aspecto é concebida por Coseriu como correspondendo em parte à estabelecida por Guillaume entre "tempo explicado" (o Tempo deíctico) e "tempo implicado" (o Aspecto intrínseco). Assim, na linha dos universais "possíveis", Coseriu propõe a distinção de uma série de dimensões *temporais* (o "plano" e as "perspectivas") e *aspectuais* (a duração, o "número verbal" ou iteração, a determinação ou orientação objectiva, o acabamento, o resultado, a visão, a fase ou grau, a colocação ou incidência) (p.19).

Quanto à distinção estabelecida geralmente entre Aspecto e "*Aktionsart(en)*", Coseriu não a considera pertinente em termos universais pois, na maior parte das vezes, não existe entre ambos diferença de natureza.

De inegável interesse se revela também um artigo de José G. Herculano de Carvalho (Carvalho, 1983) onde, na esteira da teoria psicomecânica de G. Guillaume, se consideram as categorias verbais de Tempo e Aspecto intrinsecamente associadas. A segunda categoria é, porém, reconhecida como uma das mais difíceis da gramática, tanto no que diz respeito à sua natureza (o que permitiria a sua definição), como no que toca aos diferentes valores que ela compreende ("aspectos", valores aspectuais), e também relativamente à estruturação dos ditos valores e às suas relações com os valores temporais nos sistemas linguísticos particulares. Enquanto o Tempo, relativamente mais fácil de estudar e definir, se refere à "ordenação" (localização ordenada) do processo, o Aspecto distingue-se dele porque, "abstraindo da localização temporal do processo, diz respeito ao modo como este é concebido quanto ao seu desenvolvimento interno" (definido em moldes de duração e desenvolvimento do processo). Esta abordagem põe também em causa a dicotomia entre Aspecto/Modo(s) de Acção, sustentando-se que o Aspecto (categoria subjectiva cujos valores essenciais são imperfectivo/perfectivo) e o (s) "*Aktionsart(en)*" (categoria objectiva cuja expressão pertence ao léxico) são, no fim de contas, uma única categoria que se pode designar pelo termo genérico de Aspecto.

No caso do Francês e do Português, Herculano reconhece que a oposição aspectual primária perfectivo/imperfectivo (ou não perfectivo) sozinha ou combinada com a oposição durativo/momentâneo (ou não durativo) determina "toda a estrutura aspectual" (p.241). Desta combinação resultam oposições secundárias que se exprimem perfeitamente através do léxico, ou seja, pelos próprios semantemas dos verbos: perfectivo durativo/perfectivo não durativo ou momentâneo; durativo cursivo/durativo iterativo ou não cursivo; perfectivo incoativo ou inceptivo/perfectivo terminativo; perfectivo ingressivo/perfectivo egressivo e o Aspecto permansivo.

III. Relativamente à língua francesa, Paul Imbs (Imbs, 1968) considera que Aspecto e Tempo são dois valores em certa medida rivais, mas estreitamente solidários que, aliás,

se equilibram. Isto significa que um certo ritmo regula a sua predominância alternada: se o valor aspectual se impõe com maior nitidez, o valor do Tempo propriamente dito diminui necessariamente e vice-versa.

Imbs estabelece assim a sua tipologia, distinguindo três oposições aparentadas, dado que pressupõem, mais ou menos, o desenvolvimento do processo na sua totalidade.

1. A principal é o *Aspecto inacabado/acabado*, opondo-se uma duração ilimitada a uma duração limitada (... __... /__): *Présente/Passé Composé.*
2. Também muito importante é a oposição que resulta da presença ou da ausência de duração no desenrolar do processo: *Aspecto durativo/Aspecto pontual ou momentâneo* (__ /.). Um caso particular do Aspecto durativo é o Aspecto progressivo.

Aspecto imperfectivo/perfectivo (verbo simples/verbo composto: *battre/abattre, semer/parsemer*).

Mas pode-se considerar apenas uma parte do processo, por exemplo, o seu início ou o seu fim: *Aspecto incoativo/Aspecto terminativo*. Acrescenta-se ainda a esta lista o *Aspecto iterativo* (cf. p.16).

Naturalmente diversas "*nuances*" poderão ser precisadas ao tratar-se cada Tempo verbal em particular: o Presente do Indicativo francês traduz os *Aspectos inacabados*, o Futuro é um prolongamento do Presente, do qual retoma as variedades aspectuais, e o Passado manifesta oposições aspectuais mais evidentes, em virtude da riqueza das formas que o exprimem (cf. pp.22-50).

Por seu lado, R. Martin (Martin, 1971), adoptando a perspectiva de Guillaume de "tempo implicado"/"tempo explicado", considera que o primeiro cria as seguintes oposições aspectuais:

a) *Aspecto pontual/Aspecto durativo*: a duração de um processo pode ser contínua (*Aspecto* puramente *linear/Aspecto progressivo*), ou *descontínua* (Aspecto iterativo, frequentativo,multiplicativo, distributivo);

b) *Aspecto inacabado/acabado*; *imperfectivo/perfectivo*: reproduzindo a teoria de Guillaume, Martin lembra que o espaço verbal é a imagem de um vector AB, símbolo da tensão verbal (isto é, mobilidade progressiva de uma acção em processo de realização), sobre o qual se podem imaginar três pontos teoricamente possíveis: um inicial, um intermediário e um final. Ora, o pensamento pode captar a imagem verbal em A, ou seja, no início da sua tensão vista prospectivamente e sem nenhuma distensão (ex. *marcher*). Se apreendermos o verbo em I (ponto intermediário), falaremos da coexistência de tensão e distensão e o Aspecto do processo não está, então, senão parcialmente em tensão (*marchant*). Nestes dois casos trata-se do *Aspecto inacabado.*

   Captado em B., quer dizer, em posição final, o Aspecto do processo está completamente em distensão, o que significa que o termo do processo foi atingido. É o Particípio Passado (marché) que dá em francês esse resultado, ou estado posterior à tensão, e, por conseguinte, o *Aspecto acabado.*

No caso do inacabado, que é o único em que a oposição perfectivo/imperfectivo tem sentido, a consciência linguística pode apreender (*Aspecto perfectivo*) ou não (*Aspecto imperfectivo*) o termo do processo (cf. p.53).

c) os três pontos do Aspecto verbal determinam, assim, um recorte em três fases distintas (inicial, média e final), podendo-se falar de *Aspecto incoativo ou ingressivo* (relativo à fase inicial) e de *Aspecto terminativo ou conclusivo* (associado à fase final) (id.).

Por fim, B. Pottier (Pottier, 1987) distingue dois tipos de Aspecto, dando exemplos da sua realização na língua francesa:

a) *Aspecto I* - tem a ver com a *natureza do acontecimento* e corresponde ao "tempo interiorizado" de Guillaume. Neste âmbito, é de capital importância o estudo dos lexemas, de um ponto de vista semântico, pois estes têm características que lhes são inerentes (semas genéricos) e que permitem caracterizá-los relativamente à perfectividade (evocam por si mesmos o termo) ou à imperfectividade (são não-limitados por natureza). Consoante as línguas, é ou o contexto ou um processo morfológico que determina o Aspecto em situação de enunciado (cf. pp.168-9).
b) *Aspecto II* - diz respeito ao *desenrolar do acontecimento* que, implicando uma certa duração, pode ser visto em vários estádios do seu desenvolvimento: prospectivo, inceptivo, incoativo, cursivo, terminativo, cessativo e retrospectivo.

IV. Das várias propostas conceptuais analisadas sobre a noção de Aspecto Verbal, a de E. Coseriu, ao considerar que esta categoria não deve ser reduzida a uma única dimensão, ou seja, à oposição tradicional entre acabado/inacabado ou imperfectivo/perfectivo, é a mais pertinente e funcional no caso concreto do Português e do Francês. Daí decorre que o Aspecto compreende o binómio referido, bem como as variantes aspectivas chamadas Modo (s) de Acção.

Procurando chegar a uma sistematização quanto à manifestação do Apecto Verbal, reconhecemos que os vários teóricos consultados concebem a realização desta categoria envolvendo dois planos básicos:

- Processos do domínio exclusivo do léxico verbal e de certos contextos.
- Processos decorrentes dos tempos verbais e das construções perifrásticas.

Parece-nos, pois, viável esboçar o seguinte quadro de síntese dos principais processos de expressão/manifestação do Aspecto Verbal em Português e Francês (ver quadro final).

Como se pode verificar no esquema, algumas categorias aspectuais possuem diferentes designações devido à grande heterogeneidade das propostas teóricas e terminologias já assinaladas.

Por outro lado, a "visão parcializadora" detectada por Coseriu, embora corresponda ao esquema dos valores do processo verbal "em desenvolvimento", está imbuída, a nosso ver, de subtilezas que não devem ser ignoradas.

Por isso, achamos importante introduzir algumas explicações com vista a tornar mais clara e precisa a interpretação da tipologia proposta.

Assim, a oposição entre *inacabado* e *acabado*, segundo a maioria dos linguistas, está em relação com os valores aspectuais traduzidos pelos *tempos verbais*. Por seu lado, o par *imperfectivo/perfectivo* tem, por assim dizer, o mesmo sentido que *inacabado/ acabado*, mas é antes utilizado para designar os valores aspectuais expressos pelos próprios *lexemas verbais*.

O *Aspecto iminencial* descreve o estádio anterior a um processo visto pelo locutor como prospectivo imediato no seu cinetismo, isto é, a acção verbal é captada antes do seu começo, enquanto os *Aspectos ingressivo, inceptivo e incoativo* marcam o início desse começo.

Contudo, alguns teóricos sublinham a diferença entre o *Aspecto inceptivo* e o *Aspecto ingressivo*, considerando o primeiro próprio para designar o início do desenrolar de um processo e o segundo como traduzindo a entrada num dado estado (Carvalho, 1983).

Os *Aspectos pontual, durativo e progressivo* dispensam comentários, porquanto os semantemas dos verbos põem em destaque a ideia de ausência ou de presença de duração, ou de aceleração e de gradação do processo verbal.

O *Aspecto cursivo*, que exprime um processo em desenvolvimento, cujos limites se ignoram, engloba as categorias do *habitual, iterativo, frequentativo, duplicativo* e *multiplicativo*. Apesar de certas subtis "*nuances*" subjacentes a cada uma delas, estas categorias indicam todas uma acção verbal em reiteração, ou seja, no seu processo de continuidade.

Em relação ao *Aspecto pré-final* ou *regressivo*, este refere-se a acções que quase atingiram o termo final, enquanto os valores *terminativo, conclusivo, cessativo* e *final* marcam o último momento da acção que se desenrolava.

Por fim, na fase do *acabado, o Aspecto egressivo ou resultativo* traduz o processo após a sua fase terminal ou conclusão.

Quanto à "visão parcializadora", limitamo-nos a relembrar a definição de E. Coseriu:

> *La vision partialisante peut être "angulaire" (l'action est considérée entre deux points A et B, qui peuvent être aussi le point initial et le point final de l'action même, ou peuvent coïncider dans un seul point C), "retrospective" (jusqu'au point C), "prospective" (du point C en avant), "comitative" (l'action est considérée à plusieurs points de son déroulement), "continuative" (l'action est considérée avant et après le point C) (Coseriu, 1980 p.22).*

Universidade Jean Monnet de Saint-Etienne (França)

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, José G. Herculano de, "Temps et Aspect: Problèmes Généraux et leur Incidence en Portugais, Français et Russe", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Lisboa - Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

CARVALHO, José G. Herculano de, *Estudos de Linguística Portuguesa*, Coimbra Editora, 1984.

CASTILHO, Ataliba T. de, *Introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa*, separata de *Alfa 12*, Marília, 1968 (Coleção de Teses).

COSERIU, Eugénio, "Aspect Verbal ou Aspects Verbaux? Quelques Questions de Théorie et de Méthode", in: David, Jean & Martin, Robert (org.), *La Notion d'Aspect*, Paris: Klincksieck, 1980.

DAVID, Jean & MARTIN, Robert (org.), "La Notion d'Aspect", *Actes du colloque organisé par le Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz*, Paris: Klincksieck, 1980.

DIETRICH, Wolf, *El Aspecto Verbal Perifrástico en las Lenguas Románicas*, Madrid: Editorial Gredos, 1983.

IMBS, Paul, *L' Emploi des Temps Verbaux en Français Moderne*, Paris: Klincksieck, 1968.

LYONS, John, "L'Aspect", in: *Sémantique Linguistique*, Paris: Larousse, 1990.

MARTIN, Robert, *Temps et Aspect. Essai sur l' Emploi des Temps Narratifs en Moyen Français*, Paris: Klincksieck, 1971.

POTTIER, Bernard, "Essai de Synthèse sur l' Aspect", in: *La Notion d' Aspect*, Paris: Klincksieck, 1980.

POTTIER, Bernard, *Théorie et Analyse en Linguistique*, Paris: Hachette, 1987.

A DINÂMICA LEXICAL DO CRIOULO PORTUGUÊS DA ÁFRICA

MARIANA PLOAE-HANGANU

1. CONSIDERACÕES GERAIS

O léxico do crioulo português apresenta-se como um domínio de investigação pouco estudado; a maioria dos trabalhos, mesmo os recentes e de maior relevância (Bartens, 1995; Couto, 1994) contêm apenas vocabulários bilingues que diferem tanto pelo seu conteúdo como pela sua estrutura, ou contêm apenas colectâneas de textos. Nalguns destes vocabulários figura só o correspondente crioulo da palavra portuguesa, sem qualquer indicação suplementar, noutros, a tradução dos termos crioulos surge noutra língua (alemão, inglês), incluindo também poucas e sumárias referências etimológicas. Até hoje, muito poucos estudos semânticos do crioulo português foram feitos e apenas uma única tentativa (Granda-Gutiérrez, 1985: 157-171) de estabelecer um vocabulário fundamental duma variedade do crioulo português, a de Ano Bom. Um trabalho de carácter geral traz-nos valiosíssimas contribuições teóricas referentes à classificação dos fenómenos lexicais dos crioulos em geral (Hancock, 1980: 63-80).

Nesta presente comunicação é a nossa intenção apresentar o léxico do crioulo português duma única perspectiva e global; comparando-o com o léxico do português, salientaremos desta maneira os elementos antigos e populares dele herdados, assim como as inovações semânticas e lexicais surgidas no crioulo. Por fim, o nosso trabalho mencionará, por falta de espaço apenas, as conclusões duma classificação onomasiológica do léxico do crioulo português.

2. A APRESENTAÇÃO GERAL DO LÉXICO DO CRIOULO PORTUGUÊS

O léxico do idioma em debate é na sua maior parte de origem portuguesa; ele abrange todavia vários empréstimos doutras línguas ou, mais frequentamente, do português moderno e de várias línguas africanas.

O léxico de origem portuguesa agrupa-se em duas categorias: por um lado, palavras herdadas do português no período da formação do crioulo, por outro lado, palavras que entraram na língua posteriormente, devido ao contacto entre crioulo e o português actual. Estamos perante um fenómeno quase igual ao das palavras herdadas do latim pelas línguas românicas e ao das palavras chamadas "cultas", introduzidas nestas línguas por via erudita da mesma fonte latina.

Nem todas as variedades crioulas contêm empréstimos da mesma natureza e na mesma quantidade. Por exemplo, o número dos empréstimos portugueses é maior no crioulo de Cabo Verde e muito menor no crioulo de São Tomé e ainda mais reduzido no

crioulo de Ano Bom, onde se encontram um maior número de vocábulos de origem africana. A mesma situação apresentam as palavras herdadas do português. Bastará uma simples comparação para torná-lo óbvio: a seis palavras que ocorrem frequentamente no falar, todas elas de origem portuguesa no crioulo de Cabo Verde, correspondem no crioulo de São Tomé palavras de origem africana:

PORTUGUÊS	CRIOULO DE CABO VERDE	CRIOULO DE SÃO TOMÉ
cesto	sestə	kwali
corpo	korpe	ubwé
semente	semẽnta	ukwɛ
arranhar	ɾajɲa	fɔnɔ
vazio	baziu	duĝi
cotovelo	kutubɛl	kokoi

Portanto, o léxico é um domínio, pelo menos em algumas áreas (crioulo de São Tomé, Príncipe, Ano Bom) onde a componente africana é importante e, por isso, obrigatoriamente a ter em conta num estudo lexical completo e exacto.

2.1. ELEMENTOS ANTIGOS E DIALECTAIS

Uma análise, mesmo sumária, dos elementos lexicais, assim como da de outros compartimentos linguísticos, infirma a teoria que atribui apenas a um único dialecto, seja ele do Norte ou do Sul, um papel preponderante na constituição do crioulo português. Vários elementos dialectais portugueses oriundos de todas as regiões de Portugal podem ser encontrados não só no crioulo português da África mas também no português do Brasil ou no chamado indo-português.

Os elementos antigos e dialectais não estão representados na mesma proporção em todas as variantes crioulas portuguesas. Acontece que no crioulo de Cabo Verde e, parcialmente, no da Guiné, devido ao contacto mais frequente e mais intenso com o português metropolitano, as antigas palavras deste herdadas foram substituídas por sinónimos do português moderno; no entanto, elementos dialectais oriundos do português mantiveram-se quase intactos. Por exemplo: crioulo de São Tomé *dana* provém do velho português *danar*, mantendo-se do português tanto a forma como o significado; para o mesmo sentido, o crioulo de Cabo Verde escolheu a palavra *estragar* que deu no crioulo de Cabo Verde *straga*. Do velho português *mancebinho*, diminutivo de *mancebo* "indivíduo jovem", registado também no português moderno na região de Trás-os-Montes, o crioulo de São Tomé mantém o mesmo significado na palavra *maʃibĩ*. Dalgado (1900: 43) encontra na variedade portuguesa de Ceilão a forma *masviɲɲu* que tem a significação acima mencionada. Também no crioulo de São Tomé encontramos a palavra *ĝibõ* resultado do velho português *gibão* "espécie de casaco curto que se veste sobre a camisa"; com o mesmo sentido Rubim (1853, s.v.) encontrou-a no português brasileiro.

O crioulo de Cabo Verde usa para a noção de "avó" tanto a forma ɑvɔ como a ɑvoɑ que provém, esta última, duma forma antiga registada por Vasconcellos (1959: 59) e que hoje em dia continua a existir na província de Trás-os-Montes (cf. Vasconcellos, 1970: 125). A forma crioula (Cabo Verde) *bɑʒa* "dançar" só com moita dificuldade poderia ser foneticamente explicada a partir do étimo *bailar* que é o seu correspondente semântico no português moderno; a forma crioula remete sobretudo para a forma portuguesa popular *balhar*. A mesma explicação para *boʒe* que provém de *balho* "dança", forma derivada da anterior.

Certamente há um número apreciável de elementos antigos e dialectais comuns a toda a comunidade crioula portuguesa. Alguns serão mencionados no que vai a seguir. Citamos uns poucos: *kidalé-o* ou *as(e)darrei* os dois com o sentido do velho português *aqui-d'el rei* "grito de socorro em que se invoca a força pública". Também *mãnča, mãčã, manteɲa* "uma forma de agradecer" que provém do velho português *mantenha Deus*.

Muitas vezes o elemento lexical usado no português moderno para designar um tal conceito não aparece em crioulo, que utiliza um sinónimo português menos frequente ou uma palavra dialectal. Mesmo que o português guarde ambas as formas, o crioulo ficou apenas com uma forma, nomeadamente a que hoje em dia está menos utilizada em português. Por exemplo: *klamũzu, keremuʒe* têm em crioulo dois sentidos: "cornudo" e "caramujo" ou "burrié". As palavras crioulas têm como base o português *caramujo* mas que em português nunca adquire o significado de "cornudo". Em crioulo, *madle* ou *madre* com o sentido de "útero" provém do português *madre* "matriz", "útero"; a segunda significação quase não se usa em português actual sendo ela expressa pela palavra *útero*. Também o crioulo *bisu* ou *biʃe* com o sentido geral de "animal" vem do portugués *bicho* que antigamente significava "animal terrestre pequeno"; hoje os dicionários registam a palavra com o sentido "nome comum aos animais terrestres, especialmente aos vermes e insectos". Para o sentido de animal em geral o português moderno usa frequentamente a palavra *animal*.

Todos os exemplos acima mencionados coincidem, quanto à significação, em toda a área crioula portuguesa, seja qual for a sua variedade. Os casos em que o crioulo usa uma forma antiga, menos frequente ou dialectal do português metropolitano são mais numerosos nas variedades crioulas do Golfo da Guiné (São Tomé, Príncipe, Ano Bom) que no crioulo de Cabo Verde ou da Guiné. Podemos exemplificar: no crioulo de Cabo Verde há uma palavra *pobɑ* que corresponde ao português *roubar* enquanto que no crioulo de São Tomé encontramos *futa* que provém do velho português *furtar* com o sentido "subtrair", "afastar", "falsificar". Hoje em dia, o verbo é menos usado em português, encontrando-se apenas em palavras compostas ou expressões fraseológicas (por exemplo: *água furtada*).

2.2. INOVAÇÕES INTERNAS

2.2.1. Evoluções semânticas

Os fenómenos mais interessantes no domínio lexical do crioulo português, também pouco analisados, são sem dúvida as evoluções semânticas. Na maioria, estas reflectem a situação extra-linguística e são o resultado das mudanças geradas pelos termos que designam a nova realidade. A grande parte das evoluções semânticas são restrições ou extensões de significação das palavras herdadas do português; outras são o resultado tanto da mudança do regime gramatical, da distribuição como da evolução fonética. Enfim, uma pequena quantidade dessas evoluções semânticas tem a origem numa transferência metafórica.

Desta maneira, o português *povoação* tornou-se em crioulo *pɔsã* mas tendo o sentido do português *cidade*; em português assim como se sabe, *povoação* significa qualquer "lugar povoado", "habitantes de uma localidade ou região" além do sentido "acto de povoar"que não nos interessa agora. De ponto de vista administrativo, a palavra é termo genérico para "localidade de pouca extensão". No crioulo de Príncipe a palavra *pɔsã* chega a denominar "a cidade", claro porque a maioria das cidades eram na realidade pequenas localidades com extensão e número de habitantes restringidos. Repete-se neste sentido, duma forma bastante aproximativa, a situação que aconteceu nas línguas românicas onde o latino *urbs*, *urbis* com o sentido de "cidade" não permaneceu, sendo preferido o latino *villa*, *villae* "propriedade rural" (v. francês: *ville*), ou latino: *civitas*, *civitatis* com o sentido de "cidadela", "fortaleza" que foi transmitido a outras línguas românicas: italiano: *città*, espanhol: *ciudad*, catalão: *ciatat*, português: *cidade*.

Muitas vezes a palavra portuguesa herdada conhecou uma restrição semântica em todas as variantes do crioulo português. Desta maneira, crioulo de São Tomé, Príncipe, *alima*, crioulo de Guiné, Cabo Verde, *alma* que provêm todas do português *alma*, evoluiram para o sentido de "estrige", "espírito", "fantasma", provavelmente adquirido das expressões portuguesas como "alma do outro mundo". No crioulo de Cabo Verde, o verbo *ĩfejtɑ, ẽfetɑ* para o português *enfeitar* usa-se sobretudo com o sentido "mostrar uma simpatia, amor para alguém". A mesma significação encontra-se no português do Brasil ("Já me alembro, foi o Marahú ... Foi uma viagem braba. Frederico contou ... Ele se enfeitão para o meu lado", Jorge Amado, *Mar morto*.)

As extensões semânticas, muito frequentes na fase *pidgin* do crioulo, são bastante raras no crioulo português. Vamos mencionar algumas: em todas as variedades do crioulo português – excepto o crioulo de Cabo Verde, as ilhas S. Vicente e Santo Antão – o campo semântico do verbo *falar* estendeu-se sobre a área do verbo *dizer*. A mesma extensão semântica foi registada no crioulo de Surinam. O mesmo fenómeno encontra-se no crioulo de Príncipe.

No crioulo de Cabo Verde o sentido do português *queixa* que deu no crioulo *keʃɑ, čeʃɑ* cobre o campo semântico do crioulo *duẽsɑ* que provém do português *doença* e que concorre seriamente com a primeira palavra.

Também no crioulo de Cabo Verde *ʃkreta* para o português *discreto* significa "esperto", "com juízo", desenvolvendo antigas acepções do português; da mesma maneira, o crioulo de Cabo Verde *l(ə)vandod* para português *(a)levantado* "erguido", "rebelde", "nobre" tem no crioulo mais frequentamente o sentido de "revoltado".

A transferência semântica que advém da comparação ou metáfora encontramo-la por exemplo no crioulo de Cabo Verde *lizimparim* para o português *crepúsculo*. A forma crioula pode ter sido derivada dum crioulo **a lo pardozinho* que proviria do português *ar pardo* "tempo sóbrio".

Algumas palavras originais do português adquiriram no crioulo novas significações. Por exemplo: o crioulo *dona* ou *dɔnɑ* para o português *dona* "forma de tratamento dirigida a uma senhora", assim como "proprietária" chega a denominar no crioulo de Cabo Verde *avó*. Também o crioulo de Cabo Verde *mələdə* para português *melado* com o sentido em português "que tem a côr e o sabor do mel" significa no crioulo "sujo", excepto no crioulo do Golfo da Guiné onde *mɛladu* significa "saboroso".

Os exemplos podem continuar. Eles comprovam muitas das hipóteses formuladas pelos peritos em crioulística actual. Como já salientamos nem o léxico e, portanto, nem a semântica dele, foram ainda objecto de uma análise sistemática. Os exemplos acima mencionados representam simples observações duma leitura atenta dos glossários e vocabulários crioulos até hoje existentes.

2.2.2. Processos internos de enriquecimento de vocabulário

Entendemos por "processos internos" os modos de construção de palavras e a respectiva distribuição dos seus elementos formativos. Os processos de formação das palavras mais produtivos no crioulo são a derivação e a composição.

Até hoje os especialistas em crioulo português pouco se mostraram interessados em estudar tais meios de enriquecimento do idioma crioulo, mas há pouco tempo foi defendida uma tese de doutoramento (Pinto, 1994) sobre o assunto. Em crioulística actual o problema tornou-se bastante discutível: algumas vezes considera-se que no crioulo o processo de formação das palavras é mais produtivo que na língua-base, outras vezes afirma-se o contrário, chegando-se à ideia que tal processo no crioulo deixou de ser um processo vivo.

Mesmo que as afirmações acima mencionadas não fossem feitas especificamente em relação ao crioulo português, consideramos as duas asserções exageradas.

A análise dos vocabulários das variedades crioulas com base portuguesa que tivemos à nossa disposição permite-nos comprovar que os processos internos de formação das palavras são conhecidos pelo crioulo português, mas este idioma utiliza outros elementos de formação, distintos do português. Os sufixos que actuam dentro da língua portuguesa não foram herdados como tal pelo crioulo, pelo contrário, nesse idioma formaram-se novos afixos ou foram criadas novas modalidades de formação lexical.

Um inventário completo dessas torna-se muito difícil se não impossível, dado o estado actual das pesquisas sobre o crioulo; em todo o caso um tal inventário ultrapassaria o fim do presente trabalho.

Vamos apoiar as nossas afirmações com alguns exemplos tirados dos textos a que tivemos acesso.

O crioulo, tal como o português do Brasil manifesta, muito mais que o português europeu, a preferência pelos os diminutivos, preferência que se realiza no crioulo por intermédio doutros processos, nomeadamente a colocação ao lado do nome ou doutras partes do discurso das palavras *minu*, derivada do português *menino* ou, no crioulo de Príncipe, *kiči*(por mim não identificado com exactidão). Diz-se desta maneira *minuʒinɛla* para *janela pequena* ou *are kiči* para *rei pequeno*.

A marcação da intensidade através das palavras herdadas do português *muito*, *cheio* serve também na formação de palavras com novas significações (crioulo de Cabo Verde: *krɛceω* para português *noivo* vem de *krɛ* < português *querer* e *ceω* para português *cheio*).

Em geral, o processo de composição das palavras representa um procedimento muito mais frequente que a derivação. Por exemplo: crioulo de Cabo Verde: *kurɑlumi* com o sentido de *chama* vem de *kurɑ* < português *curar* no sentido de "tratar de" e *lumi* < português *lume*; crioulo de Cabo Verde *mãpeʃe kadela* "personagem fabuloso" provém de *mã* < português *mãe*, *epeʃe* < português *peixe* e *kadela* < português *cadela*; crioulo de Cabo Verde: *nɑdakɔsɑ* com o sentido de "nada" é composto de *nɑda* < português *nada* e *kɔsɑ* < português *coisa*; crioulo de Guiné: *padɔne* significando "avô" tem na sua componência *pa* < português *pai* e *dɔne* < português *dono*.

Muitas vezes na estrutura das palavras compostas não entram apenas palavras herdadas mas também empréstimos. Um exemplo interessante é a palavra *obeké* que parece ser o correspondente da expressão portuguesa "dou-te às costas"; para "as costas" o crioulo usou um empréstimo, do inglês *beke* < inglês *back* "costas". O exemplo provém do crioulo de Cabo Verde, a ilha Brava onde o inglês exerceu uma grande influência.

Por fim salientamos que no crioulo português, assim como no crioulo francês, há uma série de verbos que são na realidade particípios (por exemplo: crioulo de Cabo Verde: *ẽngkaadu* com o sentido de "esconder" e que corresponderia ao português *encaixar*) ou substantivos (por exemplo: crioulo de Cabo Verde: *sombra* com o sentido "passar o dia na casa dalguém" < português *sombra*); a metáfora nesta caso baseia-se na ideia de "abrigo" ou de "passagem do Sol".

2.2.3. Empréstimos

No crioulo português os empréstimos, na sua grande parte, provêm do português ou das línguas africanas, sobretudo no crioulo do Golfo da Guiné. Todavia, mesmo aqui, no território mencionado há a tendência (cf. Ferraz & Valkhoff, 1975: 36) de substituir as palavras de origem africana pelos empréstimos recentes do português actual. Por exemplo: crioulo de São Tomé: *tumbu* "poeira" foi substituído por *cpc* < português *pó*; *lɔla* com o sentido de "afastar" deixou de funcionar em favor de *diʒviɑ* < português *desviar*, este último tendo o significado principal "tirar do caminho"; da mesma maneira, *ɔkɔklɔ* "cicatriz" foi substituído por *sikatlizi* < português *cicatriz* ou *goɔlɔ* por *plukurɑ* < português *procurar*.

Meintel (1975: 243-4) oferece uma listagem de 28 palavras do crioulo de Cabo Verde, da ilha Brava, que são de origem anglo-americana. Mencionaremos algumas dentre elas:

CRIOULO	INGLÊS
čansɑ	*chance*, "possibilidade", "ocasião"
grog	*grog*, (a palavra crioula significa "aguardente feita de açúcar de cana")
kande	*candy*, "espécie de açúcar"
mačí	*match*, "partida"
najs	*nice*, "bonito"
son	*song*, "canção"

Por vezes, a junção duma palavra herdada com um empréstimo origina estranhas construções, como por exemplo o bem conhecido *bɑtɑtɑerezɜe*. A primeira palavra é herdada; reconhecemos nela o português *batata*, a segunda é um americanismo *irish potato*.

2.3. A REPRESENTAÇÃO ONOMASIOLÓGICA DO LÉXICO CRIOULO

A análise semântica, mesmo sumária da componente semântica das palavras crioulas foi levada a cabo por uma onomasiológica. Por falta de espaço apresentamos em seguida apenas as conclusões.

As classes onomasiológicas em torno das quais se organizaram os principais campos semânticos são em linhas gerais as da classificação de Hallig & Wartburg (1952) adaptada para o léxico português de Ploae-Hanganu (1981).

O léxico submetido a tal classificação foi recolhido nos glossários e vocabulários da maioria dos trabalhos sobre o crioulo português. Mesmo assim, os vocabulários existentes não cobrem toda a aréa linguística deste idioma; para as variedades crioulas que não têm ainda vocabulários completos tentamos preencher a lacuna, extraindo palavras de textos de que dispusemos. Para o crioulo de São Tomé foi-nos precioso não só o léxico oferecido pelos textos como também o correspondente crioulo de São Tomé que Günther (1973) menciona no seu glossário feito para o crioulo de Príncipe.

Mesmo numa abordagem superficial dos textos e sobretudo dos glossários, confirma-se a afirmação já feita, relativamente à riqueza e à diversidade crioula de Cabo Verde desta vez do ponto de vista lexical. O glossário de palavras do crioulo de Cabo Verde contém 5820 palavras enquanto que o do crioulo de Príncipe tem apenas 1123 palavras. A diferença é devida não só a uma maneira diversa de estruturar o material lexical; ela mostra todavia que as duas variedades crioulas mencionadas valorizaram de forma desigual a herança lexical portuguesa.

Sem dúvida que a classificação onomasiológica que realizamos poderá vir a ser melhorada e completada quando tivermos à nossa disposição instrumentos de trabalho – refiro-me sobretudo aos dicionários, glossários – mais numerosos e rigorosamente constituídos. Para já, achamos que é importante evidenciar o núcleo de palavras crioulas,

comum a todas as quatro variedades do crioulo português de África. Sobre o crioulo de Ano Bom tivemos escassas indicações e os estudos a ele referidos contêm poucos exemplos dignos de interesse.

Uma vez feita esta classificação, podemos já adiantar que o elemento lexical português está presente em todas as classes onomasiológicas numa proporção que varia em função da classe onomasiológica e da variedade crioula. Nota-se um paralelismo entre a riqueza lexical duma classe onomasiológica e o domínio da vida material ou espiritual a que ela se refere, no sentido em que lá, nas terras onde os portugueses tiveram maior influência, o facto não deixou de se reflectir a nível lexical ou semântico. Deste modo, as classes onomasiológicas melhor representadas são as que se referem à vida física, afectiva e intelectual, trabalho, situação no tempo e espaço (aspecto exterior, forma, consistência, posição, dimensão, quantidade, numerais). Menos representadas são as classes ligadas em geral ao universo, especialmente ao mundo vegetal, animal, o céu, atmosfera e os fenómenos meteorológicos. Quanto ao reino vegetal e animal, investigando o léxico da língua portuguesa, observamos o fenómeno contrário: uma parte considerável do vocabulário português é de origem africana ou asiática.

Ao mesmo tempo, a classificação onomasiológica realizada evidenciou uma série de fenómenos semânticos como já referimos. Como lembramos, do ponto de vista semântico, na passagem de português ao crioulo português, aconteceu uma série de deslocações semânticas, principalmente extensões ou restrições de sentido. A análise do material lexical tido à disposição e usado na classificação permitiu-nos observer que na base do mecanismo de tais deslocações sobretudo das transferências semânticas estão tanto a similaridade de tipo metafórico como também a contiguidade semântica de tipo metonímico.

Não foi possível estabelecer grupos de palavras em função destas características semânticas; lembraremos no entanto duma forma global, não discriminada por áreas, os resultados e o efeito dos mesmos no léxico crioulo em geral.

Deste ponto de vista, a categoria mais rica de palavras é a das que, tendo em português sentidos diferentes gerais ou específicos, abstractos ou concretos, se integraram e convergiram todos no campo semântico dos trabalhos agrícolas. Desta maneira, são as palavras:

CRIOULO		PORTUGUÊS
αzaguα	"época das chuvas e dos trabalhos agrícolas que se efectuam naquela temporada"	*as águas*
kαntrerα	"um tipo de arranjo de espigas de milho para serem conservadas"	*cantareira*, "cantora"
kαnude	"o recipiente de forma alongada onde se guarda o feijão depois da colheita"	*canudo*, com o sentido de "tubo geralmente longo"
kα∫tel	"casa do campo provisória, construída de pedregulhos colocados uns em cima dos outros e com um telhado circular"	*castelo*

siẽsiẽ	"a iniciativa que tem alguém no trabalho"	pode ser relacionado com *ciência*
koroɑ	"operação de limpar o terreno, normalmente semeado com milho, depois da colheita"	*coroa*
kope	"passer depois dos colhedores de milho para apanhar os restos"	*correr*
iduka	"todos os trabalhos de que necessita um terreno para ser semeado"	*educar*
spreta	"buscar os ovos de uma galinha quando não se lhe conhece o ninho"	*espreitar*
fije	"os fios mais pequenos, frágeis de milho"	*filho*
gɑrnel	"as espigas grandes de milho"	*granel*, "celeiro"
ɔrtɑ	"propriedade rústica"	*horta*
lugar	"uma propriedade agrícola com terreno não muito fértil"	*lugar*
mudɑ	"encurralar os animais no lugar onde eles pastam"	*mudar*
pajɑ	"terrenos não cultivados"	*palha*
plõ	"vara grande com que se bate o milho para tirar os grãos"	*pilão*
pote	"agrupamento de trabalhadores"	*ponto* "livro de ponto"
kĩntɑ	"terreno para o cultivo do tabaco"	*quinta*
tãpɑ	"o muro que separa duas propriedades agrícolas"	*tampa*
tɑpɔde	"terreno rodeado pelos muros"	*tapado*

Além desta categoria de palavras do campo semântico do trabalho agrícola há também outras palavras resultantes dos mesmos processos, mas que pertencem aos outros campos semânticos. Por exemplo:

CRIOULO	PORTUGUÊS
spia, "ver"	*espiar*
fidalgu, "elefante"	*fidalgo*
regrɑ, "palavra"	*regra*

Não são poucas as palavras que nestes casos mudaram também de categoria gramatical.

Certamente poderiam multiplicar-se os exemplos; como o espaço não nos permite analisar em detalhe o problema, contentemo-nos com a observação geral de que o léxico crioulo, apesar de pouco estudado ou provavelmente sobretudo por isso, apresenta fenómenos lexicais e semânticos interessantíssimos cujo estudo em pormenor se impõe como uma necessidade.

3. CONCLUSÃO

A precisão que demos ao título da nossa comunicação - o léxico do crioulo português da África - não significou tanto uma restrição do domínio da pesquisa como sobretudo uma sugestão, quase-indirecta, do facto de que esta variedade do crioulo da África é - assim como demostraram tantos valiosos estudos já publicados - uma variedade crioula em força. Pela descrioulização ou pela extinção doutras variedades crioulas portuguesas, esta é a que se irá tornar num futuro não muito longínquo, a única variedade do crioulo português.

Tipologicamente, ela constitui um meio de comunicação bastante unitário pelo que propomos usar o termo *crioulo português* e não *crioulos*. Aqui opinamos diferentemente da maioria dos crioulistas. Maurer (1995) traz argumentos gramaticais e lexicais a favor da diferença que há entre os quatro crioulos que se falam no Golfo da Guiné. Ao nosso ver, as particularidades que caracterizam as variedades crioulas da África não são relevantes ao ponto de poderem alterar a estrutura do conjunto que é a mesma para todas as províncias africanas onde se fala crioulo português. As pesquisas a serem feitas no futuro têm que ser amplas para todas as variedades em comparação e apoiadas pelos métodos modernos de investigação. Nos problemas essenciais, o crioulo passou da fase das controvérsias que não tornava possível um estudo atento e unitário. Neste momento, os desideratos maiores da pesquisa do crioulo português pedem a descrição correcta, adequada e unitária da sua estrutura linguística baseada nos questionários *in loco*. Em algumas regiões, sobretudo da Ásia e na variedade crioula de Ano Bom da África, o crioulo está em vias de desaparecer ou sofre o processo de descrioulização sob a influência da língua portuguesa, da língua oficial do território respectivo ou dos idiomas vizinhos. Uma tal situação torna ainda mais urgente a tarefa da sua descrição unitária.

Universidade de Bucareste

BIBLIOGRAFIA

BARTENS, Angela, *Die iberoromanisch-basierten Kreolsprachen*, Frankfurt am Main, 1995.

COUTO, Hildo Honório do, *O Crioulo Português da Guiné*, Hamburg, 1994.

DALGADO, Sebastião Rodolfo, *Dialecto indo-português de Ceilão*, Lisboa, 1900.

FERRAZ, Luíz e VALKHOFF, Marius, "A Comparative Study of São-Tomense and Cabo-verdian Creole", in: Valkhoff, Marius, ed., *Miscelânia luso-africana. Colectânea de estudos coligidos por ...*, Lisboa, 1975.

GRANDA-GUTIÉRREZ, Germán, *Estudios de lingüística afro-romanica*, Valladolid, 1985.

GÜNTHER, Wilfried, *Das portugiesische Kreolisch der Ilha do Príncipe*, Marburg an der Lahn, 1973.

HALLIG, Rudolf e WARTBURG, Walther, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie-Versuch eines Ordnungsschemas*, Berlin, 1952.

HANCOCK, Ian, "Lexical expansion in creole languages", in: Valman, A. e Highfield, A., eds., *Theoretical Orientation in Creole Studies*, New York, 1980, pp.68-88.

MAURER, Philippe, *L'angolar: un créole afro-portugais parlé à São-Tomé*, Hamburg, 1995.

MEINTEL, D., "The Creole dialect of the Island of Brava" in : Valkhoff, Marius, ed., 1975, pp.205-57.

PINTO, Clarice Pereira, "A prefixação: um estudo comparativo entre o português padrão, o português rural e os crioulos de base portuguesa", Tese de doutoramento, 1994.

PLOAE-HANGANU, Mariana, *Português Contemporâneo: Fonologia. Vocabulário*, Bucareste, 1981.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Esquisse d'une dialectologie de la langue portuguaise*, Paris-Lisboa, 1970 (1ª ed., 1901).

VASCONCELLOS, José Leite de, *Textos arcaicos*, Lisboa, 1959.

O INFINITIVO PREPOSICIONADO NAS CONSTRUÇÕES SEMIPREDICATIVAS

BRIAN FRANKLIN HEAD (BRAGA)
LARISSA SEMENOVA (MOSCOVO)

Uma das funções principais do infinitivo preposicionado ou gerundial (*a* + infinitivo) é de definir o substantivo. O infinitivo preposicionado na função atributiva (por exemplo, *chá a ferver, meninos a chorarem*) emprega-se com muita frequência no português europeu, tanto na linguagem falada como na escrita. (No Brasil, usa-se comummente o gerúndio em vez do infinitivo regido da preposição *a*). Na bibliografia que conhecemos, o tema tem sido pouco estudado: não encontrámos nenhum trabalho dedicado especialmente à estrutura "preposição *a* + infinitivo" e, em geral, as gramáticas da língua portuguesa limitam-se a constatar que uma das funções do infinitivo preposicionado é a função atributiva - quando, de facto, fazem referência a essa estrutura, pois muitas nem a mencionam[1]! No entanto, as combinações funcionais do infinitivo gerundial são diversas: carecem de levantamento, análise e descrição. Combinações do tipo *olhos a brilharem, pânico a crescer, paredes a rebentar* constituem, na oração, construções semipredicativas; são polifuncionais e possuem rica possibilidades informativas. No presente trabalho, apresentaremos uma análise da semântica sintáctica do infinitivo com a preposição *a* em construções semipredicativas conjuntas e absolutas.

I. CONSTRUÇÕES CONJUNTAS

Entre as construções conjuntas, destacam-se três tipos: construções conjuntas de carácter atributivo, adjectivo e atributivo circunstancial.

1. CONSTRUÇÃO CONJUNTA ATRIBUTIVA

Do ponto de vista da estrutura semântica da oração, a construção conjunta representa uma proposição semipredicativa. Sendo sempre sujeito semântico do infinitivo preposicionado, o substantivo definido pelo infinitivo na construção conjunta atributiva,

---

[1] C. BRANDÃO (1963: 438-9) examina de forma clara e sucinta algumas estruturas do infinitivo precedido de preposições (*de, para, a, por*). Quanto às construções de que trata o presente estudo, o referido Autor afirma:: "Usa-se o infinitivo regido da preposição a com valor adjetival, podendo ocorrer ou como complemento atributivo ou como predicativo ...". Muitos dos trabalhos sobre o infinitivo em Português ocupam-se exclusivamente de outras propriedades, como é natural, visto ser tão amplo o tema. Temos encontrado algumas referências a uma dissertação de licenciatura, que nos parece de grande interesse mas, infelizmente, ainda não tivemos oportunidade de consultá-la: RAPOSO, Eduardo Paiva, "Estudos sobre o Infinitivo em Português", Universidade de Lisboa, 1973. A excelente obra, *Teoria da Gramática. A Faculdade da Linguagem*, do mesmo Autor, trata de temas mais amplos.

pode ser o sujeito gramatical da oração, ou pode ter outra função. Considerem-se os seguintes dados:

1. *Os troféus* irão uma vez mais "salvar" o espectáculo automóvel, sempre *a proporcionarem* emoção e expectativa (*O Diário*).
2. Para ver todo *o Citoro / a ondear* com bruxais ... (J. Castilho).
3. Encontrei *os colegas a tomarem* vodka no bar do hotel.
4. Os putos da Musgueira alegram-se *com réstia de sol a romper* o tecto das nuvens (*O Diário*).
5. [...] simpatizara *com a sua figura* atarracada, vermelha, *a respirar* saúde e bonomia (M. Torga).
6. Os feridos vinham *para os 28 hospitais a funcionar* então na zona (J. Goulão).
7. E das fotos publicadas na altura, uma saltou-nos a vista - a *do atleta a comer* um bolo de creme [...] (*Magazine*).
8. [...] noites em que se rompem de súbito no rio sombras *de ninfas a sacudirem* os cabelos nos tremulinos do ondular brando ... (J. G. Ferreira).

Nesses exemplos, o substantivo, que é sempre sujeito da acção do infinitivo preposicionado, ocorre como do sujeito gramatical da oração (1), como complemento directo (2, 3), como complemento preposicional, de acordo com a regência do verbo: *alegrar-se* com, *simpatizar* com (4, 5), do complemento circunstancial do lugar, objecto da preposição *para* (6), como possessivo, objecto da preposição *de* (7, 8).

Quanto à indicação do tempo e do modo, a informação que falta ao próprio infinitivo preposicionado é fornecida pelas referências temporais e modais do verbo finito, núcleo do predicado. A construção infinitiva conjunta equivale assim a uma oração subordinada atributiva (relativa, restritiva): *os troféus*, sempre *a proporcionarem* emoção e expectativa = *os troféus, que sempre proporcianam* emoção e expectativa; *o Citoro / a ondear* com bruxais = *o Citoro, que ondeia* com bruxais; *os colegas a tomarem* vodka = *os colegas, que tomavam* vodka; *uma réstia de sol a romper* o tecto das nuvens = *uma réstia de sol que rompe* o tecto das nuvens; *figura a respirar* saúde e bonomia = *figura que respirava* saúde e bonomia; *hospitais a funcionar* então na zona = *hospitais que funcionavam* então na zona; *atleta a comer* um bolo de creme = *atleta que comia* um bolo de creme; *ninfas a sacudirem* as cabelos = *ninfas que sacodem* os cabelos.

Nos dados examinados para este estudo, a construção infinitiva conjunta tem uma estructura linear típica: o infinitivo preposicionado é comummente pós-nominal e, por ser relativa restritiva, não se põe entre vírgulas. Parece-nos que essa ordem é fixa quando o infinitivo preposicionado define um complemento (de qualquer tipo, nos nossos dados). Há contra-exemplos, porém, quando o infinitivo preposicionado define o sujeito da oração, tais como: *A falar, entendemo-nos melhor* e *A debaterem os diversos temas, os adversários marcaram claramente as suas respectivas posições.*

2. CONSTRUÇÃO CONJUNTA ADJECTIVA

As propriedades atributivas da construção infinitiva conjunta revelam-se mais intensamente quando o infinitivo gerundial corresponde a modificadores do tipo *atraente, constituinte, ardente (mulher atraente, assembleia constituinte, sol ardente).*

Nalguns casos, o infinitivo preposicionado representa uma acção como "qualidade actualizada": *hospitais a funcionar, moça a gemer, chá a ferver:* destaca-se pelo infinitivo preposicionado a própria realização:

1. Lembrei-me das suas *costas a ondularem* como o dorso dum gato (L. F. Costa).
2. Estremunhada, dá com *a moça a gemer* em cima da cama (J. C .Pires).
3. Tomo *chá a ferver* na cantina (M. U. Rodrigues).
4. [...] *o sol* desnudado *a arder* na fornalha imóvel fecha as pessoas em casa (F. Namora).
5. Se encontrasse *um posto* de abastecimento *a funcionar*, aproveitaria (J. Saramago).
6. Passou o casal de operários, *um riso a fulgir* nos lábios (J. M. Mendes).

Nesse exemplos, o infinitivo preposicionado tem qualidades atributivas semelhantes às do adjectivo. Na língua portuguesa, tanto o adjectivo como o infinitivo gerundial podem manifestar a noção da atributividade, mas o adjectivo e infinitivo gerundial em função atributiva diferem semanticamente: enquanto o adjectivo (por exemplo, *sol ardente*) indica a qualidade absoluta ou essencial, o infinitivo preposicionado (por exemplo, *sol a arder*) manifesta uma qualidade relativa ou contingente, ocasional. É sintomático, talvez, que no caso dos infinitivos destacados nos exemplos acima, todos - com a excepção de *funcionar* - representam verbos com formas adjetivais correspondentes em *-nte* (*ondulante, fulgente*, etc.).[2]

A predicatividade do infinitivo gerundial revela-se na manifestação da qualidade relativa. É de notar que a construção infinitiva conjunta de carácter adjectivo não se põe habitualmente entre vírgulas. Este facto mostra a forte ligação subordinada que se estabelece entre o substantivo e o infinitivo preposicionado, realçando a adjectividade do infinitivo gerundial.

As qualidades adjectivas do infinitivo preposicionado revelam-se muito claramente através do seu emprego no contexto de outros componentes da oração com função atributiva, especialmente os adjectivos e os particípios passados. Comparem-se os seguintes exemplos:

1. Os lábios são *finos* e *pintados* fora, *a fingir uma boca carnuda* (J. Saramago).
2. O rosto dela, da enfermeira, era *redondo, corado, a ressumar saúde*, um rosto por assim dizer *publicitário* (M. J. Carvalho).

No primeiro exemplo, o infinitivo gerundial, *a fingir*, com o seu complemento, *uma boca carnuda*, funciona como atributo do substantivo *os lábios*, junto com o adjectivo *finos* e o particípio passado *pintados*, empregados com a mesma função. No segundo exemplo, o infinitivo gerundial, *a ressumar*, com o seu complemento, *saúde*, serve para definir o substantivo *rosto*, junto com os adjectivos *redondo, corado, publicitário.* Assim, em ambos os exemplos, o infinitivo preposicionado, o adjectivo e o particípio passado têm funções semânticas análogas.

---

[2] As formas portuguesas em *-nte*, historicamente particípios presentes, originaram-se do acusativo latino. Na língua arcaica, encontra-se o uso dessas formas com autêntica força verbal, inclusive regendo complementos. Com o passar do tempo, tal uso tornou-se cada vez mais raro, de tal forma, que na língua contemporânea, a *forma* participial tem intrinsecamente a *função* adjectival.

3. CONSTRUÇÃO CONJUNTA ATRIBUTIVA CIRCUNSTANCIAL

São de dupla natureza funcional as referências semânticas manifestadas pelo infinitivo preposicionado na construção conjunta: possuem qualidades atributivas e predicativas. Embora a predominância das qualidades atributivas seja a característica mais típica da construção conjunta com infinitivo gerundial, são as propriedades predicativas, s vezes, que se revelam com maior evidência. Considerem-se, por exemplo:

1. A nova *alma*, *a regar* músculos e tendões, durou pouco (M. Catrim).
2. Uma *luz* musgosa, *a resistir* a chuva, parece segregada pela folhagem das árvores sobre que se derrama (F. Namora).

Em ambos os casos, o infinitivo preposicionado está entre vírgulas (junto com o seu complemento): tal separação gráfica destaca a independência relativa do infinitivo preposicionado no que se refere ao substantivo que o precede: põem-se em relevo, desta forma, as propriedades *predicativas* do infinitivo preposicionado na respectiva oração. Em contrapartida, nas construções conjuntas atributivas e adjectivas, a falta de separação por vírgulas corresponde à relação subordinada do infinitivo preposicionado, como modificador pós-nominal,

Observe-se o resultado da transformação da ordem das palavras nessas orações, de modo a afastar o infinitivo gerundial do substantivo:

1. A nova *alma* durou pouco *a regar* músculos e tendões.
2. Uma *luz* musgosa parece segregada pela folhagem das arvores sobre que se derrama *a resistir* a chuva.

A relação atributiva subordinada entre o infinitivo gerundial e o substantivo torna-se pouco evidente, porque as construções conjuntas com o infinitivo gerundial reduzem as suas qualidades atributivas e reforçam as propriedades cincunstanciais, sendo preferível o complemento circunstancial da oração inteira ao atributo dum substantivo determinado.

II. CONSTRUÇÕES SEMIPREDICATIVAS ABSOLUTAS

O infinitivo gerundial na função atributiva emprega-se amplamente nas construções absolutas:

1. A carruagem metade cheia - *homens a jogar cartas*, mulheres com crianças, *velhos a cabecear* - mas a desconhecida era a mim que se dirigia (M. O. Braga).
2. Admitamos que sim, que segue ao lado do volante, muito direita, as pernas unidas e *as mãos a tremerem* segurando os joelhos (J. C. Pires).

Enquanto a construção conjunta com o infinitivo gerundial é equivalente, na sua semântica sintáctica, a uma oração subordinada atributiva, a construção absoluta assemelha-se, no mesmo sentido, a uma oração simples. Assim, a construção infinitiva absoluta transforma-se facilmente na oração simples sem alterar o sentido da enunciação:

1. Marcelo olhou para o retrato de Paola carinhosamente com nostalgia, toda *a paixão a vibrar-lhe na voz* (U.T. Rodrigues) = toda a paixão vibrou-lhe na voz.

2. E vejo-a, menina do liceu, *a mão a desviar a madeixa da testa* (M. O. Braga) = a mão desvia a madeixa da testa.
3. Falava deste modo: rosto e olhar fixos, só *os lábios a mexerem continuamente* (J. C. Pires) = os lábios mexiam continuamente.

A semelhança entre as estruturas semânticas da construção absoluta e da oração simples torna-se mais evidente quando à construção absoluta se junta a conjunção *e*, empregada habitualmente para unir orações simples na formação de orações compostas. A mesma conjunção também se emprega para estabelecer unidade entre o predicado da oração e o infinitivo preposicionado da construção absoluta, revelando a capacidade do infinitivo gerundial para realizar as funções predicativas quase na mesma medida em que o verbo finito como núcleo do predicado realiza tais funções. Considerem-se os seguintes exemplos:

1. O Encristão *resmungou* baixinho, revoltado *e* com um medo raivoso *a transformar-se* em ódio (U.T. Rodrigues).
2. *Trazia* um cigarro aceso entalado nos lábios, *e* um dos olhos semicerrado *a esquivar-se* fumo que subia (J. G. Ferreira).

Nas construções absolutas, o sujeito semântico do infinitivo preposicionado nunca coincide com o sujeito gramatical da oração principal, ao contrário do que ocorre nas construções conjuntas. A presença dum sujeito *diferente* do sujeito gramatical da oração é condição obrigatória para a formação da construção absoluta.

O sujeito da construção absoluta torna essa construção mais independente; isto é, destaca-se o sentido *predicativo* da construção. Contudo, é bastante forte o nexo entre o sujeito semântico da construção absoluta e o sujeito gramatical da oração principal, porque o sujeito semântico da construção absoluta está representado, na maioria dos casos, por um substantivo que caracteriza, de alguma forma (ou que fornece informação complementar sobre), o sujeito gramatical da oração. A construção vem normalmente precedida pela preposição comutativa *com*:

1. Aparece o chefe da tipografia *com os dedos a pingar tinta* (M. Braga);
2. Ao mesmo tempo segue a pé, *com os cabelos a escorrerem água* (D. Mourão-Ferreira).

A preposição *com*, cuja semântica lexical transmite, nesses exemplos, uma noção associativa e simultânea, acentua o nexo semântico entre o sujeito gramatical da oração e o sujeito da construção absoluta. Por outro lado, a preposição estabelece uma relação hierárquica entre os elementos que ela une. Portanto, a preposição *com* desempenha funções equivalentes às duma conjunção coordenativa aditiva, acentuando a independência da construção absoluta (isto é, a sua predicatividade), mas também realça a relação de subordinação, reforçando o sentido atributivo.

Essa duplicidade de função pode, porém, também ocorrer mesmo sem a referida preposição:

1. Deitavam-se, e de novo tombavam para o lado e ficavam assim, as bocas entreabertas, *os olhos a luzir* (J. C. Pires).
2. Um outro solitário de travesseira cara dava a volta ao Jardim, *a mão a agarrar o desbotado coco, as abas do fraque a esvoaçarem* (M. Braga).

Com menor frequência na construção absoluta adjetiva, emprega-se também a preposição *de*; por exemplo: Então, joga-lhe o homem, *de olhos a luzirem* (J.C. Pires).

Nas construções mencionadas, usa-se tanto o infinitivo pessoal como o impessoal. As diferenças entre os empregos desses dois tipos de infinitivo não se devem meramente a factores estilísticos. As flexões do infinitivo pessoal põem em relevo a sua natureza predicativa, permitindo a a formação de construções equivalentes a orações subordinadas.

BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, Cláudio, *Sintaxe clássica portuguesa*, Belo Horizonte, 1963.

RAPOSO, Eduardo Paiva, *Teoria da Gramática. A Faculdade da Linguagem*, Lisboa: Caminho, 1992.

RELATIVIZAÇÃO DA LÓGICA DA LÍNGUA MATERNA E ENSINO-APRENDIZAGEM DE UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA: APLICAÇÃO À LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA FERNANDA FERNANDES TAVARES

Conta-se que se perguntou a um louco o que era para ele a vida. Ele teria respondido: *"A vida é aquela cuja a qual vivemos"*.

Como de poeta e de louco todos temos um pouco, este trabalho não pretende ser o resultado de uma longa investigação sobre o tema apresentado, mas é fruto de muita reflexão resultante da experiência como professora de Português a estrangeiros, em diferentes países, em diversos contextos nacionais, linguísticos e sócio-culturais e em diferentes estabelecimentos de ensino: França: Faculté des Lettres et des Sciences Sociales de l'Université de Bretagne Occidentale e École Nationale Supérieure des Télécommunications de Bretagne, em Brest; Marrocos: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, em Fez; Espanha, Galiza: Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela.

Esta multiplicidade de experiências levou-me a ter de me adaptar muitas vezes a novas necessidades, a novos métodos, a novos processos, a novas normas de funcionamento, a novas personalidades, a novas maneiras de ser, a muitas relativizações, e sensibilizou-me para a necessidade de pequenos "truques" que permitem aquilo a que chamarei a *relativização da lógica da língua materna,* uma vez que, em contexto do ensino-aprendizagem do português como língua estrangeira, é muito importante o papel relativizador dos diferentes códigos sociais e linguísticos.

Ao falar de relativização da lógica da língua materna, terei de falar da relativização de dados culturais, pela sua relação circular.

Gostaria de explicitar que não tenho a pretensão de utilizar a palavra "lógica" em termos filosóficos, pois não disponho dos conhecimentos suficientes para a manusear com pertinência, nem conheço suficientemente bem as diferentes posições filosóficas face a ela, ou a evolução da obra de filósofos que lhe dedicaram grande parte da sua atenção, desde Aristóteles a Hegel ou Wittgenstein. Creio também que, nesse campo, Oxford tem tradição que me tornaria o terreno ainda mais resvaladiço.

Isto não me impede, no entanto, de ter em conta algumas afirmações de filósofos que citarei, talvez de forma descontextualizada e pouco ortodoxamente, sempre que isso venha em abono das ideias que defendo.

Utilizarei a palavra "lógica" em sentido corrente de coerência, ligação de ideias, raciocínio, sem mesmo desprezar a utilização popular de ardil, lábia, como registam alguns dicionários.

Faço esta escolha por ignorância, como já referi antes, mas também por convicção, pois o quotidiano e o banal seduzem-me, como possuindo em si tudo o que há de mais profundo.

Em cada um dos lugares em que trabalhei havia problemas linguísticos e de identidade e cada um me deu uma ideia diferente de relativização, mas, em todos, essa necessidade foi profundamente sentida.

Em Brest, uma das primeiras relativizações foi a da língua a ensinar.

A experiência multifacetada da Bretanha fez-me reflectir sobre o português como língua de cultura, de comunicação, técnica, de comércio e de indústria, e sobre a cumplicidade entre dimensão científica e humanística.

Em Fez foi importante a relativização de certos conceitos e preconceitos (meus e dos outros).

Lembrarei, a propósito, as palavras de Dasen: "*... il faut avoir fait le détour par l'altérité pour pouvoir jeter un regard en retour sur sa propre société et ses institutions et sur ses préjugés personnels*".[1]

Houve uma dimensão cultural e humana que se acrescentou em mim com o conhecimento de outras gentes, de outras culturas, de outros valores, dimensionando de maneira diferente a minha gente, a minha cultura, os meus valores, a minha vida ...

Quando duas culturas estão em contacto, algo que parece banal pode exigir uma descodificação complexa e delicada, para que a comunicação se estabeleça e possa haver um verdadeiro diálogo. Assim, uma pergunta ou uma afirmação simples, um gesto, uma troca de olhares podem ter implicações a vários níveis.

Lembrarei aqui um pequeno episódio que me fez pensar nos problemas da lógica da língua e na necessidade de conhecer o máximo de usos de uma palavra para conhecer o seu significado.

Um aluno marroquino que tinha ido a Portugal com uma bolsa de estudo regalou-se, durante a sua estadia, com as boas bifanas que por lá se fazem. Como bom muçulmano, quando soube que se tratava de carne de porco sentiu-se defraudado e perguntava com o ar mais aflito e convencido deste mundo: "*Mas então porque é que não lhes chamam porcanas?*" Parecia-lhe lógico, não é? Porque, para ele, as palavras bife e, consequentemente, bifana estariam associadas à carne de vitela, boi ou vaca mas, para nós, além dessa distinção conta a textura, a maneira de cortar. Podemos dizer bifes de peru, de atum, etc. ... Isto sem falar no valor depreciativo da palavra bife, significando, desculpem, um indivíduo inglês. Portanto, o que era lógico para esse aluno marroquino deixa de o ser ou, pelo menos na mesma medida, para um português, mesmo que só medianamente conhecedor da sua língua.

---

[1] DASEN, Pierre R. "Contribution de la psychologie interculturelle à la formation des enseignants pour une éducation interculturelle", in: Lavallée, M., Ouellet, F., e Larose, F.: *Identité, culture et changement social,* Paris, Ed. L'Harmattan,1992, pag. 227.

Isto faz-me pensar em Searle, quando diz que as confusões em que caímos devido à má compreensão da lógica da nossa linguagem são profundas e em grande medida inconscientes.[2]

Em Santiago de Compostela tenho estado mais atenta à relativização do conhecimento por estereótipos, ao âmbito da língua materna e à falsidade amiga dos "falsos amigos".

O conhecimento mútuo de portugueses e galegos é feito essencialmente por estereótipos. O esforço a fazer é no sentido de um conhecimento mais amplo e diversificado para que se possa chegar a uma compreensão dinâmica das duas partes, em que se descobrem as semelhanças, se explicam e se aceitam as diferenças.

Falei também da relativização do âmbito da língua materna, pois, na Galiza, tenho reflectido muito sobre esse problema, não apenas pelo facto de se pôr a questão se o português e o galego são uma única língua, mas por pensar que o conhecimento da minha língua só se completa com o conhecimento de todas as suas variantes e dos aspectos comuns às outras línguas, essencialmente as românicas. O mesmo diria das culturas, pois é urgente colocarmo-nos numa perspectiva pluricultural.

Elemento relativizador é também o conhecimento dos "falsos amigos", de grande pertinência no ensino a um público galego, pois o *sótão* é em baixo, o *presunto* pode ser assassino, o *esquisito* é requintado, o meio-dia pode ser às 14 e 30, *trampa* é ratoeira, *borrado* é apagado e *braga* é cueca. Isto para dar apenas alguns exemplos.

Algumas afirmações de filósofos e linguistas estão de acordo com as conclusões a que cheguei sobre usos, registos e formas de vida.

A demonstração da minha pequenez perante a força e o imprevisível das línguas e seus falantes foi o saldo mais positivo deste meu deambular pelas terras dos outros.

Daí que possa compreender as palavras de Wittgenstein:

> No decurso das nossas conversas, Russell exclamava frequentemente: "A lógica é o inferno!" - E isto exprime perfeitamente o sentimento que tínhamos quando pensávamos nos problemas de lógica; a sua imensa dificuldade, a sua textura áspera e escorregadia.
>
> Penso que a principal razão para nos sentirmos assim era o seguinte facto: cada vez que um novo fenómeno linguístico nos ocorria, podia mostrar, retrospectivamente, que a nossa explicação anterior era inexequível (sentíamos que a linguagem podia sempre fazer exigências novas e impossíveis e que isto tornava qualquer explicação fútil).[3]

Falei antes da força imprevisível das línguas (com seus níveis e registos), mas teria de falar também da dos seus falantes, porque cada um deles se transforma num mundo para mim, com a sua maneira de ser, as suas convicções sociais, religiosas, políticas, linguísticas, lógicas, as suas específicas necessidades pessoais e de aprendizagem, de comunicação e de afirmação.

---

[2] MAGEE, Bryan, *Wittgenstein - "Diálogo com John Searle"*, in: *Os Grandes Filósofos*, tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pag. 325 (título original *The Great Philosophers*, London: BBC Books, 1987).

[3] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor*, tradução de Jorge Mendes, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1996, pag. 51 (título original: *Culture and Value*, Basil Blackwell, 1980).

Os povos que me foi permitido contactar têm-me posto em constante ligação com um passado que em algum momento foi comum, e/ou com um presente que é necessário redescobrir e reinventar, o que nem sempre me facilita a tarefa.

A docência a estrangeiros de várias nacionalidades sensibilizou-me para a importância da afirmação de Ayer:

> Num dicionário procuramos sobretudo o que pode ser denominado definições explícitas; na filosofia, definições em uso.[4]

A procura das definições explícitas tem muito a ver com a utilização de um dicionário, mas essa utilização, no caso dos dicionários tradicionais, pode ser uma verdadeira ratoeira para alunos estrangeiros, uma vez que têm tendência a utilizar as definições explícitas sem o conhecimento dos usos.

Se ainda tivermos em conta as palavras de Ayer:

> Definimos um símbolo em uso, não dizendo que é sinónimo de outro símbolo qualquer, mas demonstrando como as frases em que ocorre significativamente podem ser traduzidas em frases equivalentes, que não contêm nem o próprio definiendum, nem nenhum dos seus sinónimos,[5]

teremos de concluir que necessitamos de uma bagagem linguística e cultural muito maior e sempre de um inquieto aperfeiçoamento.

Wittgenstein afirmará também que o significado de uma palavra é o total da soma dos seus usos possíveis ... e que

> se se quiser realmente compreender o significado de uma palavra, não se deve ir à procura de uma definição no dicionário, mas antes ver com atenção como é que ela é usada, concretamente, na área particular de discurso em consideração.[6]

(Daria aqui o exemplo de *trasladar* muito usada em galego com o significado de mudar e cujo emprego em português se faz, essencialmente, em relação com um contexto fúnebre).

Será de lembrar também que há coisas que eram verdadeiras no passado (remoto ou recente), mas que deixaram de o ser. É o caso, por exemplo, da mudança de nível de língua de algumas palavras, ou da frequência da sua utilização, como por exemplo o tratamento por *você*, o que exige também um conhecimento e maleabilidade linguística muito grandes, porque a mudança do mundo e da vida está espelhada na linguagem. As várias "modas" jovens são bom exemplo disso.

---

[4] AYER, A. J., *Linguagem, Verdade e Lógica,* tradução de Anabela Mirante, com revisão de António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1991, pag. 39 (título original: *Language, Truth and Logic,* 1936, 2ª ed., 1946).

[5] AYER, A. J., *Linguagem, Verdade e Lógica,* tradução de Anabela Mirante, com revisão de António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1991, pág. 40 (título original: *Language, Truth and Logic,* 1936, 2ª ed., 1946).

[6] MAGEE, Bryan, *Wittgenstein - "Diálogo com John Searle"*, in: *Os Grandes Filósofos,* tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pags. 313-14 (título original: *The Great Philosophers,* London: BBC Books, 1987).

Alguns exemplos práticos em que se justifica a relativização:

Quando o aluno conhece todo o vocabulário de uma frase, mas não conhece o significado dessa mesma frase, como, por exemplo: "... um deles indica-lhe, com um gesto antigo, que lá em casa não se fia", extraída de "Somos um povo de brandos costumes" de Luís de Sttau Monteiro, publicado em *Sete,* de 9-7-80, pág. 23.

Trata-se de um dos textos a partir dos quais senti que os alunos compreenderam que só o conhecimento da cultura e dos hábitos de um povo pode descodificar determinados elementos. Já tinham tomado contacto com a linguagem familiar. O texto foi-lhes dado para que eles o preparassem com a ajuda do dicionário. No final da preparação todos tinham a mesma dificuldade. Ninguém sabia o que significava *"com o gesto antigo que indica que lá em casa não se fia",* embora conhecessem o significado de todas as palavras. Aqui estava a bagagem cultural a condicionar-lhes a interpretação, e o encadeamento lógico dos significados acabava por não lhes transmitir nada.

Será então de problematizar a afirmação de Meyer:

> Na realidade a lógica pressupõe a linguagem e inversamente, a linguagem pressupõe a lógica, pois a lógica é a expressão das relações de significação: a linguagem é lógica. Toda a frase deve poder ser por si mesma compreensível, e a sua significação deve encontrar-se no facto de ela dizer o que diz.[7]

Lembraria também alguns aspectos de mímica, como o gesto de agarrar e sacudir ligeiramente a orelha em sinal de aprovação do sabor de um prato, por exemplo, que era desconhecido dos alunos das diferentes nacionalidades que me foi dado contactar. Sempre que tentavam imitar esse gesto, faziam-no de maneira desajeitada e denotavam que eram estrangeiros. Em francês corresponderia ao gesto feito com o polegar, dobrando-o, tão difícil de imitar também.

Para mostrar como coisas perfeitamente conhecidas pelos falantes de uma língua podem ser absolutamente irreconhecíveis para outros, costumo apresentar casos de provérbios e frases idiomáticas: *"Manger les pissenlits par la racine" - "Estar a fazer tijolo".* A planta dente-de-leão é pouco familiar para a maioria dos portugueses e *"ter macaquinhos no sótão,"* absolutamente ilógico em galego, pois o sótão corresponde à cave.

A relativização de esquemas é necessária e útil também quando, numa perspectiva contrastiva, se tratam determinados pontos gramaticais como, por exemplo, a utilização do futuro do conjuntivo e do infinitivo pessoal em português, com um público francês, talvez o mais influenciado por teorias normativas gramaticais e logicistas. A relativização de esquemas gramaticais pode servir de base a relativizações mais vastas e, consequentemente, a uma maior aceitação a nível cultural.

As directivas apresentadas para se escrever uma carta vão ser mais facilmente aceites por um público estrangeiro, ou mesmo português, se antes se tiver feito certa relativização. A maneira de a fazer pode ser muito diversificada. Habitualmente, opto pela apresentação de uma carta de índios e seu comentário, dirigida ao governo dos Estados

---

[7] MEYER, Michel, *Lógica, Linguagem e Argumentação,* tradução de Maria Lúcia Novais, Editorial Teorema Lda., 1992, pag 49 (título original: *Logique, langage et argumentation,* Hachette, 1982).

Unidos, extraída de *Le Déchiffrement des Ecritures* de E. Doblhofer, citado por Alain Lafarge[8]. Escolhi-a por diferentes razões: além de ser um elemento relativizador, é uma curiosidade de carácter geral que os alunos desconhecem; trata-se de um documento recente e não de "uma gravura rupestre de épocas remotas", como muitos a classificam, quando lhes apresento a imagem sem o texto. Além disso, as diferentes tentativas de interpretação têm dado matéria para uma oralidade animada.

São ainda relativizadores: a associação de elementos diferentes, textos e imagens - testemunho de outras tradições, de outras gentes, de outras realidades (por exemplo, a noção de parque de estacionamento cheio de burros numa medina marroquina, o barbeiro de rua, o escritor público, a maneira diferente de vestir ...), a análise e compreensão de títulos de artigos de jornal e da linguagem publicitária, e a tradução sempre que torne absolutamente necessários certos conhecimentos culturais.

Passarei a apresentar certos posicionamentos relacionados com a minha experiência de ensino e que, de certa maneira, podem parecer contrários às directivas mais correntes.

Ganhei maior cepticismo em relação à norma, à gramática normativa e ao dicionário de sinónimos, o que leva a uma maior problematização dos temas a tratar.

As nossas gramáticas tradicionais pecam muitíssimo pelos exemplos escolhidos, quase sempre muito literários, muito magistrais e enfáticos, exóticos, cuja utilidade primeira, por vezes, parece ser dar-nos a conhecer os nomes da fauna e flora amazónicas ...

Apresenta-se muito simplista a atitude de quem se refugia na norma e na gramática normativa para o ensino do português a estrangeiros e a um nível universitário. É, no entanto, a posição mais cómoda perante a complexidade dos fenómenos linguísticos e aquela que cria uma certa segurança do conhecimento da língua, mas não é, de maneira nenhuma, a que a compreende melhor e a respeita mais.

O hábito de tudo estruturar e compreender logicamente parace-me dificultar a tarefa a alunos franceses na aprendizagem de uma língua estrangeira. Digo a alunos franceses, porque me parece que são aqueles que estão mais condicionados pelos esquemas gramaticais mais ou menos rígidos que têm da aprendizagem da sua própria língua.

Estarei, por isso, de acordo com Oswald Ducrot, quando diz que o logicismo arrasta o reducionismo - "... a atitude que chamarei de "logicista" (na medida em que o logicismo consiste em procurar estruturas lógicas em toda parte) impõe o "reducionismo".[9]

Habituei-me também a ter em conta, desde uma fase inicial, os diferentes registos de língua e os possíveis falsos amigos, pois verifiquei que muitas das situações caricatas em que me vi envolvida directa ou indirectamente estavam relacionadas com estes aspectos. Nas minhas tentativas de aprender árabe dialectal marroquino, aliadas às necessidades de contactos, que direi de sobrevivência, junto do merceeiro do meu bairro, em Fez, ao pedir 250 gramas de manteiga estaria, por uma pequena diferença fonética, a querer comprar 250 gramas de uma parte do corpo masculino habitualmente não quantificável ao quilo, o

---

[8] LAFARGE, Alain e outros, *Etude d'une langue: Grammaire du français oral et écrit*, Paris: Hatier, 1974.

[9] DUCROT, Oswald, "D'un mauvais usage de la logique" in: Martinet, Jeanne, *De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue*, 2ª ed., Presses Universitaires de France, 1974, 1ª ed., 1972.

que fez o delírio dos presentes que me fizeram repetir o meu pedido para redobrarem o seu riso.

Mantendo-me dentro do mesmo tema, também não poderei esquecer o embaraço de um aluno galego a quem no final de um exame perguntei: "Correu bem?". Para quem não souber, *correr*, em galego, pode significar o desenlace para quem utilizou com êxito (!) a tal parte do corpo masculino não quantificável ao quilo.

Um professor marroquino dizia de outro que todos os livros que ele escrevia tinham de ter uma relação com sexo, nem que fosse a propósito da cultura dos tomates ... Desta vez, o riso foi dos portugueses presentes. Pergunto: lógico ou ilógico?

Considero discutível pôr em compartimentos estanques os diferentes níveis de língua, sendo aconselhado por muitos linguistas e alguns filósofos o ensino de formas menos marcadas no início. O que me parece importante é considerar que não é uma questão de início ou fim, mas uma questão de conhecimento da bagagem linguística e cultural do aluno e da necessidade de apresentar a multiplicidade de usos, indicando, sempre que possível, o seu grau de utilização.

Parece-me discutível e darei um exemplo. Como fazer ver a um falante de castelhano ou galego que a utilização de *borrar* em português pode provocar risos e contextos absurdos? Em que medida podemos ser compreendidos se lhe dissermos que certa adega é uma *bodega*, uma vez que desconhecem, para esta última palavra, o significado familiar de *porcaria*.

Em relação com este ponto, valer-me-ei da afirmação de Saussure:

> *La matière de la linguistique est constituée d'abord par toutes les manifestations du langage humain, qu'il s'agisse des peuples sauvages ou des nations civilisées, des époques archaïques, classiques ou de décadence, en tenant compte, dans chaque période, non seulement du langage correct et du "beau langage", mais de toutes les formes d'expression.*[10]

Há aspectos que nos pareceriam menos ilógicos na língua dos outros (no caso das línguas românicas), se tentássemos conhecer os aspectos comuns das diferentes línguas e culturas e soubéssemos dar suficiente importância ao armazenamento dos nossos conhecimentos passivos de maneira a torná-los activos sempre que deles necessitássemos.

Algumas pessoas pensam defender o galego pela recusa do castelhano e mesmo do francês. Ora já me aconteceu compreender um galego não pelo facto de saber português, mas pelo facto de saber francês. Darei um exemplo - Certo dia estando há já bastante tempo com uma criança ao colo alguém me perguntou: "*Dou-te um relevo*?" Eu compreendi por conhecer a expressão francesa *prendre la relève*, pois na minha língua nunca tinha ouvido alguém fazer essa pergunta. Poderia dar muitos outros exemplos.

O professor deve procurar estar bem informado sobre a sua língua e a dos estudantes com quem trabalha, caso contrário, pode cometer erros graves, tanto de ensino/aprendizagem como de correcção e avaliação de conhecimentos e dados culturais.

---

[10] SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, ed. crít. prep. por Tullio de Mauro, Paris: Payot, 1976, Capítulo II, pag. 20.

Comecei a pensar que um outro processo de relativizar a lógica da língua materna seria através da reactivação e, em alguns casos, falaria mesmo de reabilitação, de certas formas que pertencem a um património comum, quer no campo das línguas românicas, quer mesmo no âmbito da herança árabe, quer no domínio das diferentes variantes da língua portuguesa. É necessário um equilíbrio de esforços para vermos o que temos de diferente dos outros, valorizando o que temos em comum.

Relaciono mais língua e formas de vida.

Como professora de Português, não me podia alhear da língua e da vida dos meus alunos.

Magee diz que para o Wittgenstein da segunda fase, as palavras retiram o seu significado dos contextos em que são usadas, os quais dependem, por sua vez, de práticas sociais e, em última instância, de modos de viver, de formas de vida[11].

Como fazer compreender o sentimento de euforia e boa disposição de um português que ri a bandeiras despregadas, se esse mesmo acto significa para um marroquino que a pessoa está possuída pela entidade negativa de Lalla Aïcha, que só se afasta quando cuspimos no próprio peito?

Dizer que alguém se vende por um prato de lentilhas não é muito compreensível para muitos portugueses que não estão habituados a comê-las e alguns desconhecem mesmo tal legume, de comercialização mais generalizada com o aparecimento dos hipermercados.

As referências mitológicas à espada de Dâmocles, bastante generalizada na Galiza, mesmo por um público medianamente letrado, surpreenderam-me como me surpreendeu, por parte de um público mais letrado, o desconhecimento do mito de Orfeu.

O que é magistral ou banal para uns não o é para outros. Daí que tenha de haver uma certa permeabilidade de mundos linguísticos.

A linguagem está inteiramente relacionada com o que vivemos, o que fazemos ou sentimos. Os nossos gestos também.

Passei a acreditar mais na pedagogia do erro e a considerar a componente meta-linguística absolutamente necessária no ensino/aprendizagem de uma língua, ou melhor, das línguas, pois a aprendizagem de uma permite o aperfeiçoamento de outras.

Com alguns professores amigos estrangeiros, a quem falava na sua língua e me respondiam na minha, chegava à conclusão que aprendíamos muito com os erros que cada um fazia na língua do outro.

O contacto, em situação, com muitas línguas e culturas sensibilizou-me para o conhecimento de diferentes usos das palavras e das línguas, sem excluir a minha, criando-me o desejo de uma formação intercultural, com um olhar mais humanístico para o ensino/aprendizagem das línguas, e o sentimento contraditório de um aperfeiçoamento e de um grande desconhecimento que me têm dado um agir também contraditoriamente desassossegado e, espero, humilde.

---

[11] MAGEE, Bryan, *Wittgenstein - "Diálogo com John Searle"*, in: *Os Grandes Filósofos*, tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pag. 324 (título original: *The Great Philosophers*, London: BBC Books, 1987).

Quero terminar, agradecendo a todos os estrangeiros tudo quanto eles, a sua língua, a sua cultura, a sua história me ensinaram sobre mim, a nossa língua, a nossa cultura e a nossa história.

Obrigada pela compreensão, pelo encontro e pela troca.

Universidade de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFIA

ANSCOMBRE, Jean-Claude e DUCROT, Oswald, *L'argumentation dans la langue,* 2ª ed, Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1988.

AYER, A. J., *Linguagem, Verdade e Lógica,* tradução de Anabela Mirante, com revisão de António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1991 (título original: *Language, Truth and Logic,* 1936, 2ª ed., 1946).

CARROLL, Lewis, *El juego de la lógica,* Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988.

DASEN, Pierre R., "Contribution de la psychologie interculturelle à la formation des enseignants pour une éducation interculturelle", in: Lavallée, M., Ouellet, F., e Larose, F., *Identité, culture et changement social,* Paris: Ed. L'Harmattan, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido,* prólogo de Miguel Morey, 1ª ed., Barcelona: Ediciones PAIDOS, 1989, (do francês *Logique du sens,* Paris: Editions de Minuit, 1969).

FERREIRO, Emília & TEBEROSKY, Ana, *Psicogênese da língua escrita,* tradução de Diana Myriam Lichtenstein, Liana di Marco e Mário Corso, supervisão da tradução pelo psicanalista Alfredo Néstor Jerusalinsky, 1ª ed., Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

GARGANI, Aldo G., *Wittgenstein,* tradução de Carmen Carvalho, Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, 1988 (título original: *Introduzione a Wittgenstein,* Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1973).

HAYAKAWA, S. I., *Uso e Mau Uso da Linguagem,* São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1977 (título original: *The Use and Misuse of Language,* 1946).

HEGENBERG, Leonidas, *Dicionário de Lógica,* São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Lda., 1995.

KNEALE, William, e KNEALE, Martha, *O Desenvolvimento da Lógica,* com prefácio de William Kneale, tradução de M. S. Lourenço, 3ª ed., Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian, (título original: *The Development of Logic,* 1ª ed., Oxford: The Clarendon Press, 1962).

LAFARGE, Alain e outros, *Étude d'une langue: Grammaire du français oral et écrit,* Paris: Hatier, 1974.

LOPES, Eduardo, *Discurso, Texto e Significação: Uma teoria do interpretante,* São Paulo: Editora Cultrix, Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

MAGEE, Bryan, *Os grandes filósofos,* tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989 (título original: *The Great Philosophers,* London: BBC Books, 1987.

MEYER, Michel, *Logique, Langage et Argumentation,* 2ª ed., Paris: Hachette Université, 1982.

MARTINET, Jeanne, *De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue,* 2ª ed., Presses Universitaires de France, 1974 (1ª ed., 1972).

OUELLET, Fernand, *L'éducation interculturelle; essai sur le contenu de la formation des maîtres*, Paris: Editions L'Harmattan, 1991.

POPPER, Karl, *Lógica das ciências sociais*, tradução de Estêvão Rezende Martins et al., Biblioteca Tempo Universitário 50, Editora Universidade de Brasília, 1978,

POTTIER, Bernard, "Comment nous comprendre malgré Babel", in: *Journal de linguistique de l'Université de Théssalonique (Grèce,)* 1990, pp.97-108.

QUINE, Willard V. O., *Los métodos de la lógica*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1993 (título original: *Methods of Logic*, 1950).

QUINE, Willard V. O., CHURCH, Alonso, e DAVIDSON, Donald, *Existência e linguagem. Ensaios de metafísica analítica*, Antologia organizada, prefaciada e traduzida por João Branquinho, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SEARLE, John, *Actos de habla*, tradução de Luís M. Valdés Villanueva, Catedra Teorema, 1986 (título original: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*).

VIDAL MARTINEZ, C., RIVAS MONROY, U., e VILLEGAS FORERO, L., (edição a cargo de), *Verdad, lógica, representación y mundo V x(x=x)*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Aulas e converses sobre estética, psicologia e fé religiosa*, compilado a partir de notas recolhidas por Yorick Smithies, Rush Rhees e James Taylor e organizadas por Cyril Barrett, tradução de Miguel Tamen, 1ª ed., Lisboa: Cotovia, 1991, 2ª ed., Lisboa, 1993 (título original: *Wittgenstein's Lectures and Conversations*, Basil Blackwell, 1966).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e valor*, tradução de Jorge Mendes, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1996 (título original *Culture and Value*, Oxford: Basil Blackwell, 1980).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, Petrópolis: Editora Vozes, 1994, tradução de Marcos G. Montagnoli a partir do original alemão *(Philosophische untersuchungen)* e complementada com a edição inglesa *(Philosophical Investigations)*, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1958.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *O Livro azul*, tradução de Jorge Marques, Biblioteca de Filosofia Contemporanea, Edições 70, 1992 (título original: *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, 1958).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, introdução de Bertrand Russell, versão espanhola de Enrique Tierno Galván, Madrid: Alianza Universidad, 1981 (1ª ed., Madrid, 1957).

YAGUELLO, Marina, *Alice no país da linguagem - para compreender a linguística*, tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa: Imprensa Universitária, Editorial Estampa, nº 84, 1991 (título original: *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Editions du Seuil, 1981).

DE CONVICÇÕES E HETERODOXIAS

BENJAMIN ABDALA JUNIOR

1. APRESENTAÇÃO

Neste momento em que se debilitam as convicções, pretendemos justamente falar delas, tendo como objeto as tendências literárias formadas na atmosfera ideológica da frente popular antifascista, nos países de língua portuguesa. Ao falar de convicções, num momento de individualismo, é nossa intenção relevar a sua necessidade, como forma de reação à indiferença social. Já se escreveu sobre essa indiferença, confundida muitas vezes com democracia. É puro individualismo a atitude de se aceitar a prática dos outros, não propriamente por respeito à livre manifestação das idéias, mas porque os destinos desses "outros" na verdade tornaram-se-lhes profundamente indiferentes.

Convicções, ao mesmo tempo, não implicam ortodoxias. As ortodoxias são o inverso do individualismo, mas caminham com ele. Os fundamentalismos, etnicismos, racismos constituem hoje reação e consequência dos processos da globalização. As convicções socialmente necessárias são outras e, na literatura, elas têm dado origem a produções como as das tendências de ênfase social de nosso século.

As convicções de que falamos envolvem atitudes heterodoxas, avessas a esses dogmatismos, sempre autoritários. Os exercícios de liberdade em literatura envolvem, além de um olhar para frente - ponto de encontro de uma práxis solidária -, uma atitude transgressora que desautomatiza o convencional e o estereotipado, quer se considere a escrita literária ou seus referenciais.

As tendências literárias da frente popular, que tiveram início nos anos 30, no período entre-guerras, transformaram-se no percurso deste século e suas atualizações contemporâneas encontram-se hoje, parece-me, à procura dos impulsos utópicos que as motivaram: gestos equivalentes, simétricos àqueles do início das tendências. O conceito de utopia, nuclear para esta exposição, provém de uma releitura da *A Utopia*, de Thomas Morus. É uma forma de relevar a dimensão do sonho, do desejo.

Os impulsos do desejo, do sonho para a frente, move os objetos, move as sociedade, move as culturas. A concretização dessa vontade de transformação pode ou não ocorrer e certamente nunca será plena. Há nos grandes monumentos de realização humana um excedente no sonho utópico que sempre escapa, como desenvolve Ernst Bloch, em sua obra fundamental, *O princípio esperança*.

Como procuraremos desenvolver, foi na perspectiva desse sonho, entendido como sonho diurno, relevando a potencialidade subjetiva do indivíduo e dos grupos sociais que foram construídas obras fundamentais dessa literatura participante. Para tanto, esses escritores significativos manifestaram atitudes heterodoxas, ao serem embalados por ventos comuns. Em seus percursos, essas tendências atravessaram situações de guerra fria, respondendo a situações históricas ditatoriais e coloniais.

2. A BUSCA DA REPRESENTAÇÃO CONCRETA

Uma das primeiras obsessões dessas tendências foi buscar uma forma de representação concreta. Isso implicou não apenas uma questão de representação da realidade, mas - para os heterodoxos - sobretudo uma forma de comunicação que efetivamente mudasse a forma de pensar a realidade por parte do leitor. Isto é, procurava-se fazer do leitor não um consumidor de formas que ele já conhecia, mas um sujeito ativo, capaz de pensar criticamente e de adotar uma práxis ativa.

Colocaram-se os escritores que valem a pena do ponto de vista litrerário contra o reducionismo zdanovista e suas práticas ortodoxas. Essa ortodoxia minimizava a potencialidade subjetiva (do escritor, do leitor), considerando a literatura apenas como de representação dos discursos provenientes das séries culturais mais diretamente vinculadas à infraestrutura.

Uma das atitudes heterodoxas, por exemplo, problematiza a natureza unívoca da representação. Dessa forma os objetos são representados mostrando duas faces, evidenciando assim a dimensão concreta dessa representação enquanto um processo - processo não apenas em termos referencias mas também formais. De um lado,

1) a face visível, existente;
2) a outra face, a criar, que deve se tornar visível e que se esconde atrás da primeira.

A exclusividade da representação da face visível, com o objeto apenas iluminado em sua superfície (mesmo densamente), argumentava-se, poderia propiciar uma representação ideológica, de falsa consciência, afim das formas rituais dominantes. A representação concreta, numa perspectiva heterodoxa, vem através da distorção desses traços de forma a evidenciar a utilização social desse objeto. Melhor: através da distorção dos aspectos sensíveis, poder-se-ia relevar processos sociais e atitudes individuais decisivos para a transformação desses mesmos objetos.

2.1. Perspectivas Antiplatônicas

Os arquétipos originais de Platão (o mundo das Idéias) atravessam o pensamento ocidental. Como se sabe, Platão (século IV a. C.) rejeitou tendências artísticas de seu tempo por considerá-las ilusionistas. Preferia o estilo clássico dos tempos de Péricles e suspeitava de tudo que aparentasse desordem e decadência. Viriam, para ele, do mundo das Idéias as leis imutáveis que imperfeitamente eram imitadas pelos poetas.

Para Platão, os poetas - afeitos à realidade empírica e aos fenômenos sensíveis - seriam incapazes de atingir a verdade das formas espirituais. Suas representações seriam grosseiras e só capazes de provocarem ilusões e desordem, por oposição a uma verdade normativa de ordem transcendental.

2.1.1. IMAGENS: *A REPÚBLICA* (PLATÃO) E *UMA ABELHA NA CHUVA* (CARLOS DE OLIVEIRA)

Platão: "Livro VII". In: *A república*, trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 7. ed., pp. 317-362.

Nesse livro, Platão constrói a alegoria da caverna:

> A imagem de uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há uma caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos "robertos" colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por uma delas. (p. 317.)

Para Platão, esses homens tomariam essas sombras de fantoches pela própria realidade.

Carlos de Oliveira: "Capítulo 34". In: *Uma abelha na chuva*, ed. especial, ilustrações de Júlio Pomar, Porto: Limiar, 1976, pp. 209-210:

> O reflexo trêmulo das chamas batia-lhes no rosto e desfigurava-os: os olhos do padre muito mais encovados, a cana do nariz mais torta e luzidia; as bochechas de D. Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndida sensualidade nos lábios de D. Maria dos Prazeres; a palidez de Álvaro Silvestre a resvalar num amarelo de cidra e idiotia. A D. Cláudia, não: incorruptível, pura, a mesma; não lhe toca o lume (nem a sombra) que os deforma e se ela, alma de mel translúcido, escapa ao sortilégio é que a alma dos outros não tem a mesma transparência.
>
> À primeira vista, o gosto da razão científica tão arreigado no seu espírito não se coadunava bem com deduções dessa natureza. No entanto, pensando melhor, tais juízos partiam de argumentos consistentes: os tiques psicológicos e morais de cada um, por exemplo. Conhecia-os com o as suas mãos, de modo que podia deduzir o seguinte sem se atraiçoar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros: todos eles fabricam fel; abelhas cegas, obsecadas.

OBSERVAÇÕES:

1) Platão: as imagens verdadeiras são preexistentes; nas suas projeções na caverna ocorrem distorções. Os aspectos sensíveis da imagem seriam assim ilusórios. No mundo das Idéias (chega-se a ele através da educação), teríamos uma luz plena, o objeto em sua totalidade e veracidade.

Carlos de Oliveira: a imagem verdadeira viria de uma distorção do sensível. Pela distorção, teríamos os "tiques psicológicos" das personagens e o sentido de suas práxis sociais.

2) A utopia de Platão está nesse mundo das Idéias e ele excluiu dela os poetas, por estarem ligados à realidade empírica. É uma utopia preexistente, a ser atingida pela educação.

A utopia em Carlos de Oliveira vem de uma luz prospectiva - uma aspiração de totalidade que fracciona os objetos, buscando sua tendência, trajetória histórica que aponta na direção da luz.

2.1.2. AS FACES DO ANJO

Walter Benjamin em epígrafe a Karl Kraus - uma espécie de pórtico de sua XIV Tese - afirma que "A origem é o alvo". O novo seria, assim, um desdobramento que tem motivado a teoria do conhecimento de Platão até Hegel. E, dentro dessa perspectiva, ao analisar o quadro de Paul Klee - o *Angelus Novus,* coloca o anjo de costas para o futuro.

Nossas observações têm conexões com o pensamento de Walter Benjamin, mas afasta-se dele sob esse aspecto. Como Ernst Bloch, entendemos que a face do anjo, quando analisamos os escritores politicamente engajados, volta-se para o futuro. Sem dúvida, eles também (como Ernst Bloch) consideram o passado, mas não o vêem como uma sucessão de ruínas, e sim como uma seqüência de monumentos que, em sua imperfeição mesma, constituem a objetivação da grande esperança utópica.

Exemplo - Carlos de Oliveira *(Uma abelha na chuva)*:

1) o sentido de plenitude amorosa e dimensão emancipatória das relações entre Clara/Jacinto (Clara é a abelha apanhada pela chuva) não se esgota na morte dessas personagens. Seus impulsos têm significação social no contexto do romance e repercute na seqüência (os protestos populares - os vidros estilhaçados). Volta-se, assim, para o futuro;

2) o olhar do dr. Neto - o "cientista" que cuidava dos homens e das abelhas - distorce as imagens que provocavam o "efeito do real". Essa personagem busca o sentido social que poderia estar oculto nas imagens mais superficiais.

2.1.3. DISTORÇÕES EXPRESSIONISTAS

Partes das produções artísticas da frente popular são marcadas por distorções expressionistas. Parece-me ser esse o significado da deformação apreendida pelo olhar do dr. Neto, de *Uma abelha na chuva.* Não é por acaso, pois, que a edição especial desse romance seja ilustrada por Júlio Pomar. Diríamos o mesmo de Graciliano Ramos e as ilustrações de sua obra por um Portinari.

Passemos, então, a Graciliano Ramos - autor que já estudamos anteriormente em suas vinculações estéticas e ideológicas com Carlos de Oliveira, para observar a seguinte passagem de *São Bernardo*:

> Foi esse modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.
>
> Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.
>
> Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas. (27. ed., São Paulo: Martins, 1971,. p. 171.)

O "modo de vida" é modelo de articulação do capitalismo classificado de "selvagem" por Florestan Fernandes. Como em Carlos de Oliveira, os "tiques psicológicos" correspondem a distorções sociais. Estes configuram-se como distorções tendo em conta o **desejo emancipatório** do escritor, cuja óptica se desloca, por assim dizer, do futuro, para marcar as formas do presente.

É evidente que nesse passado há sofrimento, mas há também a objetivação de um **desejo emancipatório** no discurso do narrador, ficando manifesta a dimensão libertadora que o motiva. Em outros momentos da obra de Graciliano Ramos explicita-se ainda mais a sua utopia:

> As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. (*Vidas secas*, 22. ed., São Paulo: Martins, 1969, p. 206.)

A esperança mobiliza a personagem, desperta sua potencialidade subjetiva. Essa esperança (não realizada, ou realizada parcialmente) vai ressurgir no futuro. Ou, como afirma Ernst Bloch, em *O princípio esperança*:

> O futuro não-realizado se torna visível no passado, enquanto o passado, vingado e recolhido como herança, torna-se visível no futuro.

3. O ENGAJAMENTO NAS GUERRAS REVOLUCIONÁRIAS ANTI-FASCISTAS E ANTICOLONIAIS (ANOS 60 - MEADOS DE 70)

Nesta nova situação, a heterodoxia acentua-se. Valoriza-se a potencialidade subjetiva do indivíduo, exaltando-se sua potencialidade revolucionária. É representativo desse período o romance *Quarup*, de Antonio Callado.

Nos discursos mais afinados com a ortodoxia, prevalecia uma perspectiva desenvolvimentista retilinear, etapista, em que a utopia se colocava como um "depois". Entretanto, sobretudo para os jovens de então, estudantes e intelectuais de vanguarda, a utopia deveria ser concretizada em termos de presente. Essa nova vanguarda não aceita o positivismo e a própria revolução, enquanto práxis, era para ser aprendida na própria ação. De forma correlata, surge na prosa de ficção, de ênfase social, o **romance de aprendizagem**, como *Quarup*.

A personagem central desse romance é o padre Nando. Sua trajetória é de emancipação no percurso que vai de padre a líder revolucionário. Nessa trajetória ele não aceita a tradição retilinear cristã (o paraíso para depois), nem a perspectiva circular pagã (o tempo circular, que ritualmente o aprisionava a um cotidiano fútil). Foi a partir de uma atualização/concretização utópica (seu relacionamento amoroso com Francisca na Ilha das Orquídeas - um ambiente paradisíaco), atingindo uma "comunhão" amorosa (não sabia onde terminava o seu corpo e começava o da amada) que ganhou forças para atingir um novo patamar na luta emancipadora em geral. Do amor com *a* minúsculo, como se dizia na época, atingia assim o Amor, com *A* maiúsculo, o "Amor Maior" dos anos 60.

A temporalidade nesse romance de aprendizagem não é retilinear, nem circular, mas segue o modelo da espiral dialética. Contra a ortodoxia dos que tinham o poder de Estado, preconiza-se que a utopia é para ser vivenciada no presente e a emancipação é para já.

Exalta-se, para tanto, a potencialidade subjetiva das personagens. É o momento da dominância dos impulsos românticos, em sentido genérico, dos que promovem revoluções.

Num outro romance do período - *Mayombe*, de Pepetela - torna-se mais clara essa tensão entre os revolucionários heterodoxos (neo-românticos, como dissemos) e os ortodoxos, que afinal sempre terminam por dominar o poder de Estado. A personagem central desse romance (comparada a Ogun, o deus da guerra e do fogo, entre os angolanos) é colocada como um indivíduo fora do tempo - um horizonte para onde outras personagens dirigiam os seus olhares. Essa personagem central sabia que deveria morrer, porque o momento seguinte não seria para pessoas com a sua consciência emancipatória, desvinculadas de dogmas. Seria o momento dos burocratas do partido.

4. AS SITUAÇÕES PÓS-DITATORIAIS E PÓS-COLONIAIS (MEADOS DE 70 - ATUALIDADE)

Essa oposição entre as atitudes dos revolucionários utópicos e dos burocratas de Estado vai ficar mais evidente num romance de Pepetela que critica os atores sociais ligados ao Estado, já no período pós-colonial. Em *O cão e os caluandas*, o narrador adere a um cão policial que procura desarticular a corrupção do poder estabelecido e as novas formas rituais estereotipadas dentro do socialismo.

Uma imagem importante nesse romance é da luta do cão com uma buganvilha (primavera), a imagem coercitiva do Estado, bonita na aparência, mas que vai destruindo a casa onde ela foi plantada. A buganvilha foi imagem para muitos poemas que cantavam o novo poder de Estado. Entre os capítulos do romance, aparecem os vários momentos da luta do cão contra essa buganvilha. Essa imagem central do romance simboliza a luta do revolucionário-escritor (um cão solitário) contra o Estado. Ao final, já velho e desdentado, o cão consegue derrotar a buganvilha e se afasta de Luanda para uma ilha freqüentada pela intelectualidade - o Mussulo. Lá ele deve terminar os seus dias olhando para o horizonte do oceano, procurando reter a imagem de possíveis sereias.

No romance *A geração da utopia,* Pepetela faz um balanço de sua geração originária dos sonhos libertários dos anos 60. Começa na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, onde principia a luta revolucionária, vem depois a guerrilha, a tomada do poder pelos burocratas, o afastamento ou morte dos antigos revolucionários. Ao final a personagem central está só e coloca-se, à maneira da geração de 1870, como um "vencido da vida" - ele, que era um dos heróis da luta de libertação nacional. No penútimo capítulo, intitulado "O polvo", ele vai destruir essa imagem que o perseguia desde a infância. Simbolicamente, essa imagem é análoga à da buganvilha.

A esperança é renovada no capítulo final, apesar da corrupção e da manipulação do poder de Estado, agora através de antigos estudantes da Casa dos Estudantes do Império já afastados dos ideais que mobilizaram toda uma geração, que o narrador denomina "geração da utopia".

5. RENOVA-SE A UTOPIA

5.1. Situação pós-colonial

No início de *A geração da utopia*, diz Pepetela:

> Portanto, só os ciclos eram eternos.
>
> (Na prova oral de Aptidão à Faculdade de Letras, em Lisboa, o examinador fez uma pergunta ao futuro escritor. Este respondeu hesitantemente, iniciando com um portanto. De onde é o senhor?, perguntou o Professor, ao que o escritor respondeu de Angola. Logo vi que não sabia falar português; então desconhece que a palavra portanto só se utiliza como conclusão dum raciocínio? Assim mesmo, para pôr o examinando à vontade. Daí a raiva do autor que jurou um dia havia de escrever um livro iniciando por essa palavra. (Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 11.)

Ao final do romance, após toda a trajetória de uma geração, que nesse texto vai de 1961 a 1991, há um curto e falso "Epílogo", onde o narrador diz o seguinte:

> Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma história que começa por portanto.

É de se concluir, pois, que os círculos apresentam falsas conclusivas. A figura que se afirma é a da espiral, com sua temporalidade dialética.

5.2. Situação pós-ditatorial

Para concluir esta exposição, é de se referir a José Saramago. Em *Levantado do chão,* ele levanta do chão personagens vivas e mortas para a grande passeata da Revolução dos Cravos. Voltando a Ernst Bloch, dessa forma o "passado, vingado e recolhido como uma herança, torna-se visível no futuro". Ou, como apontava Walter Benjamin, "cada época sonha não somente a próxima, mas ao sonhá-la força-a a acordar".

Em *Memorial do convento,* o sonho utópico alça vôo, renovando o mito de Ícaro, que tanto motivou as comunidades utópicas avessas ao autoritarismo de Estado. O vôo só foi possível por um poder alquímico que reuniu no âmbar as vontades dos indivíduos. E é essa potencialidade subjetiva que vai propiciar assim uma nova visão e ensejar a criação. Este é um momento de luz - um sonho do escritor contra a falta de horizontes do presente. Numa perspectiva de sombras situa-se o *Ensaio sobre a cegueira,* um romance de uma época de cegos, quando falta a luz, isto é, faltam horizontes. Não para o escritor, mas para a sociedade em geral. O escritor, mesmo nesse momento de ausência de perspectivas, renova sua utopia, valorizando a ação individual e suas imbricações coletivas. E, dessa forma, mesmo em atmosfera opressiva, aponta para horizontes que têm a **esperança como princípio.**

Universidade de São Paulo

ILUMINISMO E GERMANISMO NA OBRA POÉTICA DA MARQUESA DE ALORNA

CARLOS D'ALGE

Escritora e tradutora, a Marquesa de Alorna, nascida em Lisboa, em 31.10.1750, e falecida na mesma cidade, em 11.10.1839, deixou uma obra poética e epistolar de grande interesse para o estudo das idéias e da literatura entre a segunda metade do século dezoito e as três primeiras décadas do século dezenove. Nesse período, nota-se a sua passagem pelo arcadismo e pelo pré-romantismo. De fato, à Marquesa deve-se a tradução dos poetas celebrados pelo romantismo inglês e pelos escritores alemães ligados ao movimento iluminista do final do século dezoito, o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), título de uma peça teatral de Maximilian Klinger (1752-1831). Além desse aspecto exclusivamente literário, há que ressaltar o papel desempenhado pela Marquesa na oposição ao despotismo em Portugal, e à tirania bonapartista, que lhe valeu um longo exílio na Inglaterra (1804 a 1814).

O *iluminismo*, a *iluminação*, o *esclarecimento* definem, como se sabe, o último quartel do século dezoito, como o das *luzes*. Os divulgadores desse novo modo de ver as coisas foram, em consequência, os iluministas. Nas suas raízes estavam a renovação filosófica motivada pelo racionalismo cartesiano, pelo experimentalismo baconiano, pelo fisicismo newtoniano, pelo sensorismo lockiano, no que respeita às ciências, e no *direito das gentes*, de Puddendorf, como renovador da doutrina jurídica. A base do iluminismo, como movimento de vanguarda, está na discussão conhecida como a *Querelle des Anciens et des Modernes*, da Academia Francesa, em que se envolveram conservadores e inovadores como Charles Perrault, o autor dos famosos *Contos de fadas*. Em Portugal, o iluminismo surge mais com os portugueses emigrados ou a exercer cargos diplomáticos no estrangeiro, ou com a vinda ao país de professores como o padre francês Rafael Bluteau. Entretanto, D. João V favorece as reformas pedagógicas. Com efeito, obedecendo a ordem do rei de "iluminar a nação", Luis Antônio Verney (1713-1792) escreve o *Verdadeiro Método de Estudar*, obra inovadora para o esclarecimento e mudança do ensino em Portugal. Nessa altura, as teses de Francis Bacon e de Newton passam a ser divulgadas entre os portugueses. No final do reinado de D. João V, a atividade iluminista decresce, até o governo do Marquês de Pombal. Iluminista ele próprio, entrará em estranha contradição ao desconhecer e até perseguir os iluministas do rei joanino.

A chamada iluminação pombalina teve por objetivo criar os seus próprios iluministas. Entre estes destaca-se o médico exilado Antônio Nunes Ribeiro Sanches (1699-1783), que faz o papel de Verney, reformando os estudos da Medicina e introduzindo propostas de organização social. As idéias de Sanches trazem ao país professores do estrangeiro para a docência no Colégio dos Nobres e na Universidade, agora reformada. Merece referência uma obra modelar aparecida em 1752, as *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, de Matias Aires (1705-1763), que ainda hoje serve como referência crítica a esse período.

É oportuno ainda lembrar que, com a Universidade renovada, em 1772, esta foi dominada pela filosofia do Direito, de Wolf, e, mais tarde, por Krause.

Mencionamos esses dois pensadores alemães no intuito de mostrar como se processa a influência do germanismo entre os escritores e pensadores portugueses. Embora afastados geograficamente, e de climas tão diversos, e ainda sob a tirania do Santo Ofício, os humanistas lusos não deixaram de contactar com os seus colegas da Alemanha. Damião de Góis foi hóspede de Erasmo, e conviveu com Lutero, Melanchton e Albert Dürer. O pré-romantismo português irá descobrir o suiço Gessner, e os alemães Wieland, Klopstock, Bürger, Cronegk, Schiller, Herder e Goethe.

Mas já é tempo de voltarmos à Marquesa de Alorna. Chamava-se Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencastre, e herdou o título dos seus antepassados. Para a litera-tura, a Marquesa de Alórna, era a Staël portuguesa, como foi conhecida em vida, oriunda da família dos Távoras, por sua vez, senhores de Mirandela, vila situada em Trás-os-Montes. Envolvida a sua família no atentado contra D. José, foi acusada de participar do regicídio, ficando encerrada no Mosteiro de Chelas, em Coimbra, entre 1758 e 1777. Essa forçada clausura findou, com a Marquesa já em idade de casar, com a morte do Marquês de Pombal, em 1777, extinguindo-se a maldição que lhe lançara o Primeiro-Ministro. Em 1779, casou com o Conde de Oeynhausen, enviuvando em 1793. A formação da Marquesa passou-se, então, no sossego de Chelas. Em conseqüência desse desterro em sua própria Pátria, e da natureza das obras que lia e traduzia, cresce o seu desabafo sobre a solidão melancólica em que vivia. A sua sensibilidade iria desviá-la do neoclassicismo da sua formação para o pré-romantismo. Iria, também, influenciar a obra poética de Bocage e de Alexandre Herculano, após ter sido influenciada por Filinto Elísio.

A obra da Marquesa de Alorna foi reunida e publicada em 1844, em 6 volumes, que consultamos na Biblioteca Nacional de Lisboa. Os Inéditos, as Cartas e outros Escritos foram compilados por Hernâni Cidade e publicados pela Editora Sá da Costa, na sua coleção de Clássicos, em 1941.

Recordemos a clausura em Chelas. O pai cumpria pena de prisão no forte da Junqueira. Leonor de Almeida, com 8 anos de idade, juntamente com a irmã, era educada - pode-se dizer - através das grades, e recebia os amigos da família. Entre eles, teve papel importante na sua formação o padre Francisco Manuel do Nascimento, conhecido mais pelo seu pseudônimo acadêmico, Filinto Elísio. Isso explicaria as precoces tendências filosóficas, progressistas e científicas da futura Marquesa de Alorna. No mosteiro, estudava árabe, latim, poética, lógica, história sagrada e profana. A sua adesão ao neoclassicismo e conseqüente ingresso na Arcádia com o cognome Alcipe dariam o tom às suas primeiras composições poéticas.

De fato, reconhece Guiseppe C. Rossi:

> *Alcipe personifica nella vita e nell'arte la più felice fusione fra il cosmopolitismo e il razionalismo, esteriorizzantisi in un travestimento arcadico e signorile, e, la melancolia e il fuoco dei momenti di vigilia di grande revoluzione interiore. La conoscenza dell'anima e dell'arte del proprio Paese, il sicuro senso crítico, la singolare familiarità con la cultura e con gli spiriti stranieri nelle loro più lontane molteplici espressioni, dalle scienze alle arti, permettono alla marchesa di Alorna di accelerare l'evoluzione della poesia patria, con intenso calore e nello stesso tempo salvaguardata dagli immoderati entusiasmi. Vi contribuscono la sua attività infaticabile di traduttrice da*

*innumerelovi lingue classiche e moderne (la sua attenzione per l'*Oberon *del Wieland segna uno degli atti constitutivi della nascita del romanticismo) e il suo amore per la natura, quale si rivela nel poema* Recreazioni botaniche, *opera non inferiore, per sincerità di inspirazione alle contighe e ai sonetti dove la poetéssa esprime i dolori che la lunga e avventurata vita le diede.*

Foi significativa, pois, a convivência com Filinto Elísio e os iluminados sócios da Arcádia. Nessa época aparecem os primeiros jornais de divulgação literária e científica, como a *Gazeta Literária* (1762) e o *Jornal Enciclopédico* (1791), e ainda numerosas traduções do francês e do inglês. O interesse pela literatura se difunde pelo país concorrendo para o surgimento de pequenas Arcádias, como a Arcádia Portuense e o grupo de Elvas, a que se ligou o autor do *Hissope*, o poeta Cruz e Silva. Somem-se a essas transformações culturais as influências vindas do estrangeiro e teremos um quadro realista do que acontecia em Portugal. Bocage traduz Bernardin de Saint-Pierre; Filinto Elísio, Chateaubriand e Wieland.

Com a morte do Marquês de Pombal em 1777 termina a clausura de D. Leonor de Almeida. É tempo de tratar do seu casamento. Entre os seus pretendentes, escolhe o Conde de Oeynhausen. Não era o candidato preferido pelo Marquês de Alorna.

O Conde tinha acompanhado a Portugal seu primo e co-irmão o conde Reinante de Schaumbourg-Lippe, Príncipe soberano da Alemanha, que no reinado de D. José viera comandar o exército português. Na Introdução das *Obras Poéticas* da Marquesa lê-se informação sobre o seu futuro marido. O Conde descendia de antiga família da Westphalia e nascera em Hannover a 5.12.1738. Era, portanto, doze anos mais velho que D. Leonor de Almeida. Tomou parte na chamada guerra dos *Sete anos* e fora promovido a coronel em 1775. Chamado a servir em Portugal, casou em 15 de fevereiro de 1779 com a filha dos Marqueses de Alorna. Em 1780 foi nomeado Ministro Plenipotenciário em Viena, em 1789 é promovido a Marechal de Campo, e em 1792 a Tenente General, Inspetor Geral da Infantaria.

Com o marido Ministro em Viena, a Marquesa de Alorna tem a oportunidade de conviver com o meio cultural e literário não apenas da capital austríaca, mas de outros centros importantes como Paris, onde conheceu e conviveu com Madame de Staël, e Londres. Na Notícia Biográfica que precede o Tomo I das suas *Obras Poéticas*, lê-se:

> Eram na verdade interessantes as conversações entre estas duas ilustres damas, acerca das discussões políticas do tempo, seguindo elas opiniões diversas, e princípios inteiramente opostos. Madame de Stäel, nascida na Suiça, era republicana como seu pai Mr. Necker, e adversa à causa de Luís XVIII, não obstante haver sido maltratada e desterrada por Bonaparte. A Condessa era monárquica, sequaz da Realeza, contrária a tudo quanto a pudesse vulnerar; e Luís XVIII era um Rei legítimo; o que bastava para que D. Leonor de Almeida sustentasse a sua causa. Achando-se ambas um dia em casa do Duque de Palmela, que então era Ministro de Portugal, onde tinham sido convidadas a jantar, começaram questionando sobre a dificuldade da restituição dos Bourbons à França. A Condessa julgou-a muito possível; e Madame de Staël, pelo contrário, decidiu-a impraticável, porquanto Luís XVIII (dizia ela) não tinha em seu favor mais que três coxos, e quatro cegos que o seguiam, aludindo exageradamente ao Príncipe de Talleyrand, que era coxo de uma perna; e ao Duque de Blacas, que padecia dos olhos, e estava quase cego. Não se perturbou a Condessa com esta decisão; mas voltando--se para o Ministro d'Áustria, convidou-o a fazer uma saúde à próxima restituição de Luís XVIII. Um ano depois achava-se esta realizada; e no dia seguinte à partida de Luiz XVIII para a França, foi Madame de Stäel a Hammersmith, morada da Condessa, dar-lhe as desculpas de se

haver enganado no seu juízo, aproveitando a ocasião de lhe dizer coisas muito lisonjeiras e agradáveis acerca do mesmo objeto, e do espírito da Condessa.

Como se processou a aprendizagem da Condessa de Oeynhausen, em breve Marquesa de Alorna, das literaturas além fronteiras? Na clausura de Chelas aprendera a ler e a traduzir o francês e o inglês. Mais tarde, aprenderia o alemão e traduziria os poetas germânicos. Singular, sem dúvida, uma mulher tão letrada e dominando com facilidade idiomas estrangeiros. A estada em Viena possibilitaria ainda mais os rumos dessa aprendizagem. Os portugueses conheciam a poesia de Gessner desde 1762, quando a *Gazeta Literária* dele se ocupou, publicando trechos das suas pastorais. Daí por diante apareceram outras traduções do poeta suiço, feitas através do francês, pelo Padre José Amaro da Silva (*A morte de Abel*, 1786) e de Joaquim Franco de Araújo Freire Barbosa (*Idílio e Poemas Pastorais*, 1795). Garrett, em 1828, na *Notícia* que precede *a Lírica de João Mínimo* comenta com ironia: "prosélitos da escola de Gessner, em que tudo é natureza e verdadeiramente imitação dela".

Ora, essa imitação da natureza tem raízes em Rousseau, mas foi Herder quem pôs em foco a idéia da evolução da natureza e da humanidade, concebida esta como um organismo coletivo, preparando assim o caminho para Schelling, Hegel, Goethe e Schiller. Caberia, antes de prosseguir nessa ordem de idéias, verificar como a Marquesa de Alorna conheceu as chamadas Literaturas do Norte, e examinar que contactos Portugal tinha com a Alemanha, antes da voga da poesia de Gessner, divulgada através da versão francesa de Michael Huber *(Idylles et poèmes champêtres de S.Gessner*, Lyon, 1762). Leiamos um pouco a tese de doutorado apresentada à Universidade de Paris, em 1939, por Gerd Moser. No capítulo II, dessa tese, Moser conta que desde a pacificação de Portugal, empreendida pelo Duque de Alba, em 1580, chegaram ao país soldados alemães que substituíram companheiros seus, testemunhas do desastre de Alcácer-Quibir. Não foram muito bem recebidos pela população que já não gostava do exército português. Mas lá ficaram. Mais tarde, o general Lippe reorganizaria esse exército, tendo a seu lado, como vimos, o Conde Oeynhausen. Ao mesmo tempo, comerciantes alemães vieram estabelecer-se em Portugal. Entre eles, houve alguns que se dedicaram às letras, como um hamburguês naturalizado português, de nome Ahlers que, depois do terremoto de 1755, escreveu um tratado sobre os tremores da terra. É por isso, acrescenta Moser, que entre os sábios portugueses do século XIX encontram-se os Kopke, os Stokler, os Biquer, etc. Já nos primeiros anos do século XVIII, a Prússia instalava um Cônsul em Lisboa.

À época do Marquês de Pombal, dois aristocratas portugueses mantiveram contato com a Alemanha: o duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança, e Francisco Xavier de Oliveira, que passaria para as letras como o Cavaleiro de Oliveira. Foi esse contato, como dissemos no início deste ensaio, que trouxe a Portugal o culto das monarquias esclarecidas. Entretanto, o caminho para a literatura alemã seria aberto com o casamento do Conde Oyenhausen e D.Leonor de Almeida. A estada em Viena permitiu à condessa de Oyenhausen - já nos referimos a isso - aprofundar os conhecimentos da língua alemã e fazer traduções dos poetas de sua preferência. Ela não chegou a visitar a Alemanha, nem mesmo a escrever um livro sobre esse país, como fez Madame de Staël, mas foi ela a primeira a divulgar em Portugal, Klopstock, Wieland e Goethe. Suas traduções foram

elogiadas pela crítica do seu tempo e pela nossa contemporaneidade. Feitas diretamente dos textos originais, o que evidencia o bom gosto e os cuidados de tradutora. A curiosidade em conhecer a Alemanha foi anulada pela segunda invasão francesa. Ela deveria ir até aquele país com o seu filho após a morte do Conde de Oyenhausen, em 1798. Por ironia do destino, a Marquesa perdeu o irmão em Königsberg, a cidade de Kant.

É Alexandre Herculano, influenciado pela poética da Marquesa de Alorna, que nos dá o melhor testemunho sobre o papel desta notável mulher:

> Este afeto é uma espécie de amor filial para com aqueles que nos revelaram os tesouros da ciência; que nos regeneraram pelo batismo das letras; que nos disseram: "caminha" e nos apontaram para a senda do estudo e da ilustração [...].
>
> Essas reflexões ocorreram-me ao abrir o primeiro volume das obras da senhora Marquesa de Alorna, condessa de Oeynhausen e Assumar, D. Leonor de Almeida, que atualmente se publicam e de que dois volumes se acham nitidamente impressos. E foi para mim com prazer verdadeiro escrever estas cogitações dum momento. Àquela mulher extraordinária, a quem só faltou outra pátria, que não fosse esta pobre e esquecida terra de Portugal, para ser uma das mais brilhantes provas contra as vãs pretensões de superioridade excessiva do nosso sexo, é que eu devi incitamento e proteção literária, quando ainda no verdor dos anos dava os primeiros passos na estrada das letras. Apraz-me confessá-lo aqui, como outros muitos o fariam se a ocasião se lhes oferecesse; porque o menor vislumbre d'engenho, a menor tentativa d'arte ou de ciência achavam nela tal favor, que ainda os mais apoucados e tímidos se alentavam; e disso eu próprio sou bem claro argumento. A crítica da senhora Marquesa de Alorna não afetava jamais o tom pedagógico e quase insolente de outros literatos que às vezes nem sequer entendem o que condenam, e que tomam a brancura das próprias cãs por título de ciência, de gosto e de tudo. A sua crítica era modesta e tinha não sei o que de natural e afetuoso que se recebia com tão bom ânimo como os louvores, de que se não mostrava escassa quando merecidos [...].
>
> Como Madame de Staël ela fazia voltar a atenção da mocidade para a corte da Alemanha, a qual veio dar nova seiva à arte meridional que vegetava na imitação servil das chamadas letras clássicas, e ainda estas estudadas no transumpto infiel da literatura francesa da época de Luís XIV. Foi por isso, e pelo seu profundo engenho, que, com sobeja razão, se lhe atribuiu o nome de Staël portuguesa [...].
>
> O primeiro volume das obras poéticas da senhora Marquesa de Alorna contém, afora a vida da autora, e uma notícia biográfica do conde de Oeynhausen, seu marido, as poesias compostas na mocidade. Boa parte destas foram escritas no mosteiro de Chelas, para onde entrou de oito anos de idade com a sua mãe, ocorrendo a prisão do marquês de Alorna D. João. Encerrada naquele mosteiro, passou D. Leonor de Almeida os anos mais viçosos da juventude, tendo para alegrar as tristezas de tão longo cativeiro que excedeu dezoito anos, unicamente o lenitivo do estudo, e os conselhos e afagos maternos. Quisera alguém que tivesse havido mais severidade na escolha das composições poéticas daquela época, algumas das quais desdizem do primor que noutras posteriores se encontra. Eu lamento só que se não pudesse ajuntar a cada uma a sua data. Assim, bem longe de ter sido um inconveniente, essa desigualdade inegável, houvera ela sido um meio para se avaliarem bem os rápidos progressos da jovem autora, que nas obras de tão verdes anos anunciava já o seu brilhante futuro nos rasgos frequentes de um engenho ao mesmo tempo sólido, delicado e vivo.
>
> O resto do primeiro volume e o segundo contêm as poesias da senhora Marquesa, posteriores à sua saída do mosteiro. Na disposição delas também não se guarda o método cronológico: a natureza dos poemas determina a ordem deles. Julgar essa grande variedade de composições não cabia nos limites estreitos deste Jornal. Os que as têm lido, e que não sabem entendê-las apreciam-nas devidamente. Elas são um ilustre monumento para a história da poesia portuguesa, um nobre testemunho da piedade filial que as trouxe à luz pública, e para em tudo esta publicação ser apreciada, a sua nitidez tipográfica é uma prova dos progressos que a arte de imprimir tem feito entre nós.

O testemunho de Herculano foi publicado no *Panorama*, nº 156, em 1844, e depois transcrito no tomo IX dos *Opúsculos*, na secção Literatura. Recordemos que a obra poética da Marquesa de Alorna abrange, nos seus seis volumes, mais de duas mil páginas de versos. Nela estão sonetos, odes, éclogas, elegias, epístolas, traduções ou paráfrases de Homero, Horácio, Claudiano (*De raptu Proserpinae*), Pope (*Essay on Criticism*), Wieland, Thomson (*The Seasons*), Goldsmith, Gray, Lamartine, e dos Salmos. Inclui ainda o longo poema *Recreação Botânica*, que se ocupa desde os pirilampos de maio até o clima "bárbaro" da Inglaterra, e desde Leibnitz até a ascensão de Robertson num balão. Era a Marquesa, sem favor nenhum, a mulher mais ilustrada do seu tempo. E sua influência na vida cultural portuguesa vai crescer depois da estada em Viena e em Londres. Comenta Aubrey Bell que "há hoje mais quem as louve (as obras da Marquesa) do que quem as leia, mas a sua poesia não é inferior à de muitos escritores, até dos mais célebres do seu tempo". E reconhece estarem sempre presentes nessas obras ideais elevados e amor pela liberdade. A apreciação de Bell é correta até certo ponto. De fato, hoje, no universo de escritores de língua portuguesa, considerando-se que a literatura portuguesa começa na Idade Média, e a brasileira, já no século dezessete, não haveria tempo, numa vida, para ler todos os autores. Tanto assim é que, recentemente, no seu bem-sucedido *O Cânone Ocidental*, Harold Bloom faz uma seleção que considera definitiva, priorizando escritores de língua inglesa. Mas lá está Fernando Pessoa, o único de língua portuguesa a merecer os devidos comentários. Entretanto, no apêndice, Bloom acrescenta outros autores portugueses que merecem ser lidos: Camões, António Ferreira, Eça de Queirós, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, José Saramago, e um brasileiro, Carlos Drummond de Andrade. Não sabemos se hoje haveria leitores para a Marquesa de Alorna fora do meio acadêmico. Todavia, o propósito que nos moveu foi comprovar o seu papel de agente cultural e político na passagem do século dezoito para a era do Romantismo, e ainda a sua influência nos românticos portugueses, além de ter sido a introdutora da poética germânica em seu país. Ao examinarmos os seis volumes das suas obras poéticas, disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa, tratamos apenas de catalogar as traduções que fez do alemão ou as poesias em que se deixou levar pela leitura dos poetas germânicos da sua eleição[1].

Universidade Federal do Ceará

[1] Introdução ao ensaio com o mesmo título, lida no V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, na Universidade de Oxford. O ensaio com a análise dos poemas imitados e/ou traduzidos pela Marquesa de Alorna será incluído no livro *O sal da escrita - Ensaios de Literatura Comparada*, que a Universidade Federal do Ceará publicará em 1997.

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS NO ESTUDO DAS DIMENSÕES REFERENCIAL E REPRESENTATIVA DE TEXTOS FICCIONAIS E AUTOBIOGRÁFICOS*

JÚNIA DE CASTRO MAGALHÃES ALVES

Em uma época em que a descrença da verdade histórica é axiomática, em que a morte do autor é propagada pelos teóricos do desconstrucionismo, do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, torna-se menos atraente o estudo das dimensões referencial e representativa do texto literário. Entretanto é instigante trabalhar tais dimensões, a partir de uma análise dialético-comparativa do processo da apropriação cultural da história para sua recriação, através da memória. A metodologia dialética permite o uso de um sistema de conceitos, onde cada tese (neste caso o fato) carrega inerentemente sua própria antítese (a reconstrução do fato), e onde os pontos opostos, ao se anularem, criam uma outra unidade-síntese (a ficção) que é, por sua vez, uma nova tese sujeita ao processo infinito de reconstrução, de revisão. Em sentido amplo, o método dialético engloba o discurso crítico dialógico bakhtiniano. Toda voz cultural, segundo Bakhtin, coexiste em diálogo com outras vozes que, embora se reflitam mutuamente, não se fundem em uma consciência única e que, na verdade, geram entre si a energia de universos culturais relacionados. O dialogismo não se refere à heterogeneidade como tal, mas ao ângulo polifônico em que falas diferentes se justapõem e se contrapõem, de modo a produzir uma nova concepção, à semelhança da síntese hegeliana. O uso da teoria dialógica de Bakhtin propicia a percepção das ilimitadas possibilidades discursivas geradas pelo hábito retórico literário, chamando atenção para a convivência da pluralidade de vozes que se reorganizam em momentos diferentes para a criação de uma nova variante do mesmo evento. Este trabalho quer avaliar como as modalidades literárias relacionam-se com o fato histórico, em um movimento que busca a reconstituição do passado individual e coletivo através da preservação pela memória. O texto propriamente dito (ou macrossigno) e também a suposta realidade (ou objeto) a que se refere servem para evidenciar processos de relacionamento entre literatura, auto/biografia e historiografia — entre história, memória e ficção.

O termo "história" é empregado aqui em sentido amplo — como um conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição, de lendas e contos e/ou por meio dos documentos, relativos à evolução, ao passado da humanidade — para salientar a idéia de que a ficção (narrativa derivada mais da fantasia do autor do que do fato) e a história

---

* O título da revista *a/b: Auto/Biography Studies*, publicada pelo Hall Center for the Humanities, da University of Kansas em Lawrence, serviu de modelo para a escolha da ortografia aqui adotada pela palavra "auto/biografia". Genericamente, este termo inclui todas as modalidades da escrita memorialística.

apresentam inúmeras características em comum e objetivos convergentes, conforme defende Michel de Certeau[1], retomando a tradição da história nova e a perspectiva comparatista adotada pela revista *Anais da História Econômica e Social* e por pesquisadores contemporâneos, tais como, Henri Berr, Henri Pirenne, Jacques Le Goff, Pierre Goubert, Nathan Wachtel, Paul Veyne, Alain Besançon, Fernand Braudel, Emmanuel Le Roy Ladurie e Hayden White, entre outros. A revista *Anais* (*Annales*), como é comumente referida, foi fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch, com o intuito de liberar a história de seu encarceramento em barreiras estritamente disciplinares. O movimento da *new history*, na verdade, surge nos Estados Unidos em 1912, sendo primeiramente divulgado por H.E. Barnes com a publicação do livro *Psychology and History* (1919) e *The New History and the Social Sciences* (1925), onde se esboçam as linhas do referido movimento. A história nova sofre uma revolução documental no que se refere à crítica de arquivos e à percepção do tempo e das mudanças sócio-econômicas. Rejeita a narrativa simplista e arbitrária dos acontecimentos (a história historicizante, como explica Febvre) e envereda por uma análise mais eclética da multiplicidade de vozes e de motivos à procura de aprofundamento teórico, visando à desconstrução de conceitos superficiais calcificados, ao descentramento de poderes estabelecidos e ao reconhecimento de que cada história é uma pseudo-história, ou ainda, uma entre-história[2], no jogo dialógico e dialético da reconstituição do fato pelas diplomacias rivais[3]. A conscientização de que toda narrativa é uma forma discursiva tendenciosa na representação dos acontecimentos dilui a distinção entre os discursos histórico e ficcional, na suposição da existência de uma diferença ontológica entre os respectivos referentes. Essa conscientização contém os subsídios indispensáveis para a análise aqui proposta.

O conceito de memória, neste estudo, está ligado à idéia de mobilização e de *performance*, e não à de um conteúdo fixo. Para Homi Bhabha *performance* sugere a perda da identidade no processo da identificação cultural e opõe-se a uma atitude pedagógica que propicia a crença na sedimentação histórica[4]. Nesse sentido, a memória é a repetição do não-idêntico, embora ela emane sempre de um mesmo percurso. O termo "memória" implica tanto ausência como presença, ambas representadas pelo traço mnêmico freudiano, índice da presença de uma ausência[5]. Sendo assim, o passado volta através da falta, isto é, através da impossibilidade de seu resgate. A memória não é o

---

[1] CERTEAU, Michel de, *The Writing of History*, trans. Tom Conley, New York: Columbia University Press, 1988.

[2] Utilizo-me do neologismo entre-história, aqui cunhado por mim, para explicar a posição em que a história se encontra entre o fato em si (pretenso átomo da história) e sua reconstrução pela narrativa.

[3] Para maiores informações sobre a história nova, veja LE GOFF, Jacques, *A História Nova*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

[4] Homi K. Bhabha explica "*Os limites de uma nação, segundo Kristeva, defrontam-se, constantemente, com uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda de identidade no processo da identificação cultural (o performático)*". Veja BHABHA, H.K., "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", In: BHABHA, H.K.(Org.), *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990, p.304.

[5] Veja DERRIDA, Jacques, "Freud e a Cena da Escritura", In: *A Escritura e a Diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo: Perspectiva, 1971, p.179-227.

passado, mas sim um construto hipotético que o encadeia ao presente. Ela nasce do perdido. Memórias são, na terminologia de Hellman, pentimentos, isto é, restos recuperados, reencontrados ou reinventados, através de um processo não-linear do pensamento. A memória quebra a linearidade do tempo, distancia-se da experiência imediata e modifica o significado dos eventos através de novas interpretações. A escrita memorialística funciona pois como uma espécie de espelho que, a partir do indivíduo, reflete o grupo e a nação. De acordo com Stone, a idéia do relacionamento entre história, biografia e identidade nacional surgiu com Wilhelm Dilthey, que concebeu a auto/biografia como a célula germinal da história[6]. Em consonância com a concepção diltheyniana, o princípio que serve de base para relacionar criação literária, ato auto/biográfico e interpretação da história é a assertiva de que eles constituem embriões, isto é, unidades estruturais de apoio ou fundamento para a reconstrução ficcional da realidade. O auto/biógrafo é um escritor-relator, aparentemente autônomo, já que pretende modular sua própria identidade. O romancista recupera percepções pessoais e sociais, dando passos mais largos em direção à ficção. Toda história — pública ou privada, individual ou coletiva — pressupõe um narrador (não necessariamente o autor) que, a partir de si mesmo, define ou redefine, infere ou inventa uma realidade social, inserida, como ele, em um contexto mais abrangente. Conley afirma que os historiadores "produzem o passado praticando artes ocultas de ressurreição, animação, e até ventriloqüismo"[7]. Desta forma o historiador produz a história ao mesmo tempo em que pertence a ela.

A escrita auto/biográfica procede do eu-narrador como representante, primeiramente de si mesmo, e, ademais, da cultura em que se inclui, caminhando em direção ao desempenho de um papel histórico-ficcional. Como discutem filósofos e historiadores mais recentes, o "historicamente real" — isto é, aquilo que a história relata como fato verídico — é artefato, ou melhor, um produto manufaturado pelo próprio indivíduo. Assim sendo, os limites entre historiografia, auto/biografia e ficção esvanecem-se com a diluição das fronteiras que separam essas formas de escrita. Os gêneros entrelaçam-se, formando uma rede infinita e indefinível de relações que caminham em direção à aporia do pós-moderno.

O conceito de pós-moderno apresenta dificuldades de ordem racional que parecem decorrer da vastidão do seu significado. Frederic Jameson afirma que a maioria das manifestações pós-modernistas surge como reação específica ao modernismo. Isso quer dizer que há tantas formas diferentes de pós-modernismo quantos forem os modernismos consagrados pela crítica. Linda Hutcheon caracteriza o pós-moderno, na ficção, como "metaficção historiográfica" e cita, como exemplos, obras paradoxais tais como, *A Mulher do Tenente Francês* de John Fowles e *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, onde história e ficção superpõem-se e se mesclam. Para Peter Brooker, o termo pós-moderno descreve indeterminação e ceticismo, em contraste com as certezas pessoais, intelectuais e políticas de outrora, e caracteriza-se pela mistura de gêneros, explosão de informações veiculadas

---

[6] Para maiores esclarecimentos veja STONE, conforme citado por EAKIN, Paul John, "Reference and the Representative in American Autobiography: Mary McCarthy and Lillian Hellman", In: *Identità e Scrittura: Studi sull'Autobiografia Nord-Americana*, Roma: Bulzoni, 1988, p.21-47.

[7] CONLEY, "Introduction", in: CERTEAU, *The Writing of History*, p.viii.

pela mídia noticiária e valorização da cultura popular. Ihab Hassan acrescenta outras particularidades a essa lista, tais como, o anti-elitismo, o anti-autoritarismo, a descontinuidade e aleatoriedade da arte, a rejeição dos conceitos tradicionais de estética e originalidade. Hassan defende as bases filosóficas do movimento desconstrucionista, enfatizando a incerteza ontológica, a morte do sujeito, a perda de pontos fixos de referência e de unidade de sentido. Jean Baudrillard questiona as doutrinas políticas e a dominância, nas sociedades capitalistas modernas, do consumo sobre a produção, do significante sobre o significado. Suas assertivas incluem a conscientização da "perda do real" e o aparecimento da cultura da hiperrealidade e do mundo dos simulacros. Jean-François Lyotard rejeita a busca da legitimidade política no que ele denomina de "grands récits", metanarrativas, e exemplifica seu ponto de vista, citando o fracasso político da narrativa da liberação do homem, associada ao Iluminismo e à tradição revolucionária. Apesar de toda essa diversidade, duas grandes tendências parecem liderar o pensamento pós-moderno: a descrença no progresso e na verdade histórica, e o conseqüente descrédito do pensamento político, já que a "verdade histórica" e a "realidade" foram contextualizadas no mundo das imagens e dos simulacros que caracteriza os nossos tempos[8].

Estudos contemporâneos que problematizam a lógica e a construção do mundo ficcional, e o seu contato com o "mundo real" freqüentemente favorecem a orientação pragmática da historiografia e da auto/biografia como imposições ou construções ideológicas. Michel de Certeau, Maurice Halbwachs e Philippe Lejeune entre outros, partem de uma base epistemológica comum, isto é, partem de princípios tradicionais que fundamentam o estudo das categorias em questão, para propor uma nova análise do relacionamento entre elas. As teorias por eles formuladas são complementares e podem ser utilizadas intertextualmente, para apontar as correspondências e a rede de significados que entrelaça ficção, memória e história. Outros teóricos da construção de mundos na literatura serão mencionados oportunamente, já que a epistemologia inclusiva desse tópico seria matéria, com certeza, inesgotável.

Michel de Certeau alega que a mesma força que motiva o pensamento figurativo ou metafórico também modula a historiografia[9]. O historiador descreve viagens imaginárias de volta no tempo, usando, cuidadosamente, um tipo de linguagem que propicia a invenção

---

[8] Para maiores informações sobre pós-modernismo veja:

ATKINS, G. Douglas & MORROW, Laura (eds.), *Contemporary Literary Theory*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

BAUDRILLARD, Jean, *America*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____, *A sedução*, trad. Tania Pellegrini, Campinas: Papirus, 1991.

_____,"La Précession des Simulacres", in: *Simulacres et Simulations*, Paris: Galilée, 1981.

BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern: a History*, London: Routledge, 1995.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*, trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic, *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios*, trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla, Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

[9] CERTEAU, "Preface", *The Writing of History*, p.xxvii.

e a criação. Certeau sugere que a história só alcança um sentido de totalidade através de imagens que jogam com a interpretação e com o conhecimento. Para ele o historiógrafo e o literato apresentam características comuns. Tanto este como aquele recorrem à retórica em um movimento entre a constância da linguagem que representa os acontecimentos e a contingência da fabricação desses mesmos acontecimentos. Desse modo, o que se chama de "invenção", em retórica, passa a ser sinônimo de "seleção" no estudo de documentos, ocupando um lugar de interesse comum ao historiador e ao ficcionista. É uma questão de escolha de foco pelo sujeito-observador — do que será lembrado ou esquecido, incluído ou excluído na narrativa do presente e do passado. Tanto em retórica como na história essa escolha baseia-se nos efeitos da representação. Críticos e historiadores sabem que mesmo o aparentemente trivial pode, a partir de um exame mais minucioso, revelar uma estratégia capaz de apagar, marginalizar ou reprimir modelos ambivalentes. Para a história e para a literatura os critérios de seleção-invenção podem ser mais importantes que os arquivos e que os textos. Desta forma, *The Writing of History* defende a semelhança entre história e ficção, e a convergência de seus objetivos. Lembra-nos de que todo fato registrado e considerado historicamente válido configura-se a partir de imagens conflitantes, e de que os registros são, na maioria das vezes, projeções mentais que carregam forte marca político-ideológica. Certeau não parte do questionamento da ocorrência histórica, mas do olhar que a observa, pois esse olhar estará sempre condicionado pelas idéias, posicionamentos, suposições e inclinações do observador, somadas às dos escritores e cronistas de outrora, responsáveis pela criação dos arquivos disponíveis. Dessa forma, os eventos narrados são tropos que "lêem" ou alegorizam o passado. Michel de Certeau, em consonância com a teoria de Platão, considera o "real" como o mundo primeiro e único das formas, o cosmo, a essência inspiradora da cultura, não passível de reprodução. Logo as memórias históricas seriam, em parte, fabricadas pelo pesquisador, assim como o escritor fabrica seu discurso.

Maurice Halbwachs também se apóia na tradição filosófica platônica do "mundo real, único e primeiro" para defender a hipótese de que só existe uma história[10]. Para ele há, porém, muitas memórias coletivas que derivam das lembranças de indivíduos, enquanto membros de um grupo. Não existe memória individual. O que chamamos de memória individual é, na verdade, um ponto de vista da memória coletiva, e esse ponto de vista muda de acordo com o lugar que o narrador esteja ocupando, naquele momento, na memória coletiva. Com a mudança de lugar, muda também a relação entre o narrador e o grupo. O lugar é a moldura espacial onde a memória se desenvolve. É dentro de um espaço que a imaginação reconstrói as categorias das lembranças, sejam elas jurídicas (como, por exemplo, o direito à propriedade), econômicas (como o preço de objetos), religiosas (como o mundo sagrado e o profano), artísticas (como a invenção e a criação). Há tantas maneiras de representar espaços quanto sejam os grupos. O espaço é uma entidade indiferente à mudança, mas o grupo que o ocupa resiste a elas, em busca de uma continuidade histórica. A memória coletiva é sempre a memória da continuidade, embora

---

[10] HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva*, trad. Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Vértice, 1990.

seus limites sejam incertos, já que um grupo pode desfazer o que o outro fez. A tradição, por sua vez, é a cadeia indispensável para manter o grupo coeso, é a força que sustenta os elos. Mesmo assim, acontecem transformações inevitáveis, e a história de cada grupo renova-se, ao mesmo tempo em que se perpetua. Se o grupo se desfaz, também se desfaz a memória, sustentáculo dos traços de sua identidade. Cada grupo conta a sua história de forma diferente da contada pelos outros grupos, desencadeando a circulação de um saber próprio e móvel, em um processo de interpretação de documentos e decifração de códigos para a recriação do passado.

A solução encontrada por Philippe Lejeune para estabelecer um limite entre as modalidades fatuais e ficcionais do discurso está contida no conceito do que ele denomina "pacto autobiográfico"[11]. Na verdade o pacto autobiográfico é um tipo de contrato estabelecido entre autor e leitor onde o autobiógrafo se compromete — à semelhança do processo psicanalítico — não a uma exatidão histórica impossível, mas a um esforço para, através do ato autobiográfico, compreender a sua própria vida. Lejeune insiste que uma autobiografia classifica-se, em nível profundo, como um tipo especial de ficção, e que a verdade autobiográfica é tanto uma criação, quanto uma realidade (re)descoberta. Usando a distinção proposta por Emile Benveniste e Roman Jakobson entre "enunciado" e "enunciação", Lejeune enfatiza que o *locus* de referência na autobiografia pertence não ao nível do enunciado mas ao da enunciação, onde a identidade do autor, narrador e protagonista está colocada, textualmente, para ser entendida, de imediato, pelo leitor. A teoria do pacto autobiográfico defende que a autobiografia é uma modalidade de escrita e uma modalidade de leitura, e que a estrutura da narrativa é fundamental no processo da auto-representação. Ao determinar a atitude do leitor no ato da recepção, o pacto autobiográfico assemelha-se ao que Derrida denomina "protocolo de leitura". A preocupação de Lejeune com o problema da sinceridade autobiográfica ilustra, de modo exemplar, as dificuldades que a arte referencial enfrenta, pois, se a autobiografia e a história são tipos de escrita produzidos em circunstâncias especiais e dispensados de fidelidade ao fato, elas (autobiografia e história) correm o risco de perder seu *status* como gênero e de ser englobadas na ficção.

RESUMO

Partindo de uma análise dialético-comparativa do processo de apropriação da história, através da memória, este estudo focaliza as dimensões referencial e representativa dos textos ficcionais e memorialísticos. O termo "história" é empregado em sentido amplo — como um conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição, de lendas e de contos e/ou por meio de documentos relativos à evolução, ao passado da humanidade, para salientar a idéia de que a ficção (narrativa derivada mais da fantasia do autor do que do fato) e a autobiografia apresentam inúmeras características em comum e objetivos convergentes, conforme defendem os teóricos da nova história.

Newton Paiva

[11] LEJEUNE, Philippe, "The Autobiographical Pact" e "The Autobiographical Pact (bis)", in: *On Autobiography*, trad. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p.3-30, 119-137.

BIBLIOGRAFIA

ATKINS, G. Douglas & MORROW, Laura (eds.), *Contemporary Literary Theory,* Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

BAUDRILLARD, Jean, *America,* trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____ , *A sedução,* trad. Tania Pellegrini, Campinas: Papirus, 1991.

_____ , "*La Précession des Simulacres*", in: *Simulacres et Simulations,* Paris: Galilée, 1981.

BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern: a History,* London: Routledge, 1995.

BHABHA, H. K., "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", in: BHABHA, H. K. (Org.), *Nation and Narration,* London: Routledge, 1990.

CERTEAU, Michel de, *The Writing of History,* trans. Tom Conley, New York: Columbia University Press, 1988.

DERRIDA, Jacques, "Freud e a Cena da Escritura", in: *A Escritura e a Diferença,* trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAKIN, Paul John, "Reference and the Representative in American Autobiography: Mary McCarthy and Lillian Hellman", in: *Identità e Scrittura: Studi Sull'Autobiografia Nord-Americana,* Roma: Bulzoni, 1988.

HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva,* trad. Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção,* trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic, *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios,* trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla, Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

LE GOFF, Jacques, *A História Nova,* trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEJEUNE, Philippe, "The Autobiographical Pact" e "The Autobiographical Pact (bis)", in: *On Autobiography,* trad. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p.3-30, 119-137.

LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno,* trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio

A ESCRITA DA CIDADE EM *UMA COROA DE NAVIOS*

MARIA THERESA ABELHA ALVES

A cidade é uma escrita, quem se desloca nela [...] faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo.

ROLAND BARTHES*

[...] nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação.

ÍTALO CALVINO**

Das cidades se tem ocupado a prosa jornalística, sempre fecunda em surpreender-lhes os painéis cotidianos. *Uma Coroa de Navios*[1] reúne textos que vieram à luz entre maio de 1985 e fevereiro de 1992, inicialmente publicados em diversos periódicos, fornecendo um itinerário de deambulação pelos lugares que ilustram o Porto. O olhar que passeia por tais sítios capta, admirado, certas figuras populares, como a Maria Alice Faz Meia, ou certos tipos sociais, como o louco da Estação de São Bento, que dão vida ao burgo, porque a *polis* " - dizia Marcilio Ficino - não é feita de pedras [...], é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência"[2]. Assim, quem sobre a cidade escreve, hiperbolizando as sensações sinestésicas, faz o humano se enriquecer pela cor, pela forma, pela audição, pelo gosto e pelo tato, numa festa dos sentidos, numa explosão de sentidos. Mário Cláudio, com a visão prismática do cronista, surpreende a cidade do Porto em sua dimensão humana, existencial e, concomitantemente, traça, com a precisão do andarilho familiarizado com o passado e o presente da cidade, a tipologia sensorial do Porto e de seus espaços saturados de memória. Fornece da cidade a sombra e a luz, o visível e o encoberto, o ruído e o silêncio, a cena diurna e a noturna, a lucidez e a demência, o sagrado e o profano, num jogo de antíteses que, literariamente, reproduz seu arquitetônico traçado barroco de torres tisnadas que exploram o azul. Amador da *polis*, o cronista a inventa urbanística, arquitetônica, histórica, geográfica e sociologicamente, enquanto lhe decodifica os ícones.

A crônica que abre o volume intitula-se, sugestivamente, "Três Livros". Transformar o universo citadino em objeto da escrita é reconhecê-lo gerado por textos, sabê-lo e saboreá-lo nos "possíveis livros da cidade, páginas onde o afecto se arquiva, o lugar se

---

* BARTHES, Roland, "Semiologia e urbanismo", in: *A aventura semiológica*, Lisboa: Edições 70, 1987. p.187.

** Ítalo CALVINO, *As cidades invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema, [s.d.], p.63.

[1] CLÁUDIO, Mário, *Uma coroa de navios*, Lisboa: Dom Quixote, [1992].

[2] ARGAN, Giulio Carlo, *História da arte como história da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.223.

reinventa, o futuro se entesoura" (p.9). Antes, pois, de registrar os espaços urbanos e a multidão que os habita, o cronista fornece a síntese de seu pensar-sentir a cidade, numa abordagem gêmea à de Calvino quando afirmava: "O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz tudo o que devemos pensar, faz-nos repetir o seu discurso"[3]. Para Mário Cláudio, três são os livros em que se pode ler o Porto. O primeiro concerne aos pintores, artistas que iluminaram os vários aspectos da cidade, tais como Abel Salazar que soube captar as "criaturas de suor e de terra" (p.9) da Ribeira, e António Cruz que, através de "etéreas anilinas" (p.9), fixou a brumosa atmosfera que caracteriza a nortenha urbe. Ler a cidade através de seus ilustradores é reconhecer, como esclarece Bruno Contardi, que "os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal"[4]. O segundo consiste nos emblemas citadinos, percepcionados menos por sua condição de cartão postal do que pelo segredo contido nos musgos que sublinham suas paredes, no granito que as sustém ou nas camélias que as circundam e enfeitam. O terceiro livro supõe outras cidades que ajudam a compreender a cidade do Porto, porque uma cidade ajuda a ler outra. Assim, a zona ribeirinha faz lembrar as "docas de Roterdão, ou de Hamelim" (p.10), Miragaia lembra Bristol, São Lázaro recorda a vivacidade e o burburinho de Montparnasse, ao fiorde do Leça correspondem os estuários de Bremen, assim como a "matrona alentada" (p.11) do Largo dos Grilos está tanto no Porto, como em Roma ou nos filmes de Fellini. Tais correspondências se geram na certeza de que escrever a cidade é incorrer, forçosamente, em analogias.

A primeira crônica sublinha uma concepção urbana que as demais ilustrarão: a cidade se faz de signos, sistema que é de circuitos de informação e de comunicação. Constrói-se, portanto, como leitura e citação, quer como fruto do olhar dos pintores e do olhar do cronista que circula entre as telas, quer como fruto da experiência, mediatizada pela literatura, pelo cinema, pela história. Estes "livros" privilegiam o traçado pictural e escritural da cidade. "Em seu invisível papel que a mancha de tinta macula, fabricam-se eles da saudade que se gastou, da expectativa que se cumpriu, da fantasia que perdura" (p.9), fornecendo ao cronista os restos mnemônicos da cidade e as condições para decifrá-la ou para, definitivamente, a cifrar sob o seu denso invólucro de sinais. Abertas as páginas desses livros, escritas são as de *Uma Coroa de Navios*, objetivando surpreender as várias cidades paralelas que na cidade coexistem.

Uma delas é a cidade histórica e secular que compreende as grandes estruturas e os monumentos que a auto-representam, tais como "os campanários augustos e sereníssimos, da Sé e da Vitória, dos Clérigos e dos Grilos, do Carmo e da Lapa" (p.76); os "prismas de enfeitiçantes azulejos e de primorosas sacadas" (p.23) de Miragaia; e o rebuscamento barroco do altar de prata da Sé Catedral, eleito "na portada de um discurso sobre o burgo, como emblema privilegiado do que de muito nele cabe, grandeza e miséria, boa-regra e loucura" (p.51). Outra é a cidade secular e histórica em sua geografia humana de vultos exemplares ou não que um dia por ela passaram, como Pedro-o-Cru a procurar abrigo para seus inesianos amores (p.55), ou Dom José Maria da Fonseca e Évora, bispo no Paço

---

[3] CALVINO, Ítalo, *op. cit.* p.18.

[4] CONTARDI, Bruno, "Prefácio", In: ARGAN, G. C., *op. cit.* p.3.

do Porto pelos idos de mil setecentos e quarenta e três, que pensava nos jardins salomônicos, enquanto, como o soberano bíblico, "administrava justiça aos mais humildes, calçado e toucado de oiro puro" (p.69), ou "Vieira de Castro, que assassina, por aí, a amada esposa , presa dos braços de um galã de boas letras" (p.20), ou "Urbino de Freitas, que elimina a linha sucessória, com um engenhosíssimo folar de bombons envenenados" (p.20), ou Manuel Pinheiro Alves que moveu processo contra Camilo Castelo Branco e Ana Plácido.

Outra é a cidade que não se faz de imóveis arquiteturas ou de passados e conhecidos vultos, que não tem séculos de existência, mas se ergue na imediatez de um dia, projetando-se como o espaço da "transitoriedade permanente"[5], onde se encenam a fugacidade e a contingência. Tal é cidade construída por um caleidoscópio de imagens, pela multidão que freqüenta os cafés, super-mercados, centros comerciais, espaços de anonimato que, diariamente, comportam uma coletividade indefinida e constituem os "não-lugares", segundo Marc Augé , "por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e toda uma tradição etnológica à de cultura localizada no tempo e no espaço"[6]. Nestes "não-lugares", como antropólogo do cotidiano, o cronista penetra. É quando surpreende, no "crepúsculo agitado", os autocarros que abalam "pejadíssimos, [...] para o Candal e para Vilar do Paraíso" (p.74), forçando seus usuários a uma "desbocada confraternização" (p.74) que se caracteriza por uma promiscuidade consentida ou não, mas inevitável sempre. É quando registra, nos comboios da linha de Póvoa do Varzim, "uma população ruidosa, de escolares faceiros, muito teatrais ou muito nostálgicos [...] gabando as mamas da Madonna" (p.74). É quando espreita nos bares "uma juventude exibicionista e entediada" (p.76). É quando, num tripeiro domingo, reconhece a incomunicabilidade das gentes, tanto no maduro casal "encolhido no interior de sua viatura, entre um jornal desdobrado e um tricot interminável" (p.31), quanto nos jovens e "melancólicos namorados, de silêncio imposto pelo transístor colado à orelha dele" (p.31). Observando a tão variada mas, ao mesmo tempo, tão idêntica paisagem humana, o cronista descobre-se "na moderna metrópole labiríntica, onde a principal tensão emotiva reside na solitude e na falta de comunicação"[7] e, então, elabora uma possível etnologia da solidão, sentimento que constitui o grande drama da cidade contemporânea.

Outra é a cidade racionalista, centrada em valores burgueses de um "vitorianismo, sem Índia nem indústria que se visse" (p.43), cidade de trabalhadores, donas de casa, beatas freqüentadoras das sacristias, romeiros que peregrinam ao Senhor de Matosinhos, cidade que festeja a vitória futebolística de seu clube e ergue cascatas pelo São João, cidade cujas mulheres parecem "reunidas como que nessa competição, imemorável e ritualística, de atestar qual delas será mais asseada" (p.17), cidade em que a população conjuga "a monotonia da poupança" (p.64) com o "cheiro da opulência" (p.39) pois a característica "do portuense clássico, [...] é essa obsessão do cúmulo de objetos por onde a

---

[5] SCHORSKE, Carl E, *"La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler"*, *Punto de Vista*, nº 30., Buenos Aires, jul.- out., 1987.

[6] AUGÉ, Marc, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade,* Venda Nova: Bertrand, 1994. p.42.

[7] FRYE, Northrop, *Anatomia da crítica.* São Paulo: Cultrix, 1956.

abastância se manifesta" (p.51), urbe bem-comportada, que rege seus atos pela justa medida, que contabiliza afetos e haveres pelo sentido do a-propósito, cidade de cena exposta que dispensa a censura, porque apolínea em sua ordem, porque diurna, porque óbvia.

Outra é a cidade labiríntica, dos becos-sem-saída, onde se ouvem vozes dissonantes e marginais, *polis* perversa em que os vícios têm lugar, os corpos se vendem, a insubmissão reina, alheia, muito alheia à medida, cidade que nasce no "mais surdo coração da penumbra" (p.77), expondo à ocularidade o que a cidade burguesa recusa ver: prostitutas "que atravessam o passeio, [...] à procura de abrigo" (p.77), ou os "chavalos da vida, de jeans e ténis, em seu dolente engate" (p.77), ou os "travestis, com seus amigos machos, deslocando-se a passada travadíssima" (p.77). À noite, a cidade do Porto torna-se "a pequena Calcutá" (p.12), pórque possui também "seus momentos submersos" (p.12). Nessa pervertida cidade de luxúria e miséria, o cronista, com a hipertrofia do olhar do *flâneur* benjaminiano, circula por "bodegas reles, lugares bizarros, botequins inconcebíveis"[8], pois da dionisíaca, obscena e noturna cena também "se fabrica o espírito-do-lugar" (p.12).

Muitas e inexauríveis são as faces da cidade real, convivem elas contidas umas dentro das outras, apertadas, espremidas, inseparáveis , assim a licenciosidade da cidade desmedida se aloja no interior da casa burguesa das "amantes do empresário" (p.47), sob o olhar libidinoso dos estudantes de boa família. Assim a xenofobia contra "A Francesa" (p.49) une as matronas dos empresários e "as concubinas dos assíduos da Associação Comercial" (p.49). No entanto, como ensina Giulio Carlo Argan, "sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos"[9]. A cidade ideal, que vive na imaginação do observador, é o ponto de partida em relação ao qual se ponderam as vicissitudes urbanas. Reconhecendo que a *polis* é "uma forma que se recortava sobre um fundo de natureza, e que mantinha em si a nostalgia desse fundo imemorial"[10], o cronista da cidade se faz nostálgico do verde original, seja ao questionar: "não valerá a pena repensarmos o reino vegetal?" (p.26), num Porto onde é "o passeio difícil" (p.25) e um homem não encontra um jardim em que possa levar seu cão, seja ao aludir aos "parques inexistentes, neste burgo que se diria ter banido o verde respiratório" (p.31). A nostalgia da natureza se manifesta, ainda, na celebração dos agapantos que são transformados "em marca citadina" (p.53). Também se manifesta na espera das chuvas que propiciarão "o romper das chorinas" (p.73) da varanda. No entanto, não só de natureza vive a cidade imaginária e ideal do cronista. Nela a cultura também tem preponderante lugar. É, portanto, sobre esse *locus* imaginário que o leitor-escritor da cidade expõe seu "desejo de cidadania cultural, até a data insatisfeito" (p.58) e é a partir desse *locus* que ironiza "os ditos senhores do gosto, de que só haverão de beneficiar hábitos ancestrais de sopa de conduto e arroz-de-bacalhau, viagem para vale-de-lençóis a

---

[8] BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX siècle: le livre de passages,* Paris: Les Editions du Cerf, 1989. p.224.

[9] ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, p.73.

[10] COELHO, Eduardo Prado, "As formas do invisível ou a duplicidade da cidades", In: *A noite do mundo,*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. p.196.

boas horas cristãs" (p.57). A cidade ideal se faz de sonhos, por isso é descontínua tanto no espaço quanto no tempo, por isso é atópica e acrônica, por isso se fragmenta heterogeneamente nas cidades particulares, na cidade da infância, na cidade das recordações.

Na demanda de uma fórmula que desse conta da totalidade urbana, o cronista adota uma dupla perspectiva: em primeiro lugar, heterodiegeticamente, procura a distância que aumenta o campo visual, considerando como espaços urbanos a explorar, além do ambiente exterior, o ambiente interior das casas, o vestuário dos passantes, o linguajar típico das várias camadas sociais. Em segundo lugar, homodiegeticamente, usa a primeira pessoa e, de modo lírico, reelabora os lugares afetivos das emoções e dos desejos, os espaços da infância guardados numa feliz cartografia imaginária: a confeitaria Arcádia, merecedora de uma elegia por tê-lo encantado para sempre por seus scones frescos e por seu vitral (p.66), e a ronca de Leixões por ter-lhe escoltado a imaginação (p.70). A cidade é, desse modo, captada através da experiência individual e através da atribuição de valor aos dados percepcionados.

O cronista, na condição de *promeneur* e *flâneur*, lê a cidade como discurso, como inscrição, como sinal. Tanto a cidade visível como a encoberta, tanto a cidade real como a ideal, tanto os lugares como os não-lugares são paisagens de escrita, cenários passíveis de leitura. Não é por acaso que são usadas referências literárias, musicais, picturais e cinematográficas na abordagem dos diferentes ângulos por que se espreita a urbe. Tais referências, como esclarece Renato Cordeiro Gomes, são "um manancial de textos, que já é ele mesmo, a cidade e toda a prosa do mundo"[11]. Assim o confronto entre o passado e o presente se faz através da "picaresca modalidade de transporte" (p.21), o carroção, que a pena de Ramalho Ortigão registrou (p.21). O sonho dos "Brasis de imensa e estonteante aventura" (p.23) é rememorado pela placa que identifica o sítio de onde "largou Tomás António Gonzaga rumo a Terras de Santa Cruz , a fim de por lá conduzir seu idílio" (p.23). O inverno de outrora se descobre como "tempo em que se alumiavam os círios e o terço se desfiava , em noites de António Nobre" (p.27). A "flutuação da conceptuologia moral" (p.43) da cidade é lida através do processo de Camilo Castelo Branco (p.43). O prato tradicional de tripas à moda do Porto convoca Fernando Pessoa. A mulher que grita temendo a trovoada de agosto é comparada à camiliana louca do Candal (p.56), enquanto a própria trovoada se compara à "sanha wagneriana"(p.55). Ao pensar na ronca, o cronista lembra o soprano Jessye Norman (p.71). O casario de Miragaia é visto como uma grande tela de Vieira da Silva (p.23). Os armazéns do Douro parecem recortados de uma gravura de Piranesi (p.24) e os agapantos, da paleta de Chagall (p.53). As amantes do empresário se surpreendem na pose de Greta Garbo no filme *Rainha Cristina* (p.47). A vitória do Porto sobre a equipe de Kiev se compara a outras famosas vitórias: "a Vitória de Samotrácia, helenística, escultórica e decapitada, a Vitória de Los Angeles, espanhola, soprano, jamais excedida, a Vitória Boogie-Woogie, emblemática, racionalística, tela de Mondrian" (p.37). Nestes sinais a cidade é lida.

---

[11] GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade,* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.143.

Para iluminar a condição de cidade escrita, vários são os procedimentos do cronista. Reconhece, por exemplo, que a tarefa de discursar sobre a cidade "exigirá amplo exercício da fantasia, que desta dependem sempre as respostas melhores" (p.29); experimenta o prazer da sonoridade, na repetição dos nomes latinos das gaivotas pela sua "amável nomenclatura" (p.33): "*Larus glaucoides, Larus hyperboreus, Larus pipixcan*" e "*Papophila eburnea*" (p.33); de Maria Alice Faz Meias diz que "só ela absorvia as artérias citadinas [...] gravando no pobre e solitário coração a textura das pedras e dos musgos [...] nesse ponto cerrado de prosadora de lã" (p.45), e a ela se iguala na compulsão do tecer; considera os estudantes que espiam as amantes do empresário personagens anônimas a que se refere como viajantes de "páginas de romance invisível" (p.48), capazes de fazê-lo crer "desde sempre, no irremissível futuro de toda a ficção" (p.48); confessa traduzir a cidade através da imagística "porque nunca se fixam as fronteiras do imaginário, para o qual sempre concorrem novos símbolos descabelados, insuspeitadas figuras de alegoria" (p.27); procura o "romanesco filão" nas histórias da urbe e ao considerar a gastronomia portuense compara-a a "escorreita prosa que alimente as gentes" (p.59). No autotelismo de um discurso que aponta o seu fazer, o Porto mario-claudiano vai ganhando forma, reconstruído como cidade-texto, como metrópole que, por soberana, é aureolada, recebendo ora "uma coroa de navios" (p.27), ora "um diadema de chamas" (p.29), resultado que é da transformadora metáfora. Assim, da certeza de que só a linguagem é capaz de erguer a cidade, surge o mario-claudiano Porto, como "urbe que vagarosamente soletra seu nome" (p.18).

UFRJ

A HERANÇA DE CAMÕES NA POESIA MOÇAMBICANA

FERNANDA ANGIUS*

Nenhum inferno é maior que o da voz traída
e nenhum bem vale o da sua integridade

Rui KNOPFLI, Caliban, nº 3/4.

Chego do riso pela outra banda ao siso
Circundoendo-me em meus vícios e versos

GRABATO DIAS, Novos sonetos de amor e circunstância.

Os mortos também amam
acasalam-se à terra
e fazem-se lenda
para que novas gerações
se amem mais e melhor ... [1]

diz Filimone Meigos, um dos jovens poetas moçambicanos que de Camões e da sua herança dá conta com a sua participação no panorama actual da poesia moçambicana.

Cabe aos movimentos literários Negritude e Neo-Realismo (militados, em Moçambique, por Cassiano Caldas e Augusto dos Santos Abranches) a missão assumida de serem a voz escrita dos reprimidos e humilhados, e foi através da poesia que esses movimentos mais se fizeram ouvir.

Se quisermos enumerar os poetas que, em Moçambique, fizeram do verso sua arma e que, denunciando os tempos e as vilanias, cantaram o amor, a luta e a natureza, encontraremos um número muito mais considerável do que na narrativa: Duarte Galvão (pseudónimo de Virgílio de Lemos), Reinaldo Ferreira, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Guerra, Rui Knopfli, Rui Nogar, Armando Lacerda, Fonseca Amaral, Águeda Ceita, António Quadros (João Pedro Grabato Dias), Orlando Mendes, Eugénio Lisboa, Gouveia Lemos, Glória de Sant'Anna, Luís Carlos Patraquim, Sebastião Alba, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Heliodoro Baptista, Mia Couto, Filimone Meigos, e Eduardo White são parte de uma longa lista de nomes que assinam a poesia de Moçambique.

Mais do que a narrativa, a poesia é uma urgência, uma necessidade imediata de gritar a voz da angústia de todos, aprisionada na garganta de alguns - os poetas. E Moçambique faz ouvir, na voz dos seus poetas, seus cantos de amor e de guerra.

De Camões chega-lhes a memória e o legado ...

---

* Esta Comunicação foi possível graças ao Instituto Camões, sem cujo financiamento não teria sido fácil, neste momento, a minha deslocação de Maputo.

[1] *Sobre os mortos*, in: *Poema & kalash in love*, por Filimone Meigos, Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), 1995, p.51.

Não cabe no tempo desta comunicação traçar a panorâmica da poesia moçambicana desde o período em que, há mais de 40 anos, um grupo de intelectuais começou a destacar-se da literatura colonial (ou da literatura portuguesa) e deu início a uma poética da libertação e da autonomia cultural, como marca e identidade de um novo país.

Chamam-lhe uns proto-literatura moçambicana, chamam-lhe outros literatura de transição, mas é já literatura de Moçambique.

Dividimos os poetas moçambicanos em três grupos:

- os que de Portugal levaram a semente das ideias de auto-afirmação anticolonialista, e recordamos, entre outros, Santos Abranches (ido de Coimbra, primeiro editor de Carlos de Oliveira, de Joaquim Namorado e de Fernando Namora), e Cassiano Caldas, que orientavam as leituras e militavam contra o regime fascista;

- os que, nascidos em Moçambique (ou muito jovens lá fixados), orientaram as suas vidas numa busca de maior justiça e liberdade, bebendo as ideias dos primeiros e desenvolvendo-as através do seu poder criador, transformando-as em mensagem poética, a comunicar desejo de solidariedade. Estão neste grupo Reinaldo Ferreira, Virgílio de Lemos, Fonseca Amaral, Alberto Lacerda, José Craveirinha e Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Rui Guerra, Fernando Couto, João Pedro Grabato Dias, Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo, Leite de Vasconcelos;

- por último, os que, já moçambicanos, afirmam a sua cultura e a sua independência a partir de 1975 e que obviamente reclamam um estatuto diferente dos anteriores (sem se darem conta, muitas vezes, de quanto seja utópica uma autenticidade original a partir de uma data). Os primeiros são os poetas da luta e do sonho; os últimos, os da vitória alcançada, seguida de desilusão e do cansaço que aqueles não conheceram. Entre os últimos destacam-se Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Heliodoro Baptista, Sebastião Alba, Eduardo White, Armando Jorge, Armando Artur, e Filimone Meigos.

Alguns dos mencionados encontram-se fora do país por opção de nacionalidade, exílio ou escolha livre. Porém é indúbia a sua inserção na literatura moçambicana.

É na escrita destes poetas que procurámos a presença de Camões.

Em 1974, Eugénio Lisboa, um dos poucos herdeiros que explicita o legado, grita a sua cólera contra os que abandonam o país recém-criado, interpelando Jorge de Sena:

> Estão podres as palavras, Jorge,
> de passarem por sórdidas mentiras ...
> [...]
>
> Mentem os que falam e os que se calam,
> [...]
>
> Que merda de gente, ó filho de Camões!
> Junto de um seco, fero, estéril monte,
> para onde me retiro, olho e vejo a ponte,
> por onde fogem os sonoros campeões! [...] [2]

[2] Excertos de *Estão podres as palavras*, in: *A matéria intensa*, por Eugénio Lisboa, Baden: Ed. Peregrinação, 1985, p.51.

É explícita a referência à "*Canção IX*". Poeta, ensaísta, crítico literário e professor, na poesia de Lisboa encontramos muitas outras marcas explícitas de Camões. Mas é só nos poetas dos anos 50 a 80 que essa presença se verifica.

Com a Luta Armada dá-se o apagamento voluntário do modelo inspirador, mas subsiste o cânone, inconsciente, mesmo quando a vontade recusa o modelo. É o caso de Kalungano (Marcelino dos Santos) quando acusa o Gigante Adamastor de não ter impedido as caravelas portuguesas de aportar na sua terra:

> Perdoa, ó meu país, a Adamastor
> se ele não soube
> deflagrar o furacão
> e arrastar para o fundo dos mares
> as caravelas europeias [...] [3].

O mesmo poeta, porém "canta", como Camões cantou, o seu povo e a sua terra e di-lo, como o disse Camões, no poema: "Eu canto uma mulher e canto um país / [...] A minha voz se enobreceu // e eu canto o ser humano [4].

Aliás, este poeta é um grito de contradição quando escreve, no mesmo livro, o poema "Certeza de esperança" em que utiliza imagens poéticas que se fundam em signos como *oliveira*, *neve* e *macieira*, realidades de uma natureza que não é moçambicana, mas altamente simbólicas na poética portuguesa e europeia e que orientam a sua expressão estética.

A Ilha de Moçambique transformou-se num mito poético graças ao facto de Camões ali ter passado alguns meses e ali ter "retocado" parte significante de *Os Lusíadas*. A sua estátua - reerguida - continua a assinalar que o génio poético que habitou a ilha é superior, na memória dos povos, ao peso vergonhoso da lembrança dos negreiros que nela fizeram fortuna.

Grabato Dias, responde, em entrevista de 1972, à pergunta: "Valerá a pena ler Camões?":

> Atrevo-me a dizer que só Camões vale a pena, pois só nele acharemos as chaves e gazuas com que abriremos as portas para os outros, ainda os que o antecederam.[5]

PIONEIROS

Algumas publicações como *Itinerário*, *Paralelo 20*, *Msaho* e o *Brado Literário* marcam a génese da poesia moçambicana. Nesta génese têm importante papel Virgílio de Lemos (Duarte Galvão) e Reinaldo Ferreira, a eles se devendo a iniciativa da folha de poesia *Msaho*, cuja publicação não passou do 1º número, mas cujo significado é

---

[3] Excerto de *A minha pátria*, in: *Canto do amor natural* , por Marcelino dos Santos, Maputo: AEMO, 1984, p.98.

[4] Excertos de *Maria Cecília*, *ibidem*, pp.137-8.

[5] "João Pedro Grabato Dias aqui e agora", entrevista concedida a Mota Lopes, in *Tempo*, Maputo, nº 115, 26.11.1972, pp.49-54, il.

importante na História da Literatura Moçambicana. Craveirinha, Rui Guerra e Rui Knopfli, Alberto Lacerda e Noémia de Sousa, entre outros, participam nos três números elaborados e cuja publicação não foi autorizada.

Nos anos 60, os suplementos de *A Voz de Moçambique* e do *Notícias* , respectivamente "Artes e Letras" e "Despertar" revelam Jorge Viegas e um dos melhores poetas de Moçambique: Sebastião Alba.

Caliban é outra revista de curta vida e muita importância que aparece nos anos 70, anunciando já a Independência; nela também colaboram alguns nomes novos como Armindo Caetano de Sousa, Eugénio Lisboa, Grabato Dias e Leite de Vasconcelos[6].

Craveirinha e Noémia de Sousa, os primeiros poetas emissores de uma voz genuinamente moçambicana, impressionam mais os nossos ouvidos no tom vibrante, épico, que se solta dos seus versos, do que no apelo à nossa imaginação. Eles ecoam através da alma de quem lê, e arrastam à luta pela liberdade; ou conduzem-nos ao abraço a um irmão.

O Povo foi instituído como Herói épico por Camões. Na sua esteira, Craveirinha reclama-se de arauto do seu povo. E a Noémia de Sousa, ouvimo-la cantar: *Deixa passar meu povo!*, nos anos 50[7].

Noémia de Sousa, a poetisa *silenciosa*[8], é a primeira voz feminina da poesia moçambicana. Interrompe a sua carreira literária em 1951, e só volta a fazer-se ouvir por altura da morte de Samora, proclamando-o Herói, "filho primogénito do nosso povo"[9], mitificando-o, segundo o modelo herdado, "libertando-o da lei da morte", atribuindo-lhe uma dimensão maior do que o monumento dedicado aos heróis moçambicanos (*que não cabe na estrela da praça*).

No poema *Quero ser tambor* de José Craveirinha, o mesmo tom épico de epopeia:

> Ó velho Deus dos homens
> deixa-me ser tambor corpo e alma só tambor
> só tambor gritando na noite quente dos trópicos
> Nem flor nascida no mato do desespero
> Nem rio correndo para o mar do desespero
> Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
> Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.
> Nem nada!
> Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
> Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
> Só tambor cavalo nos troncos duros da minha terra
> [...]
> Ó velho Deus dos homens
> eu quero ser tambor

---

[6] *Caliban*, Ed. facsimilada, Maputo: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1996.

[7] *Deixa passar meu povo* por Noémia de Sousa, in: *No reino de Caliban III*, por Manuel Ferreira, Lisboa: Plátano Editora, 1985, p.94.

[8] Noémia de Sousa, jornalista em Portugal, deixa de publicar a partir de 1951.

[9] Do poema *19 de Outubro*, dito por Noémia de Sousa na cerimónia fúnebre de Samora Machel e incluído por Fátima Mendonça & Nelson Saúte na *Antologia da nova poesia moçambicana*, Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, (AEMO), 1993, p.341.

e nem rio
e nem flor
e nem zagaia
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação do batuque!
Ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor![10]

Parece-nos iniludível a tomada do estro poético para bradar a sua identidade, eco da sua gente, tambor africano e não clarim, mas sempre o mesmo "som alto e sublimado", que fará ouvir ao resto do mundo a voz da sua terra, e soa-nos a proposição de Camões: "cantando espalharei por toda a parte, / se a tanto me ajudar engenho e arte.".

Arte, engenho e ardor patriótico não faltam ao cantor moçambicano, o qual, em consequência, recebe o galardão mais alto da língua portuguesa em 1991 - Prémio Camões. Torna-se assim o herdeiro mais automaticamente reconhecido e assumido; o cargo de vice-Presidente do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, sediado em Maputo, confirma-o como tal.

Porém, a minha comunicação a este Congresso tem como objectivo principal levantar um pouco o véu de desconhecimento e de silêncio que cobre alguns outros poetas moçambicanos que, tal como Craveirinha e Noémia de Sousa, emprestaram a sua voz à poesia para que os moçambicanos ganhassem força e consciência do seu direito à moçambicanidade que os caracteriza, e fossem ouvidos entre as gentes do mundo culto.

Em primeiro lugar, Reinaldo Ferreira, o autor da famosa canção *Casa Portuguesa*, grande nome da poesia em Moçambique e grande cúmplice na missão poética de Virgílio de Lemos, Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Craveirinha, e de outros que se notabilizaram sob sua influência.

Já aludimos à importância das revistas, folhas de poesia e suplementos literários que divulgaram as ideias dos que desejaram uma pátria independente, os nacionalistas.

Virgílio de Lemos, nascido em Lourenço Marques em 1929, é um dos poetas mais directamente ligado a este primeiro grupo. Pertencente ao grupo privilegiado, dominante, da sociedade moçambicana, fez parte do célebre "julgamento dos catorze", acusados de tentarem a libertação da colónia (1961-62). Os seus poemas foram proibidos. Por razões de limitação de tempo não nos podemos deter na sua importância como poeta comprometido politicamente.

Comungando com Camões uma profunda ligação poética à Ilha de Moçambique, ouvimos nos seus versos o eco dessa memória:

POEMA AO VENTO

Ventos
que vieram do mar

[10] *Quero ser tambor*, por José Craveirinha, in: *No reino de Caliban III*, *op. cit.*, p.173.

beijar minhas faces
e acordar distâncias
dentro do meu peito ...

Ventos
que trouxeram até mim
vozes, gritos e canções
adormecidas há muito
no tempo e na ausência ...

Ventos
que aspiro com volúpia
e me querem levar
às praias desertas
da minha saudade.[11]

Se para Camões a Ilha de Moçambique é lugar de espera e abandono desesperado, para Virgílio de Lemos ela aparece como local de inspiração e definição do eu lírico, numa cumplicidade cultural com o Poeta da gesta lusa que na Ilha de Moçambique compôs parte de *Os Lusíadas*.

Pelo burilar da palavra, pela busca da sonoridade mais melódica, pelo colorir iridiado da paisagem, dada a intuir, mais que descrita, a poesia de Virgílio é bem herdeira de Camões. Sentimo-la, essa memória ancestral, quando diz:

Vive em mim inteiro o que disperso
achei naquele que morreu.
Na vida o transe é passageiro
se o verso se rompeu. [12]

Assinando com o pseudónimo de Duarte Galvão, tenta escapar à perseguição política que é consequência da sua actividade poética, empenhada na solidariedade com os povos africanos, na edificação de uma identidade, reclamando-se ele próprio membro de uma pátria que exigia uma bandeira que ostentasse os símbolos de outra cultura, a moçambicana.

Transcrevemos o poema que serviu de fundamentação para a sua *culpa:*

Lourenço Marques!
A tradição
virá no sangue das crianças
amanhã:
as mães serão a única certeza
de uma verdade que seja universal
[...]
Eu feito Romeiro
falando da tua essência
não afectada
mas transfigurada.

---

[11] In: *Poemas do tempo presente*, por Duarte Galvão, Lourenço Marques, 1960.
[12] *Herança*, por Duarte Galvão, in: *Poemas do tempo presente, op. cit.*, p.19.

Assim, procuro
com os pés no presente
de areias soltas e quentes,
cajus e cânhos,
casas que são palácios,
meninas que são princesas em suas diferentes naturezas,
ódios, alcoóis e ópios,
tecer um véu cheio de nó
fusão natural,
expressão de um povo
não resignado
com sangue novo;

Ah, João Albasini
ah, Rui de Noronha
ah, tantos mortos desconhecidos:
os que nascerem mais tarde
não hão-de gritar humilhados
bayete, bayete bayete
à capulana vermelha e verde,
se subsistirem no Tempo
capulanas de várias cores.

Na Munhuana não haverá
zampunganas caminhando
na noite feita de xipocués;
e em vossas almas
não mais sentireis
arrepios de horror.
E tu, Noémia de Sousa
minha companheira negra
não voltarás a cantar
em teus versos de sofrimento
a mesma canção de desespero
de humilhação e desalento. [...][13]

É o mesmo poeta que escreve, evocando claramente Camões, na Ilha de Moçambique:

Fora ou dentro, a língua é luz
da alma, sendo seu próprio corpo
vegetal. Na folha em branco
passeia-se o nada recriado.

Sol sendo luar, no desvelar reside
o segredo de criar e na paleta
esquecida, vive ainda o morto
duplo mergulho no texto e na deriva.

---

[13] Excerto de *Poema à cidade*, por Duarte Galvão, in: *Poemas do tempo presente*, *op. cit.* (sublinhado nosso).

E é face do mesmo mar de teus anseios
que neste outro olhar recrio o gesto
e reconcilio a tragédia e a língua. [14]

Virgílio de Lemos concilia dois tipos de poesia no mesmo poeta, recorrendo ao artifício da heteronímia: Duarte Galvão será o poeta implicado directamente na causa social, tal como acontecerá ao contista Bruno dos Reis; com o nome próprio, Virgílio de Lemos assinará os poemas que revelam o lirismo intimista, da procura do Eu, dilacerado na angústia provocada pela antevisão da morte, ou na volúpia do prazer visceral que o mar e a mulher nele produzem.

A sua utopia é a da liberdade pelo desenvolvimento do espírito e do intelecto.

"Entre o teu olho e o meu olhar" é um dos muitos poemas em que Virgílio revela explicitamente a presença de Camões na sua poesia:

O teu olho, Luís, embebido de tristeza
vê a bruma carregada de melancolia
Virgílio e o mar da sua fantasia
O teu olhar é mais olho do que sente interiormente que o visível exterior.
Não será a tua alma vagamente ausente
absorta, que entristece a paisagem?
E face ao ciclone, ao furacão, à revolta
poderá teu olho resistir mesmo feliz?
Dividido entre o naufrágio e a monção
entre o que és e o que vês, num vago
desespero interior, teu olhar voga. [15]

O soneto transcrito revela mais uma resultante civilizacional, de que Virgílio se sente produto, mais cumpliciade confidencial, do que identidade com o poeta modelo. Há nele uma queixa cúmplice que soa como um lamento:

A Ilha existe não porque tu a encontras
mas porque tu a nomeias, coração do vento
capaz desse segredo, vontade grega
de amar o que a alma projecta e cria.[16]

Estamos perante um poeta que transporta consigo a consciência da trágica fatalidade que rege a vida dos que a sensibilidade domina.

Viagem e sensualidade se combinam, numa afirmação lírica de vida em que as preocupações e anseios espirituais e intelectuais derivam de um corpo que se insere no universo das sensações.

A mulher-ilha confunde-se com a imagem da terra e do mar. É mais sereia que mulher, ser mítico, anaforiza-se no sexo feminino e metaforiza a alma do mar. E uma e outro são a paixão deste poeta.

---

[14] Poema inédito, escrito em 1957 (faz parte de um livro a publicar dedicado à Ilha de Moçambique).

[15] Inédito, datado 1960.

[16] *Ile-prison ou Ile-paradis?*, por Virgílio de Lemos, 1996 (texto inédito).

Como Camões, transforma o trágico histórico em trágico poético.

> Entre o céu e o mar
> eu, intuição que pilota
> a nau, bússula e vento
> que regem o fim da viagem
> porto de abrigo
> e naufrágio. [17]

O poeta ainda alude de forma inequívoca à herança cultural a que acede vivendo:

> Em tudo habita ainda a linguagem
> do eterno. A pureza dos gestos
> e das mãos, a beleza da mulher
> moura e swahili.
> Na pedra e na cal, na manuelina
> cúpula do pórtico, reside
> a linguagem. [18]

Exilado em Paris, para escapar à perseguição do regime colonialista que rejeitara, continua o seu deambular por ilhas Atlânticas e Pacíficas, recolhendo no seu canto de poeta a mensagem do mar que o chama num apelo constante de viagens e sonhos marinheiros. Poeta das ilhas, lhe chamam, dedica à ilha do Ibo e de Moçambique grande parte da sua poesia, fazendo dessas ilhas os berços de culturas e de mitos que habitam os seus poemas. Porém muita dessa poesia está ainda por publicar.

Com 65 anos de idade, senhor de uma grande jovialidade de espírito, alia uma forte lucidez a uma extrema sensibilidade poética; o seu lema é a liberdade.

DÉCADA DE 70

Do mesmo grupo de Virgílio, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Jorge de Sena e Alberto Lacerda manifestam também o que devem à ancestralidade camoniana, embora as marcas do lirismo romântico, do surrealismo e do experimentalismo modernista sejam também notáveis nestes poetas. "Ladrar sem morder, nesta terra, / é como bucha de papel / que dá grande estouro e não leva a pelouro". (Luís de Camões, Cartas)

Em 1972, em Moçambique e Portugal alguns portugueses são alertados pela voz satírica, mordente e cáustica de um poeta-pintor que em Moçambique se radicara, entregando-se ao ensino da arte e ao amor da natureza.

> Amor. Te. Ti, tigo. A morte. Amo-te
> sem R, sem risco ao meio da morte.[...]
> Jorro jocoso, expulsa o clarim
> o medo dos meus ossos. Ouço-o e crio
> ganas de me ir por aí em desafio [...]
> [...] Vendo, em triste amargor, que com os anos
> assim se me negava à porvindoura
> fama, como se não fora merecida,

[17] Virgílio de Lemos, excerto de poema inédito, datado 1956.
[18] *Idem.*

cá estou para servir outros maus amos
Entenda-se: vos servira se não fora
pra tão ruim labor, tão bela a vida! [19]

Dele se falará um dia, quando o remorso cultural de dois países (Portugal e Moçambique) subir à consciência e tomar o lugar do silêncio que os contemporâneos lhe dedicaram.

Seu nome é António Augusto de Melo Lucena e Quadros, nasceu em Viseu a 9 de Julho de 1933 e teria completado 61 anos poucos dias após a sua morte, ocorrida em 1994.

António Quadros, tal como Virgílio de Lemos, usa a heteronímia para expressar as diferentes facetas do seu ser poeta.

Com o nome de baptismo - António Quadros - assina a pintura, o ensino, a cerâmica, e segundo as suas palavras, estes trabalhos são frutos da fantasia. Com o nome de Grabato Dias assina a poesia e esta é, sempre segundo ele, fruto de um comprometimento com o real. "Daí a tremenda responsabilidade de um criador, hoje e aqui, onde o pouco que há feito muito pouco denuncia o muito que há por fazer."[20]

Falamos de António Quadros-Grabato Dias-Frey Ioannes Garabatvs-Mutimati Barnabé João. Falamos de Moçambique e de Portugal reunidos num peito de poeta e de artista, exemplo de compatibilização rácica, de cidadania sem papéis assinados,[21] de cultura em escola aberta, de Lusíadas e de Quibíricas odisseias, por mares de hoje navegados, com heróis desavergonhados, despudoradamente vigaristas e corruptos, a não conseguirem vencer os cavaleiros de triste figura que o ideal mantém de espada em riste. Voz irreverente perante o poder prepotente, a sua poesia é a busca constante do autêntico como expressão única do belo, é a tentativa de chegar ao âmago das coisas através do evidente ilusório, desmascarando as aparências ou velando-as, para nos forçar à busca.

Tive o privilégio de o conhecer e com ele partilhar conceitos sobre o valor da palavra.

Poeta-vagabundo da praia, personagem de "Homero", a saltar dos *Contos exemplares* para a Costa do Sol de Maputo[22], acreditou que ensinar é viver aprendendo, e que a arte é o modo de dar a conhecer o mundo sob o original modo de ver de cada um.

Distinguiu-se com a publicação de um misterioso poema épico intitulado *As Qvybyrycas*, atribuído a Frey Ioannes Garabatus (possível filho ilegítimo de Camões, segundo a jocosa genealogia investigada por Jorge de Sena) e que não é mais do que outro heterónimo de António Quadros.

Longe de serem uma paródia de *Os Lusíadas*, *As Quibíricas* aparecem-nos como um preito de homenagem a Camões e em jeito de resposta irónica. Estamos longe de Cruz

---

[19] *40 e tal sonetos de amor e circunstância*, por João Pedro Grabato Dias, Lourenço Marques: Ed. Académica, 1975, pp.11, 24, e 9.

[20] "João Pedro Grabato Dias [...]", *Entrevista*, já referida, Maputo, 1972.

[21] Samora Machel desejava conceder a cidadania moçambicana a António Quadros. Este recusou sempre o registo burocrático de um cidadania que assumia sem papéis assinados e que o não impedia de continuar a sentir-se igualmente português (António Quadros, Comunicação pessoal, Maputo, 1993).

[22] Cfr. *Homero*, in: *Contos exemplares*, por Sophia Mello Breyner Andresen, 9ª ed., Lisboa: Portugália Editora, [198-], pp. 193-204.

e Silva, ainda que possa parecer que ocorre maior semelhança entre o *Hissope* e as *Quibíricas* do que entre estas e *Os Lusíadas*.

O estilo de Frey Ioannes demarca-se por uma extrema habilidade verbal conjugada com profundo sentido de jogo humorístico entre a erudição literária e a crítica cáustica.

O poema estrutura-se em onze cantos e as estrofes em oitavas. O tema é a expedição de Alcácer-Quibir e a névoa envolve o seu desfecho, em simbolismo denotado o que o torna fortemente conotativo. Todo o longo poema é uma denúncia, e um estímulo às forças de uma Pátria doente e à beira do abismo. Está-se em 1972. Guerra colonial. A 1ª edição esgota-se sem que a PIDE consiga impedir a sua circulação entre os oficiais milicianos dos quartéis. A 2ª edição, em 1991, é publicada pela Ed. Afrontamento, como a anterior em edição do autor. O prefácio de Jorge de Sena, é uma das melhores peças daquele ensaísta e poeta que em António Quadros encontra profundo eco.

Amor e morte desafiando a vida que se finge ou se inventa na acção e na palavra, uma e outra empenhadamente expostas, como dádiva de um homem que arvora a farsa como resguardo de uma sensibilidade incapaz de suportar a boçal grosseria e a estupidez do poder.

Na sua escrita, o jogo e a vida confundem-se em profunda seriedade, e não há uma única mensagem gratuita. A obra situa-se entre as que ficarão a constituir o núcleo de obras de referência obrigatória para avaliar o património literário português e moçambicano desta época. Ela representa um exemplo de intertextualidade em que o texto apresentado evoca, promove, desmitifica e valoriza o texto aludido por um processo de diálogo "interpoético" que aproxima/afasta Camões e Frey Ioannes Garabatus (outro heterónimo).

Mas, quem é este épico brincalhão "medieval"?...

De facto, Grabato Dias e Frey Ioannes Garabatus, assim como Mutimati Barnabé João, são personagens de um parnaso criado por António Quadros, poeta-pintor, que a Moçambique e, particularmente, à cidade de Maputo deu muito da sua arte e da sua vida.

O título de "As Quibíricas" remete, de imediato para o mito da história portuguesa (Sebastianismo), com todas as cargas emocionais e ideológicas que se lhe ligam. Estamos perante um dramático poema herói-cómico-trágico, narrando as aventuras de um povo épico em tempos desesperados. Uma estrutura de epopeia; porém, deformada interior e exteriormente por forma a criar os espaços de significação real do Hoje que se revela como lição e crítica do passado.

Não dispomos de tempo para uma análise crítica da obra. Deixamos aqui apenas uma indicação de leitura:

> Se medis pelo estilo e seu primor
> o meu valor esquecendo o que mais há
> além do estilo, brando ou de rigor
> estais esquecendo o que me trouxe acá
> Não embarquei no estilo mas no amor
> embaraçante e tonto desta má
> maneira de vos dar a alguma cousa
> que muita gente pensa e nenhum ousa.[23]

[23] *As Qvybyrycas, poema éthyco em oitavas [...]*, por Frey Ioannes Garabatus, 2ª ed., Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.282.

Quem assim se apresenta é um poeta que exige mais do que a simples (ou complexa) atenção ao seu estilo. Ele apela para uma penetração da mensagem de forma a "ver d'outros a arte" com a "arte de ver", separando o artista de quem o apresenta.

É o preito de homenagem mais subtil que se pode fazer a Camões, ao mesmo tempo que se lhe aproveita o modelo e inspiração para remeter para a realidade actual, numa mordacidade disfarçada de jogo ... ou numa ironia que mal esconde um sujeito lírico magoado por esta realidade.

A obra estabelece estreita relação entre três poetas: Camões/António Quadros/ Fernando Pessoa. Frey Ioannes Garabatus alude ou interpela Camões e uma funda ironia se instala na comunicação com o leitor, construindo uma nova versão da História mítica de Portugal.

São postos em causa á relação poeta/poema/ouvinte: o poeta apresenta-se como mais poderoso que os Fados que invoca e instaura a intenção de consciencializar e de criticar. E usa o recurso a passos bem conhecidos de *Os Lusíadas* para lhes opor a sua visão dos acontecimentos e assumir a responsabilidade da chamada de atenção:

> Altos fados invoco e esconjuro
> [...]
> Invoco os fados não porque detêm
> maior poder que o meu neste meu passo
> mas só porque é galante o quero e o faço. [...]

Dirigindo-se ao rei, o poeta aponta os erros cometidos anteriormente e promete um canto em que se tem em conta os que no futuro o ouvirão, interessados em primeira causa:

> [...] Mas hoje cantarei o error do Homem.
> Que os futuros, do error a lição tomem.
>
> Desta arte meu relato terá conta
> **que me escuta o futuro e já não vós**
> pois, meu real senhor, bem pouco monta
> para o futuro os ossos dos avós
> **Mais contará** por certo e alta conta
> **o que na herança lhes ficar da Voz.**[24]

E continua, referindo-se à procriação "mulata" que coube aos portugueses iniciar e aos problemas em que a colonização colocou as gentes dela derivadas:

> "Gentes do mar em que estarão os filhos
> das variadas cores em que esforcei
> por semear sem trelhos nem trabelhos
> e que não poucas vezes primo arei;

[24] *Ibidem*, p.47 (carregado nosso).

gentes, filhos dos filhos dos sarilhos
que por desarilhar-me engendrei
perdoai-me esta risa em barba honesta
que este dia chegado em mim é festa."[25]

A denúncia da cobiça e da ganância apresenta-se clara.

Uma das grandes atracções da obra é o chiste que se desprende de alguns episódios contados, onde se nota a brejeirice popular utilizada como significante de conhecimento da sensibilidade popular; e o riso vem-nos aos lábios. A partir do "Canto nove" sentimos que o jogo se aproxima da conclusão disfórica, ao contrário da epopeia.

O poeta sente-se amargurado perante a sua incapacidade de manter acesa a consciência de uma dignidade que imponha o respeito pela pessoa humana aos servidores da lei, e assume uma amarga e sarcástica ironia nas estrofes deste canto, que contrastam com a revelação feita a Vasco da Gama por Tétis quando lhe mostra a máquina do mundo e lhe dá a conhecer o futuro do império português.

Assistimos ao jogo e baralhar de culturas, de mitos, de tradições. Sempre a mesma lição: a vida é um jogo sério, verdadeira utilização consciente da linguagem carnavalesca como expressão da verdade social...

As onomatopeias, a manipulação de todas as cadeias sintagmáticas (de forma a delas extorquir um efeito lúdico-alusivo-irónico) produzindo uma semântica mista onde conflui o grotesco, o pícaro e o trágico, tornam a poesia de Grabato Dias-Frey Ioannes Garabatus um manacial de prazeres ácidos em que a sensibilidade e a lucidez encontram área larga para se embriagar.

É ainda o seu heterónimo, Mutimati Barnabé João, que define a dimensão do povo. Oiçamo-lo: "É assim mesmo / Quando alguém cresce até ao tamanho do Povo / Fica por enterrar porque é muito grande. [...]"[26]

A NOVA GERAÇÃO

De todos os poetas investigados, apenas cinco referem Camões directamente: Adelino da Costa Gonçalves, Virgílio de Lemos, António Quadros, Rui Knopfli e Eugénio Lisboa. Em todos os outros visitados, a presença do poeta é implícita e o uso da herança recebida, quase diria, faz-se à revelia de Camões.

Mas ela está à vista, multiplicada, na nova geração de poetas representada por Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Filimone Meigos, Eduardo White, Leite de Vasconcelos entre outros prometedores de novas formas.

A viagem e a busca incessante de identidade constituem os temas recorrentes dos versos, semeados de vocábulos conotativos dos temas camonianos, bem como o amor e a separação, a mudança e a saudade, a transformação e a eternidade, vão dialogando entre si, do mesmo modo que na lírica e na epopeia camoniana.

---

[25] *Ibidem.*

[26] Excerto de *Dia 7*, in: *Eu o povo*, por Mutimati Barnabé João, Maputo: Do Autor, 1975, p.[27].

Em Sebastião Alba e Patraquim, os nomes mais notáveis ao lado de Craveirinha e de Eduardo White, apercebemo-nos de um formalismo que evoca o modelo:

> Certo de que voltas, canção,
> a incerta hora
> espero como quem mora
> só, a visitação.
>
> Sei, por sinais e anjos desviados,
> que rebentas dos sonhos desolados
> em flores no chão.
>
> Apenas flores, sem nimbos na lapela.
> Flores para mesa
> com odor de certeza
> de água, vinho e pão.
>
> Apenas flores e tu,
> ó meu amor sem nome,
> e a nossa dupla fome
> dum menino nu.[27]

De Leite de Vasconcelos, os poemas chegam à nossa leitura, como "o testemunho e a crónica" de uma caminhada do cidadão que regista o momento, o sítio e o tormento, inspirado no eco de uma outra voz. O diálogo aqui é com a História.

Nos poemas que compõem *Irmão do universo*, encontramos um contar cantando, em que coexiste o narrativo da História e o lírico do sofrimento e da alegria individual; contar/cantar. Aqui, o amor, a revolta, a decepção, a tristeza e a ironia dão-se as mãos, mas nunca significam a desistência do poeta.

Outros ecos nos chegam de Eduardo White, com outro tipo de interlocução entre os textos:

> Somos de outra vitalidade agora,
> e de outra fibra para dizer
> que o tempo é sempre o mesmo
> são sempre as mesmíssimas horas
> que batem. [...] Os tempos não mudam,
> mudam os homens.[28]

> O tempo, gastei-o todo aprendendo a olhar as aves e a sentir por elas uma clara e funda saudade. [...."][29]

Eduardo White e Mia Couto iniciam, em Moçambique, o lirismo do poeta libertado. Verdadeira "arte do ser" é a destes poetas, colocando-se na esteira de um Craveirinha, e abrindo novos caminhos à poesia moçambicana.

---

[27] "Certo de que voltas, canção", por Sebastião Alba, in: *O ritmo do presságio*, Lisboa: Ed. 70, 1981, p. 39.

[28] In: *O país de mim*, por Eduardo White, Maputo: AEMO, 1989, p.75.

[29] In: *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, por Eduardo White, Lisboa: Ed. Caminho, 1992, p.15.

Espaço de viagem, trata-se de uma poesia dividida entre a semântica da apropriação e a da identidade do sujeito em relação com o outro (e com o amor). Mas, enquanto Mia Couto deixa a poesia/verso ceder o lugar à prosa/poética, Eduardo White afirma-se como poeta contemporâneo da guerra, proporcionando-nos a utopia do voo e das alturas como meta.

Desde o seu primeiro livro, *Amar sobre o índico* , Eduardo White impõe-nos, como inseparável, a temática amor/país, impossibilitando o divórcio entre o eu e o lugar do eu. País onde se viaja, numa constante procura afirmada de construção da identidade, apoiando-se sempre no outro, já encontrado e constantemente evocado: "Deixa rumar contigo / onde a voz me pede / a mão mais ousada." [30]

Em *O país de mim* , as palavras *barco, rio, terra, semente, ave, voo, altura* e *mar*, entre muitas outras, detêm o poder de sugerir dinâmica vontade de partida, de aventura, alargando o espaço limitado da terra que habitamos, pelo desejo de criar vida através do espaço ilimitado do sonho poético. A poesia é a Pátria onde a Vida enterra as raízes e onde o poeta bebe a força e o sémen com que fertiliza a terra em que a sua voz se ergue, produtiva:

> [...] este trabalho constante
> de deixar na carne raízes
> e os filhos que ela atura,
> é este trabalho, meu amor
> que nos legou a vida
> que é preciso darmo-nos com muita mestria. [31]
> ... Talvez pudesse cantar-te assim:
> - És o Índico
> numa tarde quente de Janeiro,
> dos moluscos / sob a costa
>
> teu corpo é de água,
> pura
> e de vagas e de espuma,
> teu corpo que eu habito
> como quem procura
> a verde memória das algas,
> a doçura, a loucura, a poesia. /
> Teu corpo lembra-me certos navios
> que chegam
> [...] a adormecida palmeira
> [...]
> Teu corpo, essa mágica palavra
> que se não diz
> para que não se quebrem os encanto
> flor lume colina
> de sabores tão intensos.[32]

---

[30] In: *Amar sobre o Índico*, por Eduardo White, Maputo: AEMO, 1985, p.17.
[31] In: *O país de mim*, por Eduardo White, op. cit., p.59.
[32] In: *Amar sobre o Índico*, por Eduardo White, op. cit., p.27.

Trata-se de uma poesia comprometida com o espaço da liberdade, o voo e a água. Sons e imagens trazem-nos à memória Vinicius, Eugénio de Andrade, Pessoa, etc, mas é sempre a força de uma lírica original que canta e chora o seu país, fazendo-se espaço no corpo da ave/mulher/terra a quem está sempre ligada a voz do poeta:

> As aves.
> Também nós cantamos.
> De resto é tão pouco
> o que nos diferencia desses animais
> quando dentro temos uma
> que vive
> e não dorme. [33]

Aqui se entrecruzam temas, géneros e formas que são marca de uma época em que as fronteiras entre o lírico e o narrativo se esbatem, lavrando um tecido poético onde a vida, nas suas imensas facetas, se projecta, nele desenhando o homem inteiro. Aqui encontramos o culto da palavra saboreada, e a habilidade de elevar as suas sonoridades até à altura em que a palavra passa a ser música, deixada aos outros pelo poeta como dádiva generosa.

Faltou referir muito mais. Também seria necessário falar da pobreza e da mediocridade alimentada pela ignorância e falta de leituras que forneçam estímulo e modelos, consequências normais das condições económicas e educacionais do país. Faltam os livros, faltam os revisores, faltam os críticos esclarecidos e sensíveis. Falta uma imprensa responsável e de qualidade. Só não faltam os leitores e os poetas à deriva.

A poesia moçambicana apresenta-se, apesar de tudo, como uma herança multiplicada em que a sombra tutelar de Camões se manifesta e perdura. Fico muito longe de esgotar o assunto. Pretendi apenas trazer a este encontro de Lusitanistas o tema, para que se abram novas estradas de acesso a uma poesia e a uma realidade quase desconhecida e pouco investigada. Espero ter acendido em alguns a curiosidade e o interesse por uma área que nos pode trazer uma melhor compreensão da realidade da língua literária portuguesa na sua vertente moçambicana.

Instituto Nacional para o Desenvolvimento da Educação em Moçambique, Maputo

[33] *Ibidem*, p. 26.

PERCEPÇÃO URBANA E LITERATURA

ANE SHYRLEI ARAÚJO

As investigações contemporâneas sobre o conceito de cultura, advindas sobretudo da área da arquitetura e urbanismo, conferem às cidades a capacidade de criar e irradiar modelos ambientais.

A cidade, em geral, as capitais, as grandes cidades, e aquelas, dotadas de qualidades muito peculiares, sempre encamparam este vigor, conforme os estudos urbanos; e hoje, o mundo da cultura turística o faz de maneira vertiginosa, ao se pensar no poder da divulgação, para efeitos de consumo. O estudo da cidade como fonte de cultura, implica na percepção que dela tem o usuário na projeção de usos: leituras que indicam um modo de perceber o ambiente, demonstrando atuações na qualidade do interpretante urbano, que transforma a paisagem, e simultaneamente é por ela transformado. O usuário elege fragmentos do ambiente e os utiliza em enunciados que definem o uso. Todo uso é índice de um contexto do espaço; significado, revelação mais ou menos declarada que, despertando uma leitura crítica, permite chegar ao projeto que lhe deu origem, a história urbana e cultural à qual pertence. O uso é o mestre da cidade, a fonte da crítica urbana. A tradução pelo uso, a atribuição de um significado, equivale à própria definição do ser humano, enquanto ser capaz de acionar uma linguagem que diverge daquela dos profissionais, dos especialistas. A tradução aponta os valores de uma tipologia, a capacidade de barganha, instalando uma gramática em que equivalências ou monovalências se movem dentro de um quadro delimitado pelo esforço, pela tradição e pelo poder aquisitivo, diríamos pelo repertório.

Como produtora de sentidos, sem dobrar-se reverencialmente à busca de sentido, a tradução encontra seu papel radicalizador: a crítica do sentido faz convergir os dois movimentos; um que leva adiante (de *traducere*) e outro que transfere (de *translatio*). É claro que em ambas as vozes latinas, os dois conceitos sao articulados.

Levar adiante e transferir são aproximações ao mesmo processo de transformação do sentido original. Justamente por serem aproximações, é que entre uma e outra está situado o processo de transformação: a busca pelo sentido original implica tanto o movimento para adiante, quanto a transferência de contextos. Assim, cada uso, consequentemente cada significado, é uma nova informação para o urbanista ou o estudioso dos fenômenos urbanos. O uso assume uma categoria de grau zero da escritura urbana, uma espécie de quarta dimensão do espaço da cidade. E, neste sentido, traduzir significa distanciar-se cada vez mais do sentido original, pela modificação de um contexto básico perdido. O extraordinário estudioso da tradução, Walter Benjamin, esclarece-a, não como busca do sentido, mas como produção de sentidos, o encontro da feição polissêmica das linguagens.

A leitura do ambiente, da cidade como um texto é uma ideia bastante antiga, na história do homem. O velho pode estar muito próximo do novo.

> Ungido pelos mesmos poderes polémicos que o novo, o antiquíssimo não é um passado, é um começo. A metáfora que consiste em ver o universo como um livro é antiquíssima e figura no último canto do "Paraíso" (*La Divina Commedia,* Dante Alighieri).

O próprio conceito de Summa, inerente a toda organização medieval do conhecimento, é o mesmo que o do livro de texto ou do manual didático: por conseguinte, temos que a leitura concebida como forma de recepção e estudo, corresponde à escrita como forma de produção e criação. Os dois conceitos se complementam, formando um só todo. No mundo intelectual da Idade Média, eles representam, por assim dizer, as duas metades de uma esfera. A unidade deste mundo medieval é que foi destruída pela invenção da tipografia.

Ao ler a cidade, o usuário elege os signos componentes do organismo urbano que vivem em contínua relação: ruas, avenidas, praças, monumentos, placas indicativas, nomes de ruas, cidadãos, usos, comportamentos, efeitos de edificações, topografias, traços pontuais, trabalho, transporte, comunicação, comércio, lazer, tradição, memória e outros.

A literatura, ao eleger a cidade como uma voz, o fez de um modo estimulante e inusitado, se a comparamos com outras fontes de leitores da cidade. Tomamos a literatura com um interesse específico, ao retirar de seu universo, textos, trechos que interessam como uma matriz de pluralidade perceptiva para refletir sobre o urbano. Aqui o leitor, à maneira de um *flâneur* exercita a paciência para recorrer estes labirintos inesperados, secretos, dispersos ao longo do texto; ele segue acreditando nas pistas que vão pontuando esta avassaladora correspondência: "arquitetura e literatura". Se a literatura percorre os labirintos urbanos, compondo seus ambientes e personagens, como a produção e a crítica urbanas podem se nutrir da literatura?

A literatura redesenha as cidades, dentro de outro espírito, em outro tempo e espaço. Porém esta peculiaridade da dimensão poética pode ser uma fonte, quando a produção de espaços assume uma postura crítica/avaliativa. Há uma paixão da literatura pela cidade que não se cansa de acreditar na correspondência.

Victor Hugo se faz presente aqui como um exemplo amoroso. "A arquitetura começou como toda escritura". Hugo foi um apaixonado pela arquitetura "cet art roi". Compreendeu e amou as cidades como extensão do corpo; caracterizou assim as cidades medievais, pelo seu aspecto orgânico. Ao mesmo tempo, registrou à maneira de um profeta o futuro da arquitetura sob a influência da imprensa. "*Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice*". Era o pressentimento que o pensamento humano mudaria a expressão, que a ideia principal de cada geração não se escreveria mais com a mesma matéria e da mesma forma; o livro de pedra tão sólido e tão durável, ia ceder lugar ao livro de papel mais sólido e mais durável ainda. As mudanças do pensamento trazidas pela imprensa, forjam um outro homem, uma outra lógica, outro raciocínio.

Vejamos como a cidade de Brasília, é descrita numa crônica de Clarice Lispector, inicialmente publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (1970), e posteriormente pela Nova Fronteira em *A Descoberta Do Mundo* em 1984:

> Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado.

A abertura da crônica se fez pelo desenho. Tão decisivo, que recria um homem para este mundo. E nossa adaptação à liberdade de Deus.

Poderíamos afirmar que este bloco se encerra dizendo que ainda não temos o homem de Brasília. A criação de um espaço é a simultânea criação do homem para aquele espaço.

A escritora rompe com a oposição bonita X feia para explicar o mistério da criação. Demonstra a maneira pela qual os arquitetos cifraram o espaço: «Cifraram o espanto. E deixaram-no inexplicado». A autora narradora, morre e nasce em Brasília, para que possa perceber, fazendo parte dos habitantes desta cidade, que à semelhança de Roma, nasce de ruínas e é eterna. Os índices de vazio se fazem presentes; inclusive os dois arquitetos estão solitários. A proteção, o abrigo e a segurança se fazem presentes pela ausência. Há verdadeiros indicadores desta cidade pelo avesso: a vertigem, o deslocamento, a sensação de desproteção: «A civilização que habita Brasília é do século IV a.C. Esta raça foi extinta: homens e mulheres louros, altíssimos, faiscavam ao sol e eram cegos». As características destes habitantes são semelhantes à propria cidade.

«Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum lugar seriam recebidos». Aqui a autora fez alusão aos nordestinos do país que foram deslocados por ocasião da construção da cidade. E se desenvolvem como uma raça contemplativa. A cidade é considerada hoje como o grande centro esotérico do país. Há, portanto, um descompasso entre a cidade e os moradores. Passemos ao aspecto de edificação da cidade: "Construções com espaço calculado para as nuvens"; "Este grande silêncio visual. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria neste deserto. Onde não há lugar para tentações"; "É uma praia sem mar"; "Não há por onde entrar, nem por onde sair". E finalmente: "Uma prisão ao ar livre"; "Prenderam-me na liberdade"; "Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo".

A autora vai construindo o texto, descrevendo a cidade e simultaneamente o seu usuário. Para uma cidade mal-assombrada, estão presentes a insônia, a meditação, a ausência de paixão, a atração pelo desconhecido, pelo medo.

> «O primeiro instante de ver é como certo instante de embriaguez: os pés não tocam na terra. Aqui morre minha paixão. E ganho uma lucidez que me deixa grandiosa à toa.»

À medida que a cidade vai-se negando como proteção, abrigo, seguranca, acolhimento, não há mudanças de luzes. A permanência da claridade anula a sombra, os espaços homogêneos indefinem a entrada e a saída, os grandes espaços vazios de onde tudo se avista; porém, quem a vê? Estar na cidade é nunca tocá-la, enfim, uma cidade para ser vista. Como Roma, cidade eterna, Brasília é apenas (o retrato) de uma cidade eterna. Faz-se pelo avesso. A beleza de Brasília são suas estátuas invisíveis.

Considerando o aspecto de interação entre o antigo e o novo, lembramos um texto de Marcel Proust, "Journées de Lecture", que, ao considerar o prazer, o gosto e o divertimento da leitura, recorre aos clássicos, atribuindo-lhes uma beleza que difere da contemporânea; aquela contém todas as belas formas de linguagem que foram abolidas, que conservam a lembrança de usos ou de maneiras de se sentirem presentes no mundo.

Marcas persistentes do passado que não se assemelham com nada do presente e cujo tempo, ao passar sobre elas, se limitou a embelezá-las ainda mais. As consideradas formas obsoletas estão nas obras clássicas da literatura, como as velhas arquiteturas que nos despertam a mesma emoção; assim admiramos as velhas muralhas das cidades, os torreões e as torres, os baptistérios das igrejas. E ainda, não são apenas as frases, mas os intervalos que as separam, como num hipogeu inviolado, preenchendo os interstícios, um silêncio de séculos.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

"O PELOTE DOMINGUEIRO", UM CONTRAFACTUM DE ANCHIETA (RESUMO)

VILMA ARÊAS

Até nas pedras, o que é admirável, se encontra motivo de realçar a omnipotência do grande e bom Deus, principalmente em uma que serve para afiar espadas.

José de ANCHIETA, *Carta* XLV

I. "O Pelote Domingueiro", de José de Anchieta, é a versão religiosa de poemas laicos portugueses que certamente circulavam na época.[1]

Devo dizer que minha análise, embora faça referências a problemas textuais, não o faz do ponto de vista estrito da ecdótica. Não me limitei também às interpretações literárias ou retóricas, por entender que, pelo menos do lado da pecinha de Anchieta, não constituem seu traço mais significativo. Como sabemos, os místicos não escreveram para produzir o que se entende hoje por literatura. A origem de suas obras é a experiência religiosa, o fim, a catequese e, no centro, se encontram, implícita ou explicitamente, teorias dogmáticas que a crítica literária não é capaz de julgar com competência.

Desse ponto de vista, podemos até mesmo fazer uma provocação: existiu verdadeiramente um autor chamado José de Anchieta? O empenho na canonização do jesuíta - cuja produção foi organizada depois da supressão da Companhia de Jesus -, a ausência, e talvez impossibilidade, de uma verdadeira biografia do canarino (o que temos são versões lendárias e hagiografias) e até mesmo uma certa carolice na interpretação histórica das missões religiosas a partir de um certo momento, tudo isso dificulta uma aproximação distanciada da produção anchietana.

Examinando a questão com o bom senso que o caracteriza, Décio de Almeira Prado[2] observa que Anchieta morreu *em odor de santidade* e é ao processo de sua canonização - mais de um século após sua morte - que devemos a preservação dos cadernos com os escritos supostamente de sua autoria. Sem possiblidade de provas factuais, os estudiosos se inclinam a favor da autenticidade autoral dos textos, com o argumento de não se encontrar, no Brasil do século XVI, com exceção de Bento Teixeira, alguém com o cabedal intelectual semelhante ao de Anchieta.

---

[1] Trata-se de quatro glosas ao mote do furto de um pelote, transcritas por Teófilo Braga da Biblioteca do Porto. ("Trovas, novamente feitas, do Moleiro, por três autores muito graves, em que se contam canseiras e trabalhos, que passou com o seu querido pelote" in: *Antologia Portuguesa*).

[2] "O Teatro Jesuítico" in: *Teatro de Anchieta a Alencar*.

Devo confessar que não me interessei muito pelo problema. Talvez pudéssemos invocar, em reação a nosso jesuíta, os mesmos argumentos que utiliza a crítica a propósito de Gregório de Matos: na impossibilidade de determinar exatamente o que é ou não de Gregório, opta por abrir mão da noção moderna de "autor" e por denominar sua produção poética *de poesia da época chamada Gregório de Matos*.[3]

Sendo assim, e sabendo-a insolúvel, não entrei na discussão, às vezes mal-humorada, sobre a autoria de alguns textos, embora algumas polémicas sejam bem curiosas. Serafim Leite e Mecenas Dourado, por exemplo, negam que *De Gestis Mendi de Saa* seja de Anchieta, sob argumento de que o poema poderia comprometer a causa da canonização do religioso. Realmente, a crueldade revelada para com o índio, *cão feroz, de fauces sedentas,* parece meio extravagante na pena de um santo.

Ainda no capítulo das negativas, não levei em consideração a discussão sobre o barroquismo de Anchieta[4]. Em primeiro lugar, sutilezas, inversões sintáticas e engenhos maneiristas, faziam parte do próprio exercício da escolástica medieval, com seus famosos *distinguo*; em segundo lugar, a mim parece que o dado fundamental da obra de nosso jesuíta é seu tom resistente, tradicional, arcaizante, obedecendo às normas da *medida velha* na segunda metade do século XVI, frente as formas difundidas pelo Renascimento. Afinal, o *dolce stil nuovo* era praticado desde o século XIII. Ao lado disso, e fiel à metodologia jesuítica de mesclar matéria cristã e indígena para efeito da evangelização, encontramos na obra anchietana certa ousadia, semântica e sintática, na reelaboração do discurso bíblico. Nele foram incluídos, tanto elementos do universo indígena (a extraordinária tradução do anjo católico em *arara de pé* por exemplo) quanto certas articulações inspiradas no mercantilismo. Sem dúvida deve-se isso ao fato de não se poder retirar o discurso de Anchieta do exercício de sua prática, isto é, do seu desejo de transformar, influir, interferir direta e imediatamente no contexto. Por essa porta entrei no capítulo das afirmativas e procurei ver a produção jesuítica inextricavelmente atada às injunções ideológicas e contextuais que lhe determinaram a forma.

Conforme sabemos, houve a necessidade de uma adaptação da teoria pedagógica jesuítica à sua açao prática em todos os lugares onde atuava, na Índia, no Japão, no China, no Novo Mundo[5]. As dificuldades da missão impunham a reflexão social e uma espécie de transculturação evangélica, não só em relação à pedagogia dos nativos, mas também - e ambos os aspectos estão ligados - a um ajustamento doutrinário pro-escravista, favorável aos colonos, operado pelos jesuítas em Angola e no Brasil. O capítulo dos sacramentos, por exemplo, é altamente elucidativo. As soluções americanas distanciam-se das exigências dos embaixadores franceses no concílio de Trento (1545-63) e na defesa dos interesses da nobreza quanto ao matrimônio. O consentimento mútuo dos cônjuges bastava para consagrar a união, dizia a Igreja reformada, e a licença paterna, familiar, não constituía uma condição necessária à validade do sacramento. Inconformada, a monarquia francesa

---

[3] Cf. James AMADO, *Introdução à Obra Poética de Gregório de Matos*, Augusto de CAMPOS, *O Anticrítico*, João Adolfo HANSEN, *A Sátira e o Engenho*.

[4] Cf., por exemplo, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, de Leodegário A. de Azevedo Filho.

[5] Todos os dados sobre as vicissitudes da evangelização foram extraídos de *A Evangelização numa só Colónia*, de Luiz Felipe de Alencastro, ainda inédito.

instaurou a norma garantidora dos interesses patrimoniais que perduraram até a Revolução Francesa: o casamento sem consentimento dos pais foi assimilado ao sequestro e punido de morte.

Nas colônias escravistas o conflito é outro como não poderia deixar de ser. Cito Alencastro:

> Qual a autonomia social outorgada à família escrava constituída sob o sacramento do matrimônio? Casado pela Igraja o cativo assumia o estatuto de *paterfamilias*, ganhando a liberdade e o controle sobre sua mulher e seus filhos? Nóbrega, e a Sociedade de Jesus no Brasil, não o entenderam assim. Desejoso de conciliar a incumbência da catequese com o talante dos senhores, o superior inaciano sugere um novo alvará a el-rei D. João III: deveria ficar claro que o matrimônio não isentava as cônjuges do cativeiro e tampouco obrigava seus senhores a alforriá-los. Atento ao teatro mais ancho do ultramar, Nóbrega aconselhava a vigência desta lei no Brasil, em S. Tomé e onde houvesse fazendas com escravos. Tal será o desígnio da corte. Só trezentos anos depois, no contexto da legislação abolicionista, o Império do Brasil edita a lei de 1879 atribuindo à família escrava um de seus elementos constituitivos: os filhos não podiam mais ser separados dos pais en caso de venda.

O escravismo é mesmo o "osso duro de roer" para a doutrina e desde muito cedo surpreendemos alguns inacianos convertidos ao negócio negreiro, ao lado da convicção da necessidade da sujeição, para que a *gente bárbara* se conservasse na fé. A prática depois, conforme sabemos, foi generalizada.

Muitos exemplos nos falam dessas contradições. Entre nós, no Brasil, os casos de Miguel Garcia e Gonçalo Leite, por exemplo, mereceram longas discussões, ecoando a luta de Las Casas. O Padre Garcia recusou-se a confessar a quem quer que fosse, inclusive os padres da Casa, por possuírem escravos indígenas. O Visitador consultou a Mesa de Consciência, os principais juristas e moralistas da Europa, entre os quais Luís de Molina. Todos foram unânimes em reconhecer e admitir o "cativeiro justo". Os padres rebeldes foram recambiados para Portugal sob a pecha de "inquietos".[6]

Entendo que essas questões estão na base da obra de Anchieta, profundamente identificado, como não poderia deixar de ser, ao projeto catequético, cujo interesse também era o de homogeneizar a população para facilitar a produção de gêneros rentáveis no mercado externo. Essa conclusão já havia sido percebida pelo genial Nóbrega[7], o que nos mostra a célebre questão indígena como mero desdobramento do mercantilismo na montagem do sistema colonial.[8]

Anchieta, que ocupa um lugar ambíguo, mas não contraditório, diante disso tudo, denuncia o roubo de que os índios eram vítimas, a antropofagia incentivada pelos colonos,

---

[6] GARCIA: "A multidão de escravos que tem a Cia. nesta Província, particularmente neste Colégio (da Bahia) é coisa que de maneira alguma posso tragar ..." (apud Serafim LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, II, p.227). Gonçalo LEITE, "Envenenado depois em Portugal, por homens "inimigos da virtude", afirma por seu turno: ... os que vão ao Brasil, não vão salvar almas, mas condenar as suas". (LEITE, II, p.229).

[7] Cf. Laura de Mello e SOUZA, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, p.78.

[8] Fernando Novais observa que "o apresamento dos indígenas era um negócio interno da colônia", enquanto o tráfico negreiro "abria um novo e importante setor de comércio colonial", num sistema de relações voltado à promoção da acumulação primitiva na metrópole. (In: *Estrutura e Dinâmica do antigo Sistema Colonial*, Cadernos Cebrap 17, p.27).

para os alimentarem "de seus contrários", mortos pelos portugueses, quando iam buscar indígenas no interior, e o extermínio de populações. Em sua "Informação dos Primeiros Aldeiamentos (sic) da Baía (sic)", afirma que em 1526 morreram trinta mil no espaço de dois ou três meses e que, em geral, a gente era "tão gastada nesta Baía (sic), que parece cousa que se não pode crer"[9]. A conclusão, diz ele, era a fuga ou morte "de tristeza e enojo".

Como toda a Companhia, Anchieta aprovara o primeiro ato legal da escravatura indígena, em 1562, em relação aos Caetés, por causa da devoração do Bispo Sardinha; contudo, percebe depois o "estrago daquele sentença, porque, inspirados pelo Demo", todos se lançaram à cata de qualquer índio pertencente a qualquer tribo, com a desculpa de que era *caeté*. O próprio Mem de Sá revogou a lei pouco depois, mas já era "tarde demais".[10]

No entanto, a ambiguidade de Anchieta se resolve sempre nos limites do quadro colonial e de seus fundamentos; inesperado seria o oposto. Seus comentários sobre as provisões passadas por el-rei D. Sebastião a respeito da ocupação das terras indígenas, a partir de 1571, são esclarecedoras:

> Todas estas provisões passou el-rei em favor dos Indios cristãos das igrejas da Baía e das mais capitanias, mas não têm efeito, *porque os indios não sabem requerer justiça, nem tem quem por eles a requeira, e por isso perecem*[11] (Grifos meus).

O trechinho dispensa comentários.

Certa identidade inicial de propósitos entre a Coroa e o clero não exclui a disputa entre jesuítas e colonos, percebida não só na questão específica da escravização indígena, mas na luta pela posse da terra e outros bens[12]. Segundo Caio Prado Jr., a influência poderosa dos padres da Companhia de Jesus junto aos soberanos portugueses, de que é a prova a legislação da época, era exercida colidindo com os interesses dos colonos e em seu próprio benefício.

> Sua tarefa (dos jesuítas) consistiu em preparar o terreno, não para os outros, mas para eles próprios. Almejavam a constituição na América de seu império temporal, e destes planos ficou-nos a amostra das célebres missões jesuitas do Paraguai.

Tal projeto era fundado no privilégio da conquista das almas, eufemismo casuístico disfarçando o monopólio do braço indígena.[13]

---

[9] Jacob Gorender n'*O Escravismo Colonial* discute a utilização descuidada do escravo indígena, por ser mão-de-obra barata em relação ao negro, cujo tráfico, pelos grandes lucros gerados, tendia a ser protegido e a "peça" mais cuidada". Fausto Cupertino (*Raízes do Atraso*) ressalta a falta de condições para a assimilação completa do índio à escravidão, "não por indolência inata ou bravura indômita", mas porque não houve tempo e condições que possibilitassem uma passagem mais gradual do seu modo de produção, ainda muito próximo ao comunismo primitivo, para o escravista. De qualquer modo, o índio foi a mão-de-obra predominante nas plantagens até o final do século XVI, quando foi suplantado pelo africano.

[10] "Informações dos Primeiros Aldeiamentos da Baía", in: *Cartas*, p.337.

[11] Ibid., idem, p.311.

[12] As disputas eram tão numerosas que a Companhia aconselhava serem os negócios levados com cautela e conselhos de padres graves (cf. Serafim LEITE, II, p.160).

[13] In: *Evolução Política do Brasil e outros Estados*, p.23.

É desse *lugar* que fala Anchieta, alinhando-se num momento do encontro europeu/indígena, quando o domínio desse último era necessário e urgente para a colonização.Tratava-se agora de expulsá-los de grandes tratos de terra e de obrigá-los ao trabalho escravo. Distanciava-se, assim, das primeiras impressões dos cronistas, ainda mais ou menos decompromissados que, embora achassem os novos povos *selvagens*, observavam sua beleza, sua *gentileza*, sua saúde, a perícia na confecção de adornos e objetos. A técnica de tecer mantos e chapéus com plumas de aves e fio de algodão (Léry afirma que eles pareciam feitos de *velour à long poil*), a descoloração artificial de penas sobre pássaros vivos, a cerâmica das tribos do Maranhão, os próprios tetos das choças (por dentro pareciam *curiosament lambrissés*, diz Claude d'Abeville), seus conhecimentos de plantas (*ils étaient de zélés herboristes*, afirma Métraux), nada disso pareceu impressionar o colonizador de uma certa época em diante.

Como se não bastasse, não parece restar dúvida que o contato entre o jesuíta e o indígena desenrolou-se num campo cego de desconhecimento mútuo. O ensinamento da religião, por exemplo, se dava por automatismos de perguntas e respostas.

Em sua oitava carta, Anchieta escreve que "em matéria de fé, respondem por certas fórmulas", secundando Luiz da Grã, que comenta: "a doutrina que lá agora se ensina por preguntas e respostas"[14]. Por outro lado, o aprendizado do tupi não servia a outro fim que "pera que sua conversão tivesse melhor efeito"[15]. Segundo Pritchar[16],

> Alguns missionários eram homens bem educados e chegaram a falar a língua nativa com fluência, mas falar fluentemente uma língua é bem diferente de compreendê-la. É que aí existe uma nova causa de incompreensão. Os nativos e missionários poderão estar usando as mesmas palavras, mas as conotações são diferentes, carregam diferentes cargas de sentido.

A esse respeito as observações de Métraux são esclarecedoras, se comparadas com a dos missionários. Em *A Religião dos Tupinambás*, o mesmo antropólogo afirma que os missionários chegaram a confundir um simples demônio dos indígenas, Tupã, portanto personagem de segunda ordem, com um herói-civiliador, ser superior:

> Várias hipóteses podem ser adiantadas no sentido de explicar a bizarra associação de idéias por meio da qual os missionários chegaram a dar a essa personificação do trovão os atributos do deus cristão [...] Seja como for, a palavra Tupan conheceu uma estranha fortuna e está, hoje em dia, em uso entre todos os indígenas cristianizados, da Argentina às Guianas.

Nenhum missionário, portanto, a concordarmos com Métraux, revelou aquela delicada lucubração de Pero Vaz de Caminha.[17]

II. São quatro as glosas ao mote do furto do pelote transcritas por Teófilo Braga da biblioteca do Porto. Eis a história: um moleiro, descrito como *ratinho*, isto é, um trabalhador migrante e desdenhado, comprou um pelote com imensos sacrifícios. Era

---

[14] In: Serafim LEITE, op. cit., II, p.27.

[15] ANCHIETA, *Cartas*, p.349.

[16] *Antropologia Social da Religião*, p.19.

[17] Em trecho não incluído deste resumo, comento a célebre *Carta* de Caminha, em que se percebe uma curiosíssima dialética do entendimento, processo que nosso cronista comprende manchando de subjetividade.

lindíssimo debruado em chamalote, azul marinho, atacado de encarnado na frente e usado com o luxo de um alfinete. Bem vestido, o moleiro tinha várias namoradas, até que se apaixonou pela filha do amo. Foi-lhe roubado o pelote. Sofreu com isso *infinitas dores*, até que juntou dinheiro para outro domingueiro, *de mil cores*; passou a ir a festas e conseguiu os favores da dama *com cousas que lhe oferecia*. No final, elegantíssimo e *gentil namorado*, foi morar em Sevilha, de onde trouxe uma mantilha para a amada e outro pelote para si.

O texto tem várias ambiguidades que não posso discutir neste resumo. O que me interessa é perceber que ele enfatiza a possibilidade de ascensão social de um simples ratinho: o moleiro, que após a perda do pelote voltara à antiga condição (vestido de chiote, vestimenta rústica usada por camponeses) consegue juntar dinheiro outra vez, atrai os favores da filha do amo e vai morar em Sevilha, cidade ligada à prosperidade do sul da Espanha e lugar de florescente comércio.

Sem dúvida, numa sociedade fortemente hierarquizada como a medieval portuguesa, talvez certa mobilidade social fosse desejada pela *arraia miúda*. Estratificação e discriminação percorriam toda a sociedade, inscrevendo-se as pessoas segundo as classes, divididas não só juridicamente - o poder ou não ser preso, o poder ou não ser açoitado, etc - mas apontando uma divisão de valores e de comportamento esterotipados e fixados para sempre. Godinho[18] acentua a existência do apego à hierarquia até mesmo por parte dos mercadores e industriais que nas cortes se queixavam contra o alastrar do luxo, contagiando a gente *meã e miúda*, desejosa de vestir panos de seda e fina lã. Também Gil Vicente critica a mobilidade social que começa a marcar a sociedade, desde os finais do século XIV, e que se acentuou com novos fatores no período expansionista. Sua censura se dirige, quer ao desejo das camadas subalternas de se identificarem com a fidalguia, quer ao culto das aparências desta última.[19]

Observe-se ainda esta quadrinha, do Cancioneiro Geral, que atesta a *corruçam* dos costumes:

> E também os lavradores,
> com suas más novidades
> querem ter as vaidades
> dos senhores.

Ora, um ratinho, pertencente à faixa do terceiro estado, considerado entre aqueles que não vivem *limpamente*, os de *baixa-mão*, vestir, apesar disso, um pelote *de mil cores*, pode roçar a esfera da pura fantasia, mas aponta para o futuro. Longe da censura moral, o que os textos discutem, e com grande bom-humor, é, repito, a possibilidade de certa mobilidade social na rígida estrutura portuguesa, através do desejo e obstinação de um elemento da arraia miúda. Apontam também a instabilidade no campo. Os primeiros sinais de alarme são com a crise de 1371, quando as cortes discutiram a situação: insatisfação dos assalariados agrícolas, que abandonavam seus meios de trabalho para ganhar mais dinheiro, situação precária dos lavradores independentes e vantagem para os mercadores e

---

[18] *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, pp.60-1.

[19] Cf. Maria Leonor Garcia da CRUZ, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*.

comerciantes, pois que se beneficiavam duma atividade situada no nível monetário. Por último, o aumento de poder dos grandes proprietários, intensificando, consequentemente, a migração interna.

Ora, esse itens podem ser considerados propulsores da ação das *Trovas*, que contornam a rigidez das Ordenações e da poesia palaciana, abrindo espaço à propalada *desordem*.

A versão jesuítica de *O Pelote Domingueiro*[20] constrói-se nos interstícios das versões anteriores, segundo a retórica da prédica cristã, em seus aspectos de persuasão pedagógica e perda de nitidez da tripartição clássica dos estilos[21]. O *sermo humilis*, que na literatura clássica podia abrigar um sentido pejorativo, aponta agora as qualidades básicas cristãs: a modéstia, a sábia moderação, a obediência, a devota submissão. Sua origem mesquinha (humus = terra) faz-se o próprio símbolo da Encarnação, que insiste na materialidade de Cristo, seu aviltamento voluntário, sua paixão e morte a favor dos pobres de matéria e espírito.

Os limites da versão de Anchieta se encontram nos episódios básicos da história cristã, a Queda e a Redenção do homem através de Cristo. A mim interessou observar mais de perto como foram tratados os elementos do cotidiano, presentes agora de roupa nova, e de que maneira foi feita a passagem do profano ao divino.

Agora o pobre moleiro, profissão do Adão luso-brasileiro, apaixona-se por uma cachopa *embonecada* e, por conta do *viço*, abandona os *pobretes cachopinhos* ao deus-dará. Alguns elementos, se lidos com informações e testemunhos da época, fazem referência explícita à fama dos indígenas: sua galanteria, a pouca inclinação ao trabalho (faz uma má farinha, porque não tem paciência de moer devagar o trigo, ao contrário da Virgem, que escolheu "escrava ser"), a ingratidão, o hábito de roubar, o não arrependimento à hora da morte, sua derrota com a cabeça esmagada.[22]

> Deram-lhe pela cabeça
> com um trocho de salgueiro.

Como se não bastasse tudo isso, os amores *negros*. Eva, na história, recebe as más qualidades atribuídas por outros textos às velhas, porque resistentes à catequese, sempre vistas como ajudantes do demônio. Assim, ela nos é mostrada com os pecados capitais, segundo os religiosos: a nudez, a embriaguez, a impostura (regateira que se faz passar por moleira), a luxúria. Certas articulações da sociedade colonial são também claramente explicitadas: a submissão ao amo, que tem direito de vida e morte sobre o escravo ("Seu amo foi espancá-lo, / com a raiva que houve dele ... / Não quis de todo matá-lo", etc.); a

---

[20] Cf. Nicolás EXTREMERA e Luísa TRÍAS, "Un Contrafactum de José de Anchieta: Mira el Malo con Dureza", in: *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho.*

[21] Apoiei-me aqui no clássico ensaio de AUERBACH, "*Sermo Humilis*", in: *Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media.*

[22] No ritual da antropofagia, o cativo tinha a cabeça esmagada por uma clava de madeira, objeto sagrado; na repressão a tal prática, o *esmagamento do crâneo* passou a ser frequentemente atribuído ao demônio e seus sequazes.

consciência da inferioridade, a animalização pela labuta sem tréguas ("Foi contado com as bestas / para sempre trabalhar").

Todos os elementos cotidianos surgem nos versos banhados pela sublimidade da doutrina, que lhes fornece a necessária duplicidade: o indígena (com traços do colono) reencena Adão, o pelote significa a Graça, o trigo é o divino mandamento que faz a humana natureza semelhante ao Pai, os botões da roupa são os *divinos dões*. Tal movimento retórico, alegorizando os elementos da trama, descreve, por outro lado, uma curva descendente, devolvendo os mesmos elementos à sua condição terrena: os dotes da Graça significam dinheiro, embora o pelote tenha sido dado *de graça*. Ora, o trocadilho aponta o milagre desse quase curto-circuito alegórico, que identifica com naturalidade o divino pelos valores mercantilistas, não escapando a Graça da roda das trocas.

É grande também a distância da figura de nosso ratinho das versões anteriores; agora esse *pobre moleiro* perde seu posto de protagonista e o seu lugar no título da composição: seu extravio, como depois sua redenção, são assuntos levados a efeito por Eva, ou pelo Demônio, e por Cristo, segundo a doutrina.

Sem poder encaminhar aqui todos os argumentos, afasto-me da interpretação, por exemplo, de Mello Nóbrega[23], para quem "um episódio jocoso narrado por trovadores populares, estafado pela repetição e rebaixado à chulice" se opõe ao "poema de tão alta significação religiosa" de Anchieta. Aqui o aspecto da fé contribui para a avaliação de qualidade.

Do meu ponto de vista, ao bom-humor da composição popular, ajustando-se ao "final feliz" da comédia, o que significa, segundo as regras do gênero, a vitória de uma sociedade nova, opõe-se o contorno sermonístico da peça de Anchieta, que faz girar o tempo ao contrário, rumo à "sociedade velha". Enquanto as *Trovas do Moleiro* incluem em seu corpo a discussão de problemas comunitários, que abrangem um leque amplo de aspectos, mostrando-os em interação, o texto de Anchieta imobiliza de certo modo particularidades do contexto ao deslocar o conflito para a esfera espiritual; ao mesmo tempo mantém, como vimos, uma duplicidade que não permite esquecer o aspecto prático, cotidiano e de defesa dos valores fundamentais da sociedade mercantilista, engastado no intemporal do modelo religioso.

Certamente não poderia ser diferente. Mas saltando a alusão a *valor literário* - se é que tal noção pode ser aplicada aos textos na acepção moderna - a vivacidade das *Trovas* consegue criar tensão dramática através da personalidade do protagonista e da qualidade dos objetos cotidianos. O pelote aí descrito, por exemplo, recende a materialidade da vida camponesa (os botões são como *fartéis da Beira*, o tecido é *cor de pessegueiro*) e a alegria das festas comunitárias - o amor, a música, as bebidas, a comilança. Diante dessa energia, que se mantém no tempo, o *Pelote* de Anchieta parece demasiadamente escolar, perdendo a força que sem dúvida teve um dia para aquele especial público do século XVI, nas terras de Santa Cruz.

Universidade Estadual de Campinas

[23] Cf. "Um poema de Anchieta (O Pelote Domingueiro)".

BIBLIOGRAFIA

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *A Evangelização Numa Só Colônia* (inédito).

ANCHIETA, José de, *Poesias* (transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins), São Paulo: Comissão do IV Centenário da idade de S. Paulo, 1954.

_____ , *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*, Rio de Janeiro: Civilização Brasiliera, 1933.

AUERBACH, Erich, *Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. de Luis López Molina, Barcelona: Seix Barral, S.A., 1966.

BRAGA, Teófilo, *Estudos da Idade Média*, Porto: Liv. Internacional, 1870.

_____ , "Trovas do Moleiro", in: *Antologia Portuguesa*, Porto: Liv. Universitária, 1876.

CAMPOS, Augusto de, *O Anticrítico*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CRUZ, Maria Leonor Garcia da, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa: Gradiva, 1990.

CUPERTINO, Fausto, *Raízes do Atraso*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

EXTREMERA, Nicolás e TRÍAS, Luísa, "Un Contrafactum de José de Anchieta: Mira el Malo con Dureza", in: *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, Rio de Janeiro: Gernasa, 1966.

GODINHO, V. M., *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, Lisboa: Arcádia, 1971.

GORENDER, J., *O Escravismo Colonial*, São Paulo: Ática, 1978.

HANSEN, J. A., *A Sátira e o Engenho*, São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

LEITE, Serafim, *História da Cia. de Jesus no Brasil*, Lisboa: Liv. Portugália/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

NÓBREGA, Mello, "Um Poema de Anchieta (O Pelote Domingueiro)", in: *Romanistas*, vol. XII e XIII, 1975.

MÉTRAUX, A., *A Religião dos Tupinambás*, trad., prefácio e notas do Prof. Estêvão Pinto, 2a ed., São Paulo: Brasiliana vol. 267, 1979.

NOVAIS, Fernando, *Portugal e Brasil na Crise do Antigo sistema Colonial (1777-1808)*, São Paulo: Hucitec, 1979.

PRADO, Décio de Almeida, *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo: Perspectiva, 1995.

SOUZA, Laura de Mello e, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

VASCONCELLOS, Simão de, *Chronica da cia. de Jesus do Estado do Brasil*, Lisboa: oficina de Henrique Valente de Oliveira, Imprensa del Rey N.S., 1663.

SUBJECTIVIDADE, NAÇÃO E UTOPIA NA *CRÓNICA DO TEMPO* DE MARIA ISABEL BARRENO

FERNANDO ARENAS

O romance *Crónica do Tempo* de Maria Isabel Barreno surge dum vasto e rico horizonte de textos literários e fílmicos portugueses comprometidos com o devir histórico da nação e as suas transformações culturais nas últimas décadas. O meu trabalho é uma leitura cultural da *Crónica do Tempo*, obra publicada em 1990, onde convergem interesses teóricos, geopolíticos, históricos e filosóficos. Através deste romance desejo discutir, entre outros assuntos, diversas configurações do conceito de nação que têm surgido ao longo do século XX português, a partir da época da ditadura e do Império até ao 25 de Abril, a descolonização — e eventualmente — a entrada na União Europeia. Acredito, no entanto, que na *Crónica do Tempo*, a autora não focaliza só na viragem ideológica subjacente a estes (e outros) grandes momentos históricos no quadro nacional e global, mas ela também quer frisar os seus efeitos na vida particular dos protagonistas do romance, nomeadamente, a família, e em particular, a mulher. Barreno quer pensar o destino da nação portuguesa no mundo globalizado de hoje, e por extensão, o destino da cultura ocidental neste final de século, onde impera um cepticismo profundo relativamente a ideologias utópicas de redenção, sejam elas de teor religioso, social ou político. Contudo, Barreno não abandona a crença nas relações de solidariedade e amor que podem unir os seres humanos — embora muito imperfeitamente — na forma de um/a amante, a família, ou a comunidade, no sentido mais amplo. A força que deriva da relação dialógica com o outro permitiria a possibilidade duma vida frutífera e a aceitação menos dolorosa duma morte inevitável.

Na *Crónica do Tempo* há uma profunda interacção da dimensão individual e colectiva, nacional e global. Os grandes eventos da história recente, tanto portuguesa como internacional, são vivenciados apaixonadamente por várias gerações de seres duma mesma família ao longo dos anos (o Salazarismo, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Colonial em África, o 25 de Abril, a fase crítica posterior à Revolução de Abril, e finalmente, a entrada na União Europeia). Surgem paralelamente os "pequenos dramas no bojo dos acontecimentos colectivos"[1], as "micro-histórias" da vida privada das personagens (os casamentos, as desilusões, as lutas, os triunfos, os fracassos, em suma, os ciclos de vida e morte)[2]. O romance reflecte nitidamente aquele "domínio curiosamente híbrido" de que fala

[1] BARRENO, Maria Isabel, *Crónica do Tempo*, Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p.303.

[2] No romance *Inventário de Ana*, Lisboa: Edições Rolim, 1982, Barreno explora muitas das temáticas que surgirão na *Crónica do Tempo* (as mudanças ao longo da história e os seus efeitos na vida dos indivíduos — mais concretamente, na vida da mulher, seguindo o percurso das três protagonistas da obra). Em contraste com a *Crónica do Tempo* — narrativa que permanece no plano do "real histórico"— no *Inventário de Ana* entra-se numa dimensão poético-fantástica em que o sujeito feminino (neste caso, Ana) procura as origens míticas da mulher.

a filósofa Hannah Arendt quando descreve a sociedade nacional: o domínio onde interesses privados e públicos confluem como ondas na corrente incessante do processo de vida[3].

Maria Isabel Barreno compartilha com outras escritoras portuguesas como Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llansol, por exemplo, a preocupação pela problemática ontológica do indivíduo (em particular a mulher, mas não só) e da colectividade (como nação). Isabel Allegro[4] considera este último aspecto como especialmente característico da ficção portuguesa contemporânea escrita por mulheres, devido ao impacto do 25 de Abril como acontecimento histórico. Poderíamos acrescentar que para além do ponto de viragem real e simbólico que significou o 25 de Abril para a nação portuguesa, as escritoras foram também impulsionadas pelo próprio processo de liberação da mulher que vinha adquirindo forma e força desde os anos sessenta.

Um dos principais protagonistas do romance de Maria Isabel Barreno é o tempo; o tempo que vai tomando conta dos destinos individuais e plurais, dos espaços da nação e da cidade. A cidade — neste caso, Lisboa — vai-se tornando outra ao ritmo das transformações histórico-sociais. A par e passo dos anos, a cidade é objecto duma profunda reterritorialização que se verifica na reconfiguração dos espaços urbanos, na mobilidade social crescente, nas mudanças na relação entre os indivíduos, na própria forma de conceber a subjectividade e as identidades sexuais. A cidade revela-se, sem dúvida, como o lugar onde a perplexidade de viver é sentida de maneira mais aguda. O sujeito inevitavelmente sofre uma gradual, e às vezes, dramática desorientação ontológica na medida em que defronta o desgaste dos mitos, dos velhos hábitos, em suma, dos referentes comuns ao imaginário duma geração, que deram sentido a uma época e a um espaço determinados. Aqueles mitos e hábitos que formaram uma dada geração dificilmente encontrarão a mesma ressonância na geração seguinte, criando assim um fosso, muitas vezes, intransponível entre os membros duma mesma família ou os membros duma mesma nação. Diogo, um dos filhos da família que protagoniza a *Crónica do Tempo*, pertence à geração que cresceu sob o regime de Salazar e que já era adulta quando foi surpeendida pelo 25 de Abril. Diogo resume de modo comovedor a melancolia e a impotência profundamente sentidas face à força esmagadora do tempo:

> Agora o que recordo é o tempo em que fui feito. O tempo que me fez, tal como sou. Por isso se diz "no meu tempo". Melhor do que ninguém, eu sei que o espaço nos faz. Quando choramos uma cidade antiga, choramos tudo o que a gerava. Tudo está ligado. Fui feito na ditadura. Choro o meu bairro, morto à noite. Lisboa morta.[5]

Jorge — o pai e avô da família protagonista da *Crónica do Tempo* — é a pedra angular do romance na medida em que abre com o relato da sua vida numa entrevista que Jorge concede a uma jornalista que está a escrever um livro sobre os homens de negócios anteriores ao 25 de Abril. Esta entrevista serve de catalisador para o que se segue: a história de três gerações duma família burguesa lisboeta ao longo deste século. Jorge é o

---

[3] ARENDT, H, *The Human Condition*, Chicago: Chicago University Press, 1958, pp.33-5.
[4] ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, *O sexo dos textos*, Lisboa: Caminho, 1995, pp.48-9.
[5] BARRENO, *Crónica do Tempo*, p.151.

exemplo do homem que enriqueceu em África em meados do século graças à liberdade e ao privilégio que o seu estatuto de homem branco e colono lhe conferia, ao seu talento empresarial, e não menos importante, graças ao capital concedido pela sua primeira amante e benfeitora. A seguir, conta-se o caso amoroso de Jorge com Arminda (a benfeitora), mulher mais velha e de origem provinciana, que apesar de ser uma personagem menor na obra, ocupará o lugar central dos afectos de Jorge. No entanto, eles dois não casarão devido ao estatuto social ambíguo de Arminda. A base sócio-económica de Arminda será construída a partir de ligações amorosas duradoiras com homens ricos e rapazes bonitos, ligações essas que lhe darão peso económico e um estatuto social fluído. Arminda, ou D. Mimi, será um sujeito poderoso e autónomo nos interstícios da mesquinha e medíocre sociedade salazarista.

Jorge, no entanto, casará com Manuela, moça idónea do ponto de vista sócio-económico que lhe permitirá ganhar legitimidade perante os olhos da pequena sociedade lisboeta da época. O casamento deles será vivido sofridamente devido ao desequilíbrio afectivo, às ausências prolongadas de Jorge em Angola, e à tensão contínua, produto das suas territorialidades divergentes. Contudo, Manuela terá amplo conhecimento sobre os domínios eróticos de Jorge, e exercerá de igual modo, o domínio absoluto sobre a casa, seguindo apaixonadamente as mudanças do bairro e da cidade no decorrer dos anos[6]. Manuela é o protótipo da mulher das primeiras décadas do século, que devido à forte desigualdade entre os sexos, teve pouca ou nenhuma escolha nas suas circunstâncias de vida, mas que apesar das limitações, soube exercer hegemonia no âmbito do privado, sem deixar todavia, de levar uma profunda mágoa.

Logo virão os filhos Carlota, Diogo e Rosa. A geração deles será uma geração dolorosa devido à difícil transição, não só de conjunturas políticas (Salazarismo, Guerra Colonial, 25 de Abril, etc), mas de valores e mitos que marcaram a sua formação (a queda de utopias ideológicas de esquerda ou o fracasso da utopia do casamento tradicional perfeito). Finalmente, virá a terceira geração (a geração X) do pós-25 de Abril, afastada das paixões e desilusões dos pais e dos avós. Vemos nesta geração um "arquipélago de subjectividades" em detrimento do "colectivismo grupal" que foi característico da geração dos seus pais[7]. A existência da geração X será de cunho marcadamente individualista num contexto geocultural e político globalizado onde o peso da nação e do seu fardo histórico será relativizado. A *Crónica do Tempo* fecha eventualmente com o enterro de Jorge em finais dos anos oitenta. É o encerramento dum ciclo, o reencontro de gerações, a contabilidade dos afectos e das paixões, o desenrolar incontornável dos fios do tempo.

---

[6] A casa, nos textos escritos por mulheres, como nos lembra Isabel Allegro de Magalhães em *O Sexo dos Textos,* Lisboa: Editorial Caminho, 1995, torna-se um lugar central que funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres. No caso específico de Manuela na Lisboa da primeira parte do século que é retratada na *Crónica do Tempo,* assim como no caso de Maria Josefa na sociedade colonial caboverdiana que é descrita n'*O Senhor das Ilhas,* Lisboa: Editorial Caminho, 1994, a casa será o espaço onde elas poderão realizar-se ontologicamente, embora de modo imperfeito e muito apesar das enormes barreiras sociais e materiais impostas nas suas respectivas épocas e lugares.

[7] SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice,* Porto: Edições Afrontamento, 1994, pp.96-7.

O romance de Maria Isabel Barreno apresenta uma estrutura narrativa muito fluída onde a narradora assume uma multiplicidade de perspectivas individuais e colectivas: primeira pessoa singular e plural, e terceira pessoa singular. Essa estrutura fluída permite à narradora uma ampla mobilidade, para assumir desse modo, variadas posições políticas relativamente às diversas personagens ou às opiniões proferidas por elas. Há igualmente uma rica profusão de diálogos onde são tratados múltiplos temas históricos e sócio-políticos (a relação Portugal-Espanha, a Inquisição e a expulsão dos judeus, a subalternidade geopolítica portuguesa, a relação Brasil-Portugal, etc.). A narradora converge com a fala ou o pensamento de determinada personagem tornando às vezes difícil a localização da agência da fala ou do pensamento. Ao mesmo tempo, vemos uma simultaneidade de planos temporais onde convergem as vozes do passado e do presente numa justaposição constante de histórias e gerações. Em última instância, a estrutura narrativa da *Crónica do Tempo* cria um horizonte polifónico de vozes e perspectivas em relação agónica permanente. Surge aqui a figura liminar do espaço-nação (cito a terminologia de Homi Bhabha[8]), marcada internamente por diferenças culturais em perpétua contenÁão. Maria Isabel Barreno, sem dúvida, quer enfatizar os paralelos existentes no carácter fluído, heterogéneo, descentrado e transitório tanto da narração como da nação. As verdades dominantes duma determinada época, mesmo aquelas impostas por regimes autoritários, não deixarão de ser sujeitas a um processo de profunda dialogização no dia-a-dia da sociedade nacional, assim como na própria obra da arte (como neste caso, a literatura).

Rosa — a filha mais nova de Jorge e Manuela e uma das personagens de maior peso e desenvolvimento na *Crónica do Tempo* — é quem mais questionará as verdades hegemónicas da sua época. O seu ponto de vista domina a última terceira parte da obra, e poderíamos dizer que muitas das suas opiniões aproximam-se às opiniões da própria Maria Isabel Barreno. Rosa é uma das impulsionadoras da liberação feminina e sexual junto das suas parceiras (e parceiros) de geração. Ela emigra nos anos sessenta aos Estados Unidos deslocando-se de leste a oeste para viver no meio da euforia política e cultural da época. Volta a Portugal apressadamente para "a festa" do 25 de Abril, "a festa da sua geração"[9].

Rosa apresenta as posições mais divergentes face às lutas ideológicas, mesmo antes do 25 de Abril, e durante a sua fase posterior, dada à sua postura anti-dogmática numa altura em que os dogmas eram a ordem do dia. Ela coloca insistentemente os direitos culturais e sexuais que não eram contemplados, por exemplo, na análise marxista da luta de classes e do sistema de produção capitalista (uma crítica que Maria Isabel Barreno articula de modo aprofundado e brilhante na obra *A Morte da Mãe* (1972)). Numa esfera mais íntima, Rosa critica repetidas vezes a postura dos homens heterossexuais da época, ditos progressistas, que desejavam uma mulher mais liberada sexualmente, mas que tinham, ao mesmo tempo, dificuldade em aceitá-la caso ela assumisse aberta e activamente

---

[8] BHABHA, H., *"DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation"*, In: *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p.148.

[9] BARRENO, p.182.

a sua sexualidade. Rosa, junto com várias das suas parceiras, postulam uma "revolução interna" que atinja as zonas do domínio mais íntimo do ser (o desejo, o casamento, a identidade sexual, a sexualidade), que antes dos anos sessenta foram zonas tradicionalmente ignoradas ou reprimidas, em maior ou menor grau, por ideologias de esquerda e direita.

Através de Rosa e as mulheres da sua geração que a acompanharam ideologicamente, a autora veicula um contra-discurso que reivindica a nação portuguesa como espaço erótico feminino e pós-colonial em oposição à identidade paradigmática do Portugal navegador, fálico, e patriarcal, lembrando-nos de algumas das temáticas aglutinadoras nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Temos aqui uma transcodificação simbólica da nação portuguesa e do seu passado colonial. A mulher, através de Rosa e a sua geração, incorpora-se no tempo linear ou histórico da nação[10], mas ela simultaneamente recusa as limitações subjectivas que lhe têm sido impostas por esse tempo histórico nacional. A mulher realiza um curto-circuito retórico e simbólico para desse modo incorporar a sua diferença na figura liminar da nação, ao mesmo tempo, subvertendo os paradigmas da identidade nacional portuguesa.

Junto às temáticas da nação e da subjectividade, a preocupação pelo estatuto dos mitos ou utopias[11] é uma constante ao longo da *Crónica do Tempo*. Há uma consciência aguda, assim como um sentimento de vazio e melancolia por parte das personagens, face ao enfraquecimento ou a própria queda dos mitos ou crenças que nortearam o imaginário e os destinos, não só da cultura portuguesa, mas da cultura ocidental neste século. Rosa resume perfeitamente o sentir da época: "Morreu o passado que nos amarrava ... Repara: colónias, convencionalismos, tiranias, foi tudo por água abaixo ao mesmo tempo. Ideologias políticas, religião católica, tudo se afundou"[12].

A geração de Jorge, tanto pessoas de esquerda como de direita, que se formaram na primeira metade do século sob a hegemonia salazarista, e que participaram activamente no projecto colonial português em África por motivos pessoais e económicos, viram sucumbir a utopia africana, o último sonho colonial português e o encerramento do ciclo de quinhentos anos de império. Por outro lado, Diogo, o filho, viveu a dura experiência de não pertencer nem ao grupo dos "salvadores" nem dos "salvados" do 25 de Abril, uma vez que não fez a tropa em África, nem fez a revolução. Apesar disto, Diogo acreditou apaixonadamente no 25 de Abril. Ele encarna vivamente as contradições e desilusões da esquerda dos anos setenta, que se iriam agudizar anos mais tarde com o desenrolar do

---

[10] KRISTEVA, J., "Women's Time", In: *The Kristeva Reader,* ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press, 1986, pp.187-213.

[11] A ambiguidade no meu uso dos termos "mito", "utopia", e ainda, "metanarrativa" é deliberada. Interessa-me estabelecer uma analogia no carácter teleológico fundamental de que se revestem os termos 'mito' no pensamento de Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu Corpo,* Lisboa: Bertrand Editora, 1969, e em *Pensar,* Lisboa: Bertrand Editora, 1992; *"metarécit"*ou "metanarrativa", conceito desenvolvido por Jean-François Lyotard em *La Condition Postmoderne* Paris: Éditions de Minuit, 1979; e "utopia", tal como nos é sugerida na *Crónica do Tempo* de Maria Isabel Barreno. Considero que os três incorporam o impulso de organizarem imaginários colectivos e de se projectarem para um futuro de redenção e progresso.

[12] BARRENO, pp. 282-83.

tempo histórico, e ao constatar que a liberdade de alguns é a supressão da liberdade dos outros, mesmo nos sistemas políticos que se declaram democráticos:

> Diogo ouvia-o, queria acreditar. Queria a certeza do bem e do mal. Da sociedade justa, sem classes. Quando cantavam de braço dado, nas festas e excursões de estudantes, o *Canta, camarada canta,* era um prenúncio da sociedade ideal, todos sorrindo, a fraternidade implantada.[13]

Carlota, a filha conservadora, empenhada em festejar os 50 anos de casamento dos pais, apesar do cepticismo dos próprios, não quis abrir mão do mito do casamento perfeito, miragem sedutora da velha ordem social, até ao seu próprio casamento se derruir sob o peso dos seus conflitos, enganos e imperfeições. Mas o ruir dos valores antigos, da mitologia do casamento, do amor eterno e do "felizes para sempre", não é verbalizado mas apenas vivido na informulação, no silêncio doloroso. Paradoxalmente, as suas parceiras de geração que foram artífices do processo de liberação da mulher e que puseram o casamento em causa, nem por isso deixaram de ser infelizes. Fala Rosa: "Dizem que foi uma geração infeliz, a nossa, porque começamos a pôr o casamento em causa. Mas de uma infelicidade mais limpa do que a da geração anterior"[14].

Rosa partilhará, junto com a geração dos seus irmãos e a dos pais, a mesma perplexidade ontológica frente às mudanças radicais de paradigmas ideológicos e históricos de finais do século XX, embora revele uma atitude pragmática ao respeito. A sua atitude deriva do peso relativo que ela atribui aos grandes mitos e movimentos históricos e os seus efeitos no real quotidiano, e à sua descrença geral face a ideologias totalizantes:

> Nenhuma sociedade é perfeita, nem os países comunistas se disseram perfeitos, no auge das suas crenças. Em todo o lado há mineiros e engenheiros, vidas desgraçadas e vidas cómodas. E muita frustração pessoal. Na América, que ainda se proclama o país das oportunidades, onde quiseres. Sonhávamos com uma revolução utópica; adolescente; e foram felizes para sempre. Isso não existe. E quando queremos que uma sociedade siga os nossos sonhos, temos mentalidade de tiranos[15].

Apesar do relativismo céptico apresentado por Rosa, ela não abdica de certos valores éticos como a sua solidariedade para com o outro e o seu compromisso face ao ao estatuto da mulher. Este posicionamento revela a inevitabilidade dos mitos ordenadores ou metanarrativas como meio para dar sentido à vida, ao espaço e ao tempo em que se vive. Porém, Rosa (e por extensão, a autora) desejam reduzir a utopia à sua verdadeira dimensão, precariamente humana. Este desejo traz ecos do pensamento de Vergílio Ferreira sobre o assunto. O romancista e filósofo coloca o mito na esfera do irredutivelmente humano. Segundo ele, a precariedade da própria existência humana é a medida do seu estatuto provisório como mito. O peso atribuido a dado mito ou utopia só pode ter o peso e a medida do seu sujeito criador: "Mas a grandeza do mito tem a grandeza que tivermos,

---

[13] *Ibid.*, p.132.
[14] *Ibid.*, p.187.
[15] *Ibid.*, p.260.

que é a da vida em que nos reflectimos. É possível viver sem mitos? O impossível é sonhá-los hoje para uma grandeza que não há"[16].

Qual o destino da nação portuguesa e os mitos ordenadores do seu imaginário, segundo Maria Isabel Barreno? Se tomarmos a *Crónica do Tempo* como base, e Rosa, como sujeito privilegiado do ponto de vista da autora, constatamos que há uma árdua luta por superar "a neurose narcissista do discurso nacional"[17] português, centrada no passado colonial. Igualmente, vemos um forte impulso questionador do sentido de culpabilização individual pelos factos históricos nacionais, e ainda noutro nível, pelos fracassos familiares. Importa sim, à autora, reconhecer as verdadeiras dimensões nacionais e ultrapassar a "vocação imperial", aquele núcleo da imagem de Portugal que interiormente definiu a nação, segundo Eduardo Lourenço, aquela "fusão das duas imagens, a nacional e a imperial"[18].

A dimensão utópica da nação portuguesa e o carácter messiânico do discurso nacional que têm dominado historicamente, terão de se acomodar às reais proporções do seu ser. Fala Rosa:

> D. Sebastião voltará, ressuscitará quando desistirmos de nos considerar excepcionais. Quando pusermos no chão o fardo de uma responsabilidade, de uma culpa, enormes, inventadas. Todos os povos têm auges e decadências. Tudo é relativo. Tudo passa.[19]

Segundo Boaventura de Sousa Santos[20], numa esfera geopolítica, Portugal terá de renegociar a sua posição no mundo globalizado de hoje sobre novas bases, sem triunfalismo, nem miserabilismo, analisando riscos e oportunidades. Impõe-se, segundo o sociólogo, uma atitude "cordial" com Portugal, com argumentos proporcionados que assentem num tempo presente e com base nas reais circumstâncias humanas e materiais da nação.

Desejo encerrar estas reflexões sobre a *Crónica do Tempo* de Maria Isabel Barreno com uma imagem última de ternura no abraço entre Manuela e Rosa, mãe e filha, na altura do enterro de Jorge, o patriarca da família. É um abraço que tenta segurar a vida, para além de todas as mortes individuais, para além da fugacidade de todas as nações e utopias. É um pranto abraçado que tenta afirmar os laços afectivos com o outro — o ser amado — laços indeléveis, embora efémeros nos fios do tempo que passa ... .

University of Minnesota

---

[16] FERREIRA, Vergílio, *Pensar,* Lisboa: Bertrand Editora, 1992, p,249.

[17] BHABHA, H., p.148.

[18] LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade,* Lisboa: D. Quixote, 1978, pp. 40-41.

[19] BARRENO, p. 263.

[20] SANTOS, Boaventura de Sousa, "Onze Teses por Ocasião de Mais uma Descoberta de Portugal", *Luso-Brazilian Review,* 29:1 (1992), pp.110-11.

OCTAVE FEUILLET, UMA INFLUÊNCIA FRANCESA DE MACHADO DE ASSIS

SILVIA MARIA AZEVEDO

Depois do fracasso de *A Crise* e da boa acolhida a *Dalila*, peças de Octave Feuillet, que estrearam no Ginásio Dramático em 1854 e 1858, respectivamente, é representada, em 1859, no mesmo teatro, *O Romance de um Moço Pobre*. A peça, originada do romance de mesmo nome, era trazida ao Brasil um ano depois da estréia na França, colhendo nos palcos de ambos os países grande sucesso. Carlos, cronista da *Revista Popular*, onde o romance de Feuillet fora publicado no mesmo ano da encenação da peça (no periódico, o texto narrativo aparece publicado sem o nome do autor e do tradutor), comenta que:

> De um livro notável, muito lido e conhecido, Octave Feuillet extraiu uma peça interessante, ou para melhor dizer, escreveu o que já estava escrito, sem lhe acrescentar sequer mais um traço de realidade, mais um impulso de entusiasmo.[1]

Do enredo da peça, classificada de comédia por Feuillet, e de drama por Carlos, o cronista da *Revista Popular* dá destaque à:

> Desconfiança recíproca, em que viviam Margarida e Máximo, ambos talhados um para o outro, como se reconhece desde a primeira cena, em que eles se encontram: a menina supõe que ninguém a pode amar senão por amor do seu dinheiro, sabe que é extremamente bela, porém não ignora também, que é milionária, e que no seu século o ouro seduz com mais rapidez do que a formosura. O rapaz, que já foi rico, muitíssimo rico, desconfia da sua atual posição de mordomo; receia que o seu amor seja reputado filho da ambição, e trava uma luta com a paixão, que é constantemente vencida pelo nobre sentimento de um justo orgulho.[2]

Leitor e espectador das comédias realistas francesas, em seguida crítico teatral, dramaturgo e censor do Conservatório Dramático Brasileiro, Machado de Assis escreveu a melhor análise da peça de Feuillet, publicada em folhetim no *O Espelho*, em 25 de dezembro de 1859. Na apreciação de Machado fica mais ou menos claro que a dificuldade de esboçar o "entrecho" da peça se deve ao fato de que ela teve origem num texto narrativo anterior, o romance:

> É difícil, muito difícil esboçar nestas ligeiras linhas o entrecho dessa bela produção de Octave Feuillet. A ação é larga e intrincada, já pela abundância dos fatos, já pela heterogeneidade dos caracteres que se embatem no movimento dramático.[3]

---

[1] *Revista Popular*, tomo V, 1° janeiro 1860, p.61.
[2] *Idem, ibidem*, p.67.
[3] *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p.145.

Ainda assim, o crítico consegue apreender "o osso principal do esqueleto", que, na sua opinião, é "simples":

> Máximo Odiot, forçado pela privações, aceita um lugar de mordomo do castelo de Laroque, que mais tarde vem a descobrir que lhe pertence, sendo um antigo mordomo de seu pai (o marquês de Champcey) o proprietário fraudulento do castelo com o nome de Laroque.[4]

A análise de Machado de Assis da peça *O Romance de um Moço Pobre* é importante porque expressiva da adesão ao realismo teatral que o cronista, e futuro dramaturgo, foi tornando mais explícita nas páginas do jornal *O Espelho*, onde desempenhou o papel de crítico teatral entre 11 de setembro de 1859 a 8 de janeiro de 1860. Já no seu texto de estréia, em comentário ao drama *O Asno Morto*, de Théodore Barrière, encenado pelo Ginásio Dramático, Machado não deixa dúvidas quanto a sua posição diante das duas estéticas teatrais que existiam na corte:

> O Asno Morto pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertenço a esta última por mais sensata, mais natural e de mais iniciativa moralizante e civilizadora.[5]

O texto mais importante de Machado de Assis, publicado em *O Espelho*, para a caracterização de seu pensamento dramático naquele momento, é *Idéias sobre O Teatro*. Aqui, o crítico-dramaturgo se perfila ao lado de Alencar e Quintino Bocaiúva, dramaturgos para quem o teatro desempenhava o papel de "instrumento de civilização e moralização dos costumes", perspectiva essa decorrente da crença no "papel educativo da arte".

Em função dessas idéias, toda a simpatia de Machado, nas críticas de *O Espelho*, voltou-se para o Ginásio Dramático, que, na sua opinião:

> Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte - que invadia a esfera social.[6]

Logo, Machado de Assis vai se dar conta de que a adesão irrestrita ao realismo teatral poderia atrapalhá-lo no julgamento estético de outras obras teatrais. Daí que, ao ingressar no *Diário do Rio de Janeiro*, no início de 1860, sem abdicar da função civilizadora e moralizadora do teatro, o crítico procura colocar-se acima das escolas, deixando claro que o exercício da crítica teatral requeria critérios estéticos:

> Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine.[7]

Do realismo teatral Machado de Assis dramaturgo vai manter-se fiel aos seguintes preceitos básicos: preocupação com a moralidade, reprodução dos costumes da sociedade e transposição para o palco em termos de naturalidade. Além desses preceitos, Machado

---

[4] *Idem, ibidem*, p.145.
[5] *Idem, ibidem*, p.30.
[6] *Idem, ibidem*, p.30.
[7] *Idem, ibidem*, p.145.

defendia a superioridade da alta comédia em relação às formas mais populares do cômico (a farsa), conforme observa em carta endereçada a Quintino Bocaiúva, e que acompanha a obra *Teatro, V.I*, de 1863:

> Caminhar destes simples grupos de cenas - à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja conscienciosо e acurado, onde a observação da sociedade se case com o conhecimento prático das condições do gênero - eis uma ambição própria do ânimo juvenil e que eu tenho a imodéstia de confessar.[8]

Curiosamente, no entanto, as quatro comédias curtas que Machado de Assis vai produzir até 1864 - *Desencantos*, *O Protocolo*, *O Caminho da Porta* e *Quase Ministro* - , embora ausente o elemento burlesco, foram modeladas ao gosto dos provérbios de Musset e de Feuillet, ao invés de escritas à maneira de um Molière ou de um Alexandre Dumas Filho, este, dramaturgo de sucesso entre nós, em particular a peça *A Dama das Camélias* (1849), como a de Feuillet, também originada de romance (1848) de mesmo nome.

De qualquer forma, quando Machado pede a Quintino Bocaiúva que diga com franqueza o que acha de suas peças, é possível supor que estivesse contando, (em sendo a crítica favorável) com o patrocínio do consagrado escritor-dramaturgo. Quintino, em resposta, diz ter "aplaudido as peças quando representadas"[9], mas não dá o aval esperado pelo jovem dramaturgo. Ao invés disso, usa da franqueza que Machado lhe pedia: "As tuas peças são para serem lidas, não representadas"[10].

O veredicto de Quintino Bocaiúva, no entanto, vem acompanhado de um conselho ao aspirante a dramaturgo de alta comédia: "O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete"[11].

Machado de Assis vai seguir o conselho do amigo, internalizando o teatro nos contos que passará a escrever no *Jornal das Famílias* (1863-1878), a partir de 1864. "O modo de armar as cenas, de fazer entrar e sair personagens, de organizar os diálogos e de indicar o cenário das cenas"[12] são alguns procedimentos teatrais que estão presentes em contos como *Miss Dollar*, escolhido pelo autor para abrir a coletânea *Contos Fluminenses* (1870), e que, ao contrário dos demais aí constantes, não apareceu anteriormente no *Jornal das Famílias*. É no conto *Miss Dollar* em que vai aparecer a cena em que Máximo Odiot e Margarida, protagonistas da peça e do romance *O Romance de um Moço Pobre*, ficam presos na torre de Elven. Margarida pensa que tudo não passa de um ardil planejado por Máximo, que teria pago a alguém para encarcerá-los na torre, com o propósito de comprometer a honra da moça que está para casar com Bévallan, um homem rico.

---

[8] *Teatro*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, v. 28, p.14.

[9] *O Caminho da Berta e O Protocolo*, que compõem o volume I do *Teatro* de Machado de Assis, sempre representadas, a primeira, no Ateneu Dramático, em setembro de 1862, a segunda, em um sarau literário e artístico dado a 22 de novembro de 1862, "em casa de alguns amigos da rua da Quitanda".

[10] Teatro, p.19.

[11] *Idem*, p.19.

[12] João Roberto FARIA "Singular ocorrência teatral", *Revista da USP*, junho - julho - agosto 1991, p.161.

Transcrevo a seguir o diálogo entre Margarida e Máximo, que é praticamente o mesmo no romance e na peça:[13]

> - O que há de novo? Replicou ela com veemência; é que pagou a esse homem ou a essa criança, ou não sei a quem, para nos encarcerar nesta miserável torre! Amanhã estarei perdida ... desonrada na opinião pública ... e não poderei pertencer, senão ao senhor ... Foi este o seu cálculo, não é verdade? Mas este, como todos os outros, juro-lhe que não lhe sairá melhor. Conhece-me pouco, se acredita que não preferirei a desonra, o claustro, a morte, à objeção de ligar minha mão, minha vida à sua! E quando essa astúcia infame tivesse bom resultado, quando eu tivesse a fraqueza, que certamente não terei, de lhe dar a minha pessoa, o que mais o interessa, a minha fortuna - em troca desse belo rasgo de política -, que espécie de homem é então o senhor? Diga-me, de que lodo é feito, para querer uma riqueza e uma mulher, adquiridos por tal preço! [...].
>
> - Senhora, disse eu com toda a calma, de que podia dispor, peço-lhe que reflita no que diz. Juro-lhe sob minha palavra de honra, que me insulta. Pense, minha senhora. As suas desconfianças não assentam, nem sequer, sobre probabilidades. Nenhuma possibilidade tinha de preparar a perfídia, de quem me acusa, e ainda que a tivesse tido, o que lhe deu o direito de julgar-me capaz de aproveitar-me dela?[14]

A mesma situação é recuperada em *Miss Dollar*, tendo por protagonistas Margarida e Mendonça. Aqui, é a cadela galga que dá nome ao conto, que arrasta Mendonça a cometer o "ato infame" de invadir o quarto de Margarida. Transcrevo a "cena":

> Justamente quando ela saía da janela aparecia à porta a figura de Mendonça. Margarida estremeceu por um abalo nervoso; ficou mais pálida do que era; depois, concentrando nos olhos toda a soma de indignação que pode conter um coração perguntou-lhe com voz trêmula:
>
> - Que quer aqui?
>
> Foi nesse momento, e só então, que Mendonça reconheceu toda a baixeza do seu procedimento, ou para falar mais acertadamente, toda a alucinação do seu espírito. Pareceu-lhe ver em Margarida a figura da sua consciência, a exprobar-lhe tamanha indignidade. O pobre rapaz não procurou desculpar-se; a sua resposta foi singela e verdadeira.
>
> - Sei que cometi um ato infame, disse ele; não tinha razão para isso; estava louco; agora conheço a extensão do mal. Não lhe peço que me desculpe, D. Margarida; não mereço perdão; mereço desprezo; adeus!
>
> - Compreendo, senhor, disse Margarida; quer obrigar-me pela força do descrédito quando me não pode obrigar pelo coração. Não é de cavalheiro.
>
> - Oh! Isso ... juro-lhe que não foi tal o meu pensamento ...[15]

O Romance de um Moço Pobre - o texto para ser lido - se constrói sob a forma de um diário, como as memórias, gênero literário bastante praticado nos séculos XVII e XVIII, especialmente na França. O diário, uma modalidade de confissão, garante proximidade com o leitor. Este torna-se confidente do narrador, o moço pobre, ao mesmo tempo, personagem-escritor de sua própria história.

---

[13] Por não ter tido ainda acesso à tradução da peça em português, o diálogo entre Mendonça e Margarida foi transcrito a partir do texto narrativo.

[14] *Revista Popular*, tomo III, 1859, pp.145-6.

[15] MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, p.41.

À intimidade com o leitor buscada pelo romance de Feuillet, o conto de Machado de Assis assume deliberadamente romper. A estratégia foi iniciar o conto por um prólogo, onde o narrador, em diálogo com o leitor, conjectura sobre a identidade de Miss Dollar. Fica mais ou menos clara a intenção irônica do narrador: frustrar as expectativas do leitor, tendo por referencial o imaginário literário-romântico desse leitor.

Enquanto no romance de Feuillet é Máximo, o moço pobre do título da obra, o herói da história, em Miss Dollar o nome feminino que intitula o conto não corresponde à heroína do mesmo.

A escolha do nome Miss Dollar para figurar no título do conto, mas não para ser heroína da história, quer parecer que decorre da intenção de focalizar por outro ângulo, através de Mendonça e Margarida, personagens do conto de Machado, a relação amorosa de Máximo e Margarida, protagonistas do romance de Feuillet. Aqui, Máximo consegue chegar até Margarida graças ao trabalho arranjado por Laubépin, velho tabelião, amigo da família do moço pobre, para exercer a função de advogado dos Laroque. Lá, é através da notícia do desaparecimento de Miss Dollar nas páginas do Jornal do Comércio e do Correio Mercantil que Mendonça, leitor de anúncios, vai chegar até Margarida. No jornal, a notícia foi redigida em "linhas reverberantes de promessa"[16]: a recompensa de duzentos mil réis a quem achasse e entregasse a cadelinha galga.

A notícia do desaparecimento de Miss Dollar não apenas permite a aproximação de Margarida e Mendonça, mas funciona como elemento caracterizador das personagens, mais particularmente de seu universo sócio-econômico. Quem pôs o anúncio (Margarida) dá mostras de ser uma mulher rica que pode se dar ao luxo de oferecer gorda recompensa a quem encontrasse o seu bicho de estimação. Quem lê o anúncio, encontra a cadela e vai entregá-la à sua dona (Mendonça) irá fazê-lo de olho na recompensa. É esta a desconfiança que Margarida, desde o início, vai ter em relação a Mendonça.

Nesse sentido, o comportamento da personagem feminina do conto machadiano é o mesmo do da Margarida do romance de Feuillet: esta, nada sabendo do passado de Máximo, desconfia daquele moço pobre, cujo comportamento refinado mal encobre a sua origem aristocrática. Tanto no conto quanto no romance, só quem sabe da origem e das intenções das personagens masculinas em relação às mulheres é o leitor. No *Romance de um Moço Pobre*, é o próprio moço pobre, personagem-narrador-escritor da história, quem informa o leitor a respeito de tudo: sua origem de nobre falido, as razões por que aceita o trabalho de advogado da família Laroque, bem como as suas intenções para com Margarida. O propósito aqui é reforçar o caráter moralizante do romance-diário-confissão. No conto *Miss Dollar*, é o narrador quem se encarrega de desfazer no espírito do leitor possíveis equívocos quanto à entrega de Miss Dollar à sua dona. Mendonça, ao contrário de Máximo, é um moço rico, riqueza conseguida por conta da invenção de um elixir milagroso. Não precisando mais trabalhar o ex-médico guardou o diploma e passou a "colecionar cães". Nesse caso, a intenção do narrador é desautomatizar a relação petrificada do leitor com a literatura, por conta dos clichês literários.

---

[16] *Idem, ibidem*, p.28.

Sendo Mendonça e Margarida igualmente ricos, o que impedia que fossem felizes? A desconfiança que a viúva tinha em relação ao afeto de Mendonça: a moça temia, conforme confessa em seu diário, que o colecionador de cães fosse mais um pretendente que só se interessava por ela, como aconteceu com o marido, por conta de sua fortuna. À desconfiança de Margarida corresponde o desconhecimento de Mendonça quanto ao seu sofrido passado. É quando o moço rico finalmente descobre a razão da esquivança da viúva, e mais, que era igualmente amado, que, logo em seguida, comete o "ato infame", ou, a "cena" transcrita logo acima. Num certo sentido, além de "infame", o ato de Mendonça se reveste de audácia: em sabendo que a viúva o amava, o rapaz ganha coragem para tomar certas atitudes mais ousadas, que não as tímidas cartas que enviava à moça.

Tanto Máximo quanto Mendonça terão, cada um a seu modo, de reparar o ultraje à honra de suas respectivas bem-amadas: Mendonça, através de um casamento, imposto por Margarida, como "inevitável"; Máximo, atirando-se da Torre de Elven, pondo em risco a própria vida. Apesar disso, é diferente a relação entre os atos de reparação de Máximo e Mendonça e o final feliz, o casamento, no conto e no romance.

Sonhando com um casamento por amor, Mendonça acaba contraindo um casamento de mera "reparação", o que, para todos os efeitos, significava que Margarida não o amava, ou então, que punha a "reparação" em primeiro lugar. Em não o amando, a viúva estava desobrigada a agir como sua mulher, e ele, como seu marido. Poderiam, quando muito, ser amigos. É o que declara Mendonça a Margarida, na primeira noite de núpcias:

> - Casei-me para salvar-lhe a reputação; não quero obrigar pela fatalidade das cousas um coração que me não pertence. Ter-me-á por seu amigo, até amanhã.[17]

Serão praticamente essas mesmas palavras que Seixas, igualmente na noite de núpcias, dirá a Aurélia, ambas personagens de *Senhora*, romance de 1875, de José de Alencar. Como em *Senhora*, também estava reservado ao casal Mendonça-Margarida o mesmo final que Alencar (inspirado em Machado?) imaginou para Seixas e Aurélia:

> O tempo convenceu Margarida de que a sua suspeita era gratuita; e, coincidindo com ele o coração, veio a tornar-se efetivo o casamento apenas celebrado.[18]

O final feliz de *Miss Dollar* é o tributo que Machado de Assis paga ao romantismo, o que não compromete a intenção do autor de tratar o problema amoroso ou, mais propriamente, o casamento, pelo ângulo do interesse e da conveniência.

Em *O Romance de um Moço Pobre*, como foi observado, Máximo se joga da Torre de Elven para salvar a integridade moral de Margarida. A cena, recuperada aqui sob a forma narrativa, merece igualmente ser transcrita, e permite compreender as restrições que Machado de Assis fazia ao enredo fantasioso da peça e do romance:

> ... Concebera um projeto desesperado, que executei logo com a precipitação da verdadeira loucura. Como já disse, as cristas das faias e dos carvalhos, que se levantavam dos fossos da torre, estavam ao nível da janela. Com a ajuda do gancho do meu chicote, cheguei a mim a ponta dos ramos mais próximos, agarrei-me ao acaso, e deixei-me cair.[19]

---

[17] *Idem, ibidem*, p.43.
[18] *Idem, ibidem*, p.44.
[19] *Revista Popular*, tomo III, 1859, p.146.

Se a solução heróico-fantasiosa encontrada por Feuillet foi posta de lado por Machado de Assis, José de Alencar não hesitou em acolhê-la em *O Guarani*: quem não se lembra da cena memorável de Peri atirando-se ao precipício para satisfazer aos caprichos de Ceci?

Voltando ao *Romance de um Moço Pobre*, o ato de Máximo de se jogar da torre não trará maiores conseqüências para o desenlace feliz, ou seja, o casamento. O casal só vai poder concretizá-lo, depois de transposta a barreira do dinheiro, o que implicou em fantástica reviravolta: o moço pobre é que passa a ser rico, a moça rica é que fica pobre. Em passando o dinheiro de uma mão para a outra, quem antes era humilhado (Máximo) passa agora a humilhar; e quem humilhava (Margarida) é que vai ter de se inclinar e pedir perdão ao ex-moço pobre, o que acontece no ato 5°, cena VIII da peça: "Senhor marquês, perdoe-me"[20].

Se a Margarida de Miss Dollar, ao final (e finalmente) vai se convencer de que a suspeita em relação a Mendonça era "gratuita" não se deve imaginar que a crueldade com que Feuillet trata a relação amorosa foi posta de lado por Machado. Essa crueldade será retomada em outros contos/romances desse período, o que significa que também as influências (no caso, francesas) - decisivas nos chamados anos de formação de Machado de Assis -, serão relidas sob o ângulo da paródia e da ironia.

UNESP - Marília

[20] *Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre*, In: *Théâtre Complet de Octave Feuillet*, Paris: Calmann Lévy, 1892, v.I, p.472.

A VOZ DO ESCRIBA: REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO INTELECTUAL NAS ANTOLOGIAS DE CONTOS DA TRADIÇÃO ORAL

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL*

O que diria o escriba, se pudéssemos resgatar sua voz por entre o coro de vozes que é a História da Literatura?

Como poderíamos nos acercar de seus pensamentos no momento em que criava seus textos ou quando transcrevia passagens de um escrito outro, por outras mãos fixado?

Tentações do demônio ou de pesquisador, algumas de nossas inquietações diante de muitos manuscritos, fragmentos de nós mesmos em forma de tinta e papel, dizem respeito ao posicionamento do autor em relação ao texto que produz.

O texto que apresento hoje tem o objetivo de compartilhar com outros pesquisadores os resultados de minhas pesquisas sobre as relações da cultura letrada e um material específico, o conto de tradição oral.

Em minha pesquisa de Mestrado, realizada no Brasil, interessou-me verificar como se deu a relação entre a cultura letrada e uma de suas mais importantes manifestações, a Literatura escrita e a incorporação no cânone literário destas narrativas da cultura da oralidade, o conto, no século XIX e início do XX, em Portugal e no Brasil.

Para tanto, decidi privilegiar as antologias de contos de tradição oral publicadas em Portugal e no Brasil num período de cerca de cem anos - desde a publicação de *O Romanceiro*, de Garrett, em 1843, até os *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, em 1946. Nestas antologias, o que mais me interessou foram os textos moldurais, ou seja, os textos introdutórios às antologias de contos - prefácios, notas, introduções - às quais se dedicaram os intelectuais que os recolheram.

No hiato entre a publicação de *O Romanceiro*, em 1843, até os *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, em 1946, selecionei os seguintes intelectuais e suas respectivas antologias:

1. *Contos Para a Infância*, de Guerra Junqueiro, 1877.
2. *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga, 1883.
3. *Contos Tradicionais Portugueses*, organizado por José Gomes Ferreira e Carlos Oliveira, em 1957/58.
4. *Contos Populares do Brasil*, de Silvio Romero, 1885.

---

* Ana Beatriz Demarchi Barel é doutoranda em Literatura e defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Recolhas de Contos da Tradição Oral: A Rainha Moura Virada no Avesso*, pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – SP – Brasil, em junho de 1995.

5. *Histórias da Velha Totônia*, de José Lins do Rego, de 1936.

6. *Histórias de Tia Nastácia*, de Monteiro Lobato, de 1937.

Optei pelos textos que denominei de textos moldurais pois, por hipótese, é neste espaço introdutório que os intelectuais que realizam estas antologias especificam de forma mais ou menos evidente de que maneira se estabeleciam as relações entre a intelectualidade deste momento histórico e os que produziam este tipo de narrativa e todo o universo que envolve as tradições orais.

Meus principais objetivos eram:

a. verificar de que forma se davam as relações entre a intelectualidade, neste caso, os organizadores das antologias e as produções de narrativas curtas da tradição oral;

b. de que forma se organizam a linguagem e o discurso da intelectualidade para estabelecer relações com e se referir ao universo das tradições orais.

Para isso, analisei o discurso dos intelectuais ao se referirem a estas narrativas e o grupo que as produz.

O procedimento analítico pelo qual optei foi o levantamento dos campos semânticos envolvidos na elaboração dos prefácios, notas introdutórias e introduções às antologias selecionadas.[1] Estes textos são marcadamente metalingüísticos uma vez que oferecem muitas informações sobre as intenções do autor diante do material ao que se dedicou, bem como o viés utilizado para recriá-lo, incorporando-o ao universo das letras.

Através do levantamento de todos os substantivos presentes em cada um dos textos mencionados, realizei um posterior agrupamento em torno de um mesmo eixo de significação, o que denominei campos semânticos. A hipótese metodológica é que, através deste procedimento, certos substantivos, que gravitam em torno de uma mesma idéia ou significado principal, constituam um campo semântico.

Hipótese metodológica subseqüente é que, na articulação de diversos campos semânticos, explicitam-se os pressupostos conceituais do texto, no caso, os pressupostos relativos aos pares literatura, tradições orais, contos, produção literária, escrita ou oralidade.

Num certo sentido, acredita-se que tal procedimento favorece a recuperação dos pressupostos conceituais do texto, na eleição de uma palavra e não de outras, de uma certa expressão em detrimento de tantas equivalentes.

A partir do levantamento dos substantivos presentes nestes textos introdutórios e do estabelecimento dos campos semânticos que me pareceram mais operacionais, elaborei hipóteses para possíveis interpretações dos projetos intelectuais em que se inserem a organização e a publicação das antologias e, ainda, tentei identificar e discutir um fio condutor que servisse de elo de ligação entre as pesquisas destes vários intelectuais.

---

[1] O conceito aqui utilizado para a expressão campo semântico não mantém, intencionalmente, relações com os estudos de teóricos que se dedicaram a esta temática, como por exemplo Ducrot, Pêcheux.

De acordo com o que pude identificar, os campos semânticos que se constroem a partir da leitura destes textos introdutórios são:

A. - Literatura Escrita /Saber Institucionalizado
B. - Oralidade/Folclore/Etnografia
C. - Religião/Misticismo/Espiritualismo
D. - Natureza
E. - Geografia- Guerra/Luta/Poder/Confronto
F. - Infância/Lar/Relações Familiares
G. - História do Brasil/Brasilidade
H. - Universo Lobatiano
I. - Sentimentos
J. - Educação
K. - Moral

Pela observação dos campos semânticos, é possível afirmar que todos os textos introdutórios foram elaborados remetendo a dois campos semânticos comuns, os campos relativos a Literatura escrita/Saber Institucionalizado e/ou a Oralidade/Etnografia/ Folclore.

A partir da observação deste panorama geral que nos proporcionam o conjunto de substantivos recorrentes em cada um dos textos e dos campos semânticos definidos - e através dos quais pode-se verificar o intercruzamento dos vários campos semânticos, o que se reflete na presença simultânea de substantivos em campos distintos - poderíamos dizer que estes projetos de recolha apontam, ao menos, duas linhas diferentes, dois tratamentos distintos para o material que recolheram.

Uma primeira classificação divide este conjunto de recolhedores de contos de tradição oral em dois grupos, de acordo com o ângulo pelo qual constroem seu discurso

a. os que realizam um trabalho de recolha dos contos de tradição oral e que concebem-no sob o viés da investigação científica

b. os que publicam os contos de tradição oral, recriando-os ou adaptando-os para tomar parte em projetos literários voltados para o público leitor infantil.

Dentre os projetos pertencentes ao primeiro grupo, de acordo com esta classificação proposta, podemos ainda estabelecer algumas particularidades:

- os que aproximam este material da tradição oral da literatura escrita, inserindo-o numa historiografia literária que tem como ponto de partida e diretriz única a escrita e cujo saber é construído sob o olhar da cultura letrada, valorizando, especialmente a "*intelligenzia*", a elite intelectual nacional. Este é o caso de Almeida Garrett e José Gomes Ferreira.
- os que estabelecem como parâmetros para a pesquisa de todo material que não seja construído pela tradição escrita e erudita a Etnografia, a Antropologia, a Ciência e que tentam definir uma leitura deste corpus a partir de conceitos pré-estabelecidos pela, definidos na e definidores da cultura letrada. Neste grupo

podemos encontrar Teófilo Braga e Silvio Romero, ainda que seus projetos apresentem nuances que os diferenciem um pouco.

- os que utilizam como parâmetros para o desenvolvimento desta pesquisa áreas de conhecimento como a Etnografia, a Antropologia, a Literatura Escrita e o Folclore e que identificam a Universidade e os intelectuais que a formam como os abalizadores do Saber Institucionalizado, deslocando o eixo de centro gerador e detentor da cultura letrada das Academias do século XIX para as Universidades do século XX. Grande destaque ao conhecimento científico norte-americano e seus centros de estudo universitários. É o caso de Câmara Cascudo.

No segundo grupo, podemos distinguir dois tipos de projetos:

- os que recriam estes contos da tradição oral, direcionando-os para um leitor ainda pouco valorizado, a criança, redirecionando o público-alvo deste material e engrossando as fileiras da Literatura Infantil. Este é o caso de Guerra Junqueiro e de Monteiro Lobato.
- os que recriam estas narrativas da tradição oral, aliando aos mesmos objetivos dos acima relacionados, tom memorialista, individual a seu trabalho. Apresentam a tarefa de resgate destes contos como "missão" do escritor moderno. Estas as linhas gerais do trabalho de José Lins do Rego.

Além destes resultados, outro aspecto importante desta pesquisa sobre os vários projetos de publicação de antologias de contos populares no fim do século passado e no início deste, em Portugal e no Brasil, é a análise interpretativa dos resultados e o levantamento de hipóteses.

Dos doze campos semânticos que elegi, trabalhei mais detidamente com três deles, para realizar uma análise interpretativa dos resultados, discutindo algumas hipóteses possíveis para os projetos de recolha de contos populares estudados neste trabalho. Os quatro campos semânticos que me parecem importantes, definidores de todos os projetos são:

- Literatura Escrita/Saber Institucionalizado
- Oralidade/Folclore
- Guerra/Luta/Poder/Confronto
- Natureza

Proporia, assim, três questões a fim de buscar hipóteses plausíveis para os projetos destes intelectuais:

1. Por que muitos dos substantivos que definem o campo semântico Literatura Escrita/Saber Institucionalizado também são recorrentes no campo semântico Oralidade/Folclore?
2. Por que a existência de tantos substantivos relativos ao campo semântico que nomeei Guerra/Luta/Poder/Confronto em textos como prefácios e introduções a contos de tradição oral?

3. Por que, em textos literários que apresentam contos populares, são utilizados tantos substantivos que estão ligados à idéia de natureza, vegetal, animal, mineral?

Podemos começar por dizer que um dos traços definidores dos textos introdutórios escritos por intelectuais que abordavam o material de origem oral sob o viés da erudição, do trabalho científico e da tradição literária é a preocupação em descrever, enumerar, classificar, relacionar.

Descrever características, enumerar títulos de obras, nomes de autores, períodos historica e didaticamente pré-definidos; classificar em movimentos, escolas, correntes as obras escritas em determinado espaço de tempo; relacionar, principalmente obra e autor, características do período e obras. Em suma, estes intelectuais apresentam a literatura e sua Historiografia sob a forma de um sistema descritivo que se resume na enumeração de fatos, na classificação de obras e no estabelecimento de relações entre estas e seus respectivos criadores. Esta tendência da historiografia literária é apontada por muitos estudiosos como um dos equívocos dos estudos literários e, quando tal historiografia se "apossa" da literatura de origem oral, tal tendência tem conseqüências de importância fundamental.

As Histórias Literárias, de maneira geral, apresentam a Literatura como um todo homogêneo construído por autores ilustres, representantes da tradição letrada e que produzem obras-primas que servirão como modelo da estética da época. Nelas, não há espaço para as produções das inúmeras tradições orais, apenas citadas quando já adaptadas ao código escrito. Esta maneira de construir a Historiografia da Literatura pressupõe uma origem única, contínua e homogênea, tomando como ponto de partida a escrita e marginalizando as manifestações das tradições orais as quais muitas vezes foram utilizadas como substrato para muitas obras da Literatura Escrita.

Não é de espantar, portanto, que, de acordo com as tabelas de campos semânticos que pude identificar a partir dos textos introdutórios às antologias de contos publicadas por intelectuais no século passado e no início deste, os substantivos que compõem os campos semânticos relativos a Literatura Escrita/Saber Institucionalizado e a Oralidade/Folclore sejam, em grande número, recorrentes.

A Literatura Oral ou as produções das tradições orais são descritas em função de parâmetros e conceitos pré-existentes e definidores da Historiografia da Literatura Escrita.

Além do fato de que esta forma de construir a História da Literatura é criticável pois assume o ponto de vista da cultura letrada, apagando todo o percurso realizado entre a oralidade e a forma final do texto impresso, podemos também apontar outro traço definidor da Historiografia Literária que é a idéia de genealogia, de paternidade.

Nomes de autores e de obras nas tabelas referentes ao campo semântico da Literatura Escrita/Saber Institucionalizado são muito frequentes, fazendo-nos pensar nesta quase obsessão classificatória, neste cacoete enumerador de escritores ilustres por parte dos autores que escreveram estes prefácios e estas introduções aos contos de origem oral a cuja recolha se dedicaram.

Estes textos introdutórios às antologias de contos compartilham, com textos que compõem a Historiografia da Literatura, a obsessão por registrar um percurso único e linear, determinando o rumo da História da Literatura, e que aponta sempre na direção de nomes de escritores excepcionais e que são representantes da cultura letrada.

Ficam excluídos desta genealogia literária discursos que não sejam propriamente o discurso desta cultura letrada, como as manifestações da tradição oral. A idéia de sucessão, de descendência e de paternidade[2] é, portanto, a estratégia utilizada por estes intelectuais para legitimar a continuidade de uma tradição nos estudos literários e o tratamento indiferenciado para Literatura Escrita e Literatura Oral, o que justifica a recorrência de tão grande número de substantivos em ambos os campos semânticos, Literatura Escrita/Saber Institucionalizado e Oralidade/Folclore.

Passemos, agora, à discussão do problema que identificamos como questão de número 2, ou seja: como podemos interpretar a existência de uma quantidade tão significativa de substantivos que relacionamos com idéias como Guerra/Luta/Poder/ Confronto?

Uma interpretação possível para esse comportamento do texto, em especial o de Almeida Garrett, que utiliza frequentemente expressões, substantivos que remetem a este universo bélico, da disputa pelo poder, do confronto aproxima-se a formulações de alguns estudiosos relativas à descrição genealógica a que me referi anteriormente. A História da Literatura até o momento em que Garrett escreve o texto introdutório ao seu *Romanceiro*, 1843, parece mostrar uma tradição em descrever-se em termos semelhantes aos utilizados nas descrições genealógicas das sociedades patriarcais do passado, ou seja, do ponto de vista masculino, viricêntrico. As sociedades patriarcais se confirmavam elencando os nomes de grandes guerreiros e a História da Literatura, em contrapartida, apontando nomes de escritores brilhantes. Este paralelo parece ter contaminado os estudos literários de tal forma que não raro encontramos textos que, como os de Garrett, estão impregnados de construções metafóricas ou não e que envolvem, misturam, justapõem literatura e conflito armado, luta pelo poder, onde se definem aliados e inimigos e assim por diante. Não é de espantar, portanto, que este grupo de substantivos relativos a Guerra/Luta/ Poder/Confronto tenha sido identificado.

Além desta semelhança no método descritivo das duas ciências, é bastante significativo que um texto que prefacia um livro de romances, produção em versos característica da literatura oral, registre uma presença tão maciça de substantivos como estes.

Afinal, é propriamente no Romantismo que teremos um momento de interesse pelas tradições orais, até então, como já foi dito, desvalorizadas e marginalizadas pela Literatura Erudita. Neste período muitos intelectuais se interessarão por estas tradições, buscando adequá-las ao cânone literário, o que resulta, principalmente, nos projetos de recolha de contos populares aos quais venho me referindo neste trabalho bem como nos projetos de

---

[2] Para a discussão dessas questões utilizei muitos textos de Ria Lemaire,fundamentais para meu trabalho e seus objetivos, em especial "Repensando a História Literária" in *Historiography of Women's Cultural Traditions*, trad. H. Buarque de Hollanda, Dordrecht: Holanda/USA, Foris Publications, 1987.

recolha de baladas, músicas populares e mitos. Até o século XIX, não houve nenhum movimento de peso na avaliação e na retomada deste material de origem oral por parte de intelectuais e escritores.

A História da Literatura pode ser lida, portanto, como uma ciência scriptocêntrica, viricêntrica e etnocêntrica em que se estabelece o domínio da escrita, do homem e de certos grupos de uma elite intelectual. O Romantismo, por ser um dos momentos em que surge e se desenvolve o interesse pelas tradições orais, permite o afloramento de contradições, o que, então, se expressa pela utilização deste tipo de substantivos que formam o grupo que denominei campo semântico da Guerra/Luta/Poder/Confronto.

Este desnivelamento, esta assimetria das relações entre grupos sociais e suas formas de representação através da escrita ou da oralidade se lê nos textos literários através da presença de palavras que traduzam esta situação. Mesmo as mudanças que se processam entre a alternância de grupos de intelectuais e que defendam certos valores estéticos, certas correntes científicas e que acabam por definir sensibilidades - quer sejam a barroca, a árcade ou a romântica - são relatadas por meio deste grupo de substantivos.

Esta situação de assimetria entre as tradições orais e a literatura escrita continua, desde o Romantismo, praticamente a mesma, segundo alguns especialistas, o que mantém a relação de poder já descrita.

Tentando agora algumas interpretações para a terceira das questões que propus logo acima, ou seja: por que em textos literários que prefaciam ou introduzem antologias de contos de tradição oral, então chamados frequentemente populares, são utilizados tantos substantivos que remetem à idéia de natureza, podemos formular hipóteses bastante instigantes.

Parece que os textos introdutórios privilegiados nesta pesquisa expressam uma visão idealizada do que fossem "a cultura" das classes populares - como eles definiam os produtores destas narrativas às quais se dedicaram a recolher - "o povo" e "as narrativas" de tradição oral. Este modo de encarar as tradições orais e o "povo" vai se refletir, na forma pela qual a intelectualidade vai se relacionar com este grupo e suas produções narrativas, na maneira pela qual os eruditos vão definir o que serão os "contos populares", o que acaba por aflorar nos textos introdutórios aqui privilegiados.

Poderíamos começar por dizer, então, que o conceito de povo utilizado pelos Românticos quando da escritura destes textos introdutórios não implica necessariamente - e eu diria mesmo quase nunca implica - um critério de classe. Isso quer dizer que povo não era igual a pobre, necessariamente. No caso dos Românticos do século XIX, o conceito parece mais correspondente ou aproximado ao homem do campo, ao lavrador, ao pequeno proprietário que não vive na cidade e nas aglomerações urbanas. O conceito de povo está estreitamente associado, colado ao de natural. Desta forma, "povo" seria um grupo de pessoas que são radicalmente diferentes do homem do centro urbano, do artificial, do sofisticado, de letrado. O sapateiro, o ferreiro, o mendigo, a lavadeira - todos personagens da cidade - não são mencionados como tipos que resumam a idéia Romântica de povo.

Burke chama este movimento de valorização da cultura popular, de suas manifestações religiosas e artísticas, "descoberta do povo", cujos "descobridores" eram os intelectuais e os eruditos que se dedicavam a estudá-las.

Sobre a visão de quem seria este povo para os Românticos, ainda escreve Burke:

> Para os descobridores, o povo par excellence compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas [3]

Este tipo de raciocínio parece equivocado se pensamos que o sapateiro, o ferreiro, o mendigo, a lavadeira a quem me referi algumas linhas atrás também podem ser considerados, de um outro ângulo de visão, como povo. Mas, para os intelectuais deste período, a associação parece que se faz da forma descrita por Peter Burke. Isto explica porque a cultura popular é via de regra qualificada como ingênua, espontânea, natural, primitiva, adjetivos que, além, muito além de qualificarem, produzem uma visão distorcida do que sejam a cultura popular e as tradições orais.

Esta associação entre tradições orais e natureza é equivocada até mesmo porque a idealização do mundo bucólico embaça muitos aspectos da vida no campo e que não são nem nunca foram mais amenos do que os da vida urbana. As relações de trabalho e as condições de vida das populações campesinas sempre revelaram, em todo o percurso histórico, ao menos desde a Idade Média, uma estrutura perversa de poder que nem ao longe faz pensar na ingenuidade e no idílico das definições dos intelectuais do Romantismo que se dedicaram às tradições orais, em especial, às do camponês e do artesão do século passado.

São estas as observações que faço em resposta às questões propostas neste trabalho. Estas são as hipóteses interpretativas que levanto a respeito deste material privilegiado, os textos introdutórios às antologias de contos de tradição oral publicadas pelos intelectuais enumerados em minha pesquisa de Mestrado.

Vale lembrar que minha dissertação de Mestrado ainda apresenta uma segunda parte, na qual realizo uma leitura comparativa de um conjunto de cinco versões de um mesmo conto *A Moura Torta*, e que confirmam as hipóteses levantadas e discutidas na primeira parte de meu trabalho.

Universidade Paris III - Sorbonne Nouvelle

[3] BURKE, Peter, *A Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.49.

ADONIAS FILHO, UM CORPO VIVO NA LITERATURA BRASILEIRA

OLIVIA GOMES BARRADAS

> Escrever é abalar o sentido do mundo, nele dispor uma interrogação indireta, à qual o escritor, por um último suspenso, se abstém de responder. A resposta é cada um que a dá, pondo nela sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem, liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não se cessa nunca de responder àquilo que foi escrito fora de toda resposta; afirmados, depois postos em rivalidade, depois substituídos, os sentidos passam, a questão permanece.[1]

80 anos teria Adonias Filho, renomado escritor baiano (1915-1990). Neste ano de 1996, comemoram-se os 50 anos do seu primeiro romance *Servos da morte*, (1946), instaurando a chamada "Trilogia do cacau", juntamente com *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962). Aos 17 anos, escrevera *Cachaça,* sua primeira ficção que, por excesso de exigência estética, ele próprio a destruiu.

Por tais marcos temporais, ao inserir, nesta palestra, um texto-celebração, um registro à memória de Adonias Filho, desejo promover o seu ingresso definitivo no amplo universo dos povos lusófonos como um "corpo vivo" na literatura brasileira, parafraseando o título do seu terceiro romance. "Corpo" que estou a reunir, através de pesquisa em periódicos da época, "vivo" porque não morrem as idéias e a palavra brilhante do intelectual que foi. Como ele diria: "A memória sustenta o tempo no ato do testemunho".

Ficcionista consagrado da literatura brasileira, Adonias Filho encarna crítico e criador. Escreveu também para jornais e revistas portuguesas. Em 1966, proferiu em Lisboa, sob o patrocínio do Departamento Cultural do Itamarati, conferência sobre Guimarães Rosa, na oportunidade da mostra referente à vida e à obra daquele autor. Em 1967, participa, a convite do governo português, do 11 Congresso das Comunidades de Cultura Portuguesa, em Moçambique, estendendo a visita às cidades de Beira e Luanda. Em 1971, como produto dessa viagem, publica o livro *Luanda Beira Bahia.*

1. ADONIAS, ENSAÍSTA

No sul da Bahia, nas terras do cacau, em Itajuípe, ele nasceu, em 1915, e trouxe para o Rio de Janeiro, em 1936, valores e marcas do povo baiano impregnados na sua sensibilidade, inteligência e sentimento de solidariedade humana. Retomando a carreira de jornalista iniciada em Salvador em 1935, trabalhou em vários jornais, como cronista, editorialista, crítico literário, traduzindo também romances, alguns em parceria com Octávio de Faria. A imprensa foi, por conseguinte, durante anos, o espaço, veículo e incentivo à sua produção intelectual e porta-voz de um pensamento lúcido e original a sedimentar, pouco a pouco, o seu percurso reflexivo.

A vocação crítica de Adonias Filho manifesta-se, então, entre o chamado romance de 30 (José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado,

[1] BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris: Seuil, 1963, p.11.

Rachel de Queiroz, Marques Rebelo) e a geração de 45 (Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Osman Lins e outros). Quando lançou seu primeiro romance, já era um escritor consagrado (quer com a sua rubrica, quer sob pseudónimo) nos meios jornalísticos e literários, escrevendo em quase 20 periódicos, dos mais conceituados, o que justifica o título desta comunicação.

Diante de temas sociais e políticos, analisava-os e posicionava-se, com firmeza e segurança. E quanto mais o leio, mais me empolgo com a coragem do seu pensamento e pela linguagem ritmada, melódica, que desperta prazer no leitor. Trata-se de um conjunto de textos, inéditos em livro, documentos que vêm colaborar para o entendimento da formação da crítica literária brasileira e do nosso momento histórico-cultural, no século XX. O ensaio, texto de real importância para reflexões inovadoras, pensa a urgência do momento por meio de depoimentos do pensador e crítico Adonias Filho. Foi através deste tipo de escrita que, marcando presença nos círculos intelectuais mais exigentes, defendeu a tese de que a língua utilizada no Brasil já era distinta dos cânones portugueses. Em 1938, publicou "O renascimento do homem" e outros significativos ensaios sempre à busca de novos percursos do pensamento e da cultura brasileira, culminando com a apologia da liberdade, em 1965, em pleno governo militar, no seu discurso de posse, na Academia Brasileira de Letras. Assim, na qualidade de ensaísta, crítico literário e romancista, Adonias intitula-se escritor do seu tempo e diz também ter os sentidos na memória. Como os espíritos se agrupam por afinidades eletivas, nosso escritor, ocupa a vaga da Cadeira 21, cujos antecessores se notabilizaram pela ação abolicionista: Joaquim Serra, o patrono, José do Patrocínio, o fundador, Mário de Alencar, Olegário Mariano e Álvaro Moreyra, o notável cronista.

Situa a liberdade como parte do instinto e do caráter do ser humano. Ainda vai mais longe. Para ele, é mais do que uma temática, porque surge como uma determinação, como norma social. Inspirado em Joaquim Serra, Adonias Filho afirma que ela e o humanismo se fundem interativamente numa dinâmica propulsora. A formação humana fundamenta-se no saber, tendo como matriz força libertária, e como pedagogia o exame dos valores humanos. Assim, sua mensagem se resume nessa permanente reivindicação, em estado de luta ou em manifestação teórica. O seu reconhecimento como condição social é indispensável à vida:

> Fora da liberdade, todos os resultados são condenáveis.
>
> Não há progresso ou organização econômica, riqueza ou desenvolvimento que se possam justificar com o trabalho escravo. A convicção se transforma em uma causa, o filósofo usa a tribuna, em serviço sua palavra de escritor. O homem nasceu senhor de si mesmo, livre em sua consciência e seu trabalho, nessa liberdade todo o direito, toda a ordem, toda a justiça, a segurança inteira da sociedade. [...] É na órbita cultural que a liberdade se robustece, consolidando-se como uma das causas e própria referência da nossa inteligência criadora.[2]

Tal idéia possibilita o encontro do escritor com o povo. É o veículo para o desenvolvimento da expressão criadora, uma forma de comportamento a ser preservada no homem, intermediada pela palavra, força acionadora de transformação do mundo.

---

[2] FILHO, Adonias, *Discurso de posse*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965.

Para Adonias, os sentidos captam a realidade circundante e a inteligência transfigura a bruma, a luz, a rosa. A arte, reinventa o real mimeticamente, desvelando horizontes para novas formas. Ela pugna pela liberdade interior, reelaborando o mundo, apontando para uma realidade mais abarcante, como diria, com outro enfoque, Barthes:

> O real se vê constantemente ultrapassado por *outra coisa* (o outro é o signo de todos os mistérios) [...] e a palavra poética nunca pode ser falsa porque é total: ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis.[3]

Tal ultrapassagem dos limites do real pelo acréscimo da imaginação é o que promove a mimese criadora da obra de arte.

De fato, Adonias Filho soube captar em várias instâncias do seu texto as multifaces de um quotidiano por ele vivido como homem público, na profissão de jornalista e encargos profissionais da mais alta responsabilidade. Reconhecido como orientador da opinião pública, Adonias militou, como expressou Austregésilo de Athayde:

> Nesse jornalismo altaneiro e altamente carismático, que ia da severidade do editorial à leveza encantadora do suelto e da crônica ou na crítica literária feita em órgãos exigentes na escolha dos seus eméritos colaboradores. [...] Uma crítica ponderada, construtiva, estimuladora.[4]

Como ensaios publicou: "Jornal de um escritor" (1954), "Cornélio Penna" (1960), "O bloqueio cultural" (1964) e "Sul da Bahia, chão de cacau" (1976) e o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras junto com o de Jorge Amado em "A nação grapiúna" (1965).

No que tange à crítica literária foram reunidos textos representativos em *Modernos ficcionistas brasileiros,* 1ª série (1958) e 2ª série (1965) e O *romance brasileiro de 30* (1969, Prêmio Paula Brito de crítica literária, em 1968).

Em síntese, a lucidez de seus ensaios tornou-o respeitado pelas mais diversas facções políticas e pelos mais polêmicos intelectuais.

2. ADONIAS, ROMANCISTA

Na qualidade de estudiosa de sua obra, organizando para o autor o arquivo referente à sua ficção, atrairam-me sobretudo os romances *Corpo vivo* e a novela "Simoa" de *Léguas da Promissão.* Tais obras forneceram-me, então, um segundo *corpus* para leituras verticais por mim desenvolvidas na Dissertação de Mestrado, "A poética de Adonias Filho em "Corpo vivo"" e na Tese de Doutorado, ""Simoa" de Adonias Filho, uma leitura semiótica".

Além das obras citadas, mergulhei também em *Servos da morte, Memórias de Lázaro, O forte,* (1965), *Luanda Beira Bahia* (1971), *As velhas* (1975, Prêmio Nacional de Literatura do Instituto Nacional de Lliteratura), *Noite sem madrugada* (1983), *O homem de branco* (1987) e mais os livros de novelas, *Léguas da promissão* (1968, Prêmios Golfinho de Ouro de Literatura, Fundação Educacional do Paraná, PEN Clube do

[3] BARTHES, Roland, O *grau zero da escrita*, São Paulo, pp.143-4.

[4] ATHAYDE, Austregésilo, "Adeus a Adonias Filho", *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 7.8.1990.

Brasil, Instituto Nacional do Livro, 1968-1969), *O largo da Palma* (1981). Das obras de grande densidade dramática, Adonias passou a escrever livros infanto-juvenis: *A nota de cem* (1973), depois atualizada para *A nota de mil*, *Fora da pista* (1978) onde descreve ambientes alegres e cheios de vida, aventuras e ação temperada com humor e, por fim, *O menino e o cedro* (publicado postumamente, em 1993).

Todavia, voltemos ao passado. 1946. Estréia de Adonias Filho como romancista com *Servos da morte* e de Guimarães Rosa com *Sagarana,* duas construções literárias que, depois do romance social de 1930, vieram renovar e fecundar novos itinerários para a literatura brasileira.

A disciplina de jornalista colaborou, através do intenso exercício crítico e de depuração da forma, para o domínio da linguagem a qual para a escrita de seus romances foi acrescida da memória da infância vivida em Itajuipe, a sua matéria ficcional originária. No discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras, Adonias falou: "Ouviu, o menino ouviu" e é aquele menino quem, dentro da lembrança do escritor, escreve as estórias que guardou da meninice, ali instaurando sua percepção mágica, a vivência de testemunho a transformar suas esperanças e valores, a confiança no homem e as ficções da saga do cacau.

Inspirado pelo ambiente das terras cacaueiras do sul da Bahia, onde viveu quando criança, Adonias ultrapassou os limites de um simples regionalismo para, através do estudo dos dramas vivenciados pelo homem, atingir dimensões universais. Aí, pelo menos no caso, não há como se negar razão às palavras de Jorge Amado: "Nenhum escritor se torna universal, senão sendo regional, cada vez mais regional" ou, como diria Tolstoi, "Pinta a tua aldeia e serás universal".

De fato, numa entrevista, Adonias se expressa assim:

> O que importa, dentro ou fora do regionalismo, é que o romance e porque joga com a ação episódica montando uma representação da vida continua a permitir-se a recriação do homem. Os caminhos, nesse homem, são infinitos. Todos os problemas da vida nele se integram. E por isso é que digo que, apesar de todas as inovações e experiências, e enquanto houver problemas de vida carecidos de soluções, como diria Teilihard de Chardin, o romance não mudará o seu papel.[5]

3. BREVE LEITURA DE *SERVOS DA MORTE* E DE *CORPO VIVO* ATRAVÉS DE PERSONAGENS FEMININAS

O título *Servos da morte* alude à tragédia do homem, expulso do Paraíso, e em face da fatalidade e da maldição, num ambiente em que os elementos da natureza articulados em sinestesia: os ventos, ruídos e a noite têm maior projeção e carga dramática. A fábula se desenvolve com personagens grotescos e selvagens que se debatem diante da loucura, da destruição, do sentimento de pecado, num ambiente marcantemente de sombra, alucinante, infernal, sensações asfixiantes produzidas pela angústia, opressão, sofrimento e medo, lembrando os grandes romances sinalizados pelo chamado satanismo: *Fausto* (Goethe), *A peste (Camus), O processo* (Kafka) e, na literatura brasileira, a ficção de Breno Accioly

[5] FILHO, Adonias, "Entrevista com o escritor", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23.2.1969.

e Dalton Trevisan. E alargando a intertextualidade, o problema do mal e do pecado inspirado em Graham Greene, os céus sombrios de Emily Brontë, o uso do diálogo convincente à la Faulkner[6].

Adonias Filho era leitor dos trágicos gregos, sobretudo de Eurípides que considerava insuperável, de Shakespeare, de Dostoievsky. Em seus artigos de crítica revela também ser assíduo leitor de romances contemporâneos de renovação técnica.

Prefaciando *Servos da morte,* Afrânio Coutinho analisa os personagens como escravos dos instintos, das paixões animais, numa violência que os fez seres quase subumanos. A vingança, o gosto da morte e do sangue é neles – diz – a expressão de quanto fazem falta as forças reguladoras da razão e do espírito[7]. O estágio primitivo, o telúrico, a barbárie são determinantes do destino desse povo.

Para Adonias, a fim de que o romance atingisse o nível de uma obra de arte eram necessários suportes, como a linguagem e a arquitetura, para fundamentar, revestir e distribuir a personagem, a ação e o ambiente. Segundo ele, o romancista é o agente público que documenta as condições humanas e sociais do seu tempo:

> Minha principal preocupação é com a engenharia do romance - procuro fugir do chamado romance tradicional - e adotar a técnica cinematográfica, ignorando as imposições de tempo e espaço. Também não me fixo apenas na descrição do ambiente, mas no desenvolvimento da história, sem esquecer a necessidade de situar os acontecimentos.[8]

Em verdade, na "Trilogia do cacau", flagram-se alguns aspectos de sua modernidade, em que se timbram certas marcas de renovação ficcional.

A tessitura da ficção de *Servos da morte,* seu romance inaugural, constituiu para o autor mais do que um espaço confinado de romance regionalista, pois revela uma visão profunda da existência, um veículo de pesquisa do mistério do ser humano em face das tragédias de um mundo bárbaro.

Neste romance, há duas personagens femininas principais, Elisa e Celita, elementos chaves para a construção do jogo narrativo. Ambas impulsionam a partida através da qual todos passam de vencedor a vencido. De fato, o elemento feminino na obra de Adonias Filho é sujeito de transformação ao penetrar no universo dos personagens masculinos, tanto nesta obra quanto em *Memórias de Lazaro*, são agentes de repressão e ódio. Em *Corpo vivo*, ao contrário, Malva, a partir do momento em que encontra e encanta Cajango, Malva o libera do sentimento de vingança e desperta amor em seu coração.

A nível da linguagem, em *Servos da morte* o ato de fala funciona como elemento que reprime, veiculando o medo, condicionador da narrativa. A força das personagens não se impõe pela violência física, mas pelo vigor das palavras. Em oposição, o silenciar, omissão propositada, revela o efeito da repressão. Elisa se exprime pelo calar ou pela agressividade, quando penetra na Fazenda Baluarte. Há também os ruidos, os gritos, tentativas de liberar a opressão. Funcionam também como elemento de transformação, pois modificam o comportamento de quem os ouve. (Emilio ao ouvir os gritos de Elisa.)

---

[6] LITRENTO, Oliveiros, "O satanismo em Adonias Filho", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro.

[7] COUTINHO, Afrânio, "Introdução", *Servos da morte*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1976.

[8] FILHO, Adonias, *Discurso de posse*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965.

O texto refere-se a um mundo primitivo. A este nível há, portanto, um jogo triádico constituido da fala, do silêncio e dos ruídos.

Considerando os títulos dos três romances da "Trilogia do cacau" como três enunciados, *Corpo vivo* se opõe a *Servos da morte,* pois neste a fábula se desenvolve em torno da servidão e da morte, enquanto que naquele em torno da liberdade, da emancipação e da vida. Em relação aos dois outros romances, *Corpo vivo* é o mais bem estruturado, uma obra-prima de construção da narrativa. Não explora aquela atmosfera intimista e alienatória dos outros romances, mas, utilizando elementos de um contexto sócio-econômico referente à época da instalação da cultura do cacau, transcende o realismo e atinge a esfera do mítico.

Os personagens angustiados, cuja luta era mais interior ou como vítimas de forças externas, adquirem uma atitude mais agressiva, de independência e lutam para vingar, para se defender, exercitando valores positivos. Num segundo tempo, Cajango, mitificado, adquire dimensão universal, sem deixar de manter suas relações telúricas, pois continua a missão de seu pai e sobe a serra para lá plantar o cacau.

Corpo vivo é uma obra aberta, no sentido em que o leitor é levado a participar da criação literária, através de vários tipos de leitura. Estruturada, segundo um plano bem engenhoso, ela permite ampla exploração das possibilidades técnicas do romance, Em verdade, *Corpo vivo* apresenta dois signos narrativos que sinalizam para um enriquecimento formal: a polifonia e o jogo espácio-temporal levando-o a ser considerado um caleidoscópio.

A análise da segmentação do texto e das isotopias espaciais e temporais evidenciou a estruturação de *Corpo vivo* como uma rapsódia, uma composição livre, seqüências de narrativas épicas de inspiração popular e revelou uma série de antíteses barrocas, nas múltiplas manifestações da violência, na reiteração de tensões do Bem com o Mal, num jogo contínuo da vida com a morte.

A serra, como lugar mítico e sagrado, em situação de interseção do cosmológico, do humano e do divino, tem a função de reintegrar Cajango à sua totalidade de Ser. O percurso para lá tem a significação da busca do Paraíso e retorno à origem, "ao ninho", que constituem traços característicos das narrativas mitológicas, ficando configurado, através deste "*opus*", a travessia para a interioridade e para a criação. Tal é o sentido da ida de Cajango e Malva para a serra "onde encontrarão o ninho", um espaço existencial profundamente enraizado na esfera do humano e do mítico.

Para concluir, após uma rápida descrição de *Servos da morte* e de *Corpo vivo,* dois textos romanescos que se opõem, vejamos como Adonias Filho pensa a função do romance como reflexo de um tempo histórico para gerações vindouras:

> No futuro, quando todas as paixões contemporâneas estiverem mortas dificilmente será feito o processo do nosso tempo, sem que se reveja o testemunho do romance e, inclusive, do romance brasileiro de vocação documentária que vem desde a primeira metade do século XIX até nossos dias. Ele reflete a contemporaneidade e o nosso espaço.[9]

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

[9] FILHO, Adonias, *op. cit.*

EÇA DE QUEIROZ E A PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO

CARLOS ALEXANDRE BAUMGARTEN

> *Nenhum de nós escapou à influência de Eça de Queiroz. Não adianta torcer o nariz, pretendendo esconder o que é tão claro. Escritor muito mais brasileiro do que português, ele foi para nós uma espécie de* irmão mais velho, *a quem se admirava e imitava. Na nossa literatura houve muito do seu monóculo.*
>
> Athos DAMASCENO

A Livraria do Globo de Porto Alegre, depois Editora Globo, desenvolve no Rio Grande do Sul, especialmente a partir dos anos 40 de nosso século, um amplo e ambicioso projeto editorial, que inclui não apenas a edição de autores locais, algo que já vinha sendo realizado desde as primeiras décadas do mesmo século, mas de escritores e obras importantes no âmbito da tradição cultural do Ocidente. Nesse sentido, são aqui publicadas, entre outras, *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *Aventuras de Pickwick*, de Charles Dickens, e inúmeras narrativas de romancistas expressivos, como Sinclair Lewis, Emily Brontë, Somerset Maugham, Pearl Buck e George Orwell. O exame da atuação da Editora Globo revela ainda a criação de duas grandes linhas editoriais vinculadas às chamadas Coleção Província, voltada para a divulgação de livros sobre questões sul-rio-grandenses, e a Coleção Biblioteca dos Séculos, destinada à edição de pensadores, como Platão, Aristóteles, Montaigne e Nietzsche, e de poetas e prosadores estrangeiros.

É também de responsabilidade da Globo a publicação da *Província de São Pedro*, revista de caráter interdisciplinar que, sob a direção de Moysés Vellinho, circula entre os anos de 1945 e 1957. A *Província*, ao longo de seus vinte e um números, conta com a colaboração de nomes significativos no plano da cena intelectual brasileira. Encontram-se nesse caso autores como Paulo Rónai e Otto Maria Carpeaux, responsáveis, em momentos diferentes, por uma seção de título *Letras estrangeiras*, cujo objetivo principal era o exame de obras e autores europeus e norte-americanos. Ao lado deles, Guilhermino Cesar, na seção *Livros e Idéias*, encarregava-se da análise do movimento literário nacional. Paralelamente a essas colunas de cunho permanente, a revista divulga textos de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mario Quintana, Augusto Meyer, entre tantos outros; de prosadores, como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Dyonélio Machado, Marques Rebelo, Ledo Ivo, Reynaldo Moura; de ensaístas, como Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel-Pereira, Carlos Dante de Moraes, Olivio Montenegro, Wilson Martins, Roger Bastide e Antonio Candido. A participação desses autores é, sem dúvida, decisiva, para que a *Província* atinja o

objetivo a que se propõe, qual seja o de "não ... afogar-se nas águas rasas da retórica regionalista"[1], segundo palavras divulgadas por Moysés Vellinho em editorial.

O exame das páginas da *Província*, no que respeita ao estudo de autores portugueses, revela que Eça de Queiroz é, dentre todos, aquele que goza de maior prestígio entre a intelectualidade brasileira do final da primeira metade do atual século. Nos vinte e um números da revista, é ele o autor lusitano mais estudado, seja através de ensaios críticos abordando diferentes aspectos de sua obra, seja através de entrevistas com escritores brasileiros, que registram a importância do autor de *Os Maias* para a literatura de língua portuguesa.

1. - EÇA E OS ESCRITORES BRASILEIROS

No número três, de dezembro de 1945, a *Província de São Pedro* publica uma entrevista com vários escritores brasileiros, em que os mesmos são incitados a responder às seguintes perguntas:

1 - A seu ver, quais as razões da vitalidade e atualidade da obra de Eça de Queiroz?
2 - Se houve influência da obra de Eça, até que ponto ela se exerceu na sua formação literária?
3 - Escritores do caráter literário de Eça de Queiroz são espíritos construtivos ou não?

A matéria, divulgada com o título "Três perguntas sobre Eça de Queiroz"[2] e motivada pelo transcurso do centenário de nascimento do autor de *As cidades e as serras*, traz o depoimento de romancistas, contistas, poetas e ensaístas, como Érico Veríssimo, Dyonelio Machado, Cyro Martins, Darcy Azambuja, Mario Quintana, Carlos Dante de Moraes, Othelo Rosa, Hamílcar Garcia, Athos Damasceno e Vidal de Oliveira.

Todos os entrevistados são unânimes em afirmar a atualidade da obra queirosiana, embora a justifiquem a partir de elementos distintos. Érico Veríssimo, por exemplo, apóia sua resposta no exame das personagens criadas por Eça de Queiroz, pois:

> Os romances de Eça de Queiroz estão vivos pela mesma razão pela qual os livros de Dickens ainda hoje estão vivos. Porque são vida. Porque as figuras de Eça não só respiram como também transpiram. Porque têm três dimensões e movem-se num mundo tridimensional.[3]

A novidade na afirmação de Veríssimo está no fato de ele, ao valorizar a obra do autor português, estabelecer comparação com a do inglês Charles Dickens, uma vez que a crítica, via de regra, ao falar de Eça de Queiroz, normalmente enfatiza a influência francesa que nela se manifesta.

---

[1] VELLINHO, Moysés, "Editorial", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 1, jun. 1945, p. 6.

[2] VERÍSSIMO, Érico et alii, "Três perguntas sobre Eça de Queiroz", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 3, dez. de 1945, pp. 25-30.

[3] VERÍSSIMO, Érico *et alii*, *op. cit.*, nota nº 2, p.25.

Carlos Dante de Moraes, diferentemente de Veríssimo, atesta a vitalidade da ficção de Eça de Queiroz em outros dois elementos: na feição plástica que apresenta e no humor de que se reveste. Nesse sentido, afirma o ensaísta:

> A obra de Eça de Queiroz é fácil de ler e possui um encanto envolvente. Esse escritor eminentemente visual, que se coloca em plena claridade solar, apalpando os contornos, marcando bem os volumes, exagerando as curvas, sabe como poucos divertir, deliciar e repousar.[4]

Outro dos entrevistados, Hamílcar Garcia, reflete sobre a atualidade da prosa de Eça de Queiroz, considerando-a dentro de uma perspectiva da historiografia literária e, por isso, salienta seu papel de divisor de águas no curso da história literária portuguesa, pois com ela "Portugal sai das suas fronteiras culturais e entra em circulação européia e internacional, conhecendo Paris, viajando à Inglaterra, ao Oriente Próximo e mesmo ao Brasil"[5]. Semelhante posição assume Vidal de Oliveira, que identifica no estilo queirosiano, "leve e simples em contraste com o gramaticismo clássico"[6], uma mudança de rumo na literatura portuguesa concebida após o Romantismo. Já Dyonélio Machado e Cyro Martins, cada um a seu modo, vinculam a vitalidade e a atualidade das narrativas de Eça de Queiroz à habilidade que teve em fixar as circunstâncias sociais de seu tempo e ao realismo com que focalizou as mazelas do cotidiano português.

Como se observa, todos os entrevistados, escritores e ensaístas brasileiros, cuja carreira intelectual teve início no curso da década de 30 de nosso século, são unânimes em reconhecer a permanência da obra do autor de *A relíquia,* ainda que decorridos 45 anos de sua morte. O mesmo ocorre, quando se manifestam a respeito da influência de Eça de Queiroz em sua formação literária. É, talvez, Athos Damasceno quem melhor resume a idéia presente em quase todas as respostas, quando afirma:

> Nenhum de nós escapou à influência de Eça de Queiroz. Não adianta torcer o nariz, pretendendo esconder o que é tão claro. Escritor muito mais brasileiro do que português, ele foi para nós uma espécie de *irmão mais velho,* a quem se admirava e imitava. Na nossa literatura houve muito do seu monóculo.[7]

Igualmente, ao responderem sobre o caráter da obra de Eça, todos negam revestir-se ela de uma intenção destrutiva. Pelo contrário, "o escritor que investe com *humour* contra preconceitos carunchados e toda essa maçada que maneou as gerações passadas faz obra construtiva"[8], registra Athos Damasceno. Ou ainda no dizer de Cyro Martins, que reconhece que "Eça contribuiu para despertar, no espírito dos homens, o anseio por uma estrutura melhor do mundo que continua inacabada".[9]

Como se observa, os escritores consultados, apesar de serem todos eles tributários da estética modernista, que nas primeiras décadas do século promoveu profundas

---

[4] *Ibidem*, p.25.
[5] VERÍSSIMO, Érico *et alii*, *op. cit.*, nota nº 2, p.29.
[6] *Ibidem*, p.29.
[7] *Ibidem*, p.29.
[8] *Ibidem*, p.29.
[9] VERÍSSIMO, Érico *et alii*, *op. cit.*, nota nº 2, p.30.

transformações na cena literária brasileira, revelam-se não apenas leitores de Eça de Queiroz, como são unânimes em registrar a atualidade de sua prosa de ficção.

2 - EÇA E A CRÍTICA DA *PROVÍNCIA*

Ao lado das entrevistas com escritores brasileiros, a *Província de São Pedro* divulga, em diferentes números, uma série de ensaios críticos em que a obra de Eça de Queiroz é objeto de análise. Encontra-se, nesse caso, o "Editorial", de autoria de Moysés Vellinho, e texto de abertura do número 3, de dezembro de 1945. Escrito a propósito do transcurso do centenário de nascimento do autor português, o ensaio de Vellinho enfatiza o caráter reformador da prosa de ficção queirosiana, especialmente no que tange à renovação da língua portuguesa, que se viu desembaraçada "dos detritos históricos que a vinham atravancando".[10]

Vellinho, ao examinar o conjunto da produção literária de Eça de Queiroz, preocupa-se essencialmente com a caracterização do estilo do autor de *A ilustre Casa de Ramires* que, segundo o ensaísta, é o elemento responsável por sua atualidade e vigor. Por isso, afirma:

> Quando se fala em estilo a propósito de Eça de Queiroz, está claro que não se pense em mero arranjo de efeitos literários ou feliz combinação de valores plásticos ou ornamentais. Se bem que não lhe desagradassem tais recursos, não é daí que vem a originalidade da linguagem que nos legou, mas de sua *atualidade*, do seu caráter direto e flagrante.[11]

No mesmo número da *Província*, é divulgado o ensaio "O Eça das *Prosas bárbaras*", de autoria de Carlos Dante de Moraes, em que o crítico se ocupa do exame dos folhetins originalmente publicados na Gazeta de Portugal. Partindo da pergunta "Que Eça aí se revela?"[12], o ensaísta registra a adesão, já aí manifesta, a uma nova escola literária que não a romântica, pois se "a sensibilidade artística, delicada e vibrátil, que lhes deu alento, se ainda é romântica, também já ultrapassa por vários sinais e aspectos o romantismo"[13]. Na defesa de sua posição, Carlos Dante de Moraes aponta para o caráter visual da ficção de Eça de Queiroz que, aliado à sua musicalidade, o colocaria como um precursor do Simbolismo, notadamente em temas como a "Ladainha da dor", em torno do mágico e diabólico Paganini e do louco Lyser.

Outro aspecto que chama a atenção do analista é o indício de um culto naturalista nas *Prosas bárbaras*, uma vez que é a natureza a sua principal personagem. "Por isso, é na boca dos bichos ou dando consciência e voz aos inanimados que ele profere as suas queixas morais e filosóficas"[14]. Em verdade, o crítico parece referir-se à utilização que Eça

---

[10] VELLINHO, Moysés, "Editorial", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 3, dez. 1945. p.5.

[11] VELLINHO, Moysés, op. cit., nota nº 10, p.5.

[12] MORAES, Carlos Dante de, "O Eça das *Prosas bárbaras*", *in: Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 3, dez. 1945, p.139.

[13] *Ibidem*, p.139.

[14] *Ibidem*, p.141.

de Queiroz faz de elementos retirados da natureza, especialmente quando se propõe à caracterização do que é belo, do que é puro e do que é saudável. Nas *Prosas bárbaras*, o mundo natural representa o bem em oposição ao mal que marca o espaço social, que é encarado segundo uma perspectiva pessimista.

Carlos Dante de Moraes encerra seu texto, estabelecendo um paralelo entre a ação desenvolvida por Antero de Quental e Eça de Queiroz. Ao mesmo tempo que reconhece o trabalho de ambos em prol da renovação do pensamento e da arte literária portuguesa, registra a diferença entre eles: enquanto Antero desiste da luta a que se tinha lançado, Eça, até os últimos escritos, continua a defender as idéias que já estão presentes nas *Prosas bárbaras* e nas conferências do Cassino Lisbonense.

O autor de *O crime do Padre Amaro* volta a ser objeto de estudo na *Província,* em junho de 1946, quando Moysés Vellinho publica "Eça de Queiroz e o espírito de rebeldia"[15]. Nesse texto, como já fizera no "Editorial" anteriormente referido, o crítico encaminha sua análise no sentido de valorizar o estilo do autor português, visto como o aspecto responsável pela renovação da língua portuguesa e pela vitalidade apresentada por sua obra. Todavia, para chegar a tal conclusão, procede a uma recuperação do percurso de Eça desde a sua juventude, passada em Coimbra, até os últimos escritos. Segundo Vellinho, em todos os momentos dessa trajetória, o que marca a ação política do romancista e de sua obra é o que chama de espírito de rebeldia, sendo, por essa razão, o desacato a chave para a compreensão de seus escritos.

Contrariamente ao que escrevera Carlos Dante de Moraes, Vellinho se alia àqueles que vêem na obra de Eça uma forte presença do Romantismo. Nesse sentido, afirma:

> ... Ele era fundamentalmente um romântico. No desenho de seus tipos preferidos, aqueles em cuja companhia se sentia mais à vontade, o realista havia de ficar apenas na concepção ou quando muito no esboço: quem lhes dava corpo, quem lhes fixava as feições definitivas era o romântico.[16]

Se Eça se mostra tributário do Romantismo na composição de suas personagens, para Vellinho é ele também um romântico, quando se dedica à descrição da natureza, frente a qual "guarda [...] uma atitude de invariável lirismo"[17]. Na formulação de sua tese, o ensaísta recorre não apenas a citações de passagens de *As cidades e as serras*, como estabelece um paralelo com Fialho de Almeida que, ao contrário de seu compatriota, mostra-se "implacável no seu objetivismo".[18]

Moysés Vellinho encerra seu texto, o mais longo dentre os publicados na *Província de São Pedro*, situando o principal valor da ficção queirosiana na renovação que empreendeu no âmbito da Língua Portuguesa. Nessa medida, "foi, sem dúvida, pelo estilo mais que pelo conteúdo político de sua obra, que o grande romancista traduziu os impulsos de renovação que tanto o perseguiram".[19]

---

[15] VELLINHO, Moysés, "Eça de Queiroz e o espírito de rebeldia", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 5, jun. de 1946, p.82-90.

[16] VELLINHO, Moysés, *op. cit.*, nota nº 15, p.85.

[17] *Ibidem*, p.86.

[18] *Ibidem*, p.86.

[19] *Ibidem*, p.90.

José Geraldo Vieira, com o ensaio "Nos bastidores do centenário de Eça de Queiroz"[20], é outro crítico que se propõe analisar a obra do ficcionista português. Como seus antecessores, Vieira registra o caráter renovador da produção literária de Eça, mas, ao contrário deles, que normalmente anotam as influências estrangeiras, notadamente francesas, em sua prosa de ficção, opta por associá-la à tradição literária portuguesa, quando então nela encontra ecos de Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Almeida Garrett, dentre outros.

"Eça de Queiroz e o teatro", de Waldemar de Oliveira, encerra o conjunto de ensaios críticos presentes na *Província de São Pedro* relacionado ao exame da obra de Eça de Queiroz. O objetivo principal do ensaísta é comprovar a influência do teatro nas narrativas do romancista lusitano, a partir da recuperação de sua experiência, quando jovem em Coimbra, junto ao teatro Acadêmico. Segundo Oliveira, tal influência teria se manifestado não apenas na criação de figuras e ambientes, pois:

> Eça revela, em sua técnica de romancista, ainda um sentido teatral, quando constrói soberbas criações cênicas, episódios que poderiam passar, quase intatos, das páginas de suas obras para o soalho do palco, como se tivessem sido realmente escritos para a vida palpitante da ribalta.[21]

A imagem de Eça de Queiroz, urdida pelo ensaio crítico veiculado nas páginas da *Província*, trata, como se pode observar, de escamotear aspectos que são fundamentais na atuação do romancista português e que são parte essencial de sua prosa de ficção. Assim, a ironia e a irreverência com que Eça ataca a falsa moral da sociedade portuguesa de seu tempo, seja focalizando-a no âmbito das relações conjugais e familiares, seja abordando-a no plano da participação da Igreja Católica, não são sequer mencionadas. Tal atitude promove o esmaecimento da figura que o próprio Eça construiu de si mesmo, ao rebelar-se contra os valores (ou quem sabe, a ausência deles) morais, religiosos e estéticos então vigorantes. Nessa medida, o ensaio crítico da *Província* torna-se sujeito de um discurso que é responsável pelo processo de depuração e purificação a que submete Eça de Queiroz e sua obra. Este posicionamento é, contudo, compreensível, uma vez que, ao final da primeira metade do século XX, o romancista português e sua obra já se encontram em pleno processo de canonização.

Importante torna-se registrar que o exame dos depoimentos a respeito da obra queirosiana revela que o autor de *O crime do padre Amaro* continua presente no horizonte de leitura de romancistas e ensaístas brasileiros em atividade no final dos anos 40 do século XX. É provável que, para além do valor da produção literária do autor português, o fato de a literatura brasileira, desde o início dos anos 30 do mesmo século, se apresentar predominantemente marcada por uma narrativa de tom realista e com ênfase na representação do social seja o responsável pelo perfil positivo com que Eça de Queiroz emerge das páginas da *Província.*

Fund. Univ. do Rio Grande

---

[20] VIEIRA, José Geraldo, "Nos bastidores do centenário de Eça de Queiroz", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 7, dez. 1946, pp.29-33.

[21] OLIVEIRA, Waldemar de, "Eça de Queiroz e o teatro", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 20, 1955, p.45.

AMOR DE PERDIÇÃO: UMA NOVELA CINEMATOGRÁFICA

MARIA DO ROSÁRIO LEITÃO LUPI BELLO

Em 1863 Camilo Castelo Branco, no Prefácio da Segunda Edição do *Amor de Perdição*, comenta o sucesso da sua obra junto do público e da crítica, apontando como razões de tal êxito "a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhaneza da linguagem e desartifício das locuções".[1] Caracterizando assim a sua obra, Camilo sublinhava, no fundo, alguns dos aspectos que normalmente se consideram mais específicos da novela enquanto género literário distinto do romance. De facto, a incidência da narrativa na acção, em detrimento da descrição ou da análise psicológica, a vivacidade do ritmo narrativo e a linearidade da sucessão dos acontecimentos, em vez da complexidade resultante de uma análise psico-social mais aprofundada, são alguns dos traços novelísticos que definem o *Amor de Perdição* e que muito contribuiram para fazer desta obra uma narrativa potencialmente adequada à sua transposição fílmica.

Já têm algumas décadas os estudos que procuram aproximar a literatura do cinema, numa tentativa de identificar os aspectos idênticos, quer a nível temático quer a nível modal, por forma a explicar a íntima relação que as duas artes têm manifestado desde os primeiros momentos do nascimento do cinema. Da comparação um pouco generalista, feita a partir da constatação de que muitos filmes se têm baseado em obras literárias, passou-se, aos poucos, para análises de âmbito mais específico, tanto de teor semiológico como estrutural, e que, presentemente, no âmbito das comemorações do 1º Centenário do Cinema, ganham maior atenção e pertinência.

Como ponto de partida para o confronto entre as duas formas de expressão, os críticos têm sublinhado recorrentemente o carácter de "representação" ("*representation*") da literatura por oposição ao carácter de "apresentação" ("*presentation*") do cinema, a que a crítica moderna tem chamado, respectivamente, "*telling*" e "*showing*". Tais características prendem-se com a natureza dos signos destes dois sistemas semióticos: enquanto que os do cinema são icónicos, os da literatura são arbitrários e simbólicos, portanto não icónicos.

Ora esta distinção entre a literatura e o cinema remonta à posição de Platão sobre as diferentes modalidades narrativas, mais precisamente a **narrativa pura** ou **diegese** e a **imitação** ou **mimese**. O que nos importa agora sublinhar é o facto de se tratar de modalidades narrativas. De facto, uma das grandes questões que se coloca a quem quer que aborde estes assuntos é se o cinema pode, tal como a literatura, ser submetido a uma

[1] A edição citada é a de 1983, que é constituída pela reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, organizada por Maximiano de Carvalho e Silva e com Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro. Será a partir desta edição que se farão as restantes citações.

análise narratológica. Alguns dos mais conceituados narratologistas que se têm dedicado a esta questão, como F.K.Stanzel, Seymour Chatman, Edward Branigan e David Bordwell, têm respondido afirmativamente a esta hipótese. Claude Bremond, por exemplo, fala igualmente de um sistema de signos próprio da narrativa, independentemente do "meio" ("*medium*") utilizado, e que se pode encontrar no cinema. Christian Metz, por seu turno, propõe uma definição muito sintética de narrativa ("*Discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'évènements*")[2], aplicável tanto ao discurso literário como ao fílmico.

Se partirmos do pressuposto de que um filme pode, tal como um livro, ser abordado enquanto particular forma de actualização de uma modalidade narrativa, então o caminho está aberto para que, por um lado, se possa analisar o modo específico com que cada arte narra e, por outro, se possam estabelecer as semelhanças estruturais entre as duas formas de expressão narrativa.

David Wark Griffith, grande homem dos primórdios do cinema, foi dos primeiros a confiar no valor da aproximação entre as duas artes e a estabelecer sistematicamente a filiação do cinema à literatura em termos de técnicas narrativas. Como Eisenstein muito bem explica, os romances de Charles Dickens continham na sua estrutura e tipo de linguagem características cinematográficas *avant-la-lettre*, como por exemplo no uso do "*close-up*" e da "*parallel action*", aproveitadas da melhor maneira por Griffith (EISENSTEIN, 1977: 195-230). Vejamos agora, identicamente, quais os aspectos que na obra de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, remetem para o universo cinematográfico.

Qualquer definição de "narrativa" (atente-se na de Metz, que acima citámos) sublinha inevitavelmente duas vertentes fundamentais: a **sequencialidade**, isto é, a sucessão de acontecimentos, e a **temporalidade**, elemento indispensável, sem o qual a acção não teria lugar. Ora a noção de sequência é igualmente basilar para a compreensão da natureza do cinema. "O cinema é a visão de uma certa realidade contada em planos **sucessivos** que se articulam em movimento graças à sua montagem. O plano é a unidade essencial e a montagem a operação que lhes dá a devida **sequência**", diz-nos Luís de Pina (1980: 18). Esta definição descreve a estrutura cinematográfica como constituída por pequenas unidades, os planos - que equivalem, no texto literário, aos enunciados verbais - que se encadeiam de forma a dar corpo a uma sequência com sentido, o discurso fílmico. Para Eisenstein, esse sentido nasce da justaposição de elementos conflituais, fenómeno igualmente visível na linguagem literária, e que é a base da montagem cinematográfica, enquanto particular forma de comunicação ou discurso[3]. Notemos, desde já, como é que Jacinto do Prado Coelho descreve a estrutura da novela: "Em esquema, a novela não passa de uma **sucessão** de cenas dialogadas e cenas de movimento (estas mais raras) grudadas

---

[2] Cf. METZ, "*Remarques pour une phénoménologie du narratif*" in Essais sur la Signification au Cinéma, Tome I, Paris: Klincksieck, 1975.

[3] Eisenstein define cinema como: "above all else an '*art of juxtaposition*'", e montagem como: "*the expansion of intra-shot conflict (or contradiction) at first in the conflict of two shots standing side by side [...]*" in *Film Form*, pp.239 e 236, respectivamente.

por trechos narrativos [...]. O processo da narração é **sucessivo, aditivo**; a novela pode dizer-se um relato **linear**, cujo ritmo é determinado pelos próprios eventos [...]" (1983b: 231), ao contrário do que sucede com o romance, onde a acção é como que retardada.

É precisamente isso que podemos verificar no *Amor de Perdição*: a sua construção é assente na sucessividade dos acontecimentos, isto é, na dependência directa da acção e portanto da vivacidade do ritmo narrativo. Camilo perde pouco tempo a descrever e, quando o faz, integra a descrição, tanto quanto possível, na própria acção. Com frequência nos apercebemos de determinadas características de uma personagem apenas pelas suas atitudes ou por uma rápida adjectivação numa fase essencial dos acontecimentos. Damos um exemplo: no momento em que o conflito está prestes a estalar, pois Teresa acabou de recusar a proposta de casamento do seu primo Baltasar Coutinho, por amar Simão Botelho, os dois amantes trocam entre si cartas de amor. Simão responde à carta de Teresa, contando-lhe o encontro, na noite anterior, com o seu rival:

> "Respondeu ele contando a história do incidente com o encapotado; receando assustar Teresa e privar-se da entrevista, escreveu nova carta, em que não transluzia medo de ser atacado, nem sequer receio de marear-lhe a fama. Quis parecer a Simão Botelho que este era o digno porte de um amante corajoso." (Pág. 131).

No início da novela tínhamos ficado a saber que Simão possuía um temperamento rebelde e belicoso, que fora amainado pelo amor de Teresa. Agora verificamos que o seu carácter é nobre e corajoso mais pelo modo como se comporta diante do perigo e da amada do que por uma descrição exaustiva das características da sua personalidade.

Referindo-se à escassez de descrições nesta obra de Camilo, Luís Amaro de Oliveira, autor de um estudo sobre o *Amor de Perdição*, justifica-a devido à imobilidade pinturesca que os elementos descritivos tendem a fornecer à novela. E acrescenta:

> Talvez por isso Camilo raramente os utiliza, preferindo-lhes o quadro dinâmico de mobilidade fílmica em que os elementos descritos agem, criando imagens vivas que, literariamente, se somam ao ritmo das flexões verbais de função específica no período.[4]

Por outro lado, os diálogos, que constituem a matéria essencial da novela camiliana, não funcionam como paragens na acção, mas antes se integram perfeitamente dentro dela, pela sua vivacidade e intensidade dramática. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho (1983b: 264):

> Por via de regra, as personagens não dizem uma palavra em que não transpareça uma situação moral de crise ou que não seja decisiva para o desenrolar da intriga. O diálogo camiliano é também, essencialmente, acção. Distingue-o a sobriedade, a densidade, o vigor dos momentos culminantes" (o sublinhado é nosso).

---

[4] Referimo-nos à edição desta obra de Camilo comentada por Luís Amaro de Oliveira e publicada pela Porto Editora com a indicação de tratar-se de uma Realização Didáctica. Na frase que citámos, da página 116, o sublinhado é nosso.

Senão vejamos, a título de exemplo, a cena do confronto entre os criados de Baltasar Coutinho e Simão, acompanhado pelo ferrador João da Cruz, depois de estes terem ferido um dos homens (págs. 185-187):

> Já a coronha do bacamarte do arrieiro lhe ia direita ao peito, quando Simão lhe reteve o braço.
> - Não se bate assim num homem ajoelhado! - disse o moço. - Levanta-te, rapaz!
> - Eu não posso, senhor. Tenho uma perna quebrada, e estou aleijado para a minha vida!
>
> Neste comenos chegou o ferrador e exclamou:
> - Pois esse tratante ainda está vivo?!
>
> E correu sobre ele com o podão.
> - Não mate o homem, senhor João! - disse o filho do corregedor.
> - Que o não mate! Essa é de cabo-de-esquadra! Com que então o fidalgo quer pagar-me com a forca o favor de o acompanhar ... hem?
> - Com a forca!? - atalhou Simão.
> - Pudera não! Quer que este homem fique para ir contar a história? Acha bonito? Lá vossa senhoria, como é filho de ministro, não terá perigo; mas eu, que sou ferrador, posso contar que desta vez tenho o braço no pescoço. Não me faz jeito o negócio. Deixe-me cá com com o homem ... ."

Para além da vivacidade e colorido do diálogo - do qual este excerto não é mais do que uma pálida amostra -, que em vez de quebrar o ritmo da acção antes serve para a empolgar, fica o leitor a compreender melhor o temperamento de Simão, que apesar de corajoso e aguerrido, possui um coração bom e misericordioso, enquanto que o fiel João da Cruz é um homem pragmático e pouco dado a escrúpulos.

Assentando a novela no desenrolar da intriga, é fácil deduzir do papel dos agentes da acção, isto é, das personagens. As personagens do *Amor de Perdição* são desenhadas com traços claros e simples e não revelam riqueza de vida interior, o que permite enquadrá-las na categoria de "personagens planas", que se identificam com a acção e dela se tornam puro símbolo (Cf. OLIVEIRA, [s.d.]:41). Por isso é escasso o número de personagens secundárias, estando o seu papel quase exclusivamente restringido aos momentos em que intervêm na acção. Trata-se de um tipo de economia narrativa, de sintetização, normalmente verificável no cinema.

Linda Seger, guionista e especialista em adaptações de obras literárias ao écran, é da opinião que no romance a história está em função do tema, enquanto que no filme o tema está em função da história. (SEGER, 1993: 42) Não deixa de ser interessante notar que o facto de a estrutura da novela depender sobretudo da intriga, e não do aprofundamento do seu tema principal, a aproxima, também nesta perspectiva, da estrutura cinematográfica.

Mas, como atrás referimos, a temporalidade é outra das características fundamentais da narrativa[5]. Na lógica temporal, a "crono-lógica", reside a essência da narrativa, segundo Seymour Chatman:

> [...] what makes Narrative unique among the text-types is its 'chrono-logic', its double temporal logic. [...] The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or récit or syuzhet), the second in that called Story (histoire or fabula)" (CHATMAN, 1990: 9).

---

[5] Como muito bem diz Jacinto do Prado Coelho na obra já citada, 2º vol., p.234, "O espaço, na novela camiliana, é um acessório do tempo, a condição para a aventura, a peripécia.".

Robert D. Richardson, Jr., num interessante artigo intitulado "*Visual Literacy: Literature and the Film*" baseia-se na posição de Vachel Lindsay - o qual estabelece a relação entre o cinema, a escultura, a pintura e a arquitectura - para afirmar que foi o cinema que deu às artes visuais a capacidade de trabalhar com, e não contra, o tempo e a mudança, isto é, através do cinema:*"[...] the visual arts were given a narrative capability, which is a literary characteristic"* (RICHARDSON, 1966: 26-7).

Neste sentido podemos dizer que em relação ao tratamento do tempo não será tanto a novela que se aproxima do cinema quanto o contrário: o cinema aprendeu da literatura como manejar a temporalidade, e à literatura foi buscar muitos desses processos: a analepse (mais conhecida, no universo fílmico, por *flash-back*), a prolepse, a síntese, a elipse, a pausa.

Mas o que importa aqui sublinhar é um outro aspecto da novela de que nos ocupamos que mais uma vez a aproxima da narrativa fílmica. O cinema é, geralmente, em relação à literatura, mais sintético, mais condensado. Em termos narratológicos, tal característica coincide com aquilo a que Gérard Genette chamou "velocidade", ao dividir em três as categorias do tempo do discurso (ordem, velocidade, frequência). Aquilo que permite determinar a "velocidade" de uma obra é a proporção existente entre o tempo do discurso e o tempo da história: tanta mais velocidade quanto mais curto for o tempo do discurso em relação ao tempo da história. Ora o *Amor de Perdição* destaca-se, precisamente, pela sua velocidade narrativa - a isso se referia Camilo como uma das razões do seu êxito, tal como logo de início frisámos. No entanto, é interessante notar que essa velocidade vai esmorecendo à medida que a tensão dramática cresce. É como se a velocidade fosse essencial para transportar rapidamente o enredo para os seus "pontos essenciais". De facto - é Luís Amaro de Oliveira quem o sublinha - a introdução começa por ser velocíssima, já que em cerca de dezasseis páginas se desenrolam mais de quatro décadas, para diminuir substancialmente quando se dá início à intriga propriamente dita, que decorre em cerca de três anos e ocupa duzentas páginas. Os momentos finais são aqueles em que o tempo parece parar, porque, finalmente, se chegou ao centro do drama, e a intensidade com que o leitor o vive resulta não só da capacidade e talento do escritor em exprimir as emoções, mas também da forma galopante e ansiosa como este soube arrastar aquele para o coração da tragédia[6].

O cinema sabe deter-se em momentos do tempo e a partir dessa imobilidade construir a tensão dramática, mas a capacidade de o fazer, por implicar grande mestria, não é apanágio de muitos realizadores. Na esmagadora maioria dos casos, quando se trata de filmes narrativos, verifica-se aquela sintetização de que há pouco falámos e a dependência directa do fluxo narrativo. O filme manifesta, normalmente, uma maior tendência para a isocronia (coincidência entre o tempo de duração da diegese e do

[6] Sobre esta questão diz-nos Aníbal Pinto de Castro: "Creio podermos concluir que, de um modo geral, são a intensidade emocional do conteúdo e a posição fulcral de certos acontecimentos do conjunto diegético, os factores determinantes desse ritmo narrativo em Camilo. O tempo narrativo será, pois, sempre tanto mais extenso, quanto mais intenso for o conteúdo emocional da diegese, ou quanto o acontecimento narrado se revelar mais importante e, por assim dizer, decisivo para o desenvolvimento dessa mesma diegese." in: *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, p.86.

discurso) do que o livro. Tal facto decorre da natureza de representação do cinema, que, ao instaurar situações de tipo "showing", faz coincidir a duração de um determinado momento da história com a duração do respectivo discurso, ou seja, do modo como esse acontecimento é dado a conhecer ao espectador. Na narrativa literária esta situação só se verifica nos diálogos em que o narrador não intervém directamente e, mesmo assim, não acontece de modo perfeito. Como refere Aguiar e Silva, "[...] é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva ou predominantemente por diálogos [...] que se verifica uma isocronia relativa - ou uma tendência para ela - entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Pondo de lado estes casos, o que o romance apresenta são anisocronias, diferenças de duração, entre estes dois tempos" (SILVA, 1990: 288).

No *Amor de Perdição* estes casos - os segmentos de discurso constituídos por diálogos - constituem o essencial da novela. É esta característica que, a par da quase ausência de descrições e divagações, facilita a velocidade narrativa e a aproxima, sob este ponto de vista, do cinema e também do teatro. Os únicos segmentos de discurso que "atrasam" a velocidade são os que correspondem às intrusões do narrador, mas mesmo aí se verifica não serem nem muito frequentes nem, sobretudo, muito extensas, tratando-se, não de pausas nos acontecimentos, mas de uma forma de sublinhá-los, chamando a atenção do leitor para um determinado aspecto ou intensificando a tensão dramática daquilo que sucedeu ou vai suceder. Assim como o realizador de cinema que compõe os planos de modo a obter deles a máxima possibilidade expressiva, também Camilo selecciona deliberadamente os episódios mais significativos, resumindo-se a sua narrativa quase unicamente à justaposição dos momentos críticos, razão pela qual, quando se vê forçado a dar indicações sobre um aspecto menos relevante ou mais quotidiano, se apressa nessa narração e chega mesmo a pedir desculpa aos leitores por ter perdido tempo com esse detalhe. As ligações que estabelece entre as cenas são, regra geral, curtas, o que resultou numa estrutura aproximável ao processo fílmico da montagem enquanto sucessão significativa de fragmentos da acção total. O seu estilo narrativo não procura, pois, a acção pela acção, mas sim aquela que é mais rica de significado, valor emocional e tensão dramática, de modo que pouco mais seja necessário acrescentar àquilo que se "vê" acontecer[7].

Não é indiferente a esta forma quase ininterrupta de fazer suceder os acontecimentos a intuição camiliana quanto àquilo de que o seu público mais gostava e que, portanto, mais vendia ... Mas mesmo esta característica da sua literatura, particularmente evidente no *Amor de Perdição*, não deixa de ser significativa, pois baseia-se numa técnica de captar e manter a atenção do leitor comparável àquela que o cinema utiliza, por ter clara consciência de não tolerar a paragem, a quebra de ritmo para lá de um certo limite mínimo. É como se Camilo esperasse dos seus receptores o mesmo comportamento que um cineasta

---

[7] Nos momentos de maior intensidade dramática cresce o tempo do discurso, por um lado, pois o narrador preocupa-se em sublinhar cada dado emocional, cada sentimento, cada pensamento dos protagonistas; por outro lado, diminuem drasticamente as referências temporais que até aí se tinham acumulado. Chegados ao centro do drama, importa sobretudo seleccionar as cenas de maior dramatismo e significado e deixá-las existir por si mesmas, quase já fora do tempo.

espera dos espectadores: uma relação contínua, ininterrupta, com a obra, sem paragens nem distracções.

Alguns críticos são da opinião de que a função do cinema é mais a de criar emoções do que a de contar histórias. Ora é precisamente aqui que reside o talento de Camilo: no manejo da sua capacidade narrativa de forma a criar eficazmente ambientes de tensão que explodem em quadros de profundo dramatismo e que arrastam o leitor para dentro da história, fazendo-o aderir às personagens, por vezes através de um lirismo bem português e onde o sentimento trágico-amoroso tem a última palavra.

Literatura e cinema são sistemas sígnicos distintos e, sob muitos aspectos, divergentes. No entanto, é inegável que nalguns pontos se tocam. No que diz respeito ao caso presente, verificamos que os pontos em que livro e filme se aproximam têm que ver com a narratividade. A novela é, de um modo geral, a suprema representante da modalidade narrativa e, no caso particular do *Amor de Perdição* essa característica é particularmente evidente, pelas razões expostas. Pelo modo como organizou sequencialmente a narrativa, pela forma como trabalhou os aspectos da temporalidade e pela genialidade com que, usando processos directos, rápidos e sintéticos, construiu a emoção, encaminhando-a para o clímax, Camilo avizinhou-se de um modo de narrar muito caro ao cinema. Evidentemente que permanecem na sua obra elementos mais estritamente literários e que implicam uma maior dificuldade na sua transposição fílmica - é o caso de um certo tipo de intervenção do narrador e da forma ágil com que salta da focalização interna, por vezes múltipla, para a focalização externa. É, pois, muito interessante verificar as diferentes soluções encontradas pelos três realizadores que, em épocas diferentes, adaptaram esta obra ao écran[8]. Mas essa tarefa não cabe no âmbito da presente comunicação.

De qualquer modo, é de toda a justiça frisar que as características aqui sublinhadas foram necessárias mas não suficientes para justificar o êxito - literário e cinematográfico - e, sobretudo, a imortalidade do *Amor de Perdição*. Foi sobretudo a grandeza da história narrada, aquilo que nela encontra correspondência no coração humano - muito particularmente no português - que lhe conferiram o estatuto de uma das maiores obras da nossa literatura e, certamente, um lugar de respeito no panorama internacional da lusofonia e de toda a literatura europeia.

Universidade Aberta

[8] São eles: Georges Pallu, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira, respectivamente em 1921, 1943 e 1979. Muito interessante é notar que Manoel de Oliveira não se interessou pelo lado mais estritamente ou estruturalmente "cinematográfico" da novela camiliana, o que, aliás, releva de uma particular concepção de cinema. Para Manoel de Oliveira "uma frase tem o valor de uma paisagem", pelo que aquilo que mais lhe importou foi a reprodução fílmica das frases, do discurso literário de Camilo. Som e movimento estão, para o realizador, de mãos dadas no cinema, muito mais do que movimento e imagem: "O que exige o movimento no cinema é o som, não é a imagem. [...] Sem movimento não há palavra, não há som".

BIBLIOGRAFIA

A edição do *Amor de Perdição* em que nos baseámos foi a seguinte:

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição (Memórias duma Família)*, Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva, com Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro, Porto: Lello & Irmão, Editores, (1983).

A edição que referimos de seguida foi consultada devido ao estudo crítico que inclui.

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Realização Didáctica de Luís Amaro de Oliveira, Porto: Porto Editora, (?).

CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms - The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, London: Cornell University Press, (1990).

COELHO, Jacinto do Prado, "O *Amor de Perdição*, romance de pundonor?", *A Letra e o Leitor*, 2ª ed. Lisboa: Morais Editores, 1977, pp. 103-6.

_____ , *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

_____ , (1984) - "Romance e Novela na Literatura Portuguesa", *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária)*, 3ª ed., Porto: Figueirinhas, 1984, 3º Vol., pp. 950-4.

EISENSTEIN, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, 2ª ed., S.Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

GAUDREAULT, André; JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris: Éditions Nathan, 1990.

LAWTON, R.A, *Regards sur deux ou ... trois heros romantiques*, Paris: Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986 - Separata de *L'Enseignement et l'Expansion de la Littérature Portugaise en France, Actes du Colloque*, Paris, 1985

_____ , "Technique et signification de *Amor de Perdição*", *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle Série - Tome vingt-cinq, Lisboa: Institut Français au Portugal, 1964, pp.77-135.

LOPES, Oscar; SARAIVA, António José, "Camilo Castelo Branco", *História da Literatura Portuguesa*, 16ª ed., Porto: Porto Editora, 1995.

METZ, Christian, "Remarques pour une phénoménologie du narratif", *Essais sur la Signification au Cinéma*, Tome I, Paris: Klincksieck, 1975.

PINA, Luís de, *Cinema para todos*, Lisboa: Secretariado do Cinema e da Rádio, 1980.

RICHARDSON Jr., Robert D.,"Visual Literacy: Literature and the Film", *Denver Quarterly*, 1, n.2., 1966.

SEGER, Linda, *El Arte de la Adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid: Ediciones Rialp, S.A. 1993. (Tradução por Marisa Chacón e Alfonso Méndiz da obra *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, 1ª ed., N.Y.: Henry Holt and Company, 1992.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, 1990.

EÇA DE QUEIROZ E O BRASIL: UMA RELAÇÃO AMBÍGUA

BEATRIZ BERRINI

Sinteticamente poderíamos afirmar que as relações de Eça de Queiroz com o Brasil podem ser analisadas a partir de quatro perspectivas, a saber: os dados biográficos, os textos jornalísticos, as ficções e, finalmente, a correspondência. No caso da ficção, cumpre distinguir as várias acepções do termo brasileiro nos romances e contos: a) o brasileiro nascido no Brasil; b) o brasileiro de "torna viagem", ou seja, o português nato, enriquecido no Brasil, posteriormente estabelecido na terra natal; e, c), o português que jamais esteve na América, mas foi bafejado por mercês de parentes que, no Brasil, fizeram fortuna. Examinarei os quatro níveis, a começar pela biografia de Eça de Queiroz, rica em dados que têm muito a ver com o Brasil. Vejam-se algumas circunstâncias familiares, de importância no caso. Seu avô paterno, o desembargador Joaquim José de Queiroz (1774-1850) deslocou-se para o Brasil, em companhia da mulher, Joaquina Teodora de Almeida, tendo vivido no Rio de Janeiro, onde exerceu a função de Ouvidor, entre 1818 e 1821. No Brasil, aliás, nasceu o pai do romancista, José Maria d'Almeida Teixeira de Queiroz. D. João VI ainda se encontrava no Brasil durante a permanência do avô de Eça; o Ouvidor participou mesmo do juramento feito pelo monarca e outros à futura Constituição, a ser elaborada pelas Cortes portuguesas, o que permite supor sua adesão às idéias liberais. O Ouvidor Geral, e futuro Desembargador, deve ter regressado a Portugal com a família, ou em 1821, com D. João VI, ou pouco depois. Ou seja, às vésperas da independência do Brasil.

Ao retornar a Portugal, cumpridos alguns anos de sua carreira na magistratura, o Desembargador levou consigo a família e pelo menos dois escravos, - Rosa e Mateus, - que, ao que tudo indica, foram libertados ao chegar ao Velho Mundo. Quando José Maria nasceu, seus pais não sendo casados (o que somente irá acontecer quatro anos mais tarde), o menino foi entregue aos cuidados da ama, ela também brasileira, a pernambucana Ana Joaquina Leal de Barros. Com o seu falecimento, ou mesmo antes, a criança foi levada para a casa dos avós, em Verdemilho, Aveiro. Neste solar, o pequeno José Maria viveu por alguns anos, somente indo para o Porto por ocasião da morte da avó, já viúva. A conclusão que se pode tirar é a de que o futuro romancista viveu os primeiros anos de sua vida entre pessoas que, ou tinham vivido no Brasil, ou eram brasileiros natos. Foi portanto no meio de pessoas familiarizadas com o Brasil que o menino foi-se formando e descobrindo a vida. O mesmo em relação à literatura. Num ensaio memorialista, recordou Eça de Queiroz, já na maturidade, a sua introdução no mundo da arte, através da fala de dicção brasileira do velho Mateus, o antigo escravo:

> A minha mais remota recordação é de escutar, nos joelhos dum velho escudeiro preto, grande leitor da literatura de cordel, as histórias que ele me contava de Carlos Magno e dos Doze Pares. ("O Francesismo").

Anos mais tarde, já formado pela Universidade de Coimbra, Eça prestará concurso para a carreira de Cônsul, conquistando o primeiro lugar. Mas, manobras palacianas evitaram sua nomeação para a vaga, sendo em seu lugar escolhido alguém com colocação inferior no citado concurso, mas com proteção da corte. Que vaga era essa? Para o consulado da Bahia!

Mais sólidos e contínuos foram os laços de amizade que o uniram a brasileiros, já nos últimos quinze anos de sua vida. Não somente ao paulista Eduardo Prado, que procurou sempre ser-lhe útil, - como aliás a muitos outros portugueses, - que esteve com ele, ao lado de Ramalho Ortigão, em Glion-sur-Montreux, às vésperas de sua morte; que deixou imediatamente a Itália, onde estava viajando com a mulher, ao receber a notícia do seu falecimento, regressando a Paris, onde acolheu a viúva de Eça e os filhos na sua casa parisiense, a Villa Saïd, e que, ainda, empenhou-se para que a sua família recebesse o seguro de vida. Nenhum português, fosse o Embaixador ou outras personalidades, fez então pela família de Eça de Queiroz, o que Eduardo Prado realizou. Outro grande amigo, frequentador assíduo da casa de Neuilly, foi Domício da Gama. Acrescente-se Joaquim Nabuco, o Barão de Rio Branco, Magalhães de Azeredo, Olavo Bilac, etc.

Outro fato de importância nessas relações com o Brasil é a colaboração do escritor para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, que se estendeu por 17 anos, desde 1880 até 1897, com intervalos. Importante não só por colocar o Brasil permanentemente diante do escritor, como destinatário de seus textos, como ainda pelo fato de lhe proporcionar uma boa remuneração; e, quem conhece as atribulações de Eça com negócios de dinheiro, sabe bem o quanto isso era importante para a sua subsistência.

Por tudo quanto foi exposto, parece que ficou claro que o Brasil devia parecer a Eça de Queiroz uma nação amiga, que lhe era muito simpática, onde tinha inúmeros amigos e admiradores, e com a qual podia contar nos momentos de necessidade. No entanto, a sua relação com o Brasil é bem mais complexa do que se poderia supor, como o comprovam, por exemplo, os textos jornalísticos, a ficção e a correspondência: uma *relação ambígua*, na verdade.

REVELAÇÕES DOS TEXTOS JORNALÍSTICOS

Eça de Queiroz iniciou-se publicamente nas letras através da *Gazeta de Portugal* (1866-1867), ainda estudante em Coimbra. Em 1867, durante seis meses, fundou, dirigiu e escreveu por inteiro os números do *Districto de Évora*. Mas é em 1871, com as *Farpas*, escritas em colaboração com Ramalho Ortigão, que emerge por vezes de seus textos uma animosidade ou, pelo menos, uma certa incompreensão, em relação ao Brasil. Os artigos que escreveu a propósito da visita do imperador D. Pedro II à Europa, textos cáusticos e impiedosos, tiveram duas consequências: quase desencadearam uma revolução no nordeste do Brasil; e posteriormente uma outra: por ocasião da publicação da nova edição das *Farpas*, que reuniu textos de sua exclusiva autoria, sob o título *Uma campanha alegre* (1890-1891), Eça, como Ramalho aliás, foi levado a atenuar ou suprimir algumas "farpas", que poderiam atingir os seus amigos brasileiros e talvez afetar sua colaboração nos jornais do Brasil.

Já na época da primeira publicação, em 1871/1872, em carta ao presidente da província de Pernambuco, - "farpa" suprimida em 1890/1 - Eça de Queiroz manifestava seu espanto diante da reação dos pernambucanos de Goiana, face às crônicas dele e de Ramalho[1] a respeito do imperador D.Pedro II, em visita à Europa. Na verdade, ele caricaturara "tudo aquilo que Dom Pedro fizera, ou dissera", e na sua crítica tudo ridicularizara: seus títulos, sua bagagem, suas preferências literárias, as festas a que comparecera, seu conhecimento de línguas estrangeiras etc. "Tudo e tudo as *Farpas* cobriram de chacota, com impiedade"[2], diz Paulo Cavalcanti. Eça defendeu-se perante o presidente da província de Pernambuco, na aludida carta, reconhecendo que de tudo se rira, mas certo de que os brasileiros compreenderiam o seu riso, uma vez que, escrevia ele, são geralmente "eles que nos prodigalizam os nomes injuriantes, os murros, os pesados fardos às costas, a ofensa e o desdém." E acrescentava:

> E não seria menos estranho ainda que os Srs. pernambucanos se irritassem com as nossas páginas sobre o seu imperador - que são delicadas e imperceptíveis ironias, onde há respeito - eles que escrevem, sobre o nosso rei, páginas que são pesadas e torpes como sebo derretido.

Nem Eça foi tão respeitoso como insinua; nem o rei de Portugal era alvo de tantas injúrias, a não ser em momentos acesos de crise; nem as relações entre brasileiros e portugueses, em território brasileiro, eram tão simples como a ele talvez parecesse. Na região do Nordeste brasileiro não tinham sido raros os conflitos sangrentos entre portugueses e brasileiros. Além disso, estava-se há relativamente poucos anos da independência do Brasil, e a perda da colónia afetara profundamente a economia de Portugal. As relações entre os nacionais e os portugueses eram frequentemente difíceis, pois estes concentravam em suas mãos as atividades comerciais e outras igualmente lucrativas. Por outro lado, latejavam ainda na antiga metrópole profundos ressentimentos contra a ex-colónia. Em outro texto - *O Brasileiro* - de fevereiro de 1872, o leitor menos atento poderá encontrar um conceito de *brasileiro* menos contundente, pelo menos se comparado ao do *português* - "é o Brasileiro com as cores desbotadas"; - mas atente-se para expressões como estas: "Ser brasileiro pode acontecer a todo mundo", ou "[o brasileiro] é um perigo iminente", e se não se tomar cuidado, pode-se voltar para casa "irremediavelmente abrasileiralhado", etc. Preciso é ter em conta, ainda, que Eça não foi o único a ridicularizar D.Pedro II, bastando lembrar um texto de Guilherme de Azevedo[3], que figurou ao lado da caricatura do imperador feita por Bordalo Pinheiro, para o *Álbum das Glórias*. Intriga o porquê de tanta animosidade coletiva, diria mesmo agressividade, dos portugueses contra o nosso imperador. João Medina chega a se perguntar: "porquê

---

[1] Sobre a autoria da carta ao presidente da província, leia-se Paulo Cavalcanti, na obra a seguir citada, e o 1º vol. da *Bibliografia Queirociana* de E. GUERRA DA CAL, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1975. João Medina, em recente ensaio, opina pela autoria de Ramalho. Optamos pela de Eça, na esteira de Da Cal e Cavalcanti, após análise do texto.

[2] Paulo CAVALCANTI, *Eça de Queiroz: agitador no Brasil*, Recife: ed. Guararapes, 1983, p.345 e seg.

[3] Guilherme de AZEVEDO, in: *Album das Glórias*, Maio de 1880.

tanta irritação [...] contra as gentes do Brasil e os pobres emigrantes portugueses que de lá voltavam".[4]

Existem outros textos queirozianos posteriores, publicados em jornais brasileiros, que mostram a inequívoca disposição ambígua de Eça de Queiroz em relação ao Brasil. Em 31-10-1880, escreveu um artigo, que hoje leva o título "*O Brasil e Portugal*". Nele, Eça comenta um texto publicado no *Times* a respeito do Brasil. Artigo laudatório, que achou oportuno colocar diante dos olhos dos brasileiros, embora nos seus comentários paire a inconfundível ironia, ironia, que, aliás, atinge quer Portugal quer o Brasil, mas sobretudo o imperialismo inglês. Veja-se este excerto;

> E todavia esta admiração do *Times* pelo gigante é misturada a um certo patrocínio familiar, de ser superior - que é a atitude ordinária da Inglaterra e da imprensa inglesa para com as nações que não têm couraçados, um Shakespeare, um *Bank of England*, e a instituição do rosbife ... Neste caso do Brasil, o tom de proteção é misto de simpatia ...".[5]

Anos depois, num dos chamados "Bilhetes de Paris", dirige-se o romancista "Aos estudantes do Brasil". Percebe-se justamente, nele, aquele tom paternalista, o "ar de mata-sete", que ele, anteriormente, censurara à Inglaterra; esse bilhete foi publicado por ocasião da visita de Sarah Bernhardt ao Rio de Janeiro. A propósito de um "Exame De Consciência" que a atriz publicara no Figaro, - uma espécie de auto-apologia de sua vida e do seu gênio, onde expunha aos leitores do citado jornal os seus triunfos, que justificariam a outorga da Legião de Honra, que ela ambicionava - escreveu Eça de Queiroz estas linhas, colocando estas palavras nos lábios de Sarah Bernhardt:

> No Brasil, os estudantes arrancavam os sabres e distribuiam cutiladas, porque os não deixavam desengatar os meus cavalos, meter os ombros aos varais e puxar eles a minha carruagem!

Difícil selecionar entre os comentários do escritor, expostos em três crônicas, os mais saborosos, e a minha opção vai naturalmente para aquele que melhor me irá servir para o que tenho em vista. A certa altura, quase ao final da terceira crônica, escreve Eça de Queiroz:

> E agora, para todo o sempre, na Europa que lê o Figaro, a idéia de estudantes do Brasil se ligará a arreios, a freios e a uma caleche cheia de Bernhardt, que rola, num trote entusiástico, levando entre os varais, em vez de burros, doutores.[6]

O sarcasmo queiroziano atinge quer os estudantes quer a atriz. Aliás preciso é ler as crônicas por inteiro, para se ter idéia da animosidade de Eça contra Sarah Bernhardt. Quanto aos estudantes, percebe-se o tom superior do romancista, maduro, a dar conselhos aos ingênuos e estouvados jovens de vinte anos. Ele não pretende, como esclarece, estabelecer um paralelo entre "os que se batem para sacudir um jugo e aqueles que se

---

[4] João MEDINA, "O "riso que peleja": As *Farpas* de Eça de Queiroz" in: *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, nº 19/20, 5ª série, 1995/1996, p.9 e seg.

[5] "O Brasil e Portugal", in: "Cartas de Inglaterra", apud *Obras* de Eça de Queiroz, vol. II, Porto: Lello, s.d.

[6] "Aos estudantes do Brasil", in: "Bilhetes de Paris", apud *Obras* de Eça de Queiroz, vol. II, Porto: Lello, s.d.

batem para obter um freio!" Ele próprio, estudante em Coimbra, participara de ato semelhante. Mas fora em relação a alguém que justificava tal gesto, explicou. Tratava-se da visita do 28º rei de Portugal à Academia, e então os estudantes não hesitaram em prestar "este serviço de cocheira" ao nobilíssimo soberano: "puxamos nós, com nobreza" aquele rei admirável, cumprindo assim "um alto dever cívico". Pelo ridículo que lança sobre o ato entusiástico dos estudantes brasileiros e pela ironia complacente com que relata o ato português, que aos acadêmicos coimbrãos tinham valido oito dias de feriado, o leitor apreende o tom paternal do romancista. Aliás, as derradeiras palavras da última crônica, acabam por envolver até o presidente dos Estados Unidos na sua crítica, fazendo Sarah Bernhardt afirmar que lá, na América do Norte: ".. .todas as manhãs, antes do almoço, eu trotava pelas avenidas de Washington montada no presidente MacKinley". Coisas de americanos, enfim, parece insinuar o escritor.

O BRASILEIRO NA FICÇÃO QUEIROZIANA

Primeiramente quero lembrar um exemplo (entre muitos outros possíveis) de brasileiro nato, participante da ficção de Eça de Queiroz: Joaquim Álvares de Castro Gomes, que aparece n'*Os Maias*[7], aliás de uma forma ambígua. De início, Carlos e o Castro Gomes reconhecem mutuamente que ambos pertencem a um mundo superior, diferente do comum da sociedade, sem necessidade de palavras, sequer de apresentação, para assim se avaliarem.

> Mas não vinha só; ao seu lado o marido, esticado, apurado numa jaqueta de casimira quase branca, com uma ferradura de diamantes no cetim negro da gravata [...]. Ao passar deu um olhar surprendido a Carlos - como descobrindo enfim entre os bárbaros um ser de linha civilizada ... (p.144).

Carlos, por seu lado, tinha já uma opinião mais ou menos favorável do Castro Gomes, pois ouvira dos lábios do Dâmaso as referências elogiosas ao casal: uma gente muito chic, chic a valer. A opinião do Dâmaso poderia não contar muito, e os exageros de elegância do Castro Gomes confirmariam as restrições que Carlos talvez fizesse ao brasileiro. Mas é o comportamento do Castro Gomes, salvando duas senhoras dentro de uma caleche desbocada, o que o obrigara a atirar-se aos freios dos cavalos, deslocando o braço - tendo merecido os elogios das crônicas dos jornais, que vem provar a Carlos ser o brasileiro um homem de coragem.

Todavia, ao tomar conhecimento, capítulos depois, do passado de Maria Eduarda, através das palavras do próprio Castro Gomes, Carlos enciumado e humilhado, muda de opinião. Admite que o brasileiro é muito mais rico do que ele; não pode também deixar de reconhecer, ao menos em parte, a sua elegância:

> No peito da sobrecasaca muito justa trazia um botão de rosa; os seus sapatos de verniz resplandeciam sobre as polainas de linho; no rosto chupado, queimado, a barba negra terminava em bico; os cabelos rareavam-lhe na risca; e mesmo a sorrir tinha um ar de secura, de fadiga (p.323).

---

[7] As citações dos romances de Eça de Queiroz são feitas a partir da edição da Aguilar, Rio, 1970, vols. 1 e 2.

Se na primeira vez que o vira, Castro Gomes já lhe parecera "muito magro, de barba muito negra", indolente e *poseur*, os traços agora estão mais vincados, e o texto deixa transparecer um tom pejorativo bem acentuado. Sobretudo sobressai a crítica à riqueza, ostensivamente patente nos adornos, e em especial as menções ao sotaque brasileiro, que são apresentadas de maneira pouco simpática, diria até ridícula: "... tom arrastado cheio de rr, que o sotaque brasileiro adocicava", "a lentidão adocicada daquela voz", "... palavras de Castro Gomes que ainda lhe ressoavam em redor, adocicadas e lentas"... O qualificativo - expresso através do *verbo* e do *adjetivo* - é o mesmo em vários momentos do romance, fato que comprova tratar-se de uma característica marcante, que muito desagradava aos portugueses[8]. Na verdade, desde o texto intitulado "O Brasileiro", d'*As Farpas*, Eça de Queiroz mostrara-se sarcástico em relação aos títulos nobiliárquicos brasileiros, reproduzindo ainda, de forma ridícula, a pronúncia de certas palavras e expressões: "oh *minina*", "coisas *di lá*", "*minhá genti*", etc.

Um outro qualificativo, este estrangeirado, muito frequente na caracterização do brasileiro é: *rastaquouère*. Insinua-se, desta maneira, a origem duvidosa de sua fortuna. Ao brasileiro nato censura-se, portanto, sobretudo o dinheiro, o arrivismo e a fala adocicada.

A imagem do brasileiro de "torna-viagem" não é muito diferente. Basílio talvez seja um bom exemplo. Arruinado, fugira para o Brasil, escapando aos credores, e ali fizera fortuna, numa especulação no Paraguai; e, mesmo na Bahia, nunca se mostrara trabalhador. Nas palavras do romance a posse da fortuna "seria apenas um desenvolvimento dos vícios". De passagem por Lisboa, deslumbra Luísa com o seu luxo:

> (Basílio) examinava a sua meia de seda bordada de estrelinhas escarlates, e cofiava indolentemente o bigode, arrebitando um pouco o dedo mínimo - onde brilhavam, em dois grossos anéis de ouro, uma safira e um rubi (p.615).

A elegância, talvez por demais requintada, - afinal ele acabava de chegar de Paris - e uma ostentação de jóias, são características que irritam por exemplo Julião. Basílio, sendo português, não tem o sotaque brasileiro. Mas, ao cantar uma modinha da Bahia, parodia "o tom sentimental de alguma menina baiana", e sua voz reveste-se de "uma preciosidade cômica". Quando é levado a manifestar-se a respeito do Brasil, adota sempre um tom pejorativo, lembrando o calor, os escravos, a falta de civilização... A sua avaliação do Brasil ele a resume numa única palavra: é o *degredo*. Na conhecida carta a Teófilo Braga, em que define a sua visão d'*O Primo Basílio*, Eça de Queiroz diz que esta personagem:

> Era um pulha antes, um pulha pobre - depois tornou-se apenas um pulha rico. Pessoas amigas escrevem-me dizendo que parece incrível que um homem que trabalhou no Brasil, com valor, seja no fundo um canalha! Estranha opinião! A Bahia considerada como a Fonte Santa da Purificação! ... (12-03-1878).

---

[8] Eça aludiu ao tom adocicado da pronúncia brasileira, portanto, desde as Farpas, quando ainda deveria ter viva na memória o sotaque dos brasileiros que conhecera na infância: a ama e os ex-escravos Rosa e Laureano, que viviam em Verdemilho; o que me leva a concluir que o nosso sotaque nunca soou bem aos seus ouvidos; e, ao contrário do que muitos supõem, a expressão "o brasileiro é o português com açúcar" é pejorativa.

Talvez os portugueses emigrados que retornavam ricos à pátria fossem no geral tidos por honestos, o que não os eximia de se constituírem inexplicavelmente em alvo das mais desabridas caçoadas, ridicularizados sempre. É o que Eça explica, no prefácio ao romance do amigo Luiz de Magalhães, *O Brasileiro Soares*.

O prefácio tem a data de 21 de maio de 1886, oito anos posterior, portanto, a *O Primo Basílio*. Logo no início do prefácio, Eça lembra que:

> [Por] mais de trinta anos, em novela, em drama, em poemeto, o romantismo [...] tem utilizado o brasileiro como a encarnação mais engenhosa e a mais comprensível da sandice e da materialidade.

Havia geral consenso de que o brasileiro vestia-se mal, andava coberto de diamantes, era um crasso, um glutão, um manhoso, bronco de sentimentos... É bem verdade que à partida, vendo-o arrancado do torrão natal, embarcado num porão de navio, a trabalhar depois como um mouro na terra estranha - a sua figura despertava piedade. Se, entretanto, voltava rico, bem vestido e de botas novas, com dinheiro que lhe permitia mandar erguer um palacete na aldeia, - que deixara pobre e agora deslumbra com as evidências de sua riqueza, - então passava a ser alvo de caçoadas e zombarias. Esse o tipo grotesco e risível que a literatura celebrava como brasileiro. O "torna viagem" podia ser na realidade do dia a dia um tipo comum, nem ideal nem bestial, um simples homem; a literatura dele fizera uma criatura execrável e ridícula. Portanto - é o que nos interessa - a imagem que perdurava ainda na literatura fora uma invenção do romantismo, de que Eça, ao que parece, conservava alguma lembrança. No início d'*A Capital!*, por exemplo, assiste-se ao embarque dum jovem emigrante que se destina ao Brasil; sua imagem, digna de piedade, corresponde àquela criada pelo romantismo. Se, todavia, regressar, será alvo de zombarias sem fim. É bem verdade que Eça louva o amigo Luiz de Magalhães por ter criado um tipo que foge a tais características. Luiz de Magalhães escapara à regra e fizera do protagonista do seu romance um homem como os demais, capaz de amar, de sofrer e de ter um fim trágico, apesar de gordo e rico. Eça, entretanto, retratou o "torna viagem" de uma maneira antes risível que objetiva.

O retrato do português nato, que nunca foi ao Brasil, que somente tem ali parentes ricos, cuja fortuna pode herdar, esse terá também a alcunha de brasileiro; todavia será retratado com amabilidade e simpatia. É o caso do Pereira brasileiro, d'*A ilustre Casa de Ramires*. As palavras de admiração com que o Pereira é cercado por todas aquelas povoações, sendo considerado um agricultor inteligente, empenhado no aperfeiçoamento de sua produção, não medindo esforços no trabalho da terra, - mostram já um outro brasileiro. Ousaria mesmo afirmar que existe uma certa admiração por este tipo de agricultor, capaz de dialogar de igual para igual com um fidalgo do quilate de Gonçalo Mendes Ramires, talvez mais cioso da honra do que o seu interlocutor. O leitor sabe que o Fidalgo dera a palavra ao Casco, na questão do arrendamento da Torre; sabe que mente quando diz que não tem com o Casco "contrato firme". E, portanto, tem o leitor os elementos necessários para bem avaliar seja Gonçalo ou o Pereira:

> Mas o Pereira coçava o queixo, desconfiado. Ele, em negócio, gostava de lisura. Sempre se entendera bem com o Casco [...]. De modo que desejava as coisas claras, para não surdir desgosto rijo. Não se lavrara escritura, bem! Mas ficara, ou não, palavra dada entre o Fidalgo e o Casco? (p.523).

O Pereira é "chamado Brasileiro por ter herdado vinte contos de um tio, regatão no Pará". Percebe-se no texto o apreço pelo lavrador honesto mas hábil, que se não nega ao trabalho, por mais árduo que seja, mas que se educa com a vida e sabe tirar partido das situações em que se encontra, sem nunca faltar ao respeito pela lei e para com as classes que detêm o poder.

Este brasileiro, português que não saiu da sua terra, mas que sem esforço maior recebe por herança uma pequena fortuna do Brasil, difere portanto dos outros dois - do brasileiro nato e do "torna-viagem", avaliados depreciativamente.

A CORRESPONDÊNCIA: TAMBÉM REVELADORA

Em relação à correspondência, é preciso distinguir entre as cartas dirigidas a brasileiros e aquelas outras em que de brasileiros se fala. No primeiro caso, pode-se generalizar dizendo que Eça de Queiroz sempre escreveu cartas amáveis, muito amigas, geralmente divertidas, aos seus destinatários brasileiros. Maior interesse para o que aqui pretendemos, apresentam as missivas dirigidas a portugueses, nas quais é possível encontrar referências a brasileiros.

Dou um exemplo do primeiro grupo, falando de um bilhete que Eça endereça a Domício da Gama; diz nele que na véspera lhe batera à porta, sem encontrar ninguém, desejando valer-se de Domício e de seus conhecimentos, para uma indicação:

> ... Sucede que eu necessito arranjar em dois ou três dias uma soma de dinheiro entre dois mil e três mil francos. Mas eu só conheço e convivo com patrícios pobres [...]; ignoro os homens, os meios, os caminhos, através dos quais se pode arranjar uma soma limitada como esta, não tendo propriedades a hipotecar.[9]

Diz adiante que tal assunto era familiar a Domício, infelizmente, e que, portanto, saberia bem informá-lo. E o empraza para o dia seguinte à tarde no Consulado. Esta carta mostra bem a amizade e a confiança que Eça depositava no brasileiro, socorrendo-se dele em assunto tão melindroso. Certamente já teriam debatido entre si as mútuas dificuldades econômicas, pelo que a carta revela. Note-se que somente a um outro missivista Eça se dirige nas suas necessidades financeiras: Ramalho Ortigão, o seu maior amigo. O que muito valoriza e esclarece, penso eu, o teor de sua amizade por Domício, pois o equipara, nesse aspecto, ao seu velho Ramalho.

Por outro lado, as referências que faz a Eduardo Prado comunicam por vezes uma outra impressão: o Prado é um ser muito especial, um amigo verdadeiro para todas as horas:

> O que posso dizer afoutadamente é que V. nos faz sempre a mesma falta, e que não há frase mais repetida entre nós do que: *Se o Eduardo cá estivesse* (04/07/1894).

---

[9] As citações das cartas são feitas a partir da edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Em carta a Oliveira Martins, confessa que ouvira boatos de que o Prado ia casar-se: "... Prado casado perde toda a graça prádica"(14/09/1892). Em outros momentos, essa graça começa a ser considerada exagerada e o Prado passa a ser qualificado de extravagante, fantástico, quimérico (10/07/1898). Adiante, nessa mesma carta, Eça desabafa: "Safa, que Prado!"

As menções a Martinho de Arruda Botelho, responsável pela *Revista Moderna*, sob a orientação cultural do romancista, são de outro teor, bem mais duras, pois na verdade era uma figura *sui-generis*, que devia mesmo causar espanto no meio português.

A meu ver, o que se depreende da correspondência, é que, Eça de Queiroz teve grandes e verdadeiros amigos brasileiros. Todavia, o modo de ser deles, diferente das maneiras portuguesas, a exuberância das expansões, a sem-cerimônia das atitudes, o pouco formalismo, deviam por vezes chocá-lo. Sendo irmão, o brasileiro era diferente.

A RECEPÇÃO DE EÇA DE QUEIROZ NO BRASIL

O grande texto crítico brasileiro do século XIX sobre Eça de Queiroz é da pena de Machado de Assis. Crítica lúcida, sem dúvida, objetiva e literária, embora também moralista. Eça ao tomar ciência dela, escreve ao nosso romancista, agradecendo-lhe "o excelente artigo". E acrescenta:

> Apesar de me ser em geral adverso, quase severo, e de ser inspirado por uma hostilidade quase partidária à Escola Realista - esse artigo todavia pela sua elevação e pelo talento com que está feito honra o meu livro, quase lhe aumenta a autoridade (29/06/1878).

Eça de Queiroz, reconhecendo a qualidade e acerto da crítica machadiana aos seus dois primeiros romances, atingiu o ponto central do texto crítico de Machado de Assis, ao mencionar a hostilidade declarada do brasileiro contra o Realismo. Outros artigos publicados na imprensa do Brasil foram-lhe mais favoráveis. Todavia é a palavra autorizada de Machado que venceu o tempo e permanece como a mais correta e inteligente crítica brasileira oitocentista a respeito da ficção queiroziana. Quem se lembra ou cita por exemplo a opinião tão favorável de José Veríssimo? A crítica do romancista de *D. Casmurro*, todavia, entrou em choque com o público, no sentido de que a recepção de Eça de Queiroz entre nós, brasileiros, foi sempre a mais calorosa e entusiasta possível. Lia-se e lê-se sempre Eça, as edições de seus romances esgotavam-se rapidamente, fizeram-se edições piratas de seus textos, transformaram-se suas ficções em peças de teatro, e assim por diante. E se tal foi verdade em vida do autor, continuou a sê-lo também após sua morte. O primeiro biógrafo de Eça de Queiroz é um brasileiro: Miguel Mello. Se ele teve inicialmente a intenção de publicar um livro com artigos a respeito da ficção queiroziana, instado pelos amigos juntou a eles páginas biográficas sobre Eça de Queiroz. Pesquisou como lhe foi possível, escreveu à família, obrigado, por assim dizer, pelas expectativas do público brasileiro, que exigia conhecer o *homem*, depois de ter saboreado as produções do *artista*. O título do livro de Manuel Mello - *Eça de Queiroz: a obra e o homem* - menciona as duas facetas do escritor, dualidade que se fará presente, posteriormente, como título de outros estudos sobre o nosso autor.

Por ocasião das celebrações do centenário de seu nascimento, inúmeros e importantes ensaios foram publicados no Brasil por Vianna Moog, Álvaro Lins, Clovis Ramalhete, e outros; ultimamente, é preciso lembrar Heitor Lyra, o livro de Paulo Cavalcanti, sobre as *Farpas*, a obra de Arnaldo Faro sobre justamente as relações do romancista com o Brasil; a biografia de Luiz Vianna Filho e tantos mais.

Sub-intitulei esta minha contribuição de: *uma relação ambígua*. Na verdade, do que dissemos, depreende-se que o romancista nem sempre viu com bons olhos o Brasil e os brasileiros; que publicou alguns textos críticos, nos quais ironicamente criticou a nossa maneira de ser; e que criou uma imagem desfavorável do brasileiro na sua ficção; escritor que, apesar de tudo, sempre teve e continua a ter a melhor acolhida entre nós. Note-se que há uma tradição queiroziana em Pernambuco, por exemplo, tão atingido pelas críticas das *Farpas*, bastando citar os nómes de Álvaro Lins, Gilberto Freyre e Paulo Cavalcanti. Quais as expectativas que Eça de Queiroz preencheu e continua a preencher junto ao nosso público leitor, e junto à crítica especializada, para conhecer tamanho e tão permanente sucesso?

Deve-se isso ao fato de que os seus textos são sempre divertidos, tornando sua leitura um prazer sempre renovado? Reflitamos um pouco a respeito do panorama da sociedade portuguesa, que bosquejou em sua ficção. Ao traçá-lo, pretendeu o autor ser objetivo, mas exagerou nas tintas; caricaturando, tornou mais visíveis os defeitos que pretendia corrigir, as idéias que queria fazer valer. O seu extraordinário humor faz com que se perceba melhor o que quis dizer, facilitando a comunicação. O leitor brasileiro, assim, além de divertir-se com a leitura, saboreia no texto a acerba crítica dos costumes portugueses. Na verdade, se Eça de Queiroz deu do brasileiro uma imagem ambígua, o retrato que faz do português é bem mais negativo - o que pode ter despertado as simpatias do público brasileiro, cioso de afirmar a sua emancipação, primeiro política e, depois, literária, em relação à antiga metrópole. Eça, objetivando ser real, ficcionalizou, possibilitando ao leitor a adesão a essa visão caricata e pejorativa. Através do seu secreto pacto com o leitor, conquista afinal o público brasileiro, com suas zombarias a respeito dos antigos senhores da colónia.

Quando penso no leitor de Eça de Queiroz de expressão portuguesa, sou levada a qualificá-lo de masoquista. De nossa parte, fez-nos bem contemplar, por um lado, os ridículos de uma sociedade que outrora nos dominou; por outro, a risonha caricatura que de nós o autor traçou, permitiu a conscientização de nossas falhas, favorecendo, com o tempo, a libertação de nossas pequenezes. Masoquismo, diga-se, bem mais presente entre os leitores portugueses. Pois, a leitura de Eça de Queiroz, com a sua dura, constante e sarcástica crítica, voltada para a realidade portuguesa dele contemporânea, se por isso mesmo agradava aos brasileiros, não deveria satisfazer os compatriotas. Contra Eça, é verdade, levantou-se por exemplo um Pinheiro Chagas. Os argumentos que utiliza, todavia, nas polêmicas que encetou contra o romancista, são de tal ordem, que somente ofereceram a Eça de Queiroz o ensejo de externar o seu verbo com maior ferocidade e humor.

A verdade é que os Congressos Internacionais Queirozianos vêm se realizando com frequência regular; as edições de suas obras se sucedem; os livros que sobre ele se

escrevem multiplicam-se ... A *Bibliografia* de Guerra da Cal não conhece par em outra literatura ...

Como gostar de quem fala mal de nós? O fato irretorquível é este: Eça de Queiroz é autor de presença viva tanto no Brasil como em Portugal, de uma atualidade extrema, apesar de toda a crítica que externou na sua obra. Pretendeu - e só o conseguiu em parte - traçar um panorama da sociedade burguesa e capitalista do seu tempo. Exerceu sobre ela uma crítica demolidora, atingindo também o Brasil com suas farpas. E com tudo isso é um autor extremamente popular. Como explicar tal sucesso? A explicação que me ocorre, além dos argumentos já expostos, tem a ver com o seu gênio. Impossível escapar à magia de suas criações, redigidas num estilo saboroso, ímpar, cheio de humor, obras que nos seduzem e divertem. É dizer pouco? Mas talvez seja impossível decifrar e entender o inexplicável ...

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

O CULTO DA COMIDA: DE QUE GOSTAM AS PERSONAGENS LITERÁRIAS PORTUGUESAS?

FRANCESCA BLOCKEEL*

INTRODUÇÃO

Nesta comunicação queria mostrar como a literatura pode veicular inconscientemente uma imagem muito positiva e desenvolvida da cultura culinária de um país, neste caso Portugal e, desta maneira, contribuir activamente para uma valorização de tudo quanto é nacional.

O assunto estudado, o aspecto culinário, insere-se num quadro mais global que é uma pesquisa acerca da imagem de Portugal nos romances para jovens dos 9 até aos 14 anos, escritos depois da Revolução do 25 de Abril de 1974. (Não se tomam em consideração obras de teatro, poesia, contos, banda desenhada, nem livros informativos.) Num período de vinte anos, 1974-1994, foram escritos uns 260 romances juvenis, de que analisei 45 para a presente comunicação (17%).

Analisando os livros, fui apontando tudo o que é representativo da sociedade portuguesa, colocando a informação em várias rubricas. Muito cedo verifiquei que havia tantas referências à comida que era preciso abrir uma rubrica só para a gastronomia. A análise dos dados obtidos levou-me a várias considerações, umas descritivas, outras interpretativas.

OBSERVAÇÕES

1. Uma primeira observação é que a comida está omnipresente nos livros para jovens. É uma presença tão patente, tão óbvia que penso que se pode falar numa verdadeira obsessão, e até da comida como elemento estrutural. Em todos os livros se fala de comer ou de comida, com excepção de um livro panfleto, *Catarina de todos nós*[1], onde apenas se menciona que é preciso ter o seu pão de cada dia, e que as crianças têm direito a paz e pão. Menciono aqui esta referência para que fique esclarecido que, quando digo "falar em" comida, quero dizer mesmo que a comida é o assunto de que se está a falar.

Fiz o levantamento de todas as vezes que se fala em comida: num número total de 5946 páginas há 376 referências a comida, o que nos dá como resultado uma referência em

* Agradeço imenso ao Sr. Dr. José Oliveira da casa editorial Caminho, e sobretudo ao Sr. Professor José António Gomes, director da secção portuguesa do *International Board for Books for the Youth* pela sua preciosa ajuda.

Queria expressar também o mais sincero agradecimento ao Instituto Camões que me concedeu uma bolsa de Investigação para uma estadia em Portugal, durante a qual preparei o presente trabalho.

[1] MURALHA, Sidónio, *Catarina de todos nós*, Lisboa: Caminho, 1979.

cada 15 páginas. Tomando em consideração que, entre estas páginas, se encontram também todas as páginas com desenhos e todas as páginas brancas entre os capítulos, chegamos a uma média de uma referência em cada 12 páginas.

2. Uma segunda observação é que os autores frisam a importância de um bom pequeno almoço: nos 45 livros há 23 referências a esta refeição, uma média, pois, de mais de uma referência em cada dois livros. Este pequeno almoço toma-se quase sempre em casa e consta sobretudo de pão, muitas vezes ainda morno, com manteiga e queijo ou doce, ou então são torradas quentinhas. Isso acompanha-se de uma caneca de leite quente ou sumo de laranja. Só duas vezes se fala de um pequeno almoço que não se toma em casa, mas num café: uma vez trata-se de um solteiro, e a outra vez é um vagabundo que simplesmente não tem casa. Quando a história se situa num tempo remoto, ou hoje em dia numa aldeia pequena do interior, não se come pão, mas broa, uma broa que a mãe coze todas as semanas no forno. Apenas uma vez, e é com espanto, se faz referência a alguém que não quer tomar o pequeno almoço.

3. Terceira observação: os livros fazem promoção do leite: em 18 dos 45 livros, fala-se 27 vezes em beber leite, sempre em termos muito positivos. Bebe-se um copo ou uma caneca de leite bem saboreado, não só ao pequeno almoço, mas também depois de voltar da escola, depois de uma aventura, ao lanche, depois de rondas nocturnas no verão; até de noite há os que se levantam para beber leite, quando estão sem sono.

Além disso, não pode ser qualquer leite, tem que ser leite de qualidade, como se pode ler em *A Terra do Anjo Azul*:

> Leite em pó ... Pó amarelado misturado com água quente ... Ora viva a grande novidade! O que eu queria era leite a sério, leite de cabra, leite que cheirasse a leite, leite que até desse para fazer queijinhos frescos.[2]

Isto passa-se numa aldeia há um ror de anos, e suponho que hoje em dia, na cidade, as crianças não gostem de leite que cheire a leite.

Noutra ocasião lemos que um jovem rapaz, filho de emigrantes que vive em Paris, está a sonhar com Portugal, mais exactamente com o bom leite. Em duas passagens diferentes do livro diz-se que o leite em Portugal sabe melhor do que na França.

Outro rapaz noutro livro gosta tanto de leite, que o beberia em qualquer ocasião e, em três passagens diferentes da história, o recomenda para todos os males, em combinação com pastéis de nata: "para curar quaisquer doenças: só pastéis de nata e muito leite", "para curar o bebé, nada melhor do que leite fervido", "para curar uma constipação, em vez de antibióticos, nada melhor do que meia dúzia de pastéis de nata e dois ou três litros de leite."[3]

4. No que respeita aos almoços, de que se fala 26 vezes, não se pode destacar um prato preferido. Aqui a variedade é muito grande, até há "línguas de perguntador" que fazem crescer água na boca. Constatei, em primeiro lugar, que se come bastante sopa; serve-se por exemplo, sopa aos alunos nos refeitórios da escola. Claro que não falta o

---

[2] MOTA, António, *A Terra do Anjo Azul*, Colecção Edinter Jovem, Porto: Edinter, 1994, p.70.
[3] VIEIRA, Alice, *A Espada do Rei Afonso*, Lisboa: Caminho, 1981, p.12; p.172; p.173.

caldo verde, nem a açorda de coentros, nem a canja. Este facto de a sopa ser importante vem confirmado num estudo científico sobre hábitos alimentares na Europa e que diz que em Portugal se toma mais sopa do que no resto da Europa[4].

Em segundo lugar, verifiquei uma ligeira preferência pelo peixe, pelo menos, as descrições dos pratos de peixe são mais apetitosas do que as de carne. Uns exemplos: "O almoço, arroz de marisco que vem ainda borbulhente num tacho de barro" é um "pitéu incrível" e tão bom que o Chico, um dos protagonistas, se serve três vezes. Diz-se das iscas de bacalhau com broa de Avintes que são óptimas, e de um guisado de polvo: "mas que cheirinho bom!" etc. Os livros que tratam da Madeira[5] falam todos do bife de atum com milho frito ou do filete de peixe-espada com banana, este mencionado 2 vezes, aquele 6 vezes.

Mas, claro, o peixe mais mencionado é o bacalhau: nem mais nem menos do que 22 vezes! Nem falta a alusão às inúmeras maneiras de o preparar. Seis vezes comem-se pastéis ou bolinhos de bacalhau, na maior parte das vezes levado para o lanche (das cestas vem sempre um cheirinho ...). De resto, aprende-se em 4 livros que dantes, nas aldeias, se costumava comer pedaços (lascas) de bacalhau cru. Num livro explica-se um prato:

> Era o "escoado", nome que se dava a batatas cozidas com hortaliça e bacalhau (dantes o peixe dos pobres) e que constituía o jantar de todos os dias em quase todos os lares.[6]

Outro autor costuma dar quase receitas inteiras.

Nas 210 páginas de mais outro livro apenas se fala uma única vez em comer, e é do bacalhau que se fala. E é engraçado, porque a história deste livro não está directamente ligada a Portugal, podia passar-se em qualquer país, mas esta referência faz com que o livro seja claramente português. Vem do livro *Aventuras de João Sem Medo* de José Gomes Ferreira: na p.186, depois de ter vivido já tantas peripécias, o João Sem Medo tem saudades terríveis:

> Dessa coisa grosseira que se chama bacalhau com batatas ... De uma boa bacalhauzada com grelos ... [...] São estas pequenas coisas miseráveis que suscitam os grandes movimentos espirituais. O da saudade, por exemplo ...[7]

Na minha opinião são estas pequenas coisas, referências à comida portuguesa, que ficam gravadas na memória da criança-leitor.

5. Mas o que mais aparece nos livros para os jovens quanto a comida, com a frequência espantosa de 105 vezes, em todos os livros menos 6, são os momentos em que

---

[4] GANHÃO, Mafalda, "O que é bom sabe bem", n'*O Expresso*, 5/12/1995, Viva, p.3.

[5] Veja-se sobretudo os livros da Colecção *Labirinto* da autoria de Ana Teresa PEREIRA, Lisboa: Caminho, 1991-1992

[6] FERREIRA, Daniel Marques, *Meu Cavalinho de Pau*, Porto: Asa, 1990, p.106.

[7] FERREIRA, José Gomes, *Aventuras de João Sem Medo*, Lisboa: Dom Quixote, 1ª ed., 1963, 17ª ed., 1991, p.186. Este livro foi escrito antes do 25/4, e nesta qualidade figura no *corpus* secundário da pesquisa global.

se comem bolos e pastéis. Já vimos o exemplo do rapaz que curaria todas as doenças com leite e pastéis de nata:

> daqueles bem tostadinhos com açúcar e canela por cima, vindos mesmo de Belém.[8]

Ele não é o único a apreciá-los. Noutro livro os protagonistas estão na pastelaria da: "Única fábrica dos pastéis de Belém," onde os empregados não têm mãos a medir:

> Havia vários tipos de bolos, mas a especialidade eram os tais pastéis, à vista muito parecidos com pastéis de nata, mas de sabor bem diferente. A casca de massa folhada mais fininha e estaladiça e o creme muito macio e compacto. [...] Toda a gente polvilhava os pastéis com bastante canela, o que os tornava ainda mais saborosos. O Chico, só ele, comeu meia dúzia![9]

De resto, há de tudo: bolas de Berlim, torta de laranja, bolo de chocolate, bolo de avelã, bolo de amêndoa, de limão, de mel, suspiros, bolachas Maria, farturas, algodão, pão-de-ló, docinhos de ovos, trouxas de ovos, leite-creme, palmier, mousse de castanhas decorada com fios de ovos e chantilly, lampreia de ovos da praxe, rabanadas, bolos regionais como por exemplo dons rodrigos que são uma especialidade algarvia, ou o bolo típico da Madeira, bolo de caco, há gelados, sorvetes, e até há bolo de iogurte.

O livro que figura mesmo no topo quanto a doçura, é *A caminho de Fátima* de Mário Castrim[10]. Como o título deixa adivinhar, um grupo de pessoas, lisboetas, vai a Fátima para cumprir uma promessa, mas nunca lá chegam, porque em Torres Vedras têm de comer pastelinhos de feijão, nas Caldas da Rainha cavaquinhas e ovos doces, em Loures um rico pão-de-ló, e quando, passadas algumas aventuras com o carro, constatam que já não sobra tempo para ir a Fátima, decidem passar por Turquel, porque:

> Antes de Turquel há uma tasca que vende pãezinhos quentes com chouriço que nem te digo nada. Vai lá gente de todo o lado só por causa disso.

Comem este pãozinho, mas infelizmente o chouriço não caiu bem a ninguém, estão todos com vómitos reprimidos, o que não lhes impede, de maneira alguma, de ir jantar algum tempo mais tarde.

6. Outro elemento que também salta aos olhos é que, na maior parte das vezes, se frisa o facto de os bolos serem feitos em casa, pela empregada ou pela avó, ou, se forem comprados numa confeitaria, serem, pelo menos, bolos caseiros. Isso também é verdade quanto ao pão: os pequenos almoços ou lanches que são descritos com os adjectivos mais elogiosos, como "maravilhoso", "uma delícia", "requintadíssimo", "saboroso", "gostoso", "esmerado", e mais elogios afins, têm quase sempre pão caseiro, pão saloio, ou pão de centeio.

Também é espantoso o número de vezes (31) que o pão, quente de preferência, vem acompanhado de queijo: são fatias ou quadradinhos de queijo, "queijo a derreter-se" ou

---

[8] VIEIRA, Alice, *A Espada do Rei Afonso*, Lisboa: Caminho, 1981, p.12.

[9] MAGALHÃES, Ana Maria & ALÇADA, Isabel, *Uma Aventura em Lisboa*, Lisboa: Caminho, 1988, p.12.

[10] CASTRIM, Mário, *A Caminho de Fátima*, Lisboa: Caminho, 1992.

"um queijo cabreiro acabado de trincar que derrete esplendorosamente na boca"[11]. É pão com queijo, ou, ainda melhor, com queijo e com marmelada, esta combinação sendo considerada uma verdadeira iguaria. É o que as avós preparam de preferência para as netas aborrecidas ou tristes.

INTERPRETAÇÕES

1. Podia continuar dando muito mais exemplos, sobre o vinho de Porto, sobre os vinhos regionais, etc. As ocorrências não faltam.

O que se pode deduzir disso tudo, é que os livros dão uma imagem muito fiel da realidade portuguesa, não só no que respeita à comida, como também à maneira de viver, aos hábitos de cada dia. Os portugueses gostam de comer, gostam da cozinha tradicional e gostam sobretudo de tudo quanto é português. Porém, os críticos da literatura infantil afirmam que os livros infanto-juvenis não são o reflexo da realidade social, mas sim o reflexo das intenções pedagógicas de determinado tempo[12].

Considerando isso, é só um salto para se chegar à segunda dedução, que eu considero a ideia-chave da minha comunicação: é que pela descrição da comida, os livros portugueses para jovens, além de transmitir a herança cultural, visam inculcar o valor das tradições antigas, dos núcleos familiares tradicionais, visam inculcar um certo comportamento, até uma maneira de ser que pretende ser genuinamente portuguesa.

Para corroborar esta tese queria apresentar quatro argumentos.

2. Um primeiro caso em que me baseio, diz respeito à apresentação do núcleo familiar tradicional. Os livros para jovens não têm medo nenhum de falar sobre famílias desintegradas, sobre pais divorciados e todos os problemas que isso acarreta, num intento de fazer compreender situações difíceis. Nada, pois, de atitudes de avestruz. Mas, o que é significativo no tratamento da comida é que, das poucas vezes em que se fala de "*fast-food*", as referências estão sempre associadas a uma família divorciada. Num livro a avó que está a preparar leite-creme com caramelo fumegante, diz à neta: "Não tens nada disto em Lisboa, hem?" E a rapariga pensa nos bons lanches que prepara o outro avô, e depois na mãe e no padrasto que normalmente só chegam a casa à noite. "Além das pastas com *dossiers* traziam embalagens da loja da comida feita. *Pizzas* enormes, ainda coradas do forno".[13] Num outro livro uma mãe leva os filhos a comer uma *pizza* às Amoreiras, e essa mãe também está separada.

Nas famílias felizes, ou em que os avós participam activamente, nunca se fala de *pizzas* ou em comer fora num centro comercial, bem pelo contrário: nestas prefere-se comida caseira como já acima foi referido. Isso poderia levar a pensar que estas coisas modernas, que deixam transparecer certo anonimato, não ocorrem nas famílias unidas, tão ligadas que estão ainda aos valores tradicionais.

---

[11] FIGUEIREDO, Violeta, *Eram Férias e Havia Sol*, Col. Grande Prémio, Verbo, 3ª ed., 1992, p. 33.
[12] DASBERG, Lea, *Het Kinderboek als Opvoeder*, Assen: Van Gorcum, 1981, p. 1.
[13] FIGUEIREDO, Violeta, *op. cit.*, p.19.

3. Um segundo argumento são as ocorrências em que se salienta que o que se come é bem tipicamente português. Fala-se, por exemplo, algumas vezes em tremoços, e numa ocorrência lê-se:

> No café Bonjour Portugal [...] os raros circunstantes entretinham-se com cervejas, pevides e tremoços muito nacionais.[14]

Tremoços muito nacionais, significa que é uma coisa ligada a Portugal, o que as pevides não são, porque também se comem noutros países, enquanto os tremoços não. Da marmelada, que eu também acho muito "nacional/português" não se diz isso em nenhum sítio, embora apareça 10 vezes nos livros analisados. Outro exemplo desta ênfase do que é português: alguém quer comer pão-de-ló ao passar por Loures, mas o companheiro prefere ficar a ler um livro no carro, ao que a primeira pessoa diz:

> Já sei. Queres saber se a princesa casa? Casa, podes ficar descansado. As princesas casam todas, o que nem todas comem é o nosso rico pão-de-ló.[15]

O "nosso" rico pão-de-ló. O que é nosso, o que é nacional e também o que é regional, é muitas vezes posto em relevo. Mais um exemplo: numa feira popular "dezenas de panelas apetitosas lançavam aos ares o perfume inigualável dos pitéus regionais".[16]

4. Mas a valorização do que é português vê-se ainda mais claramente nos casos em que há uma reacção negativa para com alimentos estrangeiros. Já vimos o caso do leite português de que se diz duas vezes saber muito melhor do que o francês. No mesmo livro fala-se, com muita ironia, verdade seja dita, duns emigrantes portugueses que estão "intimamente convictos da indiscutível superioridade da culinária portuguesa"[17] sobre a francesa.

Noutro livro os protagonistas são convidados para um fim-de-semana num grande hotel de cinco estrelas no Porto:

> O apetite era grande e a sala de jantar muito bonita, cheia de plantas, mas o almoço não agradou a ninguém apesar de se chamar *vol-au-vent* e *strogonoff aux oeufs*.
>
> - Era esquisito e pouco! - disse o Jorge no final.
>
> E ninguém discordou.

Algumas horas depois, durante o passeio pelo Porto, o mesmo grupo entra num café e come *hamburgers* e cachorros, para o caso de a comida no hotel ser outra vez *vol-au-*

---

[14] CORREIA, Carlos, MENÉRES, Maria Alberta & ROCHA, Natércia, *O Mistério do Falcão Azul*, Col. 1001 Detectives, Lisboa: Caminho, 1987, p.86. Os tremoços talvez sejam "muito nacionais" por "Bonjour Portugal" ser um café na fronteira com a Espanha onde passam muitos emigrantes. Será também para eles que no café se dá música de "Sisa de Lunda e as suas melodias de Além-Pirinéus": são sobretudo os emigrantes da França que, com tanta saudade, gostam de Linda de Suza.

[15] CASTRIM, Mário, *op. cit.*, p.30.

[16] CORREIA, MENÉRES & ROCHA, *op. cit.*, p.8.

[17] CORREIA, Carlos, *Alex, O Amigo Francês*, Lisboa: Caminho, 1989, p.53.

vent e *strogonoff aux oeufs*"[18]. Parece pois que a comida estrangeira não vale mesmo nada! E o que dizer da comida vegetariana do ídolo do grupo, Michael Jackson?

> Espinafres, espargos, beterraba e outros legumes. - Brrr! É aquilo que ele come? É só couves ...[19]

O mesmo grupo vai comer iscas de bacalhau na Ribeira a uma casa de pasto. Comentário de um amigo:

> - Se vocês nunca comeram, vão gostar. Ou só gostam daquelas comidas finas lá do hotel?

Noutro livro lê-se:

> Enquanto as gargantas *made in Portugal* se refrescam com brancos e tintos, as gargantas estrangeiras preferem certos líquidos coloridos mas muito pouco espirituosos.[20]

E, para terminar, vou citar um pequeno diálogo que acho muito significativo. Depois de uma noite de grande confusão, os heróis constatam que não há pão em casa, e o pai pergunta à mãe:

> - E agora, o que é que eu como?
> - Queres *corn flakes*?
> - Credo! Estrangeirices logo pela manhãzinha, não.[21]

E o pai vai, resmungando, procurar pão a um café das redondezas. Não é de admirar, pois, que apenas num livro um jovem tome flocos ao pequeno almoço; certamente isso não é comum entre os portugueses. (Se considerarmos que uma das virtudes da literatura infanto-juvenil é a de proporcionar ao jovem o encontro com a alteridade, de modo a favorecer a aceitação da diferença, neste caso este objectivo não é cumprido.)

5. A própria frequência espantosa da comida neste tipo de literatura, já é, em si mesma, um sinal elucidativo da presença de ideologia na escrita. Como Susan Suleiman demonstrou no seu estudo sobre romances ideológicos, a superabundância de certa informação está na base do chamado *roman à thèse*, porque de facto a redundância aumenta a probabilidade de a mensagem ser bem recebida pelo leitor.

> *The degree of redundancy is thus determined by the* number of times *that an interpretation ... or information is given; but it is also determined by* the number of different "voices" *that formulate the interpretation, and* the number of levels *on (and between) which the redundancies exist.*[22]

Que se trata na literatura juvenil de muitas "vezes" e de muitas "vozes" já foi suficientemente referido.

---

[18] MAGALHÃES, Álvaro, *Corre, Michael! Corre!*, Col. Triângulo Jota, Porto: Asa, 1989, pp.22-5.

[19] MAGALHÃES, Álvaro, *op. cit.*, p.13 e pp.113-14.

[20] CORREIA, Carlos, MENÉRES, Maria Alberta & ROCHA, Natércia, *O Mistério das Bonecas Holandesas*, Col. 1001 Detectives, Lisboa: Caminho, 1988, p.26.

[21] CORREIA, MENÉRES & ROCHA, *O Mistério das Bonecas Holandesas*, p.53.

[22] SULEIMAN, Susan Rubin, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York: Columbia University Press, 1983, p.55 e p.17.

À primeira vista pode parecer esquisito ou exagerado considerar, como elementos ideológicos, as referências à comida de um povo, mas como explicou Peter Hollindale, falando em livros para crianças, a presença de ideologia de facto não é sempre muito visível, porque pode entrar de mais de uma maneira. A ideologia passiva, por exemplo, é a que o autor transmite inconscientemente, porque não pode esconder os valores a que adere, mesmo quando não queira de maneira nenhuma dar uma mensagem ao leitor. Observa Hollindale que "*unexamined, passive values are widely* shared *values, and we should not underestimate the powers of reinforcement vested in quiescent and unconscious ideology*".[23]

Na caso da comida na literatura juvenil, tipo de literatura que, aliás, tem sempre uma intenção didáctica, quer se queira quer não, é mais do que óbvio que os romances, no conjunto, exercem uma influência nos leitores de uma maneira que os próprios autores não pretendiam nem previam.

CONCLUSÃO

O meu intento não era o de fazer crescer água na boca com essa "ementa" da gastronomia portuguesa, mas pretendi mostrar como essas referências culinárias na literatura juvenil, aparentemente tão "inocentes", se podem revelar instrumentos eficazes para frisar uma identidade, pois são, de facto, elementos fulcrais de valorização do que é nacional, elementos que contribuem de uma maneira tanto mais decisiva quanto é inconsciente da construção da consciência[24] de uma nacionalidade portuguesa na mente da criança-leitor.

É isso que poderíamos chamar "entrar na história do nacionalismo pela porta da gastronomia".

Katholieke Vlaamse Hogeschool Antwerpen, Afiliado À Universidade De Lovaina – Bélgica

---

[23] HOLLINDALE, Peter, *Ideology and the Children's Book*, Oxford, Westminster College: Thimble Press, 1988, pp.1-13.

[24] Veja-se MATTOSO, José, *O essencial sobre a Formação da Nacionalidade*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2ª ed., 1986, p.46: "Para ele [uma comunidade humana] constituir uma nação é ainda preciso que essa comunidade atinja a consciência de formar uma colectividade [...] cujos caracteres eles assumam como expressão da sua própria identidade".

A FORMA DO ROMANCE EM ERICO VERISSIMO

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

No Acervo Literário de Erico Verissimo, gerido pelo Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS e sediado em Porto Alegre, na casa do escritor, onde moram sua viúva Mafalda e seu filho Luis Fernando Verissimo, encontra-se farta documentação sobre o processo criativo da arte romanesca desse que ainda é visto como o maior romancista de seu Estado, o Rio Grande do Sul, e que é colocado entre os dez mais lembrados da literatura brasileira.[1]

O exame dos depoimentos de Erico sobre suas opções criativas, bem como o dos prototextos de sua obra, permite que se reconstitua sua atitude estética diante da forma do romance, o que o cotejo com os textos acabados complementa, esclarecendo os efeitos obtidos. Em seu Acervo, estão disponíveis cartas, entrevistas, diários, cadernos de notas, esboços em diversos estágios de textualização, originais com rasuras, livros de consulta anotados, além das diversas edições, algumas revistas, de seus trabalhos.

Tanto em seus prototextos, como nos seus textos e nos paratextos[2] que os cercam, manifestam-se indícios de como o escritor vê a sua arte, desde o momento da idéia inicial até o texto acabado. Como realista autodeclarado, Érico adota uma concepção mimética do ato criativo. Todavia, na imitação da vida algo se transforma, impelido pelo inconsciente e o resultado já não é mais a historiografia, mas a literatura. Declara ele:

> Eu acho que só Deus criou do nada. Os outros o plagiaram. Nós fazemos um personagem com pedaços de outros personagens. Esse processo, nem sempre ou quase nunca, é consciente no verdadeiro romancista. Esse computador, que é o inconsciente e que é alimentado por imagens, vozes, sons da vida, vai catalogando, vai misturando e lá pelas tantas ele projeta no consciente uma figura, uma cara, um cacoete, um tom de voz, um fato, uma cena, e o autor fica convencido conscientemente que inventou um personagem que não existe.[3]

Essa engenhosa teoria do computador manifesta metaforicamente o que Erico entende por criação ficcional: com base no repertório obscuro da memória, o inconsciente seleciona itens, a partir de impulsos que o criador não conhece e recombina-os, produzindo amálgamas que detêm um vínculo seguro com a experiência passada, mas já não são essa experiência.

Se Erico entende o romance como um mosaico da vida, uma figura do mundo feita de pedaços de experiência própria ou alheia a que o trabalho da memória e do desejo

---

[1] Cf. *Veja*, 1995.

[2] Cf. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.

[3] Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias (CPL) da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUCRS), Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), 03e0324-s.d., VERISSIMO, Erico, Ainda não escrevi o livro dos meus sonhos, *Manchete*, Rio de Janeiro, s.d., pp.76-9.

retirou a verdade objetiva, para dar-lhes um novo corpo feito de projetos e palavras, nem por isso deixa de pensá-lo enquanto construto, em seu processo de vir a ser esse mosaico. Sua preocupação com a forma romanesca é sobejamente evidenciada por suas notas de pesquisa a respeito, que abrangem desde Ortega y Gasset[4] até Ihab Hassan[5], passando por Paul Valéry[6] e Roland Barthes ou George Steiner.[7]

Fiel a seu projeto estético realista, entretanto, valoriza como eixo criativo dois aspectos principais de constituição do gênero: a fábula e a personagem, que enfeixam os requisitos fundamentais, a seu ver, para que a obra romanesca venha a existir. Fábula e personagens são correlatos inextricáveis, pois, se o romance é imagem da vida, não pode prescindir de um sujeito das ações que configuram a história, assim como não pode suprimir os acontecimentos sem deixar esse sujeito sem meios de manifestar-se. Completam essa produção de uma imagem do mundo as categorias espaço-temporais, que se constroem ao redor do caráter da personagem como molduras físico-sócio-psicológicas de sua conduta, e a questão estilística, que ele entende como a ação da linguagem sobre o público, de uma perspectiva antes ética do que experimental.

A fábula como figuração do destino não necessita das deformações da consciência para ser entendida como tal. Essas deformações podem interrogar o sentido de eventos isolados, valorizá-los numa escala humana, oscilar em sua apreciação, mas não afetam a lógica que a temporalidade imprime ao trajeto da personagem. É por essa razão que Erico resiste à depreciação que a atividade de puramente contar histórias parece suscitar:

> Nesse ponto eu estou fora de moda, completa e irremediavelmente fora de moda. Continuo a achar que a estória é importante. É um veículo, um tecido conjuntivo, por assim dizer. Não sou formalista, nem inovador. Não tenho talento para aventuras verbais.[8]

Esse posicionamento em relação à fábula condiciona como elemento determinante no processo criativo a consecução da verossimilhança. Se a verdade do tempo natural deve ser preservada na representação romanesca, isso não significa que possa ser copiada sem lacunas ou sem distorções no interior da narrativa. No primeiro sentido de verossimilhança como reprodução provável da verdade histórica, Erico se preocupa em fundamentar suas

---

[4] Cf. *Ibid.*, 04a0049-s.d.,.Arquivo de notas contendo registros de resenhas e citações sobre Linguagem, Mito e Símbolo, Filosofia (existencialismo, principalmente), Sociedade, Homem, Liberdade, Romance e América Latina.

[5] Cf. *Ibid.*, 04b0053-61, Agenda do Linguaphone Institute de Londres, contendo anotações nos vários dias, sobre *O Arquipélago, O Senhor Embaixador*, projeto de *As Aventuras de Marco e Paulo*, resenhas sobre Literatura, de Stephen Spender, sobre o Romance, de Ihab Hassan e sobre a obra *Life Against Death*, de Norman O. Brown.

[6] Cf. *Ibid.*, 03a0303-73, VERISSIMO, Erico, "A marquesa saiu às cinco da tarde". *Entrelinhas*, s. l, 1973.

[7] Cf. *Ibid.*, 04a0029-70, Agenda da Editora Abril, contendo resumos e citações de obras existencialistas e socialistas, bem como roteiros, planos, esquemas e lembretes para as obras *A Hora do Sétimo Anjo* e *Solo de Clarineta*.

[8] *Ibid.*, 03e0025-71, GASTAL, Ney & PRZYBYLSKI, Susana, "Erico Veríssimo, o homem de Antares", *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 out. 1971, p.21).

fábulas em documentação fidedigna. Um exemplo de busca de verossimilhança através de consulta à História aparece nas notas para *O Arquipélago*. Erico arrola perguntas a serem feitas ao Dr. Vasconcelos Pinto, visando obter maior veridicidade para o discurso de Rodrigo Terra Cambará na Assembléia Legislativa do Estado: Seria possível aquele teor do discurso? Como eram Getúlio e Collor? O presidente ameaçaria cortar-lhe a palavra? Quanto às eleições, contavam-se os votos ao encerrar? A que horas terminavam? A esse informante ainda anotava a necessidade de pedir sua opinião sobre Getúlio, algum fato sobre a revolução de 30 e algo sobre Cruz Alta na época.[9]

Na busca dessa verossimilhança, a criação da personagem precede a da fábula. Não surge da semente de algum acontecimento, mas de um afloramento de matéria biográfica submersa na memória. Diz o Autor, no artigo "Como nasce uma personagem", que o início é sempre um caos, "um caos feito de anseios, lembranças, impressões, frustrações, ecos."[10]. Daí pode emergir seja uma fisionomia, uma voz, uma expressão, de que o autor parte para dar corpo a sua criatura:

> No instante em que começamos a imaginar uma figura, o inconsciente nos manda as suas mensagens. [...] Quando o consciente percebe (o consciente às vezes é meio lerdo em matéria de percepção de coisas sutis) que está correndo o risco de 'copiar' uma pessoa da vida real, ele trata de 'despistar' e usar apenas em parte - ou recusar totalmente - as informações do inconsciente.[11]

Um exemplo é Sete Meis, baseado num jornaleiro real, assim apelidado e que vivia no bairro de Navegantes, em Porto Alegre, com cinco irmãos e um pai tintureiro. Sua expressão favorita era "mi canharam". As semelhanças entre modelo e personagem são o tipo físico, o apelido, não o nome e a expressão já citada. No romance, Sete Meis é miserável e maltratado, quando o jornaleiro real era remediado, era um líder entre seus colegas e muito mais malicioso. Se a personagem morre, vencida por suas condições sociais, o jovem Milton da realidade não só aproveita a notoriedade de "ser" Sete Meis em *O Resto É Silêncio* para ganhar gorjetas e servir de pistolão para outros garotos, mas também para obter um emprego de moço de recados e, anos depois, vender ações de um novo jornal ao seu "empresário" Erico.[12]

Essa autonomia da personagem é o indício mais seguro de que não possui falhas de verossimilhança. O Autor acredita que a força de convicção aumenta na medida em que a criatura se diferencia da personalidade do criador ou age segundo padrões que ele não

---

[9] Cf. *Ibid.*, 04a0019-50, Caderno de notas com índice alfabético e lembretes para a revisão de *O Retrato* e/ou *O Arquipélago*, abrangendo características de personagens, datas e cronologias, vultos históricos e recomendações gerais.

[10] VERISSIMO, Erico, "Um certo Henrique Bertaso", *Artigos diversos*, Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Veríssimo, 25), p.131.

[11] Porto Alegre: CPL da PUCRS, ALEV 03e0022-70, DINORAH, Maria, "Erico, retrato de um escritor", *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jun. 1970, p.21.

[12] VERISSIMO, Erico, "Um certo Henrique Bertaso", *Artigos diversos*, Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 25), pp.144-5.

consegue prever, pois não fazem parte de suas próprias experiências. Cita o caso de *O Prisioneiro*:

> Quando o tenente negro entra na cela para interrogar o prisioneiro, eu ainda não sabia como ele iria reagir, apenas me coloquei na sua pele e procurei sentir o que um homem como ele sentiria diante de um nativo. O resultado foi um sentimento de fraternidade e não de ódio. Uma quase identificação.[13]

Assim, a caracterização extensiva não parece ser de grande monta para Erico, de vez que a omissão de traços abre lacunas para a criatividade do leitor. O problema é o "mote", aquela característica que mobilizará a imaginação e completará a fisionomia física ou sócio-psicológica da criatura no ato de leitura. Dessa forma, a criação da personagem em Verissimo não é um processo biunívoco com a da fábula. Por surgir à maneira de um retrato, por traços, o processo que lhe dá existência se assemelha mais ao do pintor. Isso, porém, só ocorre nas origens da criatura. Uma vez que vá enfeixando os traços caracterizadores, estes vão requerendo acontecimentos para se desenvolverem. Por isso as fábulas de Erico se desdobram em blocos descontínuos dentro da linearidade geral, cada bloco podendo tomar um rumo de acordo com as novas exigências que o desenho gradual da personagem venha a impor.

A construção das dimensões temporais e espaciais do romance em geral determina a amplitude e o trajeto da história e fornece à personagem limites tanto à expansão de suas caraterísticas quanto à qualidade de suas ações. Em última análise, configura a própria textualidade, enquanto espaço semântico e temporalidade de leitura. Em seus depoimentos, Erico Verissimo oferece poucas indicações sobre o modo como constitui o espaço-tempo de seus relatos.

Quanto ao tempo, preocupa-se em entender filosoficamente sua natureza e significado, especialmente a partir de Kant e Bergson,[14] bem como em definir seu relacionamento de contador de histórias com a História nos termos em que se vale de eventos reais. O tempo psicológico o aflige, de modo que procura evitar sua perquirição, embora estude seguidamente em manuais de psicologia como os de Erich Fromm e outros comentadores de Freud os estados da consciência ou do eu e sua sucessividade. Não considera, entretanto, que deva tratar a temporalidade como um historiador o faria. Prefere antes o tempo guardado na mente do que o registrado pela historiografia como matéria para a ficção. Daí preocupar-se com o acúmulo de informações documentais, que lhe parece ameaçador talvez por diluir a significação que os eventos possam adquirir na memória. Isso não quer dizer que recuse taxativamente o recurso à pesquisa de fontes históricas. Nos esboços de *O Arquipélago*, aparecem citados inúmeros historiadores e memorialistas para apoiar a construção de certos episódios ou cenas. Por exemplo,

---

[13] Cf. Porto Alegre: CPL da PUCRS, ALEV, 03e0280-67, BRAGA, Adolfo, "Erico Verissimo - o prisioneiro", Periódico não identificado, Rio de Janeiro, 24 dez. 1967, s.p.

[14] *Ibid.*, 04b0060-69, Agenda de 1970, contendo notas a respeito de *Incidente em Antares*, notas pessoais e um diário em que aparecem revelações sobre o andamento da composição desse romance nos Estados Unidos.

Luderitz Ramos sobre as crises da pecuária e a Revolução de 23,[15] o Gen. Góis Monteiro para o Governo Provisório,[16] Roger Bastide sobre a povoação do Rio Grande,[17] Pedro Calmon sobre o papel do governo de Bernardes[18] ou as cartas de Getúlio Vargas a Washington Luiz.[19]

No que se refere à construção do espaço narrativo, adota posição semelhante à que defende quanto à caracterização das personagens:

> Ao cabo de mais de quatro decênios de exercício da literatura venho descobrindo, mais lenta e relutantemente do que devia, a inanidade de certas descrições, a inutilidade de fazer retratos humanos verbais, pintar paisagens com palavras - jogos pueris que podem divertir quem os pratica mas que não têm quase nenhum valor objetivo para o leitor. Reconheço, no entanto, que reincido a cada passo nesse vezo ou vício.[20]

O espaço, portanto, não deve ser excessivamente mobiliado de lugares e objetos, para proporcionar ao leitor a reconstrução criativa do ambiente. Ele não se preocupa com a capacidade limitativa da rede de relações espaciais, uma vez que a criação do romance se processa pelo desenvolvimento da personagem, em torno da qual vão se instalando os locais sócio-físicos e os acessórios que confirmem seus traços identificadores. Se esses elementos podem entrar em conflito com a personalidade da personagem, sua qualidade de obstáculos é vista mais como oportunidade para nuançar as definições de caráter do que para aprisioná-las em estereótipos culturais.

A invenção do espaço-tempo em Verissimo, portanto, mantém uma estrita coerência com o modo como constrói os demais componentes narrativos. Centralizada na figura humana, mais exteriorizada do que interiorizada, a visualidade dos contextos sócio-físicos, não obstante concretize os seres-sujeito da narrativa nas suas interações com o mundo diegético, também potencializa seu significado semântico. A seu turno, a representação do tempo, recusando-se a emanar do eu, fornece o contraponto objetivante às tendências impressionistas subjacentes a tal procedimento de descrição espacial.

Muito embora privilegie, na criação do romance, a personagem e a fábula, os problemas da expressão romanesca são constantemente reinquiridos por Erico, denunciando uma crescente insatisfação com seus recursos discursivos à medida que sua carreira

---

[15] Cf. *Ibid.*, 04a0019-50, Caderno de notas com índice alfabético e lembretes para a revisão de *O Retrato* e/ou *O Arquipélago,* abrangendo características de personagens, datas e cronologias, vultos históricos e recomendações gerais.

[16] Cf. *Ibid.*, 04a0016-58, Cadernos de notas com anotações de pesquisa histórica para *O Arquipélago*. Lembrete para consulta a Pedro Calmon sobre o Governo Bernardes.

[17] Cf. *Ibid.*, 04a0004-58, Caderno de notas com anotações de pesquisa para *O Tempo e o Vento*, *O Arquipélago*, com transcrições de informações sobre o Rio Grande do Sul, entre elas Roger Bastide, sobre povoamento.

[18] Cf. *Ibid.*, 04a0016-58, Cadernos de notas com anotações de pesquisa histórica para *O Arquipélago*. Lembrete para consulta a Pedro Calmon sobre o Governo Bernardes.

[19] *Ibid., idem.*

[20] VERISSIMO, Erico, *Solo de clarineta*, Porto Alegre: Globo, 1981.v.2. (Obra Completa de Erico Verissimo, 27).

prossegue. Sua preocupação estilística principal não é a diferenciação pela forma difícil, mas a clareza, porque não defrauda o leitor:

> Escrevo como sou e como posso. Nunca tive sequer namoros com o barroco ou o rococó literários. Não tenho talento para inventar uma nova língua, nem mesmo expressões novas dentro de nossa língua. Detesto hieróglifos, logogrifos e enigmas pitorescos, quando se trata de literatura. [...] Quero me comunicar com o maior número possível de leitores, dentro dos limites da dignidade literária.[21]

Mais acentuadamente no plano lingüístico do que nos demais, cede à convenção realista de ocultar a ficcionalidade através da naturalização dos artifícios que a produzem. As palavras, na sua frase, não devem tornar-se empecilhos a exigir que o ritmo de leitura se detenha a decifrá-las. Soando como no discurso de todos os dias, apenas mais eufóricas e harmonizadas, cabe-lhes projetar limpidamente o universo diegético e não ocuparem o primeiro plano na percepção do leitor. Essa atitude se radica num compromisso ético com o discurso:

> Não há homens que morrem e matam por causa das palavras dispostas numa frase? Tenho lido muito sobre Semântica Geral, o que me tem tornado muito cauteloso no que diz respeito às palavras.[22]

Dando prioridade à imaginação, que se corporifica nos mapas, diagramas e desenhos marginais de seus prototextos, pode-se afirmar que, à diferença de outros romancistas modernos, para ele a expressão do tema passa pela mediação da imagem, que só numa última etapa é descrita verbalmente. A partir desse visualismo, constata-se uma nítida orientação plástica na criação de seu romance: recorre a blocos narrativos distribuídos em contraponto no espaço do texto, o que exige um trabalho de memória de parte do leitor. Todavia, essa montagem em blocos tende mais a facilitar a representação de um espaço através de justaposições do que estimular quem lê ao contínuo rearranjo criativo do texto, como em certos romancistas modernos, William Faulkner, por exemplo. Preocupado com a comunicabilidade, seu processo de criação busca a clareza e não o impedimento da compreensão.

Trata-se de mostrar ao leitor um quadro em movimento, no qual todos os elementos referenciais, ideológicos e axiológicos adquiram evidência autodemonstrada, da mesma forma que a "iluminação" do *insight* se impõe ao autor, numa espécie de clarificação imediata das obscuridades e enigmas da existência. O projeto cognitivo, pois, que configura a composição do romance em Erico, não é o mesmo que o de romancistas como Autran Dourado, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa. Para Erico, o conhecimento proporcionado pelo romance deve ser apodíctico, não necessitando de um rearranjo das formas pelo leitor.

---

[21] Porto Alegre: CPL da PUCRS, ALEV 03e0306-62, GURGEL, Amaury, Erico Verissimo em casa, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1962, p.9.

[22] *Ibid.*, 03e0250-65., RODRIGUES, José Maria, "Deveríamos ter com mais freqüência escritores portugueses no Brasil", *Voz de Lisboa*, Lisboa, 9 mai. 1965. p.5.

Esse projeto cognitivo poderia parecer paternalista ou autoritário, não fosse o modo como a composição do romance é efetuada pelo escritor. Fugindo aos modelos que tendem a manietar o leitor, Erico pratica uma espécie de narração que representa o mundo narrado com detalhes suficientes, mas não excessivos ou faltosos, os quais exigiriam muito pouco, ou demais, da imaginação do público. Por outro lado, adotando o que Genette chama de focalização zero,[23] própria do relato clássico, seu narrador fala o menos possível com sua própria voz, dando à narrativa características dramáticas, conforme recomendava Aristóteles aos poetas épicos.[24]

A preferência dada por Erico a essa forma peculiar de romance, que parece mais apta a cumprir o programa realista a que ele adere, explica por que em seus epitextos e até em seus prototextos o problema da narração e do narrador passa em silêncio. No seu processo criativo, a narração funciona de modo tão mais mimético do que diegético que o criador mal toma consciência de que seu texto se narra e, em se narrando, estabelece um tipo de relacionamento entre autor e realidade intra e extratextual.

Por essa necessidade *poética* de "fazer" uma vida outra, que sirva de espelho para a sociedade, de modo que esta se reconheça especialmente naquilo que nega ou suprime de si, entende-se por que Erico privilegia a estética realista para a forma do romance. Nela a História deixa de ser o que é, para tornar-se ficção, como em qualquer outro tipo de convenção artística, mas é nela que o poder de ilusão da arte atinge seu grau máximo, fazendo desaparecer o "feito" que a obra é e confundindo-a com o real que ela mimetiza.

Não sendo o realismo nada mais do que um vocabulário culturalmente situado para efetuar a representação do real, através de convenções arbitrárias naturalizadas,[25] pressupõe uma vontade ideológica definível: a de retornar à coisa em si, ou seja, levar, pelo ilusionismo realista, o sujeito a reconhecer como sua mente "espera" e, portanto, constrói a coisa. A responsabilidade social que impele Erico a escrever sobre a vida contém o temor de que o ato poético possa ser diferente do mimético, esquecendo a realidade de onde provém sua matéria e alienando o público, a quem essa realidade, no seu entender, deve ser devolvida com alguma espécie de utopia humanista explícita e emocionalmente vivenciável.

Não é que desconhecesse ou desprezasse as novidades técnicas de representação, seja da natureza, seja das consciências. Empregou-as dosadamente para que não perturbassem seu projeto comunicativo. A trama não-linear se intromete na linearidade geral, no uso do contrapontismo e da montagem associativa; os diálogos se transformam em monólogos interiores por truques de discurso reportado e discurso indireto livre, como em *Clarissa* ou em *O Prisioneiro*; as personagens são vistas em geral por focalização interna mutuamente cruzada, um recurso eminentemente psicologizante; a ordem temporal é estilhaçada por *flashbacks* e *time-shiftings*, e não por comentários, como no romance tradicional; o espaço é decomposto em recortes humanamente orientados e tem sua gramatura expandida como as representações pictóricas impressionistas, sendo descrito

---

[23] Cf. GENETTE, Gérard, Discours du récit, In: *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, pp.206-13

[24] ARISTOTE, *La poétique*, Paris: Seuil, 1980, p125.

[25] Cf. GOMBRICH, E. H., *Art and illusion*, London: Phaidon Press, 1968, p.172.

por recursos cinematográficos como *travellings* e câmeras aéreas, *zooms* e alternância rápida de planos de frente e de fundo.

A própria montagem do enredo a partir de focos em personagens e deslocamentos temporais pelas repercussões das esferas de ação destes (como os "círculos concêntricos" de *O Resto É Silêncio*) denota uma modalidade de representação especial, não a canônica do Realismo do século XIX e sim uma utilização das técnicas modernistas do romance europeu deste século. Poder-se-ia mesmo afirmar que Erico "naturaliza", invertendo-lhes o processo, os artifícios da prosa de ficção moderna, a qual, segundo David Hayman,[26] se caracteriza por salientar a tática e sublimar o conteúdo narrativo.

Opondo-se àquela atitude que Theodor Adorno descreve como a negatividade do discurso artístico moderno, o qual se refugiria na autoconsciência e na forma difícil para não ser devorado pelo mundo do consumo instituído pelo capitalismo avançado,[27] Erico defende a dimensão dialogal da literatura, como interação criativa entre texto e leitor. Para ele, o discurso deve ser claro o suficiente para que o mundo diegético seja compreendido pelo leitor médio, mas não autoritário a ponto de dar-lhe esse mundo todo pronto, submetendo-o a si passivamente.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

[26] Cf. HAYMAN, David, *Re-forming the narrative; towards a mechanics of modernist fiction*, Ithaca: Cornell Univeristy Press, 1987, pp.1-18.

[27] Cf. ADORNO, Theodor, *Teoria estética*, Lisboa: Ed. 70, 1982, pp.15-18.

A CONCEPÇÃO DE LÍNGUA DE SARAMAGO: O CONFRONTO ENTRE O DITO E O ESCRITO

MIRIAN RODRIGUES BRAGA

Não há lugar fora da linguagem de onde possamos observar o mundo e o fenômeno humano. Sabemos que o ser humano não é somente um ser lingüístico e a linguagem não esgota a multidimensionalidade do fenômeno humano. Porém, a existência humana, alicerçada nos domínios do corpo, da emoção e da linguagem numa relação de coerência, expressa sua forma de compreensão e de entendimento no domínio da linguagem. A linguagem representa para os seres humanos, como diz Nietzsche: "uma prisão da qual não podemos escapar".

A linguagem não só nos permite falar sobre as coisas: a linguagem faz com que sucedam as coisas. Nessa perspectiva, podemos dizer que a linguagem é geradora, porque além de nos permitir descrever a realidade, permite-nos criar realidades.

Como fonte de riqueza inesgotável, a linguagem faz parte do homem; modela seus pensamentos, suas emoções, controla ou explode seus sentimentos, sua vontade, seus atos. O homem recorre à linguagem e:

> O desenvolvimento da linguagem está tão inextrincavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação da humanidade, da própria vida, que é possível indagar se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.[1]

Na linguagem verbal, há uma propriedade da palavra de fundamental importância: ela é o primeiro meio da consciência individual. Embora a realidade da palavra, como a de qualquer signo, resulte do consenso entre indivíduos, uma palavra é, ao mesmo tempo, produzida pelos próprios meios do organismo individual sem qualquer outro recurso extracorporal. Isso determinou seu papel como material semiótico da vida interior, da consciência, e:

> É devido a esse papel de instrumento da consciência que a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica seja qual for [...]. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação.[2]

A palavra gera uma realidade diferente. Depois de se ter dito o que se disse, o mundo já não é o mesmo de antes. Foi transformado pelo poder da palavra: o mundo se rearticula em função dela.

---

[1] HJELMESLEV, Louis, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.1-2.

[2] BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.37.

O contato com a palavra trabalhada na linguagem de Saramago faz-nos pensar na força da palavra a que já nos referimos. Seu texto provoca estranhamento no leitor, exige-lhe uma percepção desautomatizada, um esforço reflexivo que o obriga a sair do marasmo cotidiano para apreender realidades desgastadas. Seu texto não é a representação do real, pois exprime uma curiosa verdade que só pode ser expressa de um modo velado e escondido, disfarçando-se com o que não é.

O texto de Saramago torna a língua um recurso da expressão artística. A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas o melhor dos conteúdos de nada vale se a língua não lhe faz justiça.

E para conseguir seu intento, Saramago torna-se o artista da palavra: tudo é retrabalhado, repensado, calculado e filtrado; cria sua obra apoiando-se no conhecimento e no domínio dos modelos de seu idioma: "tenho minha jeira e a minha enxada no campo da cultura [...] os pés plantados na fértil terra da língua que falo e em que escrevo[3]".

Escritor consciente do seu ofício, deixa em muitas referências ao longo dos anos o que pensa a respeito do material que constrói sua obra artística: a língua portuguesa E é justamente descobrir sua concepção de língua através de seus pronunciamentos em jornais e revistas que nos motivou a propor o confronto entre o seu dito e o seu escrito, para verificar em que medida sua concepção de língua se manifesta na sua escritura, ou nas reflexões metalingüísticas tecidas em suas obras. Para tanto, trabalhamos com entrevistas concedidas por Saramago a jornais e revistas de Portugal e do Brasil, e com fragmentos de duas de suas obras: *Manual de Pintura e Caligrafia* e *História do Cerco de Lisboa*.

A questão proposta permite-nos seguir vários caminhos; no entanto, visando restringir este trabalho às proporções necessárias, elegemos considerar dois grandes eixos verificáveis nas entrevistas. São eles: Língua/História, Língua/Literatura. Quando Saramago diz sentir uma espécie de necessidade de corrigir a própria História, quer dizer, usar a ficção como corretora da História, reafirma os dois eixos por nós considerados. Dentre alguns pronunciamentos há um que de certa forma circunscreve os demais:

> Ora, o que escrevo decorre do gosto pela história, pela literatura dos clássicos, pela língua e do apego às minhas raízes populares.[4]

A questão da História para Saramago é colocada como a organização de um passado, mas estabelece distinção entre passado e História. Numa passagem diz que o passado é uma massa informe de acontecimentos, de tudo aquilo que aconteceu, e a História é a organização de tudo isso. Numa outra, revela que o presente é simplesmente uma pílula tranqüilizadora que cria a ilusão de que o mundo civilizado é o melhor lugar para todos, porque o presente não existe. Diferentemente da atitude tradicional da História que tenta compreender o "presente pelo passado" Saramago diz que tudo é passado, o passado como indagação para o próprio futuro e, se quisermos, poderemos considerar presente somente o tempo de nossas vidas, nada mais. Saramago entende que a História é feita de vida individual e coletiva, e que o discurso da História não é captável na sua

---

[3] *Jornal das Letras*, Lisboa, 1986.

[4] 1° Encontro Nacional de Culturas de Países de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, Brasil, 1987.

totalidade pela objetividade, porque paralelamente a esse discurso que nesse caso também é percurso, podem entrelaçar-se centenas ou milhares de outros discursos e, portanto, outros percursos. Isto significa dizer que a vida é o espaço em que os indivíduos se inventam a si mesmos. O ser humano não é uma forma determinada nem permanente. É um espaço de possibilidade que permite sua própria criação.

Numa outra passagem, Saramago revela que História e Língua são reflexos: "mesmo que mediatos, das tensões e oposições inseparáveis duma sociedade viva". Para ele a Língua tem o poder globalizante e interativo entre os povos que a falam, já que: "temos uma língua comum e não compreendemos muito bem a importância deste material de comunicação".[5]

Para Saramago, estar na vida é estar na História como efeito e causa, isto é, revelando-se como História no primeiro, posicionando-se conscientemente ativo no segundo. Este posicionamento lembra-nos Bakhtin que diz que: "a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico e conseqüentemente, no processo de interação social[6]". Daí entendermos por que Saramago diz que o olhar de integração do romancista pode fazer a História.

Saramago, sempre que entrevistado, revela sua paixão pela História, porém sua retomada da História não é entendida como sucessão cronológica de fatos, nem mesmo como interpretação da realidade, mas como reapropriação da discursividade histórica, em circunstâncias de paródia. É seu ponto assente reencontrar o homem na História, o ser humano comum, com suas desgraças, insatisfações e realizações. Saramago vê na História a possibilidade de o homem procurar-se como criador/criatura da História por caminhos vários que se entrecruzam. Fica claro que o caminho de mão única que a História factual oferece não lhe basta para observar o fenômeno humano.

O texto ficcional que melhor permite observar o que dissemos é a *História do Cerco de Lisboa*, através da personagem Raimundo Silva, apresentado como um revisor extremamente *domesticado* em seu ofício de revisar, aparentemente automatizado e passivo, mas revelando reflexões filosóficas que nos permitem pressentir uma alteração do seu perfil. É o que realmente ocorre, pois ao introduzir a palavra NÃO no texto que revisava, o revisor comete uma rebeldia que o faz partícipe da autoria final do livro. Transforma-se em autor da nova história do Cerco de Lisboa, e essa função o amedronta de tal forma que se vê tentado a escrever sua história seguindo a história factual de tal maneira que: "a história se cumpra sem variações, como mera repetição dos fatos, segundo consta dos manuais e da História do Cerco de Lisboa[7]". Porém, isso não acontece, porque a personagem/autor decide interagir com a História e o mundo, criando outras realidades. Passa a ocupar uma posição responsável no acontecimento, assumindo uma função sócio-histórico-cultural ativa que sua escritura exige. É na personagem Raimundo Silva que Saramago deposita o seu compromisso e a sua responsabilidade pela História e pelo ato de escrever, e o faz através de reflexões metalingüísticas diluídas por toda obra.

---

[5] *O Estado de São Paulo*, 1986.

[6] BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.34.

[7] p.254.

Já no *Manual de Pintura e Caligrafia* há uma outra nuance de História. Recorre ao passado como forma de resgatar os mortos, e despertar o mundo esquecido de seus antepassados. Diferentemente do *Cerco,* Saramago lança-se à lembrança dos mortos, isto é, através das divagações do narrador, o passado ressurge pela necessidade de revitalizar a memória coletiva, entendida não só como ordenação de vestígios, mas também como releitura desses vestígios. É a História que parte da memória coletiva para ser interpretada como renúncia a uma temporalidade linear em detrimento dos tempos vividos múltiplos em que o homem se enraíza no social e no coletivo. Ao descrever os lugares por que andou, o narrador recria detalhadamente a realidade que ele viu ou imaginou: pinturas, esculturas, monumentos históricos, revelando o respeito a um passado que não pode ser esquecido porque "esquecê-los, seria o primeiro sinal de (sua) morte ... "[8]

É no espaço da circunscrição reflexiva entre História/Homem que Saramago entra na literatura. Quando diz que: "não há nada fora da História e que a ficção acaba por refletir sempre a História, mesmo que seja na última franja do que se narra[9]" entendemos, num primeiro momento, por que seus romances se aproximam dos romances históricos tradicionais. O que ambos têm em comum é a referencialidade da História, mas é só. Porque a forma como Saramago se reapropria da História para relê-la revela a diferença. Sua visão de mundo é contemporânea, prendendo-se assim às grandes indagações sociais do nosso século, mesmo quando volta ao passado, numa perspectiva totalmente nova que entrecruza elementos referenciais centrados na História, na ideologia, no mítico e até no onírico, sem, contudo, tender a quaisquer desses elementos.

Quanto à literatura, Saramago diz não a entender como uma forma de lazer simplesmente, mas como: "uma forma de tornar possível a comunicação entre os homens[10]". Ela tem um dever a cumprir, ou seja, cuidar da língua, fazê-la reviver. Saramago diz desconfiar das palavras que na sua juventude estavam carregadas de um sentido que o mau uso desacreditou. Justifica o emprego de arcaísmos porque vê neles a possibilidade de acentuar a ironia e o humor como forma de rejuvenecer a língua. Daí o cuidado que dispende na seleção lexical e o cuidado com a etimologia das palavras. Na História do Cerco de Lisboa há várias passagens que confirmam seu dito, como por exemplo, aquela em que o revisor diz que:

> qualquer simples revisor é capaz de ver a etimológica linha recta que liga **ballô** a Baleares, o erro, tratando-se da funda, está em ter-se escrito balear quando baleárica é que seria correcto , ...[11]

Num outro momento, diz que são duas as posições possíveis do romancista que escolheu para a sua ficção os caminhos da História: a primeira, consiste em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora de uma fidelidade que se quer inatacável; a segunda, mais ousada, consiste em entretecer dados históricos na quantidade certa para que o tecido ficcional predomine. É tarefa do escritor harmonizar

---

[8] p.200.
[9] *Jornal das Letras*, s.d.
[10] *Folha de São Paulo*,1991.
[11] p.36.

esses mundos na instância narradora. Será preciso dizer em que caminho se encontra Saramago?

Encontramos na História do Cerco de Lisboa um fragmento que confirma sua posição como romancista que parte dos fatos históricos não para recontar a vida, mas para transformá-la, acrescentando-lhe alguma coisa. É aquele em que Raimundo Silva diz que não devemos confundir o que parece com o que seguramente estará sendo e que devemos duvidar de uma realidade qualquer quando "o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada.[12]

A literatura permite a Saramago fazer a releitura da História numa relação dialética entre o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais e suas reflexões metalingüísticas confirmam sua posição quanto ao dito. Podemos dizer que para Saramago História e Literatura se (con)fundem e entender que nós, como indivíduos, como entidades pessoais:

> Somos uma história acerca de quem somos, e posto que todos vivemos em um mundo que é também uma história, somos histórias dentro de histórias, todas elas produzidas por nós mesmos.[13]

Não é por acaso que diz numa outra entrevista que "se alguém é um ser político, não um mero espectador, mas um ator participando do drama ou comédia de seu país e se essa pessoa escreve, é impossível separar vida de arte".[14] A escritura, que atesta seu posicionamento, fica, portanto, impregnada de valores, a princípio, individuais, para depois assumir a representação de valores coletivos e não só comprometida com o valor estético, mas também com outros valores, pois a palavra, ao dizer, julga, e não é possível a relação neutra com o referente: não é possível falar com indiferença sobre as coisas e o mundo, já que a palavra assume o compromisso com a História. Isso nos faz lembrar Barthes que, ao criar o termo **escritura,** referia-se à linguagem escrita de um escritor consciente de sua tarefa que vai além de uma simples habilidade que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa. A escritura implica um homem com intenção de escrever, envolvido pelo contexto social em que vive e para o qual retorna; por isso, torna-se consciente de que sua escritura deve apresentar juízos. É, portanto, um processo duplo: por um lado, assume a linguagem escrita com fim em si e, por outro, revela seu comprometimento com a história.

Numa outra oportunidade Saramago diz que sua única preocupação é escrever os livros que deve escrever e que ninguém mais poderia escrever, por uma razão simples: "porque ninguém mais é [ele][15]". Essa questão de assumir a responsabilidade da escritura se faz presente em toda a *História do Cerco* e, mais precisamente, no fragmento em que Raimundo Silva descobre o real motivo de ter colocado a palavra NÃO ao texto original, o

---

[12] p.157.

[13] ECHEVERRIA, Rafael, *Ontologia del lenguaje*, Chile, Santiago: Ediciones Pedagógicas chilenas S. A., 1994.

[14] *Jornal da Tarde*,1988.

[15] 1° Encontro Nacional de Culturas de Países de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, Brasil, 1987).

que só acontece depois de ter percorrido os caminhos, subido a muralha, enfim, **ter vivido** o local em que ocorreu o cerco. E somente após viver esse momento é que: "a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as verdades históricas[16]"surgiu.

A mesma questão do compromisso com a escritura aparece no *Manual de Pintura e Caligrafia* quando o narrador diz:

> Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito.[17]

Verificamos outro dado importante nas entrevistas: o princípio de autoria- irrefutável para Saramago, já que ele participa da idéia de que não há obra sem autor; sem contar o fato de que deseja que seu leitor sinta que seu trabalho: "leva uma história que conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, tudo o que se quiser encontrar. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador". Quando responde às perguntas feitas sobre os elementos constitutivos de sua narrativa e, mais especificamente, sobre o narrador, Saramago diz que não sabe quem é o narrador: "ou só o sei se o identificar com a pessoa que sou".[18]

O texto que mais permite observar as reflexões metalingüísticas sobre as entidades da diegese é *o Manual de Pintura e Caligrafia.* Saramago explora-as quase sempre de maneira parodística, colocando-as em funções adversas às convencionais, subvertendo os cânones estabelecidos, revelando seu conhecimento da teoria literária. Em suas reflexões metalingüísticas questiona o romance tradicional, a autobiografia, o narrador, o discurso direto, indireto e indireto livre, Saramago contesta as regras impostas. E, para fugir delas, desvela-as, com humor e irreverência, revelando a vulnerabilidade das imposições literárias conservadoras. Há um fragmento em que, através do narrador, Saramago revela o que pensa sobre foco narrativo. Observemos:

> Escrever em primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e o que fazem os que estão com ele, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado....Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume ... .[19]

Se, por um lado, Saramago permite-se "brincar"com os elementos constitutivos da narrativa, por outro, assume uma postura quase filosófica quando fala do objetivo de seu esforço literário:

> No fundo, todo meu esforço literário converge num único desejo, qual seja, que o homem, acima de tudo, não se desumanize por questões de fé.[20]

---

[16] p.135.
[17] p.80.
[18] *Jornal das Letras*, 1992.
[19] p.113.
[20] *O Estado de São Paulo*, 1991.

Revela-se preocupado com o ser humano porque acredita que os caminhos dos homens não estão traçados e que não podem ser sempre iguais. O único progresso que tem sentido é no campo ético e moral. Por isso, o cuidado, a sensibilidade e a emoção transparecem quando trata de tão delicada questão e diz: "tem acontecido às vezes, ao reler certas passagens que escrevo, não conseguir conter-me e desatar a chorar ... Acho estranho essa emoção".[21]

Se para Saramago essa emoção pode parecer estranha, a nós, que buscamos sua concepção de Língua, é esclarecedora. Saramago se emociona ao ler o que escreveu porque se vê diante da BELEZA concreta: seu texto. E é a Língua com poder globalizante que lhe permite dizer melhor o melhor conteúdo.

Por razões já apresentadas, este confronto - naturalmente incompleto - recorreu somente a dois grandes eixos: Língua/História e Língua/Literatura, e o que pudemos apreender foi que para Saramago a Língua é História viva e que ela evolui historicamente na comunicação verbal concreta. O rumo da realidade futura se molda num sentido ou em outro pela Língua, portanto, a construção da nossa identidade e a do mundo em que vivemos se realiza através dela.

Se a Literatura lhe permite enxergar a História vista por baixo, ou seja, permite a seu olhar recair não nos grandes feitos, mas nas particularidades que os tornam grandes, é porque a Língua já lhe oferecera a estrutura para alicerçar sua ficção. Assim, a língua literária é a ficção que lhe permite reler a História da qual retira o sustento para alimentar essa ficção com raízes submersas na experiência humana. Os seus textos ultrapassam a resistência puramente literária que lhes opõem as formas antiquadas, os costumes e as tradições.

A escritura de Saramago vem confirmar sua concepção de Língua. Utiliza a palavra para trabalhar o mundo, torna-a expressão do mundo. Seus textos superam a construção lingüística, "proporcionando um aperfeiçoamento imanente em função de uma necessidade determinada".[22]

Os dados nos revelaram que a concepção de Língua de Saramago provoca uma profunda simbiose entre História e Literatura e que essa aproximação se dá pela substância da Língua, não nos permitindo ver com clareza as fronteiras que as separam.

PUC/SP

---

[21] *Revista Exame*, Vip, 1992.

[22] BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo: Hucitec, 1992, p.207.

CHRISTINE DE PIZAN EM PORTUGAL: AS TRADUÇÕES DO *LIVRE DES TROIS VERTUS*

TOBIAS BRANDENBERGER

Quais são os comportamentos que uma obra didáctica tardo-medieva aconselharia a uma mulher desamparada, sem homem que possa defender os interesses dela? Como é que ela conseguiria sobreviver numa sociedade essencialmente patriarcal?

Surpreendentemente, houve, no século XV, quem defendesse que uma viúva, por exemplo,

> tome coraçom dhomem. scilicet. constante e forte e sajes pera auisar e pera seguir / o que lhe seja bem de fazer, Nom ja como simprez molher en gorinhandosse em choros e em lagrimas sem outra desomrra como huu pobre cam que sse encolhe em hũu canto e todollos outros uãao sobrelle Ca por assi fazer antre vos molheres acharees assaz de jentes sem piedade que o pam uos tirariom da mãao e uos julgariom a jnorantes e sinprezes [...].

E o mesmo texto recomenda à baronesa no campo, durante a ausência do marido, que

> entenda todas as cousas, [...] tenha grande coraçom e booa linguajem com booa descriçom contra aquelles que a quiserem despreçar [e que] aja coraçom dhomem [...] / Esto he que ella deue saber dereitos darmas e todas cousas que lhe perteeçem affim que seja prestes de dar seus liuramentos e saiba / E jsso meesmo pera defemder e combater se mester for.

Quem escreve estas frases, que denotam uma visão pouco corrente da mulher no contexto da literatura didáctica da Idade Média, é a primeira autora profissional na história da literatura francesa, e, em mais de um aspecto, um caso insólito no panorama literário-cultural daquela época: a italo-francesa Christine de Pizan (c.1365-1430?).[1]

As nossas citações provêm da primeira tradução portuguesa do *Livre des trois vertus*[2], um tratado didáctico para mulheres, escrito por volta de 1405. Tal como outros textos contemporâneos, este livro visa oferecer modelos e normas para o comportamento

---

[1] Sobre a autora, podem ver-se as monografias de Enid MCLEOD, *The Order of the Rose: the Life and Ideas of Christine de Pisan*, London e Totowa, 1976; Régine PERNOUD, *Christine de Pisan*, Paris, 1982; Charity Cannon WILLARD, *Christine de Pizan. Her Life and Works*, New York, 1984; ou Bärbel ZÜHLKE, *Christine de Pizan in Text und Bild: zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*, Stuttgart e Weimar, 1994, e as bibliografias de Angus J. KENNEDY, *Christine de Pizan: a Bibliographical Guide*, London, 1984; *Christine de Pizan: a Bibliographical Guide. Supplement I*, London, 1994.

[2] Na edição de Dorothee CARSTENS-GROKENBERGER, *Christine de Pisans Buch von den drei Tugenden in portugiesischer Übersetzung*, Münster, 1961, pp. 131, 107 e 107s., respectivamente. Só depois de preparar esta contribuição para o Congresso de Oxford, soubemos da existência da tese de doutoramento de Maria de Lurdes Crispim que oferece uma nova edição crítica do texto: *Christine de Pizan*, O Livro das Tres Vertudes *ou* O Espelho de Cristina. *Edição crítica da tradução quatrocentista de* Le Livre des Trois Vertus *e estudo linguístico de algumas construções nominais da versão manuscrita*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995.

feminino — mas distingue-se de obras paralelas por uma série de pontos que merecem certo interesse e que serão discutidos mais em baixo.

Christine de Pizan escreveu o seu livro para Marguerite de Nevers, a neta do seu mecenas, Philippe *le Hardi*, duque de Borgonha[3]. O tratado devia orientar a aprendizagem política e social da futura rainha, mas não só a dela. Diz a autora:

> Je Christine, ay fait et compilé ou nom de vous et pour vous singulieremente cestui present livre, lequel est a la doctrine et enseignement de bien et deument vivre aux princesses et generalment a toutes femmes [...] par le grant desir que j'ay de l'acroissemente du bien et honneur de toute femme, grande, moyenne et petite [...][4]

Estas frases demonstram, por um lado, o objectivo didáctico da autora, bem como a intenção de apresentar a obra como texto que convém à situação e à destinatária concretas. Por outro lado, vemos que Christine aproveita a oportunidade para escrever um livro com um propósito mais amplo. Embora dirigindo-se a uma princesa, tenta instruir não só a mulher à qual o seu livro é dedicado, mas "toute femme, grande, moyenne et petite".

A recepcão do *Livre des trois vertus* nos territórios francófonos foi extraordinária. Mas a difusão do texto não se limitou a essa área: alguns decénios depois de o *Livre des trois vertus* ter sido redigido, duas rainhas portuguesas interessar-se-iam por este texto, tendo ambas incentivado traduções da obra para português.

É bem provável que a responsável pela transmissão do texto para oeste da Península Ibérica tenha sido a irmã de Dom Duarte, Isabel de Portugal (1397-1471), duquesa de Borgonha[5]. Deve ter sido ela quem mandou um manuscrito do *Livre des trois vertus* à sobrinha homónima, mulher de Afonso V, após a morte prematura do *Rei Eloquente*, que tantos transtornos políticos causou em Portugal. A jovem rainha, por sua vez, fê-lo traduzir, provavelmente entre 1447 e 1455. Assim é atestado pelo *incipit* desta primeira versão portuguesa, o *Liuro das tres vertudes a jnssinança das damas*, que se conserva num manuscrito na Biblioteca Nacional de Madrid:

> Aquy se começa o liuro das tres vertudes a jnssinança das damas o primeiro capitulo deuisa as tres uertudes per cujo mandamento Christina fez e conpillou o liuro da Cidade das Damas E lhe apareçerom outra uez e lhe mandarom que fezesse esta presente obra.// o qual liuro foy tornado de

---

[3] Para o contexto histórico e os motivos da autora, cf., por exemplo, os estudos de Charity Cannon WILLARD, "*The* Three Virtues *of Christine de Pisan*", in: *Boston Public Library Quarterly*, 2 [1950], pp. 291-305; "*A Fifteenth-Century View of Women's Role in Medieval Society: Christine de Pizan's Livre des Trois Vertus*", in: MOREWEDGE, Rosemary [ed.]: *The Role of Women in the Middle Ages*, Albany, 1975, pp. 90-120; "*Christine de Pizan's* Livre des Trois Vertus*: Feminine Ideal or Practice Advice?*", in: BORNSTEIN, Diane [ed.]: *Ideals for Women in the Works of Christine de Pizan*, Detroit, 1981, pp. 91-116; "*Introduction*" *a Christine de Pizan:* Le Livre des trois vertus [cf. nota 4], pp. vii-xxvi.

[4] *Le Livre des trois vertus*, ed. Charity Cannon WILLARD e Eric HICKS, Paris, 1989, p. 3. Esta dedicatória conserva-se unicamente no manuscrito 10973 da Bibliothèque Royale de Bruxelas e não foi traduzida para português.

[5] As circunstâncias que motivaram a transmissão do *Livre des Trois Vertus* para Portugal e a sua tradução foram especificadas também por Charity Cannon Willard, nos artigos "*A Portuguese Translation of Christine de Pisan's* Livre des Trois Vertus", in: *Publications of the Modern Language Association*, 78 [1963], pp. 459-464, e "*Isabel of Portugal, Patroness of Humanism?*", in: SIMONE, Franco [ed.]: *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Torino, 1967, pp. 519-544.

ffranҫes em esta nossa linguajem portugues per mandado da muyto exҫellente e conprida de muytas vertudes Senhora e Rainha Dona Jsabel molher do muyto alto e muyto exҫelente prinҫepe e Senhor Elrey Dom Afonso o Quynto de Portugal e do Algarue e Senhor de Ҫepta.[6]

Várias décadas mais tarde, já no século XVI, o tratado de Christine de Pizan voltou a despertar a curiosidade de outra soberana portuguesa. Foi em 1518 que a rainha D. Leonor, viúva de Dom João II, fez imprimir uma nova tradução do *Livre des trois vertus*, o *Liuro chamado espelho de Cristina o qual falla de tres estados de molheres*[7].

A versão manuscrita e a versão impressa não oferecem, todavia, o mesmo texto. Enquanto a primeira tradução, o *Liuro das tres vertudes*, se atém estreitamente ao original francês, a segunda versão, impressa, o *Espelho de Cristina*, faculta um texto algo distinto, condensado em parte. Teremos de nos debruçar ainda sobre a importância destas diferenças textuais para o significado de cada uma das traduções, depois de ter reflectido sobre a questão dos efeitos da transferência deste tratado francês para outro contexto. Antes, porém, talvez convenha assinalar — embora aqui não seja possível oferecer uma interpretação mais detalhada — alguns pontos que fazem do *Livre des trois vertus* uma obra singular no contexto da literatura didáctica tardo-medieva para mulheres.

Nas suas três partes, o *Livre des trois vertus* (e as suas traduções portuguesas) contêm, na forma duma *liçom* transmitida à autora por três figuras alegóricas, as três virtudes Razão, Rectidão e Justiça, avisos concretos para a vida quotidiana das mulheres da Baixa Idade Média. Christine tenciona instruir as suas congéneres para as ajudar a levarem uma vida virtuosa e vencerem as situações difíceis com que se defrontariam. Neste propósito coincide com outras obras do âmbito da literatura didáctica da época. Há, no entanto, alguns factores pelos quais o *Livre des trois vertus* sobressai de entre este contexto. Uma das particularidades mais notáveis do livro de Christine é a de estruturar o objecto do seu discurso — as mulheres — duma forma pouco ortodoxa. Ao contrário do que se verifica em muitos outros tratados para mulheres que sub-classificam este conjunto em *ordines* ético-espirituais, conforme o seu estado civil, em donzelas ou virgens, casadas, viúvas e freiras — excluindo, portanto, a população feminina do esquema clássico *oratores-bellatores-laboratores*, válido para os homens — Christine define o estatuto da mulher pelo lugar que esta ocupa na sociedade.

A classificação das mulheres por camadas sociais anuncia-se já na introdução, onde podemos ler:

A todo o collegio femenyno e a ssua deuota relligiom seja noteficado o sermom e liçom da ssapientia./ E primeiramente [...] aas Raynhas e prinҫesas e outras Senhoras / desy seguindo de graao em graao cantaremos semelhauelmente nossa doutrina em todollos estados das molheres affim que a deҫeplina de nossa escolla possa seer vista de todos.[8]

---

[6] *Liuro das tres vertudes*, p.38.

[7] É este o título que oferece o frontispício da segunda versão. Existe uma edição fac-similada com o título *Espelho de Cristina*, Lisboa, 1987, preparada por Maria Manuela Cruzeiro.

[8] *Liuro das tres vertudes*, p.39.

Numa estrutura trimembre, a doutrina dirige-se a três grupos diferentes: na primeira parte, às "prinçesas e altas Senhoras[9]"; na segunda, às damas da corte e as senhoras sobre senhorios rurais mais pequenos; e na terceira às "molherees destado. das booas uillas ou lugares e aas molheres do comũu pouoo e depois aas molheres dos lauradores."[10]

Evidentemente, nem todos os sectores do "corpo social" recebem a mesma atenção: a estrutura do tratado reflecte o peso das três camadas sociais que correspondem às três partes do livro. A primeira parte é a mais detalhada, a segunda não chega nem à metade da extensão da primeira, enquanto que a terceira é ainda mais breve. Mas, apesar destas diferenças quantitativas, é notável que o *Livre des trois vertus* abarque todo o leque social e inclua as camadas inferiores. Assim, ultrapassa os limites tradicionais do género didáctico dos *espelhos de príncipes/princesas* e converte-se ao mesmo tempo num documento valioso para o conhecimento da vida quotidiana de sectores da população menos privilegiados pela historiografia tradicional.

Se nos debruçarmos sobre os conselhos que Christine proporciona às suas leitoras, podemos encontrar, por entre os requisitos e as faculdades que a autora aconselha, alguns que não se esperariam num manual de comportamento feminino da Idade Média tardia.

Christine defende, nomeadamente para a diplomacia palaciana, mas também para o cuidado dos interesses da mulher dentro da vida marital[11], o emprego acertado, deliberado e bem doseado da palavra — uma aprendizagem de retórica e psicologia que as mulheres poderão alcançar pela leitura do seu texto. É precisamente através deste meio, com o recurso ao discurso premeditado e táctico, que a mulher exercerá a sua influência em quaisquer domínios. Entre estes, também a política: Christine acha que a boa princesa não deve só desempenhar funções decorativas; é importante que intervenha como conselheira e *mediatrix* política, nomeadamente para a preservação da paz, missão à qual se prestam particularmente as mulheres.[12]

A viúva que se defende, a esposa que fala, a princesa que influi: a nossa autora oferece modelos de comportamento que se orientam pelas necessidades concretas da vida prática das mulheres. Baseando-se nas suas próprias experiências vitais e com o olhar

---

[9] *ibidem, loc. cit.*

[10] *ibidem*, p.119.

[11] Veja-se, para só citar um exemplo, o que a autora recomenda no capítulo 13 da primeira parte, onde explica à mulher casada "como sse ella deue auer com seu senhor" (*Liuro das tres vertudes*, p.60); para uma convivência sem conflitos é preciso que a esposa seja humilde e obediente, mas, para além disto tudo, "a ssages senhora trabalhara com sages doçura de o atraher a ssi / E sse vir que he bem de lhe dizer algũua cousa. ella lho tocara a de parte doçemente e beninamente. • hũua vez o amoestara por deuoçiom • outra por piedade que deue auer della./. outra uez em ryndo como sse jogatasse com elle /". (*ibidem*, p.62).

[12] "os homẽes som per natureza de mayor coraçom e menos piadosos E o gramde desejo que teem de sse vingar nom lhes da lugar de oolhar bem os perygos que podem acomtecer / Mas a natureza das molheres he mais temerosa e sua comdiçom mais doce. E por isso deue desejar mais a paz e trazer o homem a ella." (*Liuro das tres vertudes*, p.52). Vejam-se também os elogios da autora que se seguem à passagem citada: "Oo de quamtos e grandes bẽes forom causa em este mundo rainhas e prinçesas poemdo pazes. amtre mortaaes jmygos e amtre prinçipes e barõoes. E amtre pouoo reuellado e seus senhores de que as scripturas som cheeas. Nom ha no mundo mayor bem que a booa e sages prinçesa./ beenta he a terra que a tem / desto daria assaz denxempros. Mas muytos escriuy no liuro da cidade das damas" (*ibidem*, pp.52s.).

aguçado pelos e para os problemas económicos, políticos e sociais na vida do dia-a-dia, a autora mostra uma atitude crítica e pragmática — a mesma que recomenda ao seu público feminino no *Livre des trois vertus*.

É para este livro que Christine de Pizan deseja explicitamente que "esta nossa doutrina por os tempos vyndorios seja trazida por muytos regnos. affim que ella possa ualler onde ouuer fautra denssynança[13]", chegando a confessar:

> Pemssey em mim que esta nobre obra multipricaria pello mundo em outros muytos trellados. qualquer que fosse o custo serya apresemtada em diuerssos lugares a Raynhas prinçesas e altas senhoras. afim que mais fosse omrrada e enxalçada assi como ella he digna. E que per ellas podesse seer semeada entre as outras molheres / o qual bom pemssamento e desejo. puse em effeito assi como ja he acabado / sera assoelhada espargida e poblicada em todas terras.[14]

O seu desejo foi cumprido, como documentam as traduções portuguesas — e isto não admira, se tivermos em conta que a validade dos conteúdos não se limita a uma zona geográfica específica nem a um momento histórico determinado. Embora a redacção do *Livre des trois vertus* tenha sido causada ou, pelo menos, favorecida por uma situação histórica e um âmbito político concretos, a doutrina exposta vale tanto para a corte de Borgonha como para a portuguesa, e as advertências da nossa autora convêm à população feminina de qualquer país europeu da época.

Existe, no entanto, um factor de importância fundamental que não se deve perder de vista para poder chegar a uma justa avaliação das versões portuguesas: o contexto em que se insere uma obra determinada. A relação do texto com outros textos — no caso concreto, com outro texto da mesma autora, escrito imediatamente antes — ou a ausência duma tal relação, pode mudar sensivelmente o significado e o valor duma obra.

É precisamente o caso do *Livro das três vertudes* e do *Espelho de Cristina* que não são apenas duas traduções portuguesas da mesma obra, mas duas versões cujo público não pôde recorrer ao horizonte de expectativa original — o que confere aos textos portugueses algumas facetas peculiares.

O *Livre des trois vertus* não é o primeiro texto em que Christine de Pizan se ocupa do lugar da mulher na literatura e na sociedade: a sua grande preocupação por este tema manifesta-se através de uma série de obras, entre as quais convém ressaltar o seu livro mais conhecido, o *Livre de la Cité des Dames* com o qual está intimamente relacionado o nosso *Livre des trois vertus*. A relação que une o livro que aqui nos ocupa com a *Cité des Dames* é, basicamente, uma relação de dependência que se apresenta de forma muito diferente para os leitores franceses e para o público português, respectivamente.

Com a Cidade das Mulheres, Christine constrói um lugar alegórico onde se reúnem mulheres exemplares do mundo bíblico, histórico e mítico; um lugar que serviria, ao mesmo tempo, de refúgio às leitoras fartas e cansadas dos ataques misóginos. A autora proporciona uma análise das causas da misoginia, defende as mulheres, nega a sua inferioridade natural e prova que dispõem das mesmas capacidades morais, espirituais e

---

[13] *Liuro das tres vertudes*, p.70.
[14] *ibidem*, p.152.

intelectuais que os homens. Convida as leitoras a não valorizarem os prejuízos alheios e a confrontarem os tópicos literários com a sua própria experiência.

Se o *Livre de la Cité des Dames* empreende a defesa teórica das mulheres, o *Livre des trois vertus*, por sua vez, proporciona o que poderíamos chamar a aplicação prática da essência da *Cité*: aqui mudam a intenção da autora e o objectivo do texto. Chega-se do debate teórico à instrução concreta das mulheres que, como se tinha provado na primeira obra, não são inferiores aos homens nem incapazes de aprender e de se dedicar a actividades intelectuais. Ora estas duas focalizações distintas, mas complementares — já que o *Livre des trois vertus* tenciona contribuir para as leitoras desenvolverem precisamente aquelas qualidades pelas quais serão dignas de entrar na alegórica cidade das mulheres exemplares — desenvolvem a sua dialéctica apenas para o público francês. O público luso caracteriza-se, neste aspecto, por um déficit no horizonte de expectativa que faz com que estes leitores percebessem o *Liuro das tres vertudes* e o *Espelho de Cristina* como obras puramente didácticas sem fundo teórico-disputativo.

O facto de o *Livre des trois vertus* ter sido traduzido (e, logo, recebido em Portugal), sem a obra que o precedeu e que serve, efectivamente, como pré-texto, tem consequências relevantes. São vários os aspectos particulares do *Livre des trois vertus* que têm a sua explicação na *Cité*; pela transferência isolada ficam sem legitimação, e, por isso, ainda mais singulares. Fixemos a nossa atenção apenas sobre três deles.

De entre as virtudes que uma autora didáctica do século XV aconselha ao seu público não pode faltar, claro está, a castidade. Mas o tratamento que recebe no livro que estamos a analisar deixa ver que por *castidade* não se entende o que comummente se defende em outros tratados didácticos para mulheres. Ao contrário da maioria dos moralistas medievais e dos autores misóginos contra os quais arremete na *Cité*, Christine de Pizan acredita numa castidade natural das mulheres; consequentemente, dedica já aí, no livro que antecede o nosso *Livre des trois vertus*, um grande esforço à tarefa de invalidar o lugar-comum da *incontinência* das mulheres. É, pois, completamente lógico que sejam difíceis de encontrar quaisquer advertências a este respeito no *Liuro das tres vertudes*. Nem sequer o capítulo que se ocupa das prostitutas tenta edificar as descaminhadas com admoestações explícitas nesse sentido.[15]

---

[15] A autora pressupõe a existência duma castidade inata e insiste antes bem, e com bastante realismo, no facto de a vida duma prostituta ser não só nojenta e perigosa, mas também socialmente desprivilegiante. Veja-se *Liuro das tres vertudes*, pp.144s.: "Auisae a grande çugidade da uossa maneira de biuer tamto auorreçiuel / E que com jsto que sooes em na jra de Deus e o mundo tanto uos despreça que toda perssoa onesta de vos foje como de cousa escomungada e na rrua desuiam sua vista que uos nom uejam [...] que molher des sua natureza e condiçom he onesta simprez e vergonhosa que ella possa soportar tanta desonestidade/ viuer. beuer. e comer antre homees mais vys que porcos / nem doutras jentes nom auer conheçimento que uos ferem / arrastom e ameaçom e dos quaaes todollos dias uos veedes em perigos de sseerdes aquytelladas / [...] leuantaeuos e desatollaaeuos da lama tam auorreçiuel e nom queiraaes mais soffrer uossas pobles almas carregadas das cogidades cometidas pellos villãaos corpos". Também o capítulo seguinte só fala, exactamente como o seu título anuncia, "louuando as molheres onestas e castas" (*ibidem*, p.146) e não avisando às que não o são. E visto que a mulher é, por natureza, "onesta simprez e vergonhosa", o mais importante será conservar a fama da própria castidade, constantemente ameaçada pelas intrigas e difamações dos homens libertinos.

Aquando da discussão da natureza do amor conjugal que a boa esposa terá pelo seu marido, é curioso que se dedique muito pouco espaço à obediência que em outros tratados é o tema privilegiado quando se fala da relação do casal, discutido com muitos pormenores e ilustrado com *exempla* abundantes. Onde outros autores não se cansam de oferecer exemplos modelares de abnegação e submissão infinita por parte das mulheres, aqui nem sequer se especifica o conteúdo e o alcance desta obediência. E, para além disto, a obediência recomendada à esposa tem uma legitimação bastante especial. Falta a referência tópica à natural superioridade do homem, o que não deixa de ser lógico, visto que Christine tentara justamente provar, na *Cité*, que tal superioridade não existe. A legitimação de tal preceito deriva, pelo contrário, da necessidade de adquirir e de conservar a boa nomeada (portanto, um objectivo político-pragmático), e a humildade e paciência próprias das mulheres (uma dedução *e positivo*). Embora não impugne a hierarquia intramatrimonial estabelecida, Christine de Pizan apenas lhe atribui uma importância relativa, por se tratar dum elemento que é preciso defender por razões práticas, políticas, e não por ser uma verdade incontestável.

O terceiro ponto, já aludido, resulta também algo insólito no contexto da literatura que discute os papéis dos sexos: a completa ausência de quaisquer argumentos ou tomadas de posição que se relacionem com a *querelle des femmes*[16]. Em nítido contraste com a *Cité des Dames*, Christine não intervém em discussões sobre o valor da mulher, assunto do qual ali se tinha ocupado detidamente: muda da perspectiva dialéctico-valorativa para o didacticismo prático. Para a leitora portuguesa que não tem acesso à *Cité*, o *Liuro das tres vertudes* apresenta-se completamente desligado do debate daquele discurso e chega a ser um doutrinal ainda mais pragmático que o original francês.

A questão do valor das duas traduções portuguesas não acaba aqui.

Já mencionámos que entre o *Liuro das tres vertudes* e a versão impressa de 1518, o *Espelho de Cristina*, existem algumas diferenças que estão longe de serem insignificantes. Sugerem, estamos em crer, que entre a primeira e a segunda versão portuguesas houve uma mudança na função do texto que se deve a uma modificação no âmbito dos receptores visados.

Resumindo muito, pode dizer-se que a segunda versão apresenta, no que diz respeito à tradução, uma súbita ruptura. Até ao final do capítulo nono da segunda parte, dedicado

---

[16] Para a *querelle des femmes*, cf. os estudos seguintes: Marc ANGENOT, *Les champions des femmes, Examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, 1977; Renate BLUMENFELD-KOSINSKI, "*Christine de Pizan and the misogynistic tradition*", in: *Romanic Review*, 81 [1990], pp.279-92; Margarete ZIMMERMANN, "*Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische* Querelle des Femmes *des 15. bis 17. Jahrhunderts*", in: BAUMGÄRTEL, Bettina; NEYSTERS, Silvia (eds.), *Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, München, 1995, pp.14-33. Acerca destes debates sobre o valor das sexos nas literaturas da Península Ibérica medieval e renascentista pode-se consultar um artigo nosso: Tobias BRANDENBERGER, "Malas hembras *und* virtuosas mujeres. Querelles *in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Iberoromania*", in: ZIMMERMANN, Margarete; BOCK, Gisela [eds.], *Die europäische* Querelle des Femmes*: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*. Stuttgart, 1997 [= Querelles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, 2]; pp. 113-202.

às *senhoras baronesas*, o *Espelho de Cristina* segue com bastante fidelidade o texto do *Liuro das tres vertudes*: o segundo tradutor deve ter usado uma cópia do manuscrito conservado e terá tido acesso também ao texto francês, porque emenda alguns erros do primeiro tradutor e restitui passagens que faltam no *Liuro das tres vertudes*. A partir do décimo capítulo da segunda parte, no entanto, o novo tradutor comprime e corta em larga escala; a partir daí, os dois textos portugueses afastam-se de tal forma que parece lícito falar não de uma tradução com a sua remodelação, mas de duas versões diferentes.

Quais são agora as consequências desta refundição para o *Espelho* como conjunto? Em que sentido muda o valor desta obra?

A diferença mais importante, em nosso entender, diz respeito à representação das diferentes camadas sociais. Fizemos notar mais acima que Christine distingue as mulheres conforme o seu estatuto social; classifica-as *de graao em graao*, por camadas sócio-económicas e sócio-políticas, isto é, segundo o poder político ou económico que têm e segundo a sua esfera de acção. Neste aspecto, o *Espelho de Cristina* não difere do original francês nem da primeira tradução portuguesa; também aqui, a doutrina se expõe conforme o plano original da autora.[17]

O que muda, todavia, é o peso que é dado às três camadas. Já dissemos que nem o original francês nem o *Liuro das tres vertudes* se ocupam com o mesmo pormenor dos três grupos de mulheres: a estrutura reflecte o peso das três camadas sociais tratadas, sendo a primeira parte nitidamente mais longa do que a segunda e a terceira. Esta desproporção ainda se acentua mais no *Espelho de Cristina*, simplesmente pelo facto de a segunda tradução portuguesa abreviar radicalmente a partir do décimo capítulo da segunda parte. O conteúdo original sofre assim uma redução notável precisamente nas secções que se dirigem às mulheres das classes média e baixa, com o qual se produz um predomínio mais claro da doutrina para as mulheres de alta hierarquia. Se considerarmos, portanto, o *Espelho de Cristina* como conjunto, comparando-o com o original francês e a primeira versão portuguesa, verificamos de facto que é uma obra que se dedica com preferência à instrução das mulheres da corte — muito mais um *espelho de princesas* do que as versões anteriores.

Será lícito interrogarmo-nos acerca das razões desta mudança repentina, de um modo de traduzir bastante exacto para uma redacção compacta. Não terá sido por acaso nem pelo facto de ter usado um original francês que o tradutor decidiu restringir o seu

---

[17] O título já o indica: "Aqui começa o liuro chamado espelho de Cristina o qual falla de tres estados de molheres. E he partydo em tres partes. A primeyra se enderença aas Raynhas, Prinçesas. Duquesas & grandes senhoras. A segũda aas donzellas em espeçyal aaquellas que andam nas cortes das grandes prinçesas. A terçeyra aas molheres destado & burgesas & molheres de poboo comũu". (*Espelho de Cristina*, frontispício). Também o final do texto parece testemunhar uma intenção didáctica que pretende alcançar mulheres de todos os estratos; lemos ali (*Espelho de Cristina*, fol. 48v.): "Acabase el libro intitulado das tres virtudes no qual se contem muytas profeytosas doutrinas y saludables exemplos assy pera as generosas y grandes donas como pera as outras de qualquer estado o condiçiom que sejam. E poderam enelle deprender como se ham de regir & gouernar no regimento de suas casas fazendas y honrras".

texto. Contrariamente ao que opinou a editora do *Liuro das tres vertudes*[18], julgamos que foram também razões internas do texto que originaram a condensação da obra nas duas últimas partes. Não é casual o lugar onde os cortes começam: o capítulo nono da segunda parte ("Do que perteeçe saber aas baronesas[19]"), o último que é traduzido sem omissões dignas de menção, é, ao mesmo tempo, o primeiro que se ocupa das mulheres que vivem fora da corte.

Ao redigir a sua versão desta passagem, o tradutor parece ter reparado na circunstância de que é exactamente aí que as advertências da autora tomam um novo rumo: deixam a esfera cortesã e dirigem-se para os âmbitos da nobreza rural, da burguesia e dos estratos sociais mais baixos. Esta mudança de ambiente social fá-lo-ia sentir-se autorizado, legitimado, ou até obrigado a comprimir a sua tradução a partir deste momento. As diferentes maneiras de traduzir têm, portanto, um correlato ao nível do conteúdo. O *Espelho de Cristina* estabelece uma distinção suplementar à tripartição do seu modelo, uma distinção entre mulheres da corte e mulheres fora dela, separando os dois grupos mediante um procedimento diferente na sua técnica de tradução.

Vemos que existe uma razão plausível pela qual se pode explicar o momento a partir do qual os cortes da segunda tradução portuguesa se realizam; mas fica por esclarecer a causa básica que motivou o encurtamento do texto.

Não acreditamos que se tratasse, sem mais, de evitar que o livro ficasse muito extenso[20]; neste caso, outras passagens ter-se-iam prestado perfeitamente para serem abreviadas ou até omitidas. A resposta ao problema encontrar-se-á, porventura, precisamente na alteração de perspectiva, embora ligeira, que se consegue através dos cortes e que diferencia a versão de 1518 tanto do *Livre des trois vertus* como do *Liuro das tres vertudes*. O *Espelho de Cristina* dedica-se em maior proporção textual às mulheres que reinam ou que vivem na esfera do poder; isto faz-nos supor que talvez fosse pensado para um público distinto, mais reduzido, composto só (ou, pelo menos, primordialmente) por representantes da camada social alta. Por outras palavras: é provável que as mudanças que alteraram a relação quantitativa das diferentes secções se devam a uma modificação nas instâncias receptoras. A segunda versão não constituiria, portanto, uma *Volksausgabe*, como quer Carstens-Grokenberger[21], apesar de ser a impressa e, por isso, a mais acessível para leitoras de todos os sectores da população — pelo contrário: é uma obra que se aproxima, em maior medida que o texto original em que se baseia, da tradição dos espelhos de príncipes (ou, neste caso, de princesas), uma reelaboração para a *crème de la crème* política.

É certo que faltam declarações do tradutor, do impressor ou de qualquer outra instância acerca do público desejado. Mas há indícios textuais no *Espelho* que confirmam

---

[18] Cf. a introdução de Carstens-Grokenberger à sua edição (p. 33): "*Warum der Text plötzlich von Beginn des 10. Kapitels an überarbeitet ist, lässt sich nicht begründen. Weder der Stil noch der Inhalt der Vorlage bieten irgendwelche Anhaltspunkte. Es können unserer Meinung nach nur äussere Anlässe zur Überarbeitung geführt haben.*"

[19] *Espelho de Cristina*, fol. 32v.

[20] Cf. CARSTENS-GROKENBERGER, (1961: 33).

[21] CARSTENS-GROKENBERGER, (1961: 34).

a nossa tese, como, por exemplo, uma passagem da terceira parte do *Espelho de Cristina*, ou seja, da secção que sofreu o processo de condensação que acabamos de mencionar.

No capítulo 9 da terceira parte do *Livre des trois vertus* encontramos uma advertência que, curiosamente, não se dirige às *femmes servans et chamberieres* que esta secção visa admoestar, mas antes às mulheres de classe alta que contratam aquelas. Depois de referir os vícios que as empregadas terão de evitar, Christine de Pizan recomenda às senhoras: "Si vous en prenez garde, entre vous qui estes serviz, que deceus n'y soiez[22]". Esta frase, aliás a única da terceira parte que fala directamente a um público de estrato social alto, teve uma sorte interessante nas versões portuguesas. O primeiro tradutor não conseguiu traduzi-la correctamente; pô-la em relação com as admoestações precedentes que consideravam o comportamento das servidoras e julgou que se tratasse duma advertência a estas: "E ssi uos pooe guarda antre vos. que sooes seruidoras que destas[23] o nom sejaaes[24]". Ora o responsável pela tradução do *Espelho de Cristina*, muito ao contrário do seu hábito de cortar onde quer que fosse possível, sentiu-se obrigado a recorrer ao texto original de Christine e restituiu-lhe o significado primitivo: "E assi vas outros [sic] que soes seruidos guardaeuos que nom sejaes enganados[25]". Com isto, demonstrou o seu empenho em conservar e reproduzir correctamente uma passagem que diz respeito às suas leitoras nobres ou ricas.

Se o *Livre des trois vertus* e a primeira tradução portuguesa, o *Liuro das tres vertudes*, se revelam, à luz dum exame atento, como tratados didácticos que são algo mais do que simples *espelhos de princesas*, porque visam um público maior, vemos agora que o mesmo já não se pode afirmar tão taxativamente no caso da segunda tradução portuguesa. No *Espelho de Cristina*, a condensação do texto na segunda e terceira parte leva a alterações no equilíbrio interior que conferem à obra uma tendência distinta, devida a um público diferente.

Voltemos, para terminar, à questão, ainda não explicitamente abordada, do lugar que cabe às traduções portuguesas do *Livre des trois vertus* no panorama literário da sua época.

Embora não se tratasse de examinar aqui a questão de se o *Livre des trois vertus* e as suas traduções portuguesas oferecem um "olhar feminino" — se é que tal coisa existe —, distinto das focalizações tradicionais, masculinas, mas unicamente de apontar para a ressonância desta obra e para alguns aspectos particulares da sua sorte no domínio lusófono, ter-se-á mostrado, oxalá, que estamos perante um texto que não resulta completamente irrelevante para a história da literatura portuguesa e muito menos para uns *gender studies* medievalistas que devagarinho começam a despontar aqui e além.

Temos aqui uma autora que, afinal, em alguns aspectos da sua doutrina não se distingue sensivelmente dos seus colegas. Noutros, no entanto, oferece perspectivas

---

[22] *Livre des trois vertus*, p.211.

[23] Isto é, das empregadas que "Cegam de tal maneira as jentes. que nom se podem guardar de ssuas muy grandes maldades".

[24] *Liuro das tres vertudes*, p.143.

[25] *Espelho de Cristina*, fol. 45r.

diferentes: em vez de tentar disciplinar as mulheres, tal como o faz a maioria dos autores moralistas e didácticos masculinos, destaca-se pelo empenho em proporcionar conselhos praticáveis e realistas para que todas as mulheres possam defender os seus interesses num mundo dominado pela vontade dos homens. Este rasgo peculiar, assim como a envergadura da utilidade para as leitoras da época, e, não menos importante, o facto de as múltiplas referências à realidade das mulheres de todas as classes sociais permitirem uma olhadela insólita e valiosíssima para as expectativas e para os problemas das mulheres daquele tempo, fazem do texto que nos tem ocupado aqui um livro sumamente interessante — e não só para mulheres.

Universidade de Basileia

NO MAN IS AN ISLAND: A UNIVERSALIDADE DA FICÇÃO INSULAR DE ALAMO OLIVEIRA

ALMIR DE CAMPOS BRUNETI

Assumir a condição açoriana, no passo e no ofício, não é apenas subir a falésia mais alta do arquipélago e daí proferir a discursata caridosa; é sobretudo não trair, nesse discurso, por inocente que seja, aquilo que haverá para dizer. O literário não será nunca o adiamento da palavra, antes a sua antecipação.[1]

A contribuição açoriana para a literatura de língua portuguesa tem-se manifestado, ao longo dos séculos, como uma corrente contínua de grandes nomes cujas obras representam o que há de melhor em Portugal. Entretanto, é a partir do século XIX que essa contribuição se acelera com nomes como Antero de Quental, Teófilo Braga e Roberto de Mesquita e, já neste século, com gente como Armando Cortes-Rodrigues, Vitorino Nemésio, Natália Correia, António Valdemar, João de Melo, Onésimo Teodoro de Almeida, etc. A este grupo mais recente pertence Alamo Oliveira, ficcionista, poeta, pintor, dramaturgo e ensaísta com uma obra publicada que já ultrapassa os 25 volumes. A sua obra de ficção compreende os romances *Burra Preta Com Uma Lágrima* (1982), *Até Hoje (Memórias de Cão)* (1986), *Patio d'Alfândega - Meia Noite* (1992), e o volume de contos intitulado *Contos com Desconto*, aparecido em 1991. Tais livros, vazados em estilo original que dinamiza e questiona o próprio fazer literário, inserem o autor no "*continuum*" daquilo que se poderia chamar de uma "literatura açoriana" contestadora da "literatura oficial" dominada pelos grupos do continente, e que se posiciona *vis-à-vis* a metrópole pela afirmação do seu caráter insular. Essa atitude, que anteriormente, apesar da pesada carga de humor agressivo, terminava sempre num gesto resignado de submissão ao poder central, passa a manifestar-se, depois da revolução de 74, em violenta repulsa aos mandachuvas políticos e literários, quer da metrópole, quer das ilhas, isto é, não mais apenas aquilo que João de Melo chama de "a ruptura possível com os cânones da literatura dita continental" (pp.14-15).

A literatura de Alamo Oliveira, que João de Melo classifica de "poliédrica", trata, acima de tudo, do "ser açoriano", do seu sofrimento e pobreza de séculos, do seu abandono e marginalização, da sua condição de insular explorado e apenas lembrado pelo poder central para fins demagógicos e eleitoeiros. Cronologicamente, o seu primeiro romance, *Burra Preta Com Uma Lágrima* (1982), trata exatamente desse assunto. O livro é uma elegia ao açoriano condenado à servidão e miséria da vida como ilhéu, ou à violência

[1] João de MELO, "Aproximação a um Estudo da Novelística Açoriana de Ontem e de Hoje", in: *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano - Séculos XIX e XX*, Porto: Editorial Vega, 1978, p.27.

traumática da emigração desenraizadora que destrói familias e aliena a pessoa no tempo e no espaço. A estória, cujos capítulos são precedidos de epígrafes tiradas do Apocalipse de São João, corporifica, na amizade de uma burra e um Poeta, a íntima ligação cotidiana dos Açores com a Poesia, e o caráter lírico e lúdico de uma cultura que se revela festiva e amorável em tantas manifestações populares do tipo Festa do Divino Espírito Santo e Santo Cristo. Na verdade, o livro é um canto de amor fraterno aos açorianos de todos os tempos desde sempre irmanados na miséria mais extrema e condenados, fatalmente, a emigrarem para outras terras. De um ponto de vista, o livro lembra muito o *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, a despeito do caráter pouco alegórico daquele grande romance de 1938. A "Burra Preta" do título representa, claro, o ser açoriano sofrido e vilipendiado, ou como bem o disse outro grande romancista açoriano: "... *Burra* são os homens, as políticas, os padres, os poetas-profectas e os loucos. Temos todos de *burra* um pouco"[2].

O livro conta então a estória da Burra Preta e de sua amizade com um poeta. Na verdade, poder-se-ia chamar o livro de "Vida, Paixão e Morte da Burra Preta", a qual, nascida na ilha do Pico para ser apenas burra de carga e agüentar pacientemente os maus tratos de donos insensíveis, toma consciência de seu existir como ser único e especial e, ao final, tem de ser sacrificada por haver adquirido consciência política e castigado a demagogia barroca de um ultraconservador e caça-comunistas da única maneira que lhe estava ao alcance, isto é, com violento coice na região escrotal. O texto é, obviamente, uma den_ncia do caos político que grassou em Portugal logo após a "Revolução dos Cravos", quando o povo começou a reivindicar beligerantemente os seus direitos sem ter passado antes por um processo racional de conscientização democrática:

> Deixando-se cair nos dislates políticos que estonteavam a época, Burra Preta euforizou-se de idéias e de ideais. Renovada ideologicamente, o seu ser de "burra" adquiriu nova forma de olhar a vida, a ilha, e as pessoas e solidificou o seu empenho de classe ... Passara a saber que pertencia a uma das classes mais desfavorecidas de sempre, classe que parecia predestinada a ser apenas animal de carga e de corrida, sem outra dignidade que não fosse a albarda, a ferradura enferrujada e o chicote de pele curtida com nós na ponta (pp.75-6).

Desiludida com a política pós-revolucionária, que se autodestruía em comícios e palavras estéreis, e desprezada pelo Poeta que se debatia em longo periodo de falta de inspiração, Burra Preta desespera-se:

> ... Voltou a esquecer a vontade de militância, de se bater pela promoção social de sua espécie. Resignou-se a ser "burra" simplesmente, sem saber o que fazer, querendo mesmo derreter a sua inteligência até a transformar em pó e espalhá-la pelos caminhos da vila. Assim evitaria pensar, reagir, afligir-se (p.87).

Quando finalmente chega à Ilha Terceira, a sua primeira experiência na cidade de Angra dá o golpe de misericórdia em suas ilusões políticas: ao desembarcarem no cais, ela e seu novo dono dão de cara com uma multidão enfurecida que havia acabado de pôr fogo à sede do partido comunista e descia a rua a gritar "Queimamos o comunismo! Queimamos o comunismo!" (p.125). Daí a reação violenta da Burra Preta ao defrontar-se com o

[2] João de Melo na contracapa da primeira edição do romance.

"discurso do ódio" que conclamava o povo a "ir à cidade destruir aqueles vermelhos de merda e empurrá-los para o mar"; (p.150). E é aqui que a Burra Preta entra com seus cascos certeiros:

> Foi tudo tão rápido, tão imprevisível, tão subtil, que só deram pela sua corrida desenfreada e pelo Senhor Doutor enrolado sobre si mesmo, num grito de dor, com as mãos, a segurar, despudoradamente, os testículos. Burra Preta reconfirmara a sua eficáia de ataque utilizando, como alvo, os pontos estratégicos mais vulneráveis, explorando inteligentemente o factor surpresa e sabendo evadir-se com a oportunidade requerida (p.151).

Por este crime de lesa-majestade a Burra Preta tem de ser sacrificada a fim de não trazer problemas ao seu dono que a manda matar com lágrimas nos olhos. Com ela morre o Poeta seu amigo, o qual, ao contrário dela, não tinha tido a coragem de qualquer reação, mas que sem ela não poderia viver. Livro de alto conteúdo alegórico e lîrico, *Burra* Preta mostra bem o acendrado amor de Alamo Oliveira pela sua pátria insular, tema que vai reaparecer no seu último romance, *Patio d'Alfândega*, de 1992. Antes deste, entretanto, vem o livro *Até Hoje (Memórias de Cão)* (1986), verdadeiro libelo contra a guerra colonial, na verdade obra de protesto contra toda e qualquer guerra. Para João Medina, num brilhante artigo aparecido em 1994 (*Atlântida*, 38, pp.25-43), o texto de Alamo Oliveira é:

> [Um] ... livro-anátema-panfleto-parábola e, já se sabe, romance também ... dos maiores em valia do ... ciclo das nossas três inúteis, cruéis e absurdas guerras africanas combatidas desde 1961 a 1974 ... (p.30).

A estória mostra o sofrimento, o aviltamento, a desumanização crescente de seres arrancados ao seu lar e família para irem morrer na Guiné, lutando numa guerra estúpida e inglória, alimentada por estereótipos vazios e desgastados, como pátria portuguesa, religião, glória dos Descobrimentos, Camões e *Os Lusíadas*, e outros chavões semelhantes. O pobre herói açoriano, para resistir a 18 meses de inferno na luta contra um inimigo que ele não vê, embebeda-se e animaliza-se, ficando a sua existência pendente das poucas notícias, a mais das vezes mentiras, que chegam trazidas pelos aviões de vez em quando. O horror da espera pela morte (já que onde estão constituem-se os soldados em perfeitos alvos para o inimigo invisível que os vigia), a terrível solidão afetiva e existencial a que estão condenados, levam os soldados, ou pelo menos àqueles que podem pensar, ao questionamento de todas as noções escolares daquele patriotismo barato que serve de engodo para os que vão combater numa guerra sem validez moral, sem justificativa racional e cuja vacuidade e inutilidade eles podem constatar a todo instante. *Memórias de Cão* é um livro autobiográfico extremamente amargo e ressentido, verdadeiro "*indictment*" da ditadura salazarista e seu apêndice marcelista. Como diz João Medina no artigo citado:

> Tudo isto... como resultado de uma Mentira essencial, o remate de uma política que, embora com alguns séculos de persistência no erro, não deixava de se mostrar definitivamente criminosa e absurda. Esta obra mostra-nos um punhado de pobres diabos forçados a fazerem uma guerra que não queriam fazer, embrulhados numa contradição insolúvel, esta dupla situação de perseguição de um inimigo que não se furta ao contacto com o seu perseguidor, e de combate sem sentido com um fantasma cuja identidade se desconhece ... o que nos põe diante de um paradoxo essencial: aqui está

> um povo miserável e oprimido a combater um outro povo ainda mais miserável do que ele, e que ele mesmo oprime sem saber. E ele, o que vem da praia lusitana, nunca será livre porque, consoante o justo adágio de Marx, um povo que oprime outro nunca poderá ser livre (p.30).

Segundo as investigações de João Medina (p.33, nota 6), a guerra colonial causou a morte de 8.831 soldados e feriu ou aleijou pelo menos 30.000. É deste inferno inglório que o herói do livro volta, desiludido e revoltado, traumatizado, despojado de sua inocência luminar, para a _nica ação possível nesse contexto: a emigração, não sem antes, num acto ritualístico de exorcizar os fantasmas que lhe ficaram na alma, queimar o diário que havia escrito durante os intermináveis meses de espera. O ajuste de contas tinha de ser protelado. Livro profundamente comovedor, *Até Hoje* traz à memÛria um outro libelo contra a guerra colonial na ¡frica: o filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, com o qual, aliás, muito se parece. Falta ao filme, entretanto, porque interessado em destruir e desconstruir mitos, a qualidade lírica e o profundo sentido do humano que perpassam as páginas do magistral livro de Alamo Oliveira, reconhecido por João Medina como "um dos melhores do género" (p.42), fato igualmente incontestável para qualquer leitor que se dispuser a empreender a leitura recompensadora "deste documento ao mesmo tempo impressionante, denso e de inegável valia estética" (Medina, p.42).

O romance mais recente de Alamo Oliveira, *Pátio d'Alfândega - Meia Noite* (1992) constitui, pela técnica e pelo tema, verdadeiro *tour de force* na novelística do autor. Livro consciente das indagações filsófico-críticas contemporâneas, a obra questiona a utilidade do próprio labor literário que o escritor persegue compulsivamente, e pulveriza a estrutura tradicional do romance apresentando um texto descontínuo cujo valor como literatura é posto em cheque a cada passo. Texto denso, de linguagem tersa e precisa e, ao mesmo tempo, impregnado de profundo lirismo, *Pátio d'Alfândega* fascina de imediato o leitor que parte, voluntariamente, na companhia de um dos personagens, em busca de uma impossível estrutura definitiva do livro, o qual, afinal de contas, nos é apresentado tal como está, incompleto, fragmentário, inapreensível e inexplicável como a própria vida. O texto abre (como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) com o óbito do autor que havia morrido com "um romance na barriga". No atestado de óbito fornecido pelo delegado de saúde, a *causa mortis* aparece como sendo "parto não consumado por asfixia introintelectual" (p.9). O corpo foi encontrado pelo melhor amigo do morto, estirado em cima da cama, nu, de barriga para o ar e com o sexo "ostensivamente voltado para o oriente" (p.10), mas coberto por:

> Uma indescritível multidão de folhas de papel, inteiras umas, rasgadas outras, numa posição de batalha terminada ou como se o vento tivesse investido pela janela e as voasse e as deixasse aterrar em belo descuido (p.9).

É com o que está escrito nestas folhas que Patachão, o amigo, em comovida homenagem póstuma, vai tentar compor o romance ao qual o autor não havia logrado dar forma. Dessa maneira a fama imorredoura do escritor estaria assegurada e ele sairia da anonimidade a que sempre estivera reduzido por vontade própria ou pela força das circunstâncias. Claro está que a abnegada intenção do bem intencionado amigo tem que se afrontar, de início, com o problema de como organizar os fragmentos num todo coerente e

digno de publicação, tarefa hercúlea cujo resultado último são a frustração e a quase loucura:

> Logo de manhã ia para a casa do Poeta ... e ali, com os papéis estendidos sobre o chão, sobre a cama, saltava da esperança ao desespero, colando folhas rasgadas, seguindo a numeração a lápis, a detectar saltos de paginação, os parágrafos incompletos. Fazia e desfazia combinações possíveis, queimando os olhos numa caligrafia que ora se apresentava legível ora se hieroglifava, as palavras cortadas, emendadas, sobrepostas, verdadeiras valas comuns de frases e ainda de palavras, onde todo esforço se esvaía...Havia folhas de tema desgarrado, inlocalizáveis no todo, capítulos que terminavam sem nexo nem ponto, parágrafos a pé coxinho. Era de enlouquecer (p.16).

Quando determina que a sua tarefa está terminada, Patachão conclui que "poderia não ter acertado plenamente, mas o instinto dizia-lhe que o autor não teria feito melhor" (p.17), e submete o texto ao Conselho de Leitura da cidade para possível publicação. O veredicto da notável autoridade não se fez esperar:

> Frágil estrutura narrativa, desfasamento do contexto no texto, abordagem impossível sob o rigor analítico da semiótica, falta de caracterização dos agentes activos, infantilismo verbal, sem imaginário nem contensão das vertentes estéticas. O CL deliberou não indicar este texto para publicação (p.20).

Entretanto, por amor ao Poeta morto, ou provavelmente porque já estava "fisgado" pela comichão literária, Patachão persiste no seu objetivo apesar de ouvir apreciações desencontradas que passavam sempre o mesmo julgamento com palavras diferentes:

> ... Texto provinciano de baixo calibre. Paisagem por um canudo. Uma redacção informal do tipo vai à vida enquanto me regalo a brincar com letras e palavras, apostando num jogo de azar o frágil poder respiratório das vírgulas, a pausa portuguesinha dos pontos finais ou só parágrafos do acaso, ou porventura interrogantes e inflamados, com dois pontos de permeio e alguns hífens de diferente comprimento. Que interessa à árvore da literatura nacional um romance que gira à volta do eixo somítico da pequena cidade da ilha do tamanho de uma caganita de coelho, perdida no meio do mar, com um povo de linguajar diferente e sumido de velho? Não tem substrato nem perspectiva universal. Romances destes escreve o diabo às dúzias (p.21).

Mas isto não abate o seu ânimo e é com renovado entusiasmo que o fiel amigo se dispõe a modificar a estrutura do livro. O resultado é que, "ao reler o romance apeteceu-lhe dar um tiro nos miolos" (p.21).

A partir deste momento a narrativa passa a incluir trechos do autor morto que, fragmentariamente, conduzem Patachão na busca do texto definitivo ao mesmo tempo que o levam a descobrir coisas sobre o amigo dasaparecido e sobre si mesmo, e ainda, sobre a sua cidade e seus habitantes metaforicamente transpostos no romance ainda inédito. O "umbigo do mundo" deste universo cerrado é exatamente o Pátio d'Alfândega, lugar em que tempo e espaço se fundem e onde os amigos se reúnem em bebedeiras memoráveis das quais participam até mesmo personagens desaparecidos há séculos. E é aí que Patachão vai encontrar, depois da terceira tentativa gorada de publicar o livro, Jan Huygen Van Linschooten (1563-1611) com um recado do morto:

> Obrigado pela persistência no ordenar as folhas do romance e pelas diligências feitas para publicação. Mas a ordem continua incorrecta. Se atirar as folhas ao ar, as deixar cair e as levantar pela ordem com que pousaram no chão, é esse o romance perfeito. O melhor, porém, é limpar o cu com as folhas (p.145).

Concluindo que "nenhuma ilha pode ser descoberta até o fim, como nenhum romance pode ser escrito e lido em plenitute" (p.146), e não se sentindo inclinado a "utilizar tanto papel no traseiro do seu saber", Patachão decide seguir um outro conselho do Poeta morto e deita o papelório ao fogo. O livro fecha com a sua gargalhada ao ver no jornal a notícia de que os bombeiros suspeitam ter sido o incêndio que consome a antiga casa do Poeta causado por "fogo posto" (p.147).

Apesar de nos seus romances (como todo açoriano que se preze) Alamo Oliveira brandir a ironia verbal com virtuosidades de lutador de esgrima, é nas estórias de *Contos com Desconto* que o leitor tem a oportunidade para melhor desfrutar toda a verve e toda a arte subtil de um escritor no comando pleno de sua capacidade inventiva. E é nestes textos que o autor poderia muito bem retratar-se na descrição que faz do personagem Patachão de *Pátio d'Alfândega*: "nemesiano terceirence: mesmo depois de morto daria coice" (p.67). O livro abre com uma visão satírica dos Açores intitulada "O Arquipélago das Lapas", na qual, impiedosamente, o escritor ridiculariza o afã parlamentarista da região no tumulto político pós-revolução de 1974. Desta visão de conjunto passa-se à desconstrução sistemática da sociedade das ilhas representada por personagens da mais variada hierarquia: o sacristão flatuoso e concupiscente de "O Coreto", a vacuidade da convicção política da população simbolizada nos gatos de "Cristóvão Colombo", a rivalidade interinsular de "Não É Pra Me Gabar", a "amaricação" fatal do Jesezinho de "A Grafonola", a frustração do esnobismo brasonado de "Os Brindeirinhas", a rivalidade dos grupos comunitários para apresentarem a melhor celebração da tradicional Festa do Espírito Santo em "Por Um Punhado de Espírito Santo", o vazio espiritual da religião católica formalista em "A Catedral Estava Linda", e finalmente, a hipocrisia, o sadismo e falhanço moral do director do orfanato em "Cinco Escudos".

Tudo isto vazado em estilo dinâmico, multifacetado e original, através do qual, ao mesmo tempo em que apreende e expõe ao crivo do ridículo as falhas comezinhas de seus conterrâneos, universaliza-os na sua condição de seres humanos prisioneiros do tempo e do espaço e, por saber-se ele mesmo integrante dessa comunidade, exibe por eles o acendrado amor que todo criador tem pela sua criatura.

Tulane University

BIBLIOGRAFIA

MEDINA, João, "A Grande Mentira do Império ou Um Ilhéu na Guerra da Guiné", in: *Atlântida*, 38, 1994, pp.25-43.

MELO, João de, *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano - Séculos XIX e XX*, Lisboa: Editorial Vega, 1978.

OLIVEIRA, Alamo, *Burra Preta Com Uma Lágrima*, 2ª edição revista, Lisboa: Salamandra, 1995.

_____, *Até Hoje (Memórias de Cão)*, Angra: Signo, 1988.

_____, *Pátio D'Alfândega - Meia-Noite*, Lisboa: Vega, 1992.

_____, *Contos com Desconto*, Angra: Instituto Açoriano de Cultura, 1991.

MURILO RUBIÃO: ENTRE MITO E MODERNIDADE

ALBERT VON BRUNN

> Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles [...]. Se descrevo Olívia, cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar a sua prosperidade é falar dos palácios de filigranas com almofadas franjadas nos parapeitos dos bífores [...]. Mas, a partir desse discurso, é fácil compreender que Olívia é envolta por uma nuvem de fuligem e gordura que gruda na parede das casas; que na aglomeração das ruas, os guinchos manobram comprimindo os pedestres contra os muros [...]. Pode ser que isto você não saiba: que para falar de Olívia eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma Olívia de bífores e pavões, de seleiros e tecelãs de tapetes e canoas e estuários, seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, mas nas coisas.[1]

Estas palavras, tiradas das *Cidades invisíveis* do escritor italiano Italo Calvino dão início ao meu próprio discurso sobre Murilo Rubião, escritor mineiro a meio caminho entre mito e modernidade. A modernidade é, antes de mais nada, uma experiência de insegurança, de turbilhão, de remoinho. A vida é sentida como um processo de desintegração perpétua, desordem e angústia, ambigüidade e contradição - Olívia talvez seja uma cidade de lindos palácios e janelas bífores, mas é, sobretudo, uma cidade contaminada pelos gases de escape onde o carro engole o pedestre. Uma cidade que sofre mudanças sociais e econômicas acentuadas expõe o indivíduo a uma série de perdas - a perda de um ambiente familiar (um bairro, um bar, uma rua), ao empobrecimento das relações humanas e de uma série de marcos culturais que configuram a identidade do ser humano ao longo de sua vida. A aceleração de estas transformações leva a um sentimento de perplexidade, de vazio interior, de inutilidade impossíveis de agüentar. Para preencher este vazio, o indivíduo tende a procurar na tradição um marco de referência, um apoio, uma legitimação da própria existência[2]. O caminho habitual é a volta às origens, à procura de um elemento capaz de renovar o mundo, fundá-lo de novo: "Toda e qualquer narração mítica", diz Mircea Eliade "pressupõe e prolonga a cosmogonia"[3]. Muitas vezes, estas narrações das origens descrevem a modificação de um mundo - enriquecimento ou empobrecimento. O mundo de Murilo Rubião inicia com uma imagem cosmogônica - o arco-íris, ponte de ligação entre céu e terra - que dá origem ao mundo literário do autor.[4]

---

[1] CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, Tradução Diogo Mainardi, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.59-60.

[2] SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988, pp.31-32.

[3] ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1996, pp.35 ss. (Folio; 100)

[4] RUBIÃO, Murilo, "O Ex-Mágico da Taberna Minhota" in: *O Pirotécnico Zacarias*, 16a ed., São Paulo: Ática, 1993, pp.53-57.

Murilo Rubião pertence a uma geração de escritores marcados pela modernidade, por uma série de mudanças rápidas e o culto do novo em todas as esferas da arte - pintura, arquitetura, estética. Nascido em 1916 na pequena vila de Silvestre Ferraz no sul de Minas, ele vem, ainda menino, para Belo Horizonte, a então jovem capital de Minas Gerais, onde viverá sempre, até a morte - excetuando um ano no Rio de Janeiro e três em serviço diplomático na Espanha. Murilo pertence à segunda geração modernista, a um grupo de jovens intelectuais mineiros que mantinha uma relação privilegiada com o modernismo paulista, especialmente com Mário de Andrade - Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Fernando Sabino e Hélio Pellegrino. A correspondência trocada entre os membros de este grupo e o autor do *Macunaíma* - ainda em parte inédita - permite avaliar as dificuldades do movimento modernista em Minas e a influência do magistério andradiano no reduzido grupo modernista de Belo Horizonte[5]. A geração de intelectuais que começou a escrever em Belo Horizonte nos anos 40 e 50 foi confrontada, desde o início, com a problemática da cidade moderna numa fase de transformação rápida. Dois caminhos se abrem ao estreante em letras: descrever uma Olívia ideal com os olhos da nostalgia, fugir da cidade à procura do mundo da infância perdida ou enfrentar a Olívia suja, com sua fuligem e gordura criando mitos novos, mitos da mudança ou da revolução. Murilo Rubião enveredou pelos dois caminhos, alternativamente - a cidade mítica e a cidade moderna.

CIDADE MÍTICA - REINO DO NARRADOR

> Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do *Dom Quixote*, da *História Sagrada* e das *Mil e Uma Noites*. Ainda: porque sou um sujeito que acredita no que está além da rotina. Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico. E isso tudo aliado a uma sedução profunda pelo sonho, pela atmosfera onírica das coisas. Quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica.[6]

Assim define Murilo Rubião sua opção pelo fantástico, pela literatura além da rotina num mundo em vias de rápida transformação. O marco em que se insere esta arte de fazer literatura é Belo Horizonte, uma cidade onde coexistem elementos de uma arquitetura de vanguarda - o conjunto da Pampulha - com uma vida tradicional e às vezes provinciana. A maioria dos habitantes tinha escassas raízes no universo urbano por terem nascido alhures, num município perdido nas montanhas ou nos cafezais.

Em Minas Gerais, a criação de um universo mítico parte de uma *origo mundi* particular - a época do ouro, breve lampejo de glória numa região paralisada mais tarde, durante século e meio, numa intemporalidade rural e municipal antes de ser despertada pela aldravada da modernidade no século XX. O ponto de partida não podia ser senão o mito de Midas: "Vila Rica e Vila Real", escreveu em 1941 Stefan Zweig no seu livro sobre

---

[5] A correspondência Mário de Andrade-Murilo Rubião acaba de sair: MORAES, Marcos Antônio, *Mário e o pirotécnico aprendiz*, Belo Horizonte: UFMG, 1995.

[6] PONCE, J. A. de Granville, "Busca desesperada da clareza" in: Murilo Rubião, *Seleção de textos*, ed. Jorge Schwartz, São Paulo: Abril Cultural, 1982, p.3.

o Brasil [7], "hoje não se encontram nos mapas. Os cem mil habitantes que as povoavam [...] dispersaram-se e, mesmo os pomposos nomes, essas cidades os perderam. Vila Rica [...] hoje se chama Ouro Preto e não passa de uma cidadezinha romântica de província com algumas dezenas de ruas pedregosas". Da aventura singular de Ouro Preto o que resta hoje? Só a lembrança e o valor ornamental de uma jóia da arquitetura colonial brasileira? O desafio consiste em ressuscitar o mito.

Sob o rótulo de "mito" hoje em dia se baralha uma miríade de conceitos, desde testemunhos religiosos, passando por lendas heróicas, até as mitologias da vida quotidiana. Para além de uma análise dos conteúdos e da linguagem o que interessa aqui é a função comunicativa do mito, o seu papel num determinado universo social, o seu poder de legitimar uma ordem. O desempenho, a performance do mito há-de situar-se na esfera normativa: o mito não só narra a história das origens de uma família, mas justifica um mundo específico e sua configuração interna. Essas estruturas aparentemente perdem seu caráter arbitrário e cobram legitimidade. Nas palavras de Johann Gottfried Herder, "o mito é um refúgio garantido"[8]. Este refúgio é, infelizmente, muito precário, uma choça de palha, frágil, porém necessária. A fragilidade e a ruptura do mito serão temas constantes em Murilo Rubião.

OFÉLIA E A ARTE DE NARRAR

> Gosto de conversar com Ofélia, na varanda após o jantar, cachimbo entre os dentes e o oceano, enegrecido pela noite, estendendo-se à nossa frente. Conto-lhe episódios da crônica da minha família ou do mar, esquecendo-me, quase sempre, de que ela só aprecia histórias de caçadas [...]. Se noto que a conversa vai morrendo, por culpa de Ofélia [...] calo-me por instantes e me ponho a ouvir vozes soturnas que vêm do mar.[9]

Murilo Rubião - contam os amigos - era uma pessoa muito amável e comunicativa que adorava contar histórias fazendo a delícia dos ouvintes no seu bar preferido, *Lua Nova*. Os outros insistiam - você tem de escrever aquilo! - mas o autor mineiro experimentava uma dificuldade tremenda, patológica quase de superar o *writer's block*, de passar da oralidade à escrita. Ao passo que muitos contos descrevem este bloqueio, a dificuldade de vencer a página em branco, no conto *Ofélia, meu cachimbo e o mar* Murilo nos fala da arte de narrar.

No seu clássico ensaio sobre as *Raízes do Brasil*[10] Sérgio Buarque de Hollanda distingue dois princípios básicos - o aventureiro e o trabalhador - na empresa portuguesa de colonizar os trópicos: ao passo que o aventureiro ignora as fronteiras, vive dos espaços

---

[7] ZWEIG, Stefan, *Brasil: país do futuro*, Trad. de Odilon Gallotti, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.195. A primeira edição saiu em Estocolmo, em 1941.

[8] FRANK, Manfred, *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*, I. Teil. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, pp.73-87, 110-11. (Edition Suhrkamp; 142)

[9] RUBIÃO, Murilo. "Ofélia, meu cachimbo e o mar" in: Murilo Rubião: *Seleção de textos*, ed. Jorge Schwartz, São Paulo: Abril Cultural, 1982, pp.39-40.

[10] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, 1ª reimpr., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp.43-45.

ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes, o trabalhador pressente logo a arduidade da tarefa, as dificuldades que deverá vencer. A esta realidade histórica correspondem dois narradores diferentes - o camponês sedentário e o marinheiro aventureiro[11]: a base da narração é sempre a experiência, ligada à navegação e suas peripécias ou haurida na tradição e na oralidade. Os dois tipos de narrador configuram o império da fantasia: só a compenetração íntima do narrador-camponês e do narrador-marinheiro dão origem ao universo da fabulação que oscila entre os extremos da rotina e da aventura. O anônimo narrador muriliano é fundamentalmente um sedentário: instalado na sua rede, num lugarejo ao pé da Mantiqueira, ele não viaja, mas sonha com o mar. Em vez de se afastar do próprio quintal, ele conta aventuras fantasiadas: diante de Ofélia e do leitor o narrador desvenda a história de uma família cheia de valentes marujos como uma ornamentação barroca feita de pregas e mais pregas - tudo é fabulação. Desde o início, a aventura marítima contém uma contra-estratégia irônica: muitos elementos da história têm feição de brinquedo. Na infância, o protagonista se debruçava sobre a banheira fazendo navegar barquinhos de papel. Já o avô fazia barcos de madeira e colecionava estampas de navios para matar as saudades do mar. E até o bisavô - ex-negreiro de barba negra - costumava subir a um morro para simular com uma velha roda de leme ordens imaginárias. Mais do que narrar aventuras marítimas, a viagem e o verde mar dos sonhos configuram uma imagem simbólica da criação literária: viajar é narrar e o mar é o vasto mundo da fantasia.

No espaço simbólico mineiro, a saudade do mar está relacionada com uma lenda de Diamantina: entre 1763 e 1771 viveu nesta cidade perdida nas montanhas o rico contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira em companhia de sua escrava, Chica da Silva, a qual dominou, por uns anos, a vida social com suas manias extravagantes. Ponto culminante de seus caprichos foi a construção de uma enorme galé para viajar águas abaixo, rumo ao mar. O ódio dos vizinhos acabou por queimar a galé e derrubar seu protetor. Reduzida à antiga condição de escrava, Chica morreu longe do mar, na borda da serra do Espinhaço. O que faz Murilo com esta lenda? Praticamente, fica só o núcleo da história, a nostalgia do mar, utilizada para uma finalidade completamente diferente: ela se transforma em metáfora da narração.

A história de Ofélia, do cachimbo e do mar relata um encontro com o mar e a frustração desta tentativa, elementos que não deixam de lembrar um gênero literário da Era dos Descobrimentos, a História Trágico-Marítima. Estes relatos de naufrágios narravam uma derrota imprevista numa época cheia de conquistas vitoriosas. O náufrago, ao empreender uma busca ansiosa de refúgio, sofre uma inversão dolorosa dos papéis: hábil marinheiro, ele vira soldado inerme, orgulhoso conquistador de novas terras, ele se transforma em animal faminto[12]. O conto de Murilo Rubião brinca ironicamente com este

---

[11] Cf. BENJAMIN, Walter, "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1977, SS. 438-464.

[12] BOTTIGLIERI, Nicola, "Navigazioni atlantiche sulle coste d'Africa" in: *Nel verde mare delle tenebre: viaggi reali e immaginari nei secoli XIV-XV*, Roma : Edizioni Associate, 1994, pp.90-92. LANCIANI, Giulia, *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*, Roma: Bulzoni, 1991, pp.111-131. (Biblioteca di cultura; 440).

gênero: o narrador chega ao mar e lá fratura um pé no primeiro porto que encontra. Em vez de desfraldar as velas da imaginação e do sonho, ele se vê reduzido à condição de aleijado, caminhando pelas praias, apoiado em muletas. O naufrágio imaginário do narrador é uma pista que, na trama do conto, remete para o significado implícito da narração, escondida por trás da fabulação de valentes marujos: a viagem marítima é uma metáfora da narrativa, o caminho ao mar é o caminho por onde envereda o conto e o leitor com ele.

Para além do narrador e do leitor há mais uma personagem que entra em cena: a ouvinte, Ofélia. Esta, a dada altura, interrompe os devaneios sobre mar e marujos com um ladrido forte e reclama, energicamente, seu prato de comida. O relato acaba e, desde a perspectiva de Ofélia, cadela esfomeada, não passa de mentira. A praia imaginária do conto - uma espécie de janela simbólica da fantasia - fecha-se e projeta uma sombra de dúvida sobre o próprio ato de narrar. Terá ainda algum sentido?

No seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin[13] profetiza a morte próxima da arte de narrar: a experiência individual, base de qualquer fabulação que passa de boca em boca, perde o valor ante a rápida transformação do mundo moderno com suas guerras que reduzem o homem a um nada insignificante. Do mundo fabuloso e fantástico só restam as nuvens e um ser frágil, ameaçado, mudo - o homem moderno. Sua experiência perdeu uma dimensão fundamental - a comunicabilidade: o narrador tradicional extraía da experiência individual ou alheia a matéria-prima de suas narrações. Desde o momento em que esta experiência deixa de ser transmissível, o fluxo da narração fatalmente se detém. A aventura irônica do marinheiro mentiroso instalado numa rede ao pé da Mantiqueira vira assim uma metáfora melancólica: ela encarna o declínio de uma arte, a de narrar histórias. A fabulação perde seus ouvintes, a leveza da oralidade e se apega à escrita.

OS COMENSAIS E O INSUPORTÁVEL PESADUME DO SER

> Desde o primeiro contato Jadon admitiu a precariedade das suas relações com os companheiros de refeitório [...]. Enquanto Jadon almoçava, permaneciam quietos, de braços caídos, os olhos baixos [...]. Assentavam-se em grupos de vinte, deixando livres as cabeceiras. Menos uma, justamente a da mesa central, onde ficava um velho alto e pálido. Este, a exemplo dos demais, nada comia, mantendo-se numa postura de rígida abstração, como a exigir que respeitassem o seu recolhimento. Malgrado a sua recusa em se alimentar, silenciosos criados substituíam continuamente os pratos ainda cheios.[14]

Neste conto, o protagonista Jadon sofre um processo de paralisação que acaba por petrificá-lo no meio dos comensais. Sua vida passa por um esvaziamento progressivo até o emudecimento final. O conto situa-se num mundo sem movimento, a não ser pelas entradas

---

[13] BENJAMIN, Walter, "Der Erzähler" in: *Gesammelte Schriften*, hsrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 2, pp.438-464.

[14] RUBIÃO, Murilo, "Os Comensais" in: Murilo Rubião, *Seleção de textos*, ed. de Jorge Schwartz, São Paulo: Abril Cultural, 1982, pp.88.

e saídas do protagonista e dos garçons que trocam os pratos ainda cheios de comida. O conto acaba com a paralisia destes últimos movimentos.

No seu testamento poético, o escritor Italo Calvino[15] elabora a teoria da leveza como um dos caminhos possíveis para a narrativa moderna. Leveza que se opõe à opacidade, à petrificação, à inércia do mundo. Esta leveza como ideal poético parece o meio conveniente para fugir ao olhar fatídico de Medusa. O único herói capaz de cortar a cabeça de Medusa é Perseu, porque ele evita enfrentá-la diretamente, olhando-a no espelho do seu escudo de bronze. A cabeça cortada de Medusa se transforma nas mãos de Perseu numa arma infalível: quando os inimigos o cercam, Perseu descobre o rosto sangrento do monstro e petrifica o adversário.

No conto de Murilo Rubião há também um encontro com uma espécie de Medusa: a dada altura, o protagonista adverte a presença de estranhos no refeitório. Ao passar pelas filas dos comensais ele adverte, de repente, a presença de Hebe, sua namorada de juventude. Visivelmente emocionado, Jadon tenta aproximar-se da moça que permanece tão impassível como os outros. Preso de pânico, ele tenta arrancá-la de sua cadeira: a cabeça cai para trás e Hebe abre seus olhos de boneca. Aterrorizado, Jadon tenta abandonar o recinto, mas já não consegue evitar a petrificação. O rosto da Medusa acaba por paralisá-lo.

A cena dos comensais silenciosos não deixa de lembrar uma obra de Antônio Francisco Lisboa, o *Passo da Ceia* em Congonhas do Campo. O Aleijadinho empreendeu esta última grande obra entre 1795 e 1798. Ao passo que deixava para seus auxiliares grande parte das personagens secundárias, ele esculpiu pessoalmente a figura de Cristo[16]. Em redor de uma mesa de madeira assentam-se os apóstolos rodeando o anfitrião, Jesus Cristo. Ao lado direito do espectador, uma ondulação de palmas e dedos desenha uma linha descendente que morre no braço esquerdo de Judas. Este ainda se liga materialmente ao grupo, mas já se coloca espiritualmente fora dele[17]. Os comparsas do drama são os dois criados que servem vinho e comida. Até que ponto será possível um confronto com o conto?

O mundo de Murilo Rubião é um universo sem transcendência onde ninguém se salva. A mensagem bíblica, o drama da paixão de Cristo iniciado com a Última Ceia não poderia caber num conto muriliano. O que permanece é a lembrança da cena, reconstruída num contexto diferente: estamos diante de um grupo de comensais e um personagem excluído - Jadon. Este tenta em vão relacionar-se com os outros e perde sua autonomia, sua individualidade ao apaixonar-se por Hebe, que o petrifica.

O pesadume da vida exige um Perseu, um ser alado, ligeiro, capaz de olhar de viés a realidade e descrevê-la sem deixar-se paralisar, petrificar por ela. Para desenvolver-se, a arte de narrar exige recursos, senão mágicos, pelo menos capazes de aligeirar o peso da

---

[15] CALVINO, Italo, "Leggerezza" in: *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Mondadori, 1993, pp.7-35.

[16] Bazin, Germain, *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, 2a ed. rev. e atual. Trad. de Mariza Murray, Rio de Janeiro: Record, 1982, pp.257-290.

[17] MACHADO, Lourival Gomes, *Barroco mineiro*, 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp.349-359. (Coleção Debates; 11).

realidade. Caso contrário, a matéria acaba por sufocar as emoções, a escrita, a própria vida. Ao condensar na cena dos comensais sua imagem de um mundo petrificado e mudo, sem saída possível, Murilo ter-se-á lembrado da Última Ceia do Aleijadinho? Provavelmente sim. Ao privar esta lembrança de todos os elementos de fé e esperança que contém, Murilo Rubião a transforma numa imagem de desolação absoluta, de peso e de morte.

CIDADE MODERNA - TORRE DE BABEL

> Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares. As especificações técnicas, cálculos e plantas, eram perfeitas [...]. Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia.[18]

Escassas são as referências externas à modernidade na obra de Murilo Rubião. Faltam o avião, o automóvel, o rádio, o cinema, o telefone e o computador. Além do trem de ferro deparamos com a construção babélica de um edifício. Um jovem arquiteto é encarregado da construção de um gigantesco arranha-céu sem receber quaisquer esclarecimentos sobre as finalidades do prédio. Apenas é advertido do perigo que a empresa enfrentará ao atingir o octingentésimo andar: ao chegar a esta altura - adverte a profecia - sobrevirá irremediável confusão que levará ao malogro da empresa.

Na tradição cristã, a construção da Torre de Babel (Gênesis 11:1-9) simboliza o orgulho do homem dirigido ao céu contra a vontade de Deus. Sob a liderança de Nimrod e dotado de razão e de uma língua comum, o povo de Babylon empreendeu a babélica empresa com grande rapidez, pois a força de trabalho era grande e barata. Durante toda a Idade Média, esta torre era considerada o símbolo da arrogância humana e do desafio da ordem divina pelo homem. Para frustrar o empreendimento, Deus confunde as línguas dos construtores e a torre vira ruína, monumento da *hybris* humana.[19]

O conto de Murilo mantém muitos elementos do mito babélico: o edifício sofre a profecia da ruína final e não admite os vaidosos. Não falta nem a confusão babélica das línguas: após superar a crise do octingentésimo andar, João Gaspar, o arquiteto, já não consegue comunicar-se com seus auxiliares. Os insistentes apelos de parar a construção da absurda torre não atingem o alvo. O discurso perde qualquer contato com a cidade e vira mero ornamento, ao passo que o edifício continua a ganhar altura. O demiurgo da empresa, João Gaspar, perde aos poucos seu orgulho de construtor. Ele toma consciência da própria solidão - a casa vazia, onde sempre faltava uma mão feminina, os poucos amigos, a morte

---

[18] Rubião, Murilo, "O Edifício" in: *O Pirotécnico Zacarias*, 16a ed. São Paulo: Ática, 1993, pp.35-41.

[19] Liptzin, Sol, "*The Tower of Babel*" in: *Biblical themes in world literature*, Hoboken,N.J.: KTAV, 1985, pp.25-38.

dos últimos conselheiros que o deixam só e perplexo perante a gigantesca empresa sem sentido.[20]

A Torre de Babel é um dos motivos recorrentes na literatura moderna, especialmente na Alemanha: a maioria dos textos - Julius Rodenberg, Heinrich Hart, Josef Ponten, Stefan Zweig - se concentram na figura de Nimrod, o construtor atrevido, que ousa edificar uma torre lançada ao céu numa atitude de desafio da vontade divina. O castigo não tardará, e o desafio humano provoca uma gargalhada sardônica vinda do céu que aponta para a fragilidade do ser humano e o ridículo de suas empresas. Dois dos textos mais importantes - Josef Ponten (1918) e Stefan Zweig (1917)[21] - mantêm uma estreita relação com a Primeira Guerra Mundial e a acabrunhadora experiência do conflito moderno onde tudo mudara, a não ser as nuvens e um ser pequenino, fraco e frágil - o corpo humano debaixo das bombas[22]. Nenhuma das versões modernas da Torre de Babel tem um final tão surpreendente como o de Murilo: a indiferença do céu perante o gigantismo da empresa. O castigo tarda e, ao chegar, é um castigo às avessas: o construtor perde o controle sobre a torre que, em vez de ser esmagada por vontade divina continua a ganhar altura escapando das mãos do engenheiro.[23]

Nas numerosas versões modernas, a Torre de Babel aparece como expressão da ambição do homem ao infinito. Condenada muitas vezes como altivez ou arrogância, desafio aos deuses e à ordem, este empreendimento é, também, um espelho da grandeza do espírito humano, insatisfeito com os limites do destino. No conto muriliano, a megalomania se desvincula do seu mestre. Os meios se rebelam contra os fins e desencadeiam uma lógica do absurdo entre afã de grandeza e ameaça de castigo, *hybris* e *nemesis*, numa parábola enigmática da modernidade.

RESUMO

A cidade é o símbolo que melhor exprime a tensão entre "racionalidade geométrica e o emaranhado inextricável das existências humanas"[24]: eis o que revela Italo Calvino nas conversas imaginárias entre Marco Polo e o sábio Kublai. A cidade, considerada antigamente como um lugar de salvação, se revela na sua feição moderna um deserto, um espaço de perdição. Ao escrever seus contos, Murilo Rubião anda à procura de uma Olívia de filigrana e janelas bífores na tentativa de descrever a Olívia suja e gordurosa, uma

---

[20] Cf. ZAGURY, Eliane, "Murilo Rubião, contista do absurdo" in: *A palavra e os ecos*, Petrópolis: Vozes, 1971, pp.28-36.

[21] PONTEN, Josef, *Der babylonische Turm*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1918. ZWEIG, Stefan, *Der Turm zu Babel*, Wien: Internationale Stefan-Zweig-Gesellschaft, 1964. (Sonderpublikation; 4)

[22] Cf. BENJAMIN, Walter, "Der Erzähler" in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1977, SS. 438-464.

[23] Cf. ARRIGUCCI JR., Davi, "O Mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo" in: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*, São Paulo: Polis, 1979, p.55. (Estética; 3)

[24] GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23.

cidade-deserto sem salvação possível. A saudade do mar em *Ofélia, o cachimbo e o mar*, o mito da Medusa em *Os Comensais*, a Torre de Babel em *O Edifício* perdem a função de apoio, de âncora de salvação - características da narração mítica - e viram parábola da fragilidade humana num universo sem sentido. O herói muriliano percorre uma trilha absurda que a nada o conduz.

A imagem consagrada da cidade moderna é a do futuro, ao passo que o campo equivale a uma idéia de passado. As duas imagens deixam um espaço em branco: o presente, tirado entre os dois extremos. A tensão entre passado e futuro favorece o surgimento de novos mitos. Neste universo conflitivo situa-se o mundo literário de Murilo Rubião, a consciência de crise e de fragilidade. Ao criar suas histórias com uma mestria inigualável da linguagem, Murilo Rubião alcança sua originalidade, sua modernidade surpreendentes.

Zentralbibliothek-Zürich

O HERÉTICO E O SAGRADO EM *MEMORIAL DO CONVENTO*

FÁTIMA BUENO

I - INTRODUÇÃO

O interesse de José Saramago pela religião vem de longa data e perpassa várias de suas obras. Muito antes de publicar *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1991, já anunciara, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, cuja primeira edição é de 1984, ser "urgente rasgar ou dar sumiço à teologia velha e fazer uma nova teologia, toda ao contrário da outra"[1]. Acreditamos, porém, que as palavras do narrador deste romance já haviam sido concretizadas, de maneira muito mais radical, em *Memorial do convento*, obra que veio à luz em 1982. Afinal, podemos pensar que neste livro uma nova "Santíssima Trindade" é constituída quando o trio dos principais personagens do romance é descrito pelo músico Domenico Scarlatti como uma "trindade terrena".[2]

Entretanto, se estamos considerando que José Saramago acaba efetivamente por criar, em o *Memorial do convento*, "uma nova teologia", precisamos, como uma das etapas deste trabalho, fazer um confronto, mesmo que de forma breve, deste romance com o livro em que reconta a vida do fundador do Cristianismo, para refletirmos sobre os modos como, nestas duas obras, o herético e o sagrado se entrecruzam.

II - DEUS É O MAU DA FITA

Em outro contexto em que analisamos *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, havíamos observado que, para Saramago, "fazer uma nova teologia, toda ao contrário da outra", estava diretamente vinculada a uma contestação de vários aspectos da versão da vida de Jesus e de uma acirrada crítica a alguns dogmas do Cristianismo, presentes nos Evangelhos.[3]

Neste romance, muito mais do que Cristo é a figura de Deus que passa, sobretudo, por um intenso processo de dessacralização. Se, de um lado, transforma Deus no grande vilão da história (tendo inclusive declarado, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que neste livro "Deus de certo modo é de facto o mau da fita"[4]), de outro lado, a forma principal que utiliza para dessacralizar Jesus é tornando-o humano e um títere nas

---

[1] SARAMAGO, José, *O ano da morte de Ricardo Reis*, 6.ed., Lisboa: Ed.Caminho, 1985. p.65.

[2] SARAMAGO, José, *Memorial do convento*, São Paulo: DIFEL, 1983. p.169.

[3] Cf. "O Evangelho segundo Saramago", apresentado no V Congresso Internacional da Abralic, de 30 de julho a 02 de agosto de 1996, UFRJ, Rio de Janeiro.

[4] VASCONCELOS, José Carlos de, José Saramago: "Deus é o mau da fita", In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5-11-1991, p.8.

mãos de Deus. Podemos pensar que a imagem de Cristo, em função disto, é aí resgatada como a de uma vítima, um cordeiro levado ao sacrifício para a glória eterna de seu Pai.

Um olhar retrospectivo pelas obras anteriores de José Saramago mostra que ele sempre criticou seja a presença da Igreja Católica, aliada ao Estado, seja a sua corrupção, ou a incongruência entre os valores pregados e os praticados por seus membros[5]. Podemos pensar que estes aspectos, por ele salientados, são exemplos do que considera como a "velha teologia", a qual seria "urgente rasgar ou dar sumiço", se dermos crédito às palavras do narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Como analisaremos a seguir, se em o *Memorial do convento* mantém, em parte, esse tipo de comportamento, ou seja, questiona hereticamente vários dogmas do Catolicismo, por sua vez, veremos que ao lado da heresia instaura uma nova categoria de sagrado, que em nada se concilia com o da ortodoxia bíblica.

III- A "NOVA TEOLOGIA" EM O MEMORIAL DO CONVENTO

Primeiramente precisamos deixar claro que de modo próximo a vários outros romances deste autor, o clero, em *Memorial do convento*, é desmascarado pelo narrador que denuncia tanto a sua aliança com o poder vigente, neste caso a monarquia de D. João V, como também a corrupção de seus membros.

Já no início da narrativa, ao falar de como ocorreu a promessa de construção do convento, o narrador insinua "que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes que ela o participasse ao rei" (Saramago, 1983, p.26). E que contando com o silêncio dela pôde frei António procurar D. João V para convencê-lo de que "se vossa majestade prometesse levantar um convento [aos franciscanos] em Mafra, Deus lhe daria sucessão" (Saramago, 1983, p.14).

Para reforçar a idéia de que a concepção da rainha é um falso milagre urdido pelos franciscanos, o narrador, antes de levantar essa suspeita, narra uma série de anedotários de milagres (Cf. Saramago, 1983, p.19-25), alguns envolvendo a própria ordem franciscana. Um desses milagres, atribuído a Santo António, trata da recuperação de umas lâmpadas de prata, que haviam desaparecido misteriosamente do convento de S. Francisco de Xabregas, e deixadas por um desconhecido no mosteiro da Cotovia. As lâmpadas foram encontradas graças a denúncia de um estudante que queria entrar para a ordem franciscana. O narrador então insinua que:

> [...] Terá sido o estudante afinal tunante e bargante, que delineou o estratagema para poder entrar as portas e vestir o hábito franciscano como de facto veio a vestir, e por isso roubou e foi entregar, com muita esperança de que a bondade da intenção lhe perdoasse a fealdade do pecado no dia do juízo final. (Saramago, 1983, p.24)

---

[5] Em *Levantado do chão*, por exemplo, as três instituições que compõem Portugal, Igreja, Estado e Latifúndio, são associadas à Santíssima Trindade. Em *O ano da morte de Ricardo Reis* também há a denúncia da aliança entre Igreja e Estado, o qual, como diz o narrador, "utiliza Deus como avalista político" (Saramago, 1985, p.282). Já a peça *A segunda vida de Francisco de Assis*, de 1987, mostra o Santo retornando à vida para negar os principais dogmas da Ordem que criou. Por fim, em *In Nomine Dei*, de 1993, publicada, portanto, posteriormente a *O Evangelho*, Saramago denuncia as atrocidades cometidas pelos homens na defesa de seus ideais religiosos.

Porém, se este tipo de comportamento poderia ser justificado pela "bondade da intenção", tanto no caso do estudante e seu desejo de entrar para a ordem franciscana, como no caso dos mesmos franciscanos em terem um convento em Mafra, certamente quanto as depravações de costumes, hábito aparentemente generalizado por toda população, não há, segundo parece considerar este narrador, "bondade de intenção" que justifique "a fealdade do pecado".

Tanto é assim que logo no início da narrativa, ao descrever uma procissão, durante a Quaresma, e falar da excitação das mulheres diante da auto-flagelação dos homens, o narrador diz que "Deus nada tem que ver com isto, é tudo coisa de fornicação" (Saramago, 1983, p.29). Ou então denuncia que por ser a Quaresma o único período do ano em que as mulheres têm liberdade de sair, sem estarem acompanhadas de pai ou marido, este é também o período que com maior liberdade aproveitam para se encontrar com os amantes:

> [...] Cuidando os homens, ou fingindo cuidar, que as mulheres não fazem mais que as devoções a que disseram ir, é a mulher livre uma vez no ano, e se não vai sozinha por não o consentir a decência pública, quem a acompanha leva iguais desejos e igual necessidade de satisfazê-los, por isso a mulher, entre duas igrejas, foi a encontrar-se com um homem, qual seja, e a criada que a guarda troca uma cumplicidade por outra, e ambas, quando se reencontram diante do próximo altar, sabem que a Quaresma não existe e o mundo está felizmente louco desde que nasceu. (Saramago, 1983, p.30)

Porém, se neste caso temos denunciadas as hipocrisias e corrupção do vulgo, muito menos condescendência terá o narrador para com as da nobreza e do clero. Quanto a D. João V, faz questão de salientar que el-rei "se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e as vai emprenhando, umas após outras, ou várias ao mesmo tempo" (Saramago, 1983, p.91). Ou, então, para mostrar que não se trata apenas de um direito de libertinagem real, descreve a insubordinação das freiras de Santa Mónica:

> É contudo tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de Santa Mónica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos, irmãos e parentes até segundo grau, com o que pretende sua majestade pôr cobro ao escândalo de que são causa os freiráticos, nobres e não nobres, que frequentam as esposas do Senhor e as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria, que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um joão-qualquer ou um josé-ninguém. Acudiu o provincial da Graça, querendo reduzi-las ao sossego e ao acatamento real sob pena de excomunhão se a quebrassem, mas elas se amotinaram, trezentas mulheres catolicamente enfurecidas por assim as cortarem do mundo [...]. (Saramago, 1983, p.93)

Mas as denúncias contra o clero não param aí, quando se trata de apontar o comportamento lascivo daqueles que por voto religioso deveriam guardar a castidade. O único personagem que, a princípio, poderia redimir seus pares é frei Bartolomeu de Lourenço, que tem, no entanto, também um comportamento totalmente heterodoxo, contrariando em inúmeros aspectos a doutrina da Igreja Católica, a qual professa.

Diferentemente do resto da clerezia, tal como ela é mostrada em *Memorial do convento*, Bartolomeu não é "padre pugilista e garanhão" (Saramago, 1983, p.83); os seus "pecados" não são de ordem física, mas de ordem espiritual, e é justamente por isso que ele se diferencia do restante do clero. Podemos pensar que são esses "pecados", ou melhor, os

desvios cometidos em relação à ortodoxia, que estabelecem a base dogmática da "nova teologia", que consideramos estar sendo proposta neste romance. Obviamente, esses desvios da norma é que são responsáveis também pela perseguição que Bartolomeu sofre do Tribunal do Santo Ofício.

Desde que o frei aparece na narrativa, vemos que estamos diante de um padre que tem um comportamento bastante diferente do comum do clero. Ele surge assistindo a um auto-de-fé ao lado de Blimunda, cuja mãe está sendo degredada para Angola, acusada pelo Santo Ofício por ser "um quarto de cristã-nova" e ter "visões e revelações" (Saramago, 1983, p.52). É Baltasar, porém, que melhor define a estranheza do comportamento desse padre, ao saber que Bartolomeu tem acesso ao rei:

> Pode falar com el-rej, espantou-se Baltasar, e acrescentou, Pode falar a el-rei e conhecia a mãe de Blimunda, que foi condenada pela Inquisição, que padre é este padre [...] ". (Saramago, 1983, p.62)

Baltasar tem razão ao indagar "que padre é este padre". Afinal, Bartolomeu aceita que Sete-Sóis e Blimunda vivam maritalmente sem estarem unidos pelos sacramentos da Igreja, chegando até a mentir para os pais de Baltasar, dizendo que foi quem os casou (Cf. Saramago, 1983, p.119).

Além disso, Bartolomeu, cuja alcunha é o Voador, tem planos de construir uma passarola, pois considera que se "o homem, bicho da terra, se fez marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador" (Saramago, 1983, p.64). O fato de pensar assim faz com que Baltasar o alerte para o perigo de tais idéias na época e no país em que vivem:

> [...] Que essa arte de voar se entendia mais com o Santo Ofício que com a geometria, se eu estivesse no vosso caso dobraria de cautelas, olhai que cárcere, degredo e fogueira costumam ser a paga desses excessos, mas disto sabe um padre mais do que um soldado [...]. (Saramago, 1983, p.65)

Será, no entanto, no processo para realizar esse sonho que Bartolomeu irá cometendo gradativamente vários graus de heresia. Primeiramente, ao falar com Baltasar que precisa de sua ajuda e que o fato de ele não ter a mão esquerda não representa problema, argumenta que "maneta é Deus, e fez o universo" (Saramago, 1983, p.68), cometendo a primeira delas. Depois passará uns tempos na Holanda, aprendendo as artes da alquimia (Cf. Saramago, 1983, p.92), considerada arte do demônio pela Inquisição. Enfim, logo após ter-se Doutorado em Cânones, em Coimbra, pensando na matéria de um de seus sermões, conclui que "Deus é uno em essência e em pessoa" (Saramago, 1983, p.171), negando, portanto, a trindade divina, um dos dogmas basilares da Igreja Católica. Já a respeito da "trindade terrestre", da qual faz parte, pondera:

> [...] Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, [...] Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal [...]. (Saramago, 1983, p.169-170)

Essa nova trindade, como estamos vendo, é uma das formas que o herético assume neste romance de José Saramago, sempre em confronto com a ortodoxia católica.

O sagrado, por sua vez, caracterizar-se-á, como estamos procurando mostrar, senão por uma oposição a essa ortodoxia, mas como uma espécie de "sacralização do herético".

Para Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*, "a primeira definição que pode dar-se do sagrado *é que ele se opõe ao profano*"[6]. No romance que estamos analisando, há uma inversão de valores e o sagrado acaba caracterizando-se não por opor-se ao profano, mas por ser constituído a partir dele.

Sendo assim, podemos pensar que nessa "trindade terrena" Bartolomeu é, de certa forma, realmente o pai, pois é quem idealiza a passarola, e Baltasar o filho, já que executa o que foi determinado por esse *Pai*. Já Blimunda é a responsável por recolher as vontades, sem as quais a passarola não levantaria vôo; ou seja, é ela quem transcendentaliza o grupo e a obra que eles realizam, por ser espírito, como definiu o frei Bartolomeu. A passarola, por sua vez, é descrita pelo narrador como "esta outra basílica" (Saramago, 1983, p.222); podemos considerá-la, portanto, como o templo sagrado dessa "nova teologia" que o romance inaugura.

Esta nova trindade, que instaura conseqüentemente uma nova categoria de sagrado, acaba por criar também novos rituais sacros. Quando Baltasar e Blimunda se conhecem, a troca de colheres, durante o jantar, substitui parte da cerimônia católica que sacraliza o casamento:

> [...] E apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (Saramago, 1983, p.56)

De quem é esta fala que os declara casados? Parece ser do narrador, que é também quem interpreta os gestos de Blimunda como um ritual de casamento; e, além disso, o padre Bartolomeu, também presente ao jantar, comporta-se como se não estranhasse a presença ali de Baltasar e retira-se após abençoá-los. Para completar o ritual que sacraliza essa união, Blimunda, que era virgem, utiliza um pouco do seu sangue e "com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, [...] persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração" (Saramago, 1983, p.57).

A respeito dos rituais de santificação da vida, Eliade afirma que:

> É preciso que nos lembremos de que as principais funções fisiológicas são susceptíveis de se transformarem em sacramentos. Come-se ritualmente [...]. A vida sexual, vimo-lo, é igualmente ritualizada e, por consequência, homologada assim aos fenómenos cósmicos (chuvas, semeadura) como aos atos divinos (hierogamia Céu/Terra). (Eliade, p.178)

Se, para a ortodoxia vigente, são heterodoxos os rituais que sacralizam a união entre Blimunda e Baltasar, no entanto, esses rituais são elevados pelo narrador à condição de uma cerimônia sacra.

---

[6] ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d., p.25. Os itálicos são do autor.

Blimunda também possui um dom sobrenatural que a diferencia dos demais personagens: o de ser capaz de "olhar por dentro das pessoas" (Saramago, 1983, p.77), e ver "o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra" (Saramago, 1983, p.78), quando está em jejum e não é época de lua nova. Este dom, segundo ela, é *natural*, pois seus olhos são *naturais*. E para reforçar que a sua habilidade não deve ser considerada nem heresia, nem feitiçaria (Cf. Saramago, 1983, p.77), diz também que não tem visões do que não existe, ou seja, que só é capaz de ver o que faz parte da natureza humana.[7]

É interessante que Eliade, ao tratar da sacralidade da natureza, afirma que:

> É preciso não esquecer que, para o homem religioso, o "sobrenatural" está indissoluvelmente ligado ao "natural", que a Natureza exprime sempre qualquer coisa que a transcende". (Eliade, 1992, p.96)

Curiosamente, no caso de Blimunda não é o transcendente que ela vê, mas sim a essência íntima dos homens e das coisas. A sua visão, portanto, dessacraliza o homem, pois ela vê "sacos de excrementos e de vermes" onde os outros só podem ver persignações e penitência (Cf. Saramago, 1983, p.80). E se não consegue ver a alma humana, por esta provavelmente não se encontrar no corpo, como deduz Baltasar (Cf. Saramago, 1983, p.78), é, no entanto, capaz de encontrar e reconhecer entre os órgãos e humores do corpo a nuvem fechada que é a vontade humana, e recolhê-la.

Como estamos vendo, em o *Memorial do convento*, José Saramago extrapola o seu projeto de construir uma "nova teologia, toda ao contrário da outra", se tomarmos como paradigma as suas outras obras em que busca este objetivo. Se vimos que, para ele, essa "nova teologia" consistia em basicamente rever alguns dogmas da Igreja Católica ou reescrever a história da vida de alguns de seus mártires, como faz com Jesus Cristo e Francisco de Assis, dando-lhes a chance de negarem os ideais que segundo a tradição pregaram[8], no livro que estamos analisando criar uma "nova teologia" parece ser propor algo realmente distinto da "velha teologia", mesmo que consideremos que em o *Memorial do convento*, do mesmo modo que nos Evangelhos, temos também uma "santíssima trindade", mesmo que interpretemos a morte de Baltasar, no fim da história, aquele que representa o filho nesta nova trindade terrena, como já dissemos, como uma reedição, num certo sentido, da morte de Cristo.

---

[7] Se por um lado Blimunda diz que só vê "o que está no mundo" (SARAMAGO, 1983, p.77), por outro lado, quando está demonstrando a Baltasar a sua capacidade de ver além das superfícies dos corpos e da terra, diz: "e ali uma nascida que vai estrangular a garganta daquele homem, não o sabe ele ainda, amanhã saberá, e será tão tarde como já é hoje, porque é sem remédio" (SARAMAGO, 1983, p.80). Podemos pensar que se não tem visões sobre o futuro é capaz, no entanto, de ter uma percepção e sensibilidade diante do real que a torna capaz de deduções ou conclusões como a que diz acima.

[8] Podemos traçar um paralelo entre esse procedimento adotado por José Saramago na construção dos personagens Francisco de Assis e Jesus Cristo com a do personagem Ricardo Reis. Afinal, como procuramos mostrar em nossa dissertação (Cf. BUENO, Fátima, dissertação de mestrado: *O poeta no labirinto: a construção do personagem em* O ano da morte de Ricardo Reis, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1994), o protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis*, em sua "nova vida" acaba por negar alguns "dogmas" que a tradição pessoana nos legou sobre o heterônimo neoclássico.

Poderíamos questionar, a partir da análise que fizemos, qual o objetivo de José Saramago em criar no *Memorial do convento* essa "nova teologia"? Ou seja, o que essa nova "santíssima trindade", que surge no romance, acrescenta ao seu leitor, o homem ocidental do século XX, e que se caracteriza justamente por dessacralizar o seu mundo e assumir uma existência profana, conforme coloca Mircea Eliade[9]? Mais curioso ainda é pensarmos no paradoxo da atitude de Saramago, que sempre fez questão de salientar que é ateu e, no entanto, com muita freqüência aborda em seus livros temas vinculados à religião. A esse respeito, este autor já havia declarado numa entrevista que:

> Apesar de eu ser ateu, há o *São Francisco de Assis* e o *Memorial do Convento*. Eu às vezes respondo, não, eu sou ateu, mas não sou cego. Eu vivo num meio, quer em mentalidade, quer em moral, quer numa infinidade de coisas que resulta exatamente da presença e da ação da igreja católica. Como que eu posso, como escritor, fazer de conta que isso não existe? Existe, e se eu olhar para a história do meu país, eu vejo até que ponto existiu e continua a existir.[10]

Apesar de acharmos que as questões finais que levantamos extrapolam os objetivos deste trabalho, para concluir gostaríamos de apontar que o *Memorial do convento* parece desestruturar a argumentação que Saramago utiliza acima, e que não a consideramos como suficiente para explicar os caminhos que o temário religioso adquire em sua obra. Afinal, podemos pensar que se a sua intenção é a de estar em sintonia com o mundo e o país em que vive, não seria necessário que, ao lado das críticas que faz da instituição religiosa, tal como ela existe, críticas que podemos considerar perfeitamente coerentes com sua postura ideológica e política, que ao lado dessas críticas ele acabe por propor, num certo sentido, uma nova forma de religiosidade para o homem. Como procuramos mostrar neste trabalho, no limiar do século XXI, apesar de a morte de Deus ter sido declarada há praticamente dois séculos, ainda encontramos o homem preocupado em sacralizar o espaço em que vive.

UNICAMP

---

[9] ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p.26.

[10] DUARTE, Lélia Parreira, et alii, "José Saramago, tecedor da história", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, UFMG: ano IX, X, nº12, dez. 1988., p.100.

VOLTAR ATRÁS PARA A FRENTE: A ELISÃO DA HISTÓRIA EM RICARDO REIS

HELENA CARVALHÃO BUESCU

"Elisão", não "ausência" - a opção por esta palavra dá já conta do propósito que elegi como fio condutor para a abordagem da poética ricardiana. Efectivamente, o que pretendo analisar, e para tal debruçar-me-ei fundamentalmente sobre alguns dos textos de poética explícita relacionáveis com a figura e a obra de Ricardo Reis, é a forma como o não-dito histórico é, na poesia deste heterónimo, escolha selectiva e significativa, colocando o problema da relação com a História enquanto lugar de reflexão muitas vezes paradoxal e, possivelmente, aporética.

Para tal, como referi, ocupar-me-ei fundamentalmente de quatro textos preambulares, agora publicados como tal na edição que Luiz Fagundes Duarte preparou dos *Poemas de Ricardo Reis* (1994), e que passo sumariamente a descrever: o primeiro destes textos (assinalado como 01), assinado por Fernando Pessoa e, como lembra Fagundes Duarte (1994:32), "não acabado e parcialmente inédito", constitui um escorço biográfico de Ricardo Reis; dois outros textos (02 e 03), do punho do "próprio" Ricardo Reis, são dois "prefácios feitos em alturas diferentes para o seu livro de odes, sendo o segundo deles até agora inédito e nenhum deles provavelmente acabado" (32); finalmente, o quarto e último (04) é uma carta de Reis ao seu mestre Caeiro, em que se analisam alguns elementos de inegável interesse para o entendimento da poética ricardiana.

O texto (01) assinado por Fernando Pessoa começa por um parágrafo em que se dá conta do dia e hora do "nascimento" do Dr. Ricardo Reis "dentro da minha alma", isto é, da sua génese ficcional, curiosamente precisa - e tal precisão torna-se tanto mais significativa quanto sabemos que o "mero" apontar do dia e da hora sofreu várias alterações: começou por ser no dia 28 de Janeiro de 1914, sem indicação da hora, mas sabendo-se ser de tarde; depois, passou da tarde para a noite, e foi dada a indicação das 11 horas; finalmente, manteve-se a hora, mas alterou-se a noite para a manhã, e o dia 29 substituiu o dia 28. Ricardo Reis acabou assim por nascer às 11 horas da manhã do dia 29 de Janeiro de 1914.

Ora, estas alterações e precisões, aparentemente menores e até mesmo surpreendentes, tornam-se significativas na medida em que, dado o contexto semântico apontado por Fernando Pessoa para a génese de Ricardo Reis, é possível relacionar o aparecimento do heterónimo com *um processo de reflexão reagente* que decorre no tempo, isto é, que precisa de um certo espaço de tempo para se manifestar, exigindo assim uma cuidadosa gestão da dimensão temporal relativa ao seu aparecimento. Vejamos:

> O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da manhã.
>
> Eu estivera ouvindo [no dia anterior] uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me

deixando ir na onda d'essa reacção momentanea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguida uma theoria neo-classica, e que a ia desenvolvendo. (PESSOA, 1994:47, l.1-9)

Os dados relativos à génese temporal do Dr. Ricardo Reis permitem-nos pois perceber um movimento de dilacção temporal que leva da tarde do dia 28 à manhã do dia 29, insistindo deste modo no fenómeno de maturação evolutiva do heterónimo. Este elemento é importante, sobretudo se se tiver em conta que o carácter reactivo de Reis tem sido várias vezes sublinhado (por exemplo por GUSMÃO, 1992: 16) como fundamental para o seu entendimento. Efectivamente, os dados fornecidos por Fernando Pessoa para o aparecimento do heterónimo relacionam-se de forma directa como uma "discussão extensa" ouvida no dia anterior: "sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna.". O comentário de Pessoa, relacionando "o [seu] processo de sentir as cousas sem as sentir" com o deixar-se ir "na onda dessa reacção momentanea", liga desta forma o surgimento de Reis a uma forma de *reacção*, cujo tempo "químico" de processamento tem a ver com o fenómeno de dilacção temporal atrás referido, e que o caracteriza, consequentemente, como uma figura *relacional*, cuja identidade se configura e firma pela distância reactiva que consegue estabelecer com entidades-outras. E sublinhe-se desde já que essas entidades-outras são claramente do âmbito discursivo ("uma discussão"), semiótico-institucional ("sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna") e, por isso, axiológico (são precisamente os "excessos" que determinarão a vontade de *redução* e *neutralização* da poética ricardiana).

Por outro lado, a ficção heteronímica é claramente sustentada, neste excerto pessoano, por elementos como o paradoxal "sentir as cousas sem as sentir" ou, algumas linhas à frente, o distanciamento crítico e cerebralista implicado no comentário que Pessoa apõe à teoria neo-clássica que se vê desenvolvendo: "Achei-a a calhar e calculei interessante se a desenvolvesse segundo principios que não adopto nem acceito." (PESSOA, 1994:47, l. 9-11).

Assim, a ficção que Reis constitui pode ser caracterizada, do ponto de vista da sua génese, como um *gesto de reacção* relativamente a uma *atitude discursiva*, implicando um fenómeno de *dilacção temporal de maturação* e um *distanciamento crítico e axiológico* assumido como fundador por Pessoa.

O carácter reactivo de Reis é explicitamente dito como tal face a "duas correntes": "o romantismo moderno" e o "neo-classicismo à Maurras", que assim assumem o papel de elemento catalisador da poética ricardiana. A fundamentação desta parece-me, deste modo, assentar numa ideia-base: a de uma reacção histórica que, por elisão, se apresenta como trans-histórica ou mesmo a-histórica. Explico-me: é verdade que, como defende Manuel Gusmão, os poemas de Reis representam "um gesto de citação de um passado da poesia e da arte, citação destinada a integrar a obra que se faz numa Ordem objectivamente ideal, de existência trans-histórica, mas de alguma forma garantida por esse passado." (GUSMÃO, 1992:28). No entanto, essa existência trans-histórica faz parte de um programa ficcionalmente intencionalista cujo suporte é, como vimos, histórico: não há capacidade de reagir sem a inserção da acção numa *história* concatenada (e por vezes inconsequente) de acções.

A aparente recusa ou ausência da história, que sustenta esse regresso citacional ao passado, só faz pois sentido se integrado num processo mais lato de *elisão* - que é, ainda, uma forma mais subtil de citação: trata-se de integrar o *indito* no contexto do dito. E a "Ordem objectivamente ideal" que o discurso ricardiano recupera só ganha os seus contornos se confrontada com as várias ordens (modernas e excessivas, como vimos) face às quais se apresenta como alternativa credível e, no dizer de Pessoa, "científica" (1994;47, l. 12 e 19). Só por isso Pessoa pode aludir a esse trabalho como forma de "desagua[r] a [sua] cabeça" dos "açudes da filologia e da literatura" (1994:47, l. 17): e, no entanto, esses "açudes" estão lá - na precisa medida em que do discurso (como da cabeça) são aparentemente elididos.

O texto assinalado como 02 coloca-nos perante a mesma ordem de problemas e constitui, juntamente com o que se lhe segue, uma hipótese de prefácio de Reis à sua obra *Odes*. Nele encontramos expressa a "teoria científica" a que Fernando Pessoa fizera referência no primeiro texto citado, aqui designada, por diversas vezes, como de "reconstrução pagã" (1994: 49, l. 4, 7/8, 12).

Acentuem-se alguns dos aspectos significativos deste texto:

1. A *ausência de sentido* (até aos olhos dos próprios intervenientes, Ricardo Reis e Alberto Caeiro em particular) de tal movimento:

> Esse movimento de reconstrucção pagan appareceu, sem que os proprios em cujo espirito se revelou saibam a que fim o Destino quer que elle vise. Porisso, para nós dois em quem o phenomeno se deu, elle não tem sentido nenhum. O que sentimos verdade dentro de nós, traduzimos para a palavra, escrevendo os nossos versos sem olhar áquilo a que se destinam. (1994: 49, l. 12-17).

Tal ausência de sentido é, bem vistas as coisas, uma coerência maximalizada relativamente à teoria diferentemente expressa por Caeiro e Reis - e coincide, aliás, com o programa (mas esta palavra é sem dúvida imprópria, no contexto) de *desumanização* do real que, como se verá, é central para o projecto em análise.

2. A consciência de que tal "esforço de reconstrução pagã" corresponde a uma espécie de derradeiro acto de um *mundo crepuscular*, o "mundo em ruínas" que paradoxalmente foi construído pela modernidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX:

> Uma reconstrucção real do paganismo parece tarefa estulta em um mundo que de todo, até á medulla dos ossos, se christianizou e ruiu. (1994:49, l. 18-20).

3. *O tom abúlico* (e por isso palavras como "programa" e "projecto" são talvez pouco rigorosas) que percorre todo o excerto, e que converte aliás o último parágrafo num exercício, em prosa, dos temas e das concretizações retóricas de muitas das odes ricardianas:

> Chamemos á nossa obra de «reconstrucção pagan» porque ella o é, sem que o queiramos. Mas não façamos d'ella uma politica ou uma fôrça. Se os Deuses nos fizeram a graça de nos revelar a sua verdade antiga, contentemos em manter-lhes domestico o culto impolluto. Se a offerenda que, na ara domestica lhes fazemos, fôr bella, basta que elles, na sua soberana sciencia, a acceitem por boa. Nesse acto de culto, piamente realizado, cesse todo o intuito consciente da nossa obra religiosa. (1994: 49/50, l. 24-31).

Ora, por curioso que possa parecer, todos os elementos atrás enunciados, que sustentam, no prefácio de Ricardo Reis, o "esforço de reconstrução pagã" em que, tanto quanto lhe é possível, se encontra empenhado, todos esses elementos retomam e por isso citam alguns dos vectores estruturadores do pensamento sobre a modernidade: a ausência de sentido num mundo onde a desumanização e a impessoalidade se convertem em ideias-chave; a consciência de um mundo crepuscular em que a noção de *ruína* aparece, como bem viu Benjamin, enquanto elemento fundador de uma nova percepção; a abulia desistente que estrutura o sujeito e a sua relação com o que o rodeia - tudo isto é "estranhamente" moderno, com uma "estranheza" tanto mais visível quanto se compreender que ela é apontada como a via de reposição do paganismo no meio "daquele naufrágio universal que é o cristismo" (1994: 49, l. 23). Aliás, já vários críticos, como Maria Alzira Seixo (1985:23-4), Finazzi-Agrò (1990:259) e Eduardo Lourenço (1981) sublinharam a conjugação, em Reis, dos elementos da tradição clássica com os valores do modernismo, referindo mesmo este último crítico que:

> No seu ar de imitar a Antiguidade na sua perfeição idealmente de mármore inscrito, dialogando com ela e na verdade digna dela, o que sobressai é um fundo de angústia moderna, como moderna sob cor antiga, é a resposta para a não-resposta de onde nasce e extravasa. (LOURENÇO, 1981:51).

Desta forma, mais uma vez é possível dizer que a aparentemente explícita negação da história, figurada na "modernidade em ruínas" aqui descrita, funciona em Ricardo Reis como uma *elisão citacional* do que reaparece, historicamente, sob uma outra forma: os Deuses, o Destino, o paganismo retomam assim, da modernidade, os paradoxos e as aporias. Neles reencontra pois Reis um outro modo retórico de enfrentar a história, parecendo elidi-la. Voltar atrás para a frente.

Os mesmos problemas são retomados e desenvolvidos, em forma de *denegação*, no outro prefácio de Ricardo Reis às *Odes* (texto 03), até agora inédito, como se disse. Nele encontramos uma mais extensa contraposição da "arte moderna" à "alma antiga", numa tentativa de superação e distinção que aparentemente possa tornar claras as diferenças insuperáveis que, no entender de Reis, as apartam.

Será de atentar em como se retoma um dos elementos fundadores avançados por Fernando Pessoa no primeiro texto analisado. Na verdade, e ao considerar que: "Só em Inglaterra, num Matthew Arnold, aponta e se esboça um conceito seguro da alma antiga" (1994: 51, l. 14-5), logo a seguir Ricardo Reis acrescenta: "Mas o sentimento excessivo da vida moderna consegue obnubilar a visão essencial do poeta" (1994:51, l. 15/17).

Ora, tal afirmação recoloca o problema nos termos já atrás analisados, insistindo no modo como tal "sentimento excessivo da vida moderna" é incompatível com aquilo a que chama "o espírito das épocas pagãs". E não apenas, creio, porque se trata de um sentimento da vida moderna - talvez sobretudo porque é *excessivo*, e é este excesso que determina, como se viu, a possibilidade reactiva de que o paganismo ricardiano emerge.

Tal leitura parece-me justamente ser permitida pela forma como o texto se desenvolve, e pelas coordenadas semânticas que escolhe para a sua estruturação. Na realidade, o segundo e o terceiro parágrafos deste texto ocupam-se fundamentalmente de uma tentativa de caracterização da "crença nos deuses" e das implicações teológicas, morais e existenciais que ela pressupõe: depois de ancorar essa crença numa ontologia

("A crença nos deuses é uma fé duma espécie inteiramente diferente da fé cristã. Não é outro grau de fé: é outra espécie inteiramente.", 1994:52, l. 35/7), Ricardo Reis reiteradamente, e ao longo do parágrafo, caracteriza essa fé nos deuses como um *fenómeno de des-individuação e de desumanização* (que já tínhamos encontrado no texto anterior), para chegar à formulação gnómica e emblemática que encerra o parágrafo:

> A ideia vulgar de que o paganismo é uma religião cheia de vida e de alegria é falsa. O paganismo é cheio de calma e de [...] .
>
> O cristianismo é mais humano que o paganismo. A superioridade do paganismo está nisso. (1994:52, l. 47/50).

Daqui decorre a defesa da centralidade do elemento apolíneo e intelectualista da arte grega, e a subvalorização do dionisíaco como inferior: ora, a *excessividade* que vimos ser determinante para a génese ficcional e reactiva do Dr. Ricardo Reis era, mesmo se moderna, da mesma espécie que o dionisíaco agora afastado (lembre-se que, num texto das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Pessoa atribui a interpretação do dionisíaco como força vital do pensamento grego não aos gregos mas ao substrato germânico nietzcheano). E, nesta medida, o "sentimento excessivo da vida moderna" contraria, precisamente por tal excessividade, o recuo cerebralista e apolíneo que, utilizando uma formulação aparentemente espontânea da órbita do discurso do seu mestre Caeiro, Ricardo Reis discursiviza:

> Falo nestas cousas seguramente porque nasci acreditando nos deuses, criei-me nessa crença e, querendo eles, nessa crença morrerei. Sei o que é o sentimento pagão. (1994: 52, l. 58/60).

- frase que poderemos relacionar com outra formulação de Reis publicada em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1972: 235):

> Tem o indivíduo de nascer pagão para ser pagão.

Assim, e se é possível entender que se trata aqui de defender a existência de uma natureza pagã, e por isso de uma *ontologia*, uma vez mais deparamos também com a *radicação histórica* dessa ontologia, que define Reis como um sujeito anacrónico: ora, a consciência da anacronia é, de modo radical, a mais *funda consciência temporal e histórica*, porque permite conhecer, diferenciar e operar a distinção histórico-ontológica entre dois tempos:

> Só me pesa não poder explicar realmente o quão absolutamente e incomprehensivelmente diverso elle [*o paganismo*] é de todos os nossos sentimentos. Mesmo a nossa calma, e o vago estoicismo que entre nós alguns teem, não são cousas que parecem com a calma antiga e o estoicismo grego. (1994:52, l.60-4).

O último texto preambular confirma os elementos atrás aduzidos. Constituído por uma carta a Alberto Caeiro, aqui designado como "Querido Mestre", tal texto dá conta dos esforços conjugados de Reis e Caeiro (a que se juntaria António Mora) "para iniciar uma renascença neo-clássica na Europa" (1994:53, l. 4/5), necessariamente determinada, aliás, pela "vontade de Júpiter" (1994:53, l. 6).

Para depois se ocupar em caracterizar, perante o seu mestre Caeiro, a verdade da sua crença pagã, Reis começa por falar do destino que a ambos une - o da "reconstituição

da alma antiga" (1994: 53, l. 8), o da necessidade de "dar a essa Renascença uma base metafísica" (1994: 53, l. 10). A própria enunciação do projecto dá conta do carácter histórico atrás referido: ao falar de *re*-constituição e, sobretudo, de *Re*-nascença (com todas as implicações sócio-históricas que tal palavra conhece no vocabulário ocidental), Reis acentua a vontade de "continuação da tradição grega" (1994: 53, l. 11) que é, como bem vê e aponta, sobretudo um "alargamento e renovação da própria tradição grega" (1994: 53, l. 12-3). A dimensão histórica é assim plenamente assumida, na linha daquilo que há pouco designei como "voltar atrás para a frente": a "renascença" aqui em questão é uma forma de dar continuidade e, nessa precisa medida, de "alargar" e "renovar". Ora, este é um problema central para qualquer pensamento sobre a modernidade, como exemplarmente viu De Man (1983)- e como visivelmente se exemplifica em todos os momentos históricos em que versões da dialéctica "antigos vs. modernos" de alguma forma se colocaram (recordem-se apenas, a título de exemplo paradigmático, as opções que tal dialéctica determina nesse momento-chave da modernidade que é o século XVIII).

Aquilo que aqui interessa reter é que o carácter *reactivo* da poética ricardiana, que tenho vindo a sublinhar, implica também, e de forma igualmente fundadora, uma caracterização dessa poética como *geradora* e não apenas como reprodutora ou mimética - e tal é, simultaneamente, um problema *histórico* e um problema *moderno*. Na realidade, atente-se no facto que Ricardo Reis sublinha a Caeiro:

> Para produzir esse movimento mister era não só que houvesse uma reconstituição da alma antiga, mas, *mais, porque se não podia simplesmente transplantar para hoje o sentimento pagão*, dar a essa Renascença uma base metafísica. (1994: 53, l. 7-10, subl. meus).

Assim, o problema confrontado por este regresso ao passado é a sua inoperância , *como tal*, no presente, e por isso a consequente necessidade de, para manter a coerência e a viabilidade de tal regresso, o colocar como presente. A fórmula talvez mais completa, se bem que aparentemente mais paradoxal (mas o paradoxo faz parte de tal definição), seria a de um *regresso ao passado presente* - que é afinal a base de qualquer pensamento histórico.

Confronte-se esta questão com o que, em dactiloscrito não datado, e talvez atribuível a Reis, é dito em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1972: 390/1):

> Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.
>
> A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação.

Assim o entendia também Sá-Carneiro a propósito da poesia ricardiana, que deste modo comentava a Pessoa a recepção das primeiras odes deste heterónimo, em carta datada de Paris, 27 de Junho de 1914:

> Admiráveis, meu querido Poeta, as odes do Ricardo Reis. Conseguiu realizar uma "novidade" clássica, horaciana. Pois tal é a impressão que elas me deixaram. Não sei porquê, contêm elementos novos - entanto não clássicas, pagãs. E deixe-me dizer-lhe: uma maravilha de impessoalidade [...]. A primeira estrofe, logo, na primeira ode é qualquer coisa de muito grande, de muito novo - na sua simplicidade e no seu classicismo. Horácio multiplicado por alma. [*E acrescenta*:] A ouro, todas as

> minhas felicitações. Não estou de acordo em que a primeira ode tenha muito a alterar. Acho-a belíssima como está, e justamente uma das mais modernas e clássicas, das mais Horácio - multiplicado-por-alma. (SÁ-CARNEIRO, 1992: 160/1).

Sá-Carneiro soube entender que Reis só na aparência recusa a história: dela parte, a ela regressa - e a sua elisão é uma forma de denegação citacional, que coloca os inditos como girando igualmente na órbita do sentido.

Por isso, e na óptica de Ricardo Reis, devemos ler como predestinado pelos Fados a ficar inacabado o último parágrafo desta carta a Caeiro que, tudo indica, conteria o elo de ligação do passado ao presente e futuro, da reacção à acção, da Grécia a Portugal:

> N'esta suja e esteril republica longinqua tudo é de geito a cada vez mais, por uma reacção, me dar pagannico. Os meus pensamentos vão todos para essa paysagem lucida e calma de Portugal, tão naturalmente predestinado a prolongar como herança que recebêra das maõs longínquas dos gregos o facho do sentimento naturalista ... (1994: 54, l. 57-62).

Contentemo-nos também, por redução irónica, a saber tal texto inacabado - mas a ter consciência de que algum elo haveria, na poética ricardiana, justificando o papel *histórico* de Portugal "através das figuras maiores de Caeiro e Reis ele próprio" nesta "renascença neo-clássica". Tal papel, que aliás por aqui ligaria Reis aos outros heterónimos de Pessoa, bem como obviamente ao ortónimo, confirma as hipóteses que avancei com base nos textos preambulares: não se trata tanto de recusar a história - mas de a "enganar", colocando-a entre parênteses suspensivos que a farão reencontrar mais à frente, num outro lugar da reflexão; não se trata tanto de recusar a modernidade - mas de partir dela para a pensar relacional e por vezes elipticamente; não se trata então apenas de ser meramente reactivo, mas de entender tal reacção no contexto de uma determinação histórica - a que o próprio determinismo dos Fados ricardianos parece portanto obrigar.

Universidade de Lisboa

BIBLIOGRAFIA

DE MAN, Paul, "Literary history and literary modernity", in *Blindness and Insight*, London: Methuen, 1983, pp.142-65.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore, "As "Fúrias do coleccionador". A invenção do tempo em Fernando Pessoa", in *Encontro Internacional do Centenário de Pessoa - Um Século de Pessoa*, Actas do Encontro da Fund. Gulbenkian, Lisboa, 5-7 Dez° 1988, Lisboa: SEC, 1990, pp.257-60.

GUSMÃO, Manuel (org.), "Apresentação crítica", in *Poemas de Ricardo Reis*, ap. crítica, selecção e notas de M. Gusmão, Lisboa: ed. Comunicação, 1992.

LOURENÇO, Eduardo, "Ricardo Reis ou o inacessível paganismo", in *Fernando Pessoa Revisitado*. Leitura estruturante do drama em gente, Lisboa: Moraes, 1981, pp.49-67.

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática, 1972.

PESSOA, Fernando, *Poemas de Ricardo Reis*, ed. de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

SÁ-CARNEIRO, Mário, *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1992.

SEIXO, Maria Alzira, "Aforismo e temporalidade na lírica de Ricardo Reis", in *Cadernos de Literatura*, 21, 1985, pp. 23.

AINDA SOBRE A PARTIDA NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

MARIA ISABEL MORÁN CABANAS

Depois do grande florescimento que no século XIII viveu a poesia lírica em Portugal, dos quase cem anos que vão de 1354, data da morte do Conde de Barcelos, a 1449, poucos textos restam, salvo os dalguns vates que no *Cancioneiro de Baena* seguiram praticando a estética dos artigos trovadores e continuaram a escrever em galego-português, obedecendo em geral à doutrina do "amor cortês" que caracterizou aquela escola. Com efeito, é só graças ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende que podemos falar hoje de produção poética em Portugal no declinar da Idade Média, na segunda metade do século XV.

Para além de outros factores ligados também ao contexto sócio-político daquela altura, a íntima relação entre os reinos de Portugal e Castela por uns laços fraternais até então nunca existentes e baseados na política de casamento entre os membros das respectivas famílias que ocupavam o trono, contribuiu decisivamente para o nascimento e a formação desta aristocrática e requintada poesia nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel. Precisamente ao ano 1449, referido acima, corresponde o texto mais antigo da nossa colectânea quinhentista, escrito em louvor de Juan de Mena[1].

Embora na história da cultura portuguesa qualquer menção ao *Cancioneiro Geral* vá sempre unida ao nome do seu compilador, Garcia de Resende, cumpre ter em conta que a publicação desta obra em 1516 ultrapassou os limites de uma decisão individual. Como disse A. Crabbé Rocha, Portugal precisava nesse momento histórico construir grandes monumentos artísticos e afirmar, assim, a sua legitimidade cultural perante as outras cortes europeias[2]. E, de facto, recolhe-se ali perto de um milhar de composições da autoria de quase trezentos autores, vastidão que, actuando como arma de dois gumes, chegou mesmo a comprometer a sua consideração estética e a torná-lo objecto de injustas e severas qualificações por parte da crítica, de que constitui um ilustrativo exemplo este comentário que, afectado por certa dose de chauvinismo, fez o estudioso Menéndez Pelayo:

> *Parece que los trovadores portugueses ponen especial empeño en imitar lo más trivial, lo más insulso, lo más empalagoso de sus modelos. Nunca se vió tan estéril abundancia de versificadores y*

---

[1] Aliás, para a organização e publicação do *Cancioneiro* português em 1516 inspirou-se Garcia de Resende no *Cancionero general de muchos y variados autores* de Hernando del Castillo, vindo a lume em 1511, reeditado em 1514 e depois várias vezes reimpresso, mesmo com vários acrescentos ao longo do século XVI. Com respeito às relações literárias e culturais que se descobrem através do estudo dos textos recolhidos nas compilações peninsulares quatrocentistas, veja-se especialmente a obra já clássica de A. F. DIAS, *A Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivências,* Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

[2] Vid. ROCHA, A. Crabbé, *Garcia de Resende e O Cancioneiro Geral*, 2ª ed., Lisboa: ICALP, 1987, pp.11-17.

tanta penuria de poesía. El lector de buen gusto camina por aquel interminable arenal, sin encontrar apenas un hilo de agua con que mitigar la sed [...]. Afortunadamente sólo nos incumbe el estudio de la parte castellana del libro y aún así no podrá dejar de ser árida la materia[3].

E é verdade que Garcia de Resende, deixando-se levar sobretudo pelo afã da quantidade, não discriminou os simples jogos ou passatempos de salão da verdadeira e inspirada poesia, mas esta também está presente no nosso *Cancioneiro* e, como tal, não podemos esquecê-la. Já Rodrigues Lapa disse como resposta às anteriores afirmações que:

> O ponto está em saber encontrar, fora de todo o preconceito de escola, os mananciais ocultos de beleza. Lá estão, para regalo do nosso espírito.[4]

Sempre em contínuo vaivém entre dois mundos ou espaços (a tradição e a novidade quanto às coordenadas temporais e culturais; a liberdade das trovas e o molde fixo das cantigas, vilancicos, etc. quanto ao aspecto formal; castelhano ou português quanto à língua utilizada pelos autores cortesãos), o amor e a sátira são, por sua vez, os dois grandes blocos temáticos que caracterizam o *Cancioneiro*. Do amor precisamente, focalizando sobretudo aquele que invade os corações no momento da partida e tomando como ponto de referência obrigatório a cantiga "Senhora partem tam tristes", consagrado paradigma tanto da magistral e sentida expressão lírica, como da boa técnica versificatória ou apuramento formal, vamos, na medida em que a limitada extensão deste trabalho o permitir, tratar nas seguintes páginas.

De facto, o seu autor aparece sempre citado entre os melhores poetas da compilação quatrocentista. E embora sejam muitas as razões que levam João Rodrigues de Castel Branco a ocupar esse "lugar de honra"[5], se passarmos em revista os comentários que dele se fazem em qualquer obra ou estudo crítico de literatura portuguesa, depararemos afinal, de maneira irrevogável, com a equivalência formada metonimicamente "João Rodrigues de Castel Branco = Senhora, partem tam tristes". Nenhum outro texto de lirismo subjectivo recolhido nas páginas do *Cancioneiro* tem sido objecto de tantos elogios ou palavras em louvor: "jóia de ternura"[6], "famosa e formosa cantiga"[7], "enternecida melopeia

---

[3] MENÉNDEZ PELAYO, R. *Historia de la poesia castellana en la Edad Media, III*, edição anotada e ordenada por A. Bonilla y San Martin, Madrid: Librería Victorino Suárez, 1911-1915, vol.II, p.308.

[4] LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*, 8ª ed. revista e acrescentada, Coimbra, 1973, p.418.

[5] Com efeito, apesar do pequeníssimo tamanho do seu *corpus* operístico, apenas as quatro composições recolhidas por Resende, este constitui toda uma espécie de viveiro em que se reúnem temas dispersos na compilação de 1516: assim como nas suas cartas rimadas, "Mafoma, primo senhor" e "Porque sempre em vos servir", ficam perfeitamente demonstrados o seu espírito observador e crítico e a sábia mistura deste com notas de humor e riso, também a sua habilidade e bom gosto como recriador se põem de manifesto na glosa ao vilancete castelhano "*Adonde tienes las mientes*?", que deixa ver um bucolismo incipiente, mas anunciador do Classicismo; porém, por mais valores literários que estas peças apresentem e por mais ilustrativas que sejam as duas primeiras acerca da realidade social do Portugal daquela altura, nenhuma apresenta a qualidade estética da cantiga em questão.

[6] FERREIRA, J., *História da Literatura Portuguesa*, 2ª ed., Porto: Domingo Barreira, s.d., p.130.

[7] PIMPÃO, J. da Costa, *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, Coimbra, Atlântida, 1947, p.367.

elegíaca"[8], "bela sem favor"[9] ... é poesia que desperta poesia![10] E, mesmo depois das magistrais e já clássicas análises estético-literárias que Hernâni Cidade[11] ou Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado[12] fizeram desta cantiga, ainda hoje continuam a aparecer em antologias comentadas novas reflexões à volta das suas mágicas particularidades. Porém, cumpre completar o seu estudo com uma visão globalizadora e comparativista do amor expresso nos versos do *Cancioneiro* na infeliz hora do afastamento, considerando-a à luz daqueles textos que apresentam uma temática comum e situando-a assim no seu próprio contexto.

É verdade que perante o tema da partida ou separação do ser amado são muito os autores que no século XV fazem vibrar as suas liras. Já nas velhas cantigas paralelísticas galego-portuguesas o afastamento do amigo que ia para a guerra do fossado provocava no coração das raparigas um enorme mal-estar e uma ansiosa inquietação que inspirou extraordinários versos[13]. Agora, passados mais de cem anos desde então, as necessidades da política administrativa e a empresa dos descobrimentos que levam ainda para mais longe e determinam ausências maiores e mais incertas, tornam imensamente angustiosa a dor da despedida.

Enquanto os textos satíricos ou críticos sociais da colectânea de 1516 aparecem amiúde precedidos de uma rubrica que informa da circunstância que os suscitou, à cabeça dos líricos, tal como corresponde ao seu carácter mais abstracto e espiritual, nem sempre oferece o compilador, Garcia de Resende, dados acerca da sua fonte de inspiração, salvo se esta for precisamente a partida de um dos membros da relação amorosa. Assim é que fica

---

[8] OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, *Textos poéticos medievais*, Coimbra, Atlântida, 1964, p.212.

[9] BARREIROS, A. J., *História da Literatura Portuguesa*, 8ª ed., Braga: Pax, 1974, vol. I, p.173.

[10] Assim, por exemplo, tal e como assinala William Myron Davis, a "Cantiga Partindo-se" de João Rodrigues de Castel Branco serviu de fonte de inspiração a Cecília Meireles num poema que a autora brasileira intitulou simplesmente "Canção" e cujos versos de sete sílabas, rimas, aliterações e outros recursos técnicos reforçam também a impressão da tristeza padecida pelo sujeito amante: "Nunca ninguém viu ninguém / que o amor pusesse tão triste. / Essa tristeza não viste, / e eu sei que ela se vê bem ..." (*Neo-troubadourism in Galicia, Portugal, and Brasil*, Tese de Doutoramento apresentada na Faculty of the Graduate of School of Arts and Science da Universidade de New York, em Fevereiro de 1969). E ainda mais: o seu sucesso não ficou só sobre o papel, já que compositores portugueses que no século XX voltaram a sua sensibilidade para poemas peninsulares do século XV, como Cláudio Carneiro, Jorge Croner de Vasconcelos ou Carlos Albano Mamede de Leça, souberam apreciar a beleza desta peça e musicaram a letra de "Senhora, partem tam tristes"; no entanto, foi a interpretação que dela fez Amália Rodrigues, com música de Alain Oulman, que contribuiu para uma maior divulgação do texto, fazendo-a ficar na nossa memória como um garante desses valores estéticos que também estão presentes no *Cancioneiro Geral*.

[11] Vid. CIDADE, H. de, *O conceito de Poesia como Expressão da Cultura. Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*, Coimbra: Arménio Amado, 1945, pp.72-3.

[12] Vid. OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, *op. cit.*, pp.212-13.

[13] Lembrem-se, por exemplo, as cantiga de refrão "As frores do meu amigo / briosas van no navio ...", de Pai Gomes CHARINHO (*Cantigas de Amigo dos trovadores* galego-portugueses, ed. crítica, acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por J. J. Nunes, New York: Kraus Reprint Co., 1971, vol. II, CCXX); "Non chegou, madre, o meu amigo / e oj'está o prazo saido / ai, madre, moiro de amor! ...", de D. Dinis (*Ibid.*, XVII); "Vai meu amigo con el-rei morar ...", de João Airas de Santiago (*Ibid.*, XXXI); etc.

reflectida a dupla natureza deste tema, *topos* literário, do qual se lança mão na hora de participar nas "gentilezas" palacianas e facto real imposto pelas próprias exigências da época[14]: "De Dom Joam de Meneses a sua dama em ũa partida sendo moço" (vol. I, 13), "Motos grosados a Estas Senhoras por D. Joham Meneses, endereçados a sua dama em ũa partida" (vol. I, 100); "Duarte de Brito Partindo-se de Santarem" (vol. I, 106); "Duarte de Brito, espedimento da partida" (vol. I, 128), "Grosa d'Afonso Valente a esta cantiga em ũa partida" (vol. II, 192); "De Dioguo Marquam partindo-se donde estava sua dama, em que lhe daa conta do caminho, e em cada trova mete no cabo ũa cantiga feita por outrem" (vol. II, 222); "Outras do Conde do Vimioso em ũa partida" (vol. II, 290); "Trovas de Joam Rodrigues de Saa partindo donde ficava ũa molher" (vol. II, 481); "Outra de Pero de Baiam partindo-se" (vol. III, 548); "Querendo-se partir donde estava ũa molher para perto" (Jorge de Resende, vol. IV, 653); "Trovas suas em ũa partida" (Jorge de Resende, vol. IV, 654); "Cantiga sua em ũa partida" (Garcia de Resende, vol. IV, 858); etc.

Porém, ao lado destas composições também se registam no *Cancioneiro* muitas outras que, embora não se indique na rubrica, choram desesperadamente a dor produzida pela separação. Em ambos os casos, com vontade de reflectir nos seus versos o eterno desassossego do amador português, todas as peças apresentam idênticas características léxico-semânticas até constituírem um verdadeiro *macrotexto* no seio da colectânea; e, em verdade, todo aquele vocabulário que no código cortês servia para exprimir a coita de amor encontra-se aqui representado, tornando-se a partida a sua principal causa, ligando-se intimamente à ideia de tristeza e saudade e levando a desejar a morte como única salvação ou resignação apaixonada.

Assim, Pierre le Gentil, cuja obra acerca da poesia cancioneiril peninsular é ainda ponto de referência essencial no estudo desta literatura, afirma com respeito à partida que:

> *La cause de cette incurable tristesse, c'est avant tout l'impitoyable cruauté de la dame. Mais au désespoir que cause le refus s'ajoutent encore les torments de la séparation. Le thème est encore fort goûté des poètes péninsulaires, à la fin du moyen age; presque tous l'ont traité à plusieurs reprises*"[15]

e escolhe como paradigma do tratamento lírico deste tema Villasandino, autor do chamado período galego-castelhano que soube expressar com grande veemência a dor sentida na hora do afastamento:

> Des que de vos me parti,
> lume d'estes olhos meus,
> por la fe que devo a Deus,
> ja mais prazer nunca vi.

---

[14] Para a transcrição dos textos recolhidos por Resende que se registam neste trabalho seguimos a nova edição *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, 4 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. Tanto as referências às rubricas como aos próprios poemas da colectânea figuram acompanhadas dos correspondentes números de volume e composição.

[15] LE GENTIL, P., *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age: les thèmes, les genres et les formes*, Rennes: Philon, 1949-1953, vol. I, p.140.

Tam graves cuitas sofri,
sofr'e atendo sofrer
que, pois non vos posso ver,
non sei que seja de mi.

Choran con gran soedade
estes meus ollos cativos;
mortos son, pero andan vivos,
manteendo lealdade.
[...].

Raríssimas são, no entanto, as poesias que deixam sentir no fim da Idade Média a "*joie de retour*" na lírica castelhana e nem sequer um eco se escuta dela no *Cancioneiro Geral*. Aliás, quando num daqueles textos da vasta colectânea em que à maneira do *joc-parti (jeu parti* ou *partimen)* medieval se debatem determinados aspectos ligados à casuística amorosa, o Coudel Moor pergunta a Alvaro Barreto se supõe maior emoção a tristeza da partida ou o prazer da chegada:

Ca eu ja me vi partir
e tambem despois chegar,
e senti todo o sentir
do prazer e do pesar.
Mas contudo é de saber
qual é vossa concrusam:
se partir dá mais paixam
ou chegar major prazer.
(vol. 37, vv. 9-16).[16]

este responde que, quando se quer bem, é maior o aflito da primeira:

Porem sem detreminar
ante quem devo seguir,
ficando-m'eu de partir
há-se por vós emmendar
que chegar tenha poder
d'alegrar ũu coração
partir dá mais afriçam
u ha grande bem querer.[17]

Perante tudo isto resulta evidente, pois, que a cantiga de João Rodrigues de Castel Branco constitui o mais perfeito exemplo de fidelidade aos velhos temas de lírica trovadoresca e de reclusão a uma lingua literária comum. Observe-se como, a reforçar o poder sugestivo das frases, o verbo "partir", elemento fundamental a nível lógico e

[16] Vid. OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, op. cit., p.184.

[17] Compare-se, por exemplo, com a pergunta que uma dama fez a Garcia de Resende "com que lhe foi bem e estavam desavindos" acerca de se é maior o prazer do amor ou a mágoa do desamor (vol. IV, 841), questão muito parecida à formulada já por Sire Jean a Adam de la Halle e amiúde discutida pelos poetas provençais (Vid. RUGGIERI, J., *Canzoniere di Resende*, Génova: Leo Olschki, 1931, nota 2, p.51): "*Adam, d'amor vous demant / que m'en dichiés sans cheler / dou quel pueent plus trouver / en amour li fin amant, / ou du bien ou du mal*".

semântico, apenas se regista duas vezes ao longo de toda a composição (precisamente no mote e na repetição deste ao final da estrofe), elipse que provoca o encadeamento assindético de uma série de adjectivos disfóricos ("tristes", "saudosos", "doentes da partida", "cansados", "chorosos" ...) e que, a par da hipérbato *verbo+sujeito* em que se apoia o discurso da cantiga, funciona como eficaz recurso condensador da expressão:

Senhora, partem tam tristes,
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguem.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da *partida*,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da *vida*.[18]
Partem tam tristes os tristes,
tam fora d'esperar bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguem.
(vol. II, 396).

Todo o poema se torna uma hipérbole da dor da separação: progressiva e angustiosamente o sentimento vai-se alongando em tristeza, saudade, doença, e, por fim, desejo de morte mais do que de vida. O advérbio superlativo "tam" perante cada adjectivo, as negações absolutas de "nunca", "nenhũs" e "ninguem" e a expressão "cem mil vezes" são meios léxicos que realçam a amargura da partida, a par da *impossibilia* que fecha as portas a qualquer esperança de salvação ("tam fora d'esperar bem", v. 11).

No entanto, lembremos que o nosso *Cancioneiro,* como obra de transição entre a Idade Média e a Renascença, também recolhe nas suas páginas um novo conceito da partida em que convergem, por uma parte, o tema da inquebrantável confiança na firmeza do amor, já com algum antecedente na lírica galego-portuguesa[19], e, por outra, embora com traços apenas esboçados, o *topos* neoplatónico do alheamento do amante, derivado do prestígio da cultura clássica. Assim, Rui Gonçalves de Castel Branco assegura que é

---

[18] Observe-se aqui outra inversão da ordem sintáctica normal com importantes efeitos estilístico-semânticos: a rima de "vida" com "partida" ("tam doentes da partida), tão frequente no *Cancioneiro Geral*, e o quiasmo "morte" <---> "vida": "da morte mais desejosos / cem mil vezes que da vida" (vv. 8-9).

[19] Veja-se, por exemplo, esta bela cantiga de refrão de João Airas de Santiago em que a fidelidade do amigo é realçada por contraste com a instabilidade ou mudança que domina o mundo e que será uns séculos mais tarde cantada por Camões, elevando-se como tema poético ao nível da meditação moral e filosófica: "Todalas cousas eu vejo partir / do mod'en como soyam seer, / e vej'as gentes partir de fazer / ben que soiam (tal tempo nos ven!) / mais non sse pod'o coraçon partir / do meu amigo de mi querer ben" (*op. cit.* CCLXXIX, vv. 1-6) ou esta de Dom Goterre Coutinho, poeta do *Cancioneiro Geral*, em que também se alude à impossibilidade de mudar o "querer": "Pode-me ventura dar / tristeza quanta quiser, / mas nam se pode mudar / meu querer. // Posso perder o folgar, / que nunca tive ganhado;/ posso ser desesperado, / podem-m'a vida tirar. / Se eu nam desvariar, pode-s'o mundo perder, / mas nam se pode mudar / meu querer" (vol. II, 238).

impossível a separação entre duas almas ao intelectualizar a paixão amorosa numa subtileza como a "conversão do amador na coisa amada":

> Que de meus olhos partais,
> em qualquer parte qu'esteis,
> em meu coraçam ficais
> e neles vos converteis.
>
> Est'ee o vosso lugar
> em que mais certa vos vejo,
> porque nam quer meu desejo
> que vos di possais mudar.
> E por isso que partais,
> em qualquer parte qu'esteis,
> em meu coraçam ficais,
> pois nele vos converteis.
> (vol. II, 399).

É verdade que no momento da partida deparamos com o afrontamento do desejo e a insatisfação que produz ao homem uma forte amargura. Porém, a perspectiva intelectual que se expressa nos versos anteriormente citados e adoptada sob uma atitude mais rigorosamente neoplatónica um século depois por Camões[20], torna-se o melhor remédio contra essa dor, a consolar o amante e a garantir-lhe uma eterna ou indestrutível união.

Aliás, também outros textos se viram afectados por influências petrarquistas quanto ao aspecto de verem os poetas reflectidas as suas agruras na Natureza, quer por antíteses, quer por semelhanças: Diogo Brandão, visto que a ausência da sua amada lhe faz insuportável toda relação social, vai por vales, montes, prados, rios, bosques ... e nem sequer aí consegue acalmar a angústia contida no seu coração:

> Depois me dexo nos vales,
> com tenção que me descansem,
> mas antes crecem meus males
> que s'amansem.
> Os doces cantos das aves,
> mui suidosos,
> assi me sam amargosos
> como graves.
> (vol. II, 334, vv. 49-56).

Mas Duarte de Brito, em "Partindo-se de Santarém", pode ao menos ver como os elementos da paisagem se vão adaptando às suas mágoas até se tornarem mesmo

---

[20] Pense-se que enquanto no texto camoniano, "Transforma-se o [amador] na cousa amada", é o amante que decide "transformar-se no seu objecto amoroso mediante a imaginação, que faz que pense constantemente nele, de tal modo que não poderia de início cobiçar mais nada uma vez que reside já nele mesmo a pessoa que cobiça." (DASILVA, X. M., *Os sonetos de Camões: Tipologia textual*, Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Santiago de Compostela em 21 de Dezembro de 1994, Santiago de Compostela, pp.372-3), na peça de Rui Gonçalves unicamente deparamos com a proposição da conversão, e ainda esta acha-se ali invertida: é a pessoa amada que se converte no sujeito amante por virtude do muito desejar.

"enraivecidos". No momento da partida o desvairamento do poeta leva-o a desfigurar as próprias flores, a verdura do campo, as sombras das árvores e tudo o que outrora tinha sido cenário da sua felicidade amorosa:

> Com lágrimas de trestura
> de minhas coitas raivosas,
> vi as frores e as rosas
> perder todas sas frescuras.
> Os campos com as verduras,
> com as sombras graciosas,
> se tornavam amarguras
> de mil raivas espantosas.
> (vol. I, 106, vv. 73-80).

Por outra parte, a saudade, como traço consubstancial à alma portuguesa, tinha-se de fazer sentir nos versos que choram a partida no *Cancioneiro Geral.* De facto, tal sensação surge precisamente de uma mudança que acontece na vida e de uma separação física da pátria ou do ser amado e, ainda, a figura da mulher, como musa dos poetas desde os mais antigos tempos até aos nossos dias, dá-lhe uma excepcional intensidade. Assim, acontece em "Senhora, partem tam tristes" e, embora sem tão forte emoção, noutros poemas com ele compilados.

Cumpre ter em conta que embora nas cantigas medievais galego-portuguesas, e ainda na obra de Villasandino, a palavra apareça sob a forma "soidade", o seu significado coincide já com o que amiúde achamos no *Cancioneiro Geral*[21]. O primeiro exemplo escrito regista-se num descordo em que Nuno Eanes Cerzeo, enquanto decide refazer a sua vida noutro lugar a fim de que melhores fados o acompanhem, exprime a dor e a pena causadas pela separação da sua terra natal. A saudade liga-se, então, a toda uma série de verbos que, como *partem* na poesia de João Rodrigues de Castel Branco, denotam afastamento ("despedir-se", "partir", "fugir", "separar-se"):

> Agora me quer'eu ia espedir
> da terra e das gentes que hi son
> hu my Deus tanto de pesar mostrou
> e esforçar mui ben meu coraçon
> e ar penssar de m'ir alhur guarir,
> e a Deus gradesco por que m'en vou.
>
> Ca meu grad', u m'eu d'aqui partir,
> con seus deseios non me veeran
> chorar, nen hir triste, por ben que eu
> nunca presesse; nen me poderam
> dizer que eu torto faç'en fojir
> d'aqui, hu me Deus tanto pesar deu.

---

[21] Vid. VASCONCELOS, C. Michaëlis de, *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literário-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho "Saudade minha-quando te veria?"*, 2ª ed. revista e acrescentada, Porto: Renasçenca Portuguesa, 1922.

Pero das terras averei soydade,
de que m'agora ey a partir despagado,
e sempr'i tornará o meu cuidado
[...].[22]

E a partir daí a saudade aparece nos *Cancioneiros* continuamente provocada pelo amor. Na ausência enfatizam-se as virtudes do ser querido e os afectos resultam ainda mais excelsos.

Concretamente em "Senhora, partem tam tristes" não só se intensifica o valor da saudade como solidão, mas a enunciação do discurso no plano temporal do presente, através da forma verbal "partem" já no primeiro verso, acrescenta ainda o dramatismo que produz a partida ao actualizar perante o leitor o momento do adeus e descobrir a tristeza que invade o coração do amante mesmo antes do afastamento:

Tam tristes, tam *saudosos*[23]
tam doentes da partida
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
(vv. 5-9).

Mas, para além desta acepção ortodoxa com respeito à linha da tradição lírica medieval, regista-se no *Cancioneiro Geral* outro tipo de saudade cujo aspecto principal não é o do distanciamento físico, senão o facto de que esta deriva mais das limitações interiores da própria pessoa, dada a incapacidade para salvar qualquer barreira da vida normal. Eis como Nuno Pereira se queixa de não encontrar remédio para tal penoso sentimento:

Sinto mortal saudade,
padecida só comigo
sinto cousas que cá digo
na vontade;
sinto dor, mal encuberto,
que dizer nam ousaria,
nem descanso qual seria
não he certo.
(Nuno Pereira, I, 90, vv. 40-47).

Contudo, quando se comenta a fenomenologia da saudade lusíada nos textos da colectânea quatrocentista, sempre se trazem à memória os preciosos versos de João Rodrigues de Castel Branco.

Aliás, a cantiga "Senhora, partem tam tristes" e um grande número dos poemas recolhidas por Garcia de Resende fazem parte de uma vasta "literatura dos olhos" cuja origem há que procurar, igualmente, na Provença. Já na cantiga de amor galego-portuguesa o ponto de partida do processo de enamoramento acostumava ser a vista da

---

[22] *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses,* ed. crítica, acompanhada de introdução, variantes e glossário por José Joaquim Nunes, New York: Kraus Reprint Co., 1971, XVIII, vv. 1-15).

[23] E, para além disto, observe-se como a posição de rima que ocupa o adjectivo "saudosos", a par da sua inclusão num contexto maximamente disfórico, é outro recurso que aumenta a carga emocional do texto.

senhora. Com efeito, uma dúzia de textos deste *corpus* apresentam mesmo no primeiro verso os olhos do poeta implicados na *questão amorosa*, porquanto são veículo de paixão e, consequentemente, de torturas. Aliás, não podemos esquecer que, ligado à coita, um *topos* frequente era a equação "senhora" = "lume dos meus olhos", de que também se servirão os autores do período galego-castelhano (lembremos a famosa composição de Villasandino citada acima), assegurando, assim, a sua continuidade na poesia amorosa ao longo de toda a Idade Média.

A referência aos olhos ocorre muitas vezes no *Cancioneiro Geral*[24]. Tornam-se protagonistas absolutos dos poemas e, como no momento em que o amor nasce, também à hora da partida todos os sentimentos convergem neles, já que, sendo continuamente objecto de sinédoque e personificação, apresentam-se implícita e explicitamente nos textos como as verdadeiras "janelas do coração". O desdobramento do eu lírico leva, pois, à hipertrofia dos olhos como elementos reveladores da tristeza e da saudade em que mergulha o coração apaixonado:[25]

---

[24] Com respeito à forma do discurso em que aparece tal referência, o mais frequente é a apóstrofe já no primeiro dístico, embora também não sejam raras as vezes que se acha aqui a modalidade enunciativa, como em "Senhora, partem tam tristes".

[25] A tendência medieval e da poesia quatrocentista peninsular para a personificação e a sinédoque estende-se, para além dos olhos e do coração, aos afectos acidentais próprios do comportamento humano: suspiros, cuidados, lembranças, desenganos, esperanças ... e tudo isto está registado no *Cancioneiro Geral*.

Precisamente é sobretudo com respeito a estes casos que se tem falado da *alegoria simbólica* na literatura do século XV: "Talvez como consequência da exegese bíblica, a formulação simbólica tornou-se um hábito mental do homem medieval. E o simbolismo na literatura profana confundiu-se frequentemente com a alegoria, procedente da Retórica da Antiguidade. Em composições breves, como cantigas, vilancetes e outras idênticas, a alegoria apresenta-se como personificação alegórica, sendo também as metáforas tomadas alegoricamente. exprimindo o estado da alma do poeta. Todavia, a alegoria simbólica abrange todas as correntes poéticas documentadas no *Cancioneiro Geral*." (*Antologia do Cancioneiro Geral*, selecção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira, Ulisseia, s.d., p.41).

Por outra parte, também parece muito acertado falar aqui de *silepse* como procedimento retórico que possibilita o uso simultâneo de uma palavra em duas acepções: "*Este tipo de enunciados deriva, en último término, de la propia concepción del amor cortés desde la óptica masculina. El galán, acuciado por sentimientos contradictorios, se debate en un caos interior que provoca comportamientos incoherentes; así, los distintos impulsos de su voluntad ocasionan desdoblamientos en su personalidad; de esta manera, no sólo podemos encontrar al corazón o a los ojos obrando con independencia del yo que los integra, sino también actuando sin concierto o incluso enfrentados entre sí: [...]. El efecto discordante que versos como los anteriores conllevan emana del carácter siléptico de* coraçón, ojos, seso, *etc. Estos vocablos - subrayémoslo de nuevo - no sólo son personificaciones de los elementos esenciales de la personalidad del enamorado, sino también metonimias o sinécdoques que los representan: el* coraçón, *su sensibilidad amorosa; los* ojos, *la capacidad de percepción sensible, la* lengua, *su elocuencia; el* seso, *la razón, etc.; además, simultaneamente son el propio amador mediante sinécdoques de la parte por el todo.*

El proceso que origina estas silepsis se desarrolla en tres dimensiones simultâneas. El paso a) es imprescindible para que se pueda realizar la operación c):

a) Personificación de una realidad inanimada, como la lengua, el seso, etc.

b) Primera operación sinecdóquica (o metonímica): esos términos representan un concepto abstracto (el seso, la razón, etc; la lengua, la elocuencia, etc.)

c) Segunda operación sinecdóquica: esos mismos términos representan a un tiempo al propio enamorado-sustitución de la parte por el todo". (CASAS RIGALL, J., *Agudeza y retórica en la poesia amorosa de cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp.134-5). Veja-se também

Muito frequentemente, como cúmplices do amor que o poeta sente pela dama, aparecem culpados dos sofrimentos que o primeiro padece:

Ojos tristes desdichados
de todo mal causadores
vos fezistes mis cuidados,
doloridos, lastimados,
pera sempre ser d'amores.
(Joam de Meneses, vol. I, 9, vv. 1-5).

Meus olhos quando partistes
me fizestes conhecer,
cuidados, lembranças tristes
sospiros e padecer.
(Jorge de Resende, vol. IV, 694, vv. 1-4).

Os encubertos cuidados
por descuberta rezam
desculpam meu coraçam
meus olhos tristes, culpados
[...].
(Rui Gonçalves de Castel Branco, vol. II, 398, vv. 1 -4).

e, portanto, tal como abertamente se declara nestes versos, tornam possível afastar a responsabilidade do sujeito amante:

Muito mais mal me sentira
da dor qu'os olhos ordena,
se os tivesse sem pena!
(Anrique de Saa, vol. II, 433, vv. 1-3).

Quen consentio em vos ver
a si mesmo condenou,
quem de ver-vos s'apartou
nunca mais terá prazer.

Nestas ambas me culparam
os olhos com que vos vi,
que logo me cativaram,
e tambem me condenaram
o dia que me parti.
Partio-se de mim prazer
meu descanso s'acabou.
Oo meu bem, quem m'apartou
de vós ver?
(Jorge de Resende, vol. IV, 663).

"Desdoblamiento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor gallego-portuguesa y el cancionero amatorio castellano", em *O cantar dos trobadores* (Santiago de Compostela, 26-29 de Abril, 1993), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp.387-402).

Meus olhos, vós m'ordenastes
ver-me de todo perder,
pois que fostes conhecer
de quem me desesperastes.
(Anrique de Saa, vol. II, 431, vv. 1-4).

aparecendo mesmo a defrontar-se com o eu e tornando-se merecedores de severas recriminações:

Ó olhos, porque quebrados
nam fostes, se tal sabieis,
por d'hoj' avante dobrados
nam verdes vossos cuidados
tam contrairos dos que tinheis!
Oh quem de tal se lembrara,
quanto bem a si fizera,
quanto mal remedeara!
Oh quanta dor escusara
s'os olhos foora tivera!
(Francisco da Silveira, vol. II, 308, vv. 11-20).

Meus olhos, quem vos mandava
olhar quem vos nam olhava?
E pois isso quisestes,
sofrei, pois que nam sofrestes
a vida que vos eu dava.
(Diogo de Melo, vol. III, 630, vv. 1-5).

e até de crueis ameaças:
Pagareis lo que fistes,
ojos tastes, des hoy más,
si matastes, recebistes
vida com que sereis tristes,
ves, amor, que groria das.
(Jorge d'Aguiar, vol. I, 213).

Porém, como diz Pierre Le Gentil a lembrar a formosa "Cantiga Partindo-se" do autor castelbricense: "*ces criminals, est-il besoin de le dire, on les plaint aussi quelquefois, bien que leurs soufrances, soient meritées*"[26], resultando, então, mais do que culpáveis, infelizes vítimas que suportam simultaneamente todos os sintomas da coita de amor: a tristeza ("tristes"), as lágrimas ("chorosos"), a perda do sono ("cansados"), etc.

Em consonância com tal hipertrofia na hora de exprimir as mais fortes emoções, são precisamente os olhos que aparecem como sujeito gramatical da composição acima referida, enquanto a marca do eu no discurso é relegada simplesmente ao possessivo "meus". Por outra parte, o facto de apenas uma vez aparecerem mencionados na cantiga e de, logo depois dos já aludidos adjectivos disfóricos, se remeter a eles através da nominalização "os tristes" contribui em grande medida para a concentração sentimental

[26] LE GENTIL, P., *op. cit.*, I, p.139.

que caracteriza a peça: "Senhora partem tam tristes / *meus olhos* por vós, meu bem" (vv. 1-2); "Partem tam tristes *os tristes*, / tam fora d'esperar bem" (vv. 10-11).

Aliás em geral, o campo semântico da visão é muito produtivo no *Cancioneiro Geral*. De facto, não só as alusões aos seus órgãos, mas também à própria acção de ver através dos significantes "ver" e "olhar", preenchem as suas páginas até a saturação[27]:

> Olhe bem no seu olhar
> quem quiser seguir rezam
> qu'ee sinal do coracam.
> (Conde de Vimioso, vol. III, 572, vv. 1-3).

> Meu bem, sem vos ver,
> se vivo ũu dia
> viver nam queria.
> (Conde de Vimioso, vol. I, 297, vv. 1-3).

> Senhora, ja nam entendo
> que vida posse viver,
> pois que nego, nam vos vendo,
> quanto descubro em vos ver.
> (Francisco de Sousa, vol. IV, 830, vv. 1-4).

Enfim, uma breve passagem ao amor cantado, ou melhor, chorado no *Cancioneiro geral*, junto com uma leitura atenta de "Senhora, partem tam tristes", não só permite compreender claramente a presença deste texto em qualquer antologia, mas leva irrevogavelmente a reflectir como é que de um assunto já tantas vezes tratado, da surpreendente exiguidade vocabular sobre que se apoia e da singeleza formal que domina a cantiga, pôde João Rodrigues de Castel Branco fugir da rotina a escrever uma peça diferente[28]. Para além dos recursos vistos com respeito ao plano lógico e emocional, eis

---

[27] Contudo, lembremos que não é a vista a única culpável do sofrimento amoroso. Assim, Francisco de Sousa, outro dos grandes líricos do *Cancioneiro Geral*, inclui nesta questão o coração e a língua: "Acho que me deu Deos tudo / para mais meu padecer: / os olhos pera vos ver, / coraçam para sofrer, / e lingua para ser mudo" (vol. IV, 823, vv. 1-5).

[28] A série de elementos léxicos registados nesta composição carregada de superlativos reduz-se simplesmente aos seguintes:

SUBSTANTIVOS	ADJECTIVOS	VERBOS
Senhora	tristes	partem
olhos	saudosos	vistes
bem	doentes	esperar
partida	desejosos	
morte		
vezes		
vida		

Com efeito, o vocabulário empregado em geral no molde das cantigas quatrocentistas peninsulares de tema amoroso é muito restringido. Observe-se, por exemplo, como uma semelhante exiguidade à do *Cancioneiro* de Resende se encontra no de Castillo: "*Para qualquier tipo de standard el vocabulario es*

outros que, directamente ligados à fluência e musicalidade do poema, interferem no seu sentido a comover intensamente a nossa sensibilidade:

- o jogo das três aliterações que realçam a ideia de tristeza: a do som dental surdo [t] a reforçar o vínculo desta com a partida ("partem", "tam", "tristes"); a da vogal tónica [i] a sugerir, como apontam Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado[29], delicadeza, elevação e requinte (tristes, vistes) ao lado da sibilante em posição implosiva a trazer-lhe suavidade e fluidez; e, por último, a concentração de fonemas nasais a enfatizar o valor absoluto dos elementos negativos e a marcar um significativo ritmo descendente que contrasta com o início do poema ("outros nenhũs por ninguem") De facto, o papel desempenhado pela aliteração liga-se intimamente à evolução do ritmo a partir do primeiro verso com função introdutória até àquele derradeiro em que o ímpeto da confissão fica esvaído. Eis o esquema melódico do mote:

  v. 1 _/_ _/_ _ _/_
  v. 2 _/_ _ _/_ _/_
  v. 3 _/_ _ _ /_ _/_
  v. 4 /_ _ _ /_ _ _ /_

- a forma dual que em certos versos adopta esse ritmo escandente e que parece materializar auditivamente a separação vivida no coração amante ("tam tristes, tam saudosos", v.5 / "tam cansados, tam chorosos", v. 9);

---

numericamente pequeño, y un recuento de los sustantivos en la parte dedicada a las canciones (excluyendo la última por razones que explicaré) revela que de un total de 297 sustantivos diferentes, 25 dan razón de más de la mitad del número total de sustantivos: específicamente 882 casos sobre 1630. Los sustantivos de más alta frecuencia son: vida (98); mal (80); muerte (58); amor (52); pena (52); razón (43); passión (41); gloria (41); esperança (40); coraçon (35) [...] Esta lista ya sugiere otra restricción: la mayoría del vocabulario restante se refiere también, de hecho, a estados emocionales y facultades de la mente. Esta poesía está limitada conceptualmente a abstracciones y en especial hay pocos términos concretos". (WHINNOM, K., "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511", en *Filología*, 13, Universidad de Buenos Aires, 1968-1969, pp.361-81).

A cantiga está decerto largamente associada à concisão. É molde empregado quando os poetas procuram una fórmula breve para demonstrar o seu talento e engenhosidade: "*Les compositions à forme fixe sont en effet, en règle gènèrale, de proportions réduites: on ne peut donc les utiliser que pour rendre des impressions poétiques fugitives, mais intenses, exigeant en raison de ce double caractère un énergique effort de concision verbale*". (LE GENTIL, P., *op. cit.*, II, p.229). Do primeiro até ao último verso é a repetição que domina a cantiga, ficando estreitíssimas as margens para qualquer variação dos versos finais com respeito ao mote. Eis o caso de "Senhora, partem tam tristes":

Senhora, partem tam <u>tristes</u>	<--->	Partem tam tristes os <u>tristes</u>,
meus olhos por vós, meu <u>bem</u>,	<--->	tam fora d'esperar <u>bem</u>,
<u>que nunca tam tristes vistes</u>	<--->	<u>que nunca tam tristes vistes</u>
<u>outros nenhũs por ninguem</u>.	<--->	<u>outros nenhũs por ninguem</u>.
(vv. 1-4)		(vv. 9-13).

[29] Vid. *op. cit.*, pp.212-14.

- a rima que vai além da unidade estrófica, chegando-se a repetir os fonemas consonânticos em eco dentro de um mesmo verso e até de um grupo fónico: "que nunca tam tristes vistes", v.3 / "Partem tam tristes os tristes", v. 10);
- o cavalgamento dos versos 1°, 3° e 8° que avançam sobre os seguintes a reforçar essa surpreendente unidade de sentido;
- o alongamento silábico ou diérese do adjectivo "sa-u-do-sos", baseado talvez na antiga pronúncia tetrassilábica do substantivo "sa-u-da-de" e que, junto com a estratégica posição de rima, contribui para pôr em relevo o seu significado.

Portanto, da fusão de Palavra e Música, soube João Rodrigues de Castel Branco construir preciosismo sem complexidades, autêntica Poesia, tal como no século XX a definiu Roman Jakobson, o pai do Estruturalismo Linguístico. Tudo consiste em estabelecer novos nexos metafóricos ou metonímicos sobre as palavras, em criar novas relações entre som e sentido:

> Ora bem: que há no verso que não se observe na linguagem quotidiana? No verso temos unidades linguísticas de toda a espécie, mas, enquanto na linguagem corrente o seu regresso não conta, abstraímos da repetição dessas unidades, no verso a repetição desempenha um papel de que estamos conscientes. Projecta-se na linguagem poética o princípio de equivalência na sequência; as sílabas, os acentos tornam-se unidades equivalentes. No verso livre não são os acentos, não são as sílabas, mas é a entoação da frase que se repete, formando por essa reiteração regular a própria base do verso. Donde vem a importância da repetição? Cumpre não esquecer que as frases são feitas de palavras e grupos de palavras, e, se por assim dizer, "vivemos" a repetição das sílabas, dos acentos, das entoações, as palavras que se correspondem pela sua situação avalismo-las subconscientemente do ponto de vista da sua equivalência. O que dá valor a um poema, convém insistir, é a relação entre sons e sentidos, é a estrutura dos significados -problema semântico, problema *linguístico* no sentido mais amplo do termo.[30]

A breve e singela imagem do drama verso a verso chorado na "Cantiga Partindo-se" fica dominada, pois, pelo elemento fónico e musical. O estado da alma enamorada torna-se nela um ritmo a que parece mesmo aplicar-se a antiga poética amorosa de Bernart de Ventadorn: *"il canto non è buono se non viene dal cuore, e dal cuore non viene se non vi abita amore"*[31].

Se é certo que a tristeza nasce já da mesma natureza do amor, quando uma força externa, como a insensibilidade da dama ou a separação, se interpõe à relação entre os amantes, tal estado anímico agrava-se e traduz-se numa insuportável dor. Na lírica do *Cancioneiro Geral* chega-se a desejar a morte mais do que o afastamento do ser querido e, na verdade, a partida significa literariamente o adeus não só ao objecto da paixão, destinatário e receptor da mensagem, mas à própria vida do poeta. Portanto, embora

---

[30] JAKOBSON, R. "O que fazem os poetas com as palavras" em *Colóquio/Letras,* n° 12, Março de 1973, pp.5-9 (texto-condensação da segunda conferência que em Novembro de 1972 pronunciou o eminente linguista na Faculdade de Letras de Lisboa).

[31] Vid. RUGGIERI, J., *op. cit.*, p.147.

alguém acredite na validade da partida para "fugir da tristura" e, numa atitude em certa medida anti-cortês, cansado já da ingratidão da dama, decida deixar o serviço amoroso:

Alegre com mi tristeza,
alegre com mi partir,
senhora, de vos servir
por vossa pouca firmeza.

Vosso desconhecimento,
vossa fera condiçam
nam daram
ja nenhũu padecimento
a meu triste coracam.
D'hoje mais vossa crueza
nam espero de sentir,
que leixar de vos servir
seraa leixar-me tristeza.
(D. Goterre, vol. II, 234).

a experiência sempre acaba por demonstrar que a distância não acarreta o poder do esquecimento. Mesmo quando o objecto do amor fica fora do alcance dos olhos, os sentimentos do enamorado persistem:

Nunca mais me partirei
pera fogir aa tristura,
pois que caa onde m'achei
ma daa vossa fermosura
tal que cedo acabarei.
Porque cuidava, senhora,
descansar
e acho que mais penar
vai caa fora.
(Anrique de Saa, vol. II, 435, vv. 1-9).

E é por isso que a tristeza se associa ao adeus, não apenas como facto vivido, mas até angustiosamente temido e pressentido:

Lembra-me qu'hei-de partir
nam no posso afirmar,
com'hei-de poder sofrir
o que nam ouso cuidar?

Estaa em tal deferença
comigo meu coraçam
que me defenda a rezam
contr'ela me dá licença.
Desespero de partir
com vida deste lugar,
porque soo de o cuidar
começa a alma de sair.
(Rui Gonçalves de Castel Branco, vol. II, 402).

Como vimos, no Portugal do século XV foram introduzidas algumas novidades na temática e na manifestação do lirismo amoroso e, assim, a forma de exprimir a emoção vivida na amarga hora do afastamento alargara-se consideravelmente, devido à natural evolução do sentimento estético, cujos modelos fora encontrar na literatura espanhola, e, em geral, por via desta, na literatura italiana. Porém, fora destes germes precursores de estilo, também entre os numerosos textos que no *Cancioneiro Geral* continuam a tratar do amor à maneira tradicional, o tão manejado tema da *partida* (ligado à tristeza-saudade portuguesa e aos olhos como manifestação plástica da dor, conseguiu ainda, e paradoxalmente, apresentar-se como motivo original de inspiração)[32]. Com efeito, cumpre estudar os modos de compensação das possíveis debilidades do tecido poético ou textura verbal dos numerosos versos recolhidos por Resende porque, afinal, é só do esperado que nascem as surpresas.

Universidade de Santiago de Compostela

[32] E, na realidade, esta ligação de partida-saudade-olhos tristes virá a ser muito tratada em todo o século XVI. Camões, para além de adaptá-la à medida nova, também glosa em redondilhas a despedida da amada (lembre-se "Se me desta terra for", "Se me levam águas", "Vi chorar uns claros olhos", etc.), tal como fazem Sá de Miranda, Andrade Caminha, Frei Agostinho da Cruz, etc. (Vid. CAMÕES, L. de, *Lírica completa I*, pref. e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980).

HISTÓRIA DA LITERATURA, LITERATURA COMPARADA E CRÍTICA LITERÁRIA: FRÁGEIS FRONTEIRAS DISCIPLINARES

LUIZ ROBERTO VELLOSO CAIRO

História da Literatura, Literatura Comparada e Crítica Literária são três disciplinas que mantêm uma ligação muito próxima desde o século XIX. As duas primeiras, relativamente recentes, são frutos das idéias românticas que se espalharam pela Europa, no final do século XVIII e a última é a matriz geradora, pois é o seu efetivo exercício o responsável, num certo sentido, pelo aparecimento das mesmas.

A História da Literatura como disciplina autônoma surge mais ou menos por volta de 1784 e 1791, com a publicação de *Idéias para a Filosofia da História da Humanidade*, de Johann Gottfried Herder, na Alemanha, e a Literatura Comparada data de 1800, quando da publicação de obras como *Da Alemanha*, de Mme. de Stäel, em cujo subtítulo "Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais" começa a aparecer o espírito da investigação comparatista nos estudos de literatura.[1]

O Romantismo vai difundir o sentimento nacional e criar o "*conceito de "literatura nacional" como expressão mais completa da evolução espiritual de uma nação*",[2] gerando conseqüentemente o desejo de os indivíduos construírem Histórias das Literaturas modernas. Histórias que perdessem o caráter de registro de livros e passassem a ser histórias das obras e das idéias.

No fundo, o princípio que provoca esta revolução nos estudos históricos é um novo sentido para a noção de Tempo, que perde o significado de passado estático e ganha o sentido dinâmico de *evolução que continua*.

Por esta razão, Otto Maria Carpeaux considera que foi o romantismo que criou a "história da literatura" conforme o critério cronológico, como nós a conhecemos, e foi o romantismo que criou a noção da "história da literatura universal."[3]

Resultado do interesse que a Crítica Literária, no Romantismo, tem pelas tradições históricas medievais, estreitam-se as relações entre a Crítica Literária e a História da Literatura.

Concomitantemente, críticos literários de tendência mais cosmopolita voltam-se inicialmente para o estudo das relações análogas da literatura com outros ramos do conhecimento, depois para a publicação de antologias de diversas literaturas, coletâneas de

---

[1] CARVALHAL, T. F., *Literatura Comparada*, São Paulo: Ática, 1986, p.8.
[2] CARPEAUX, O. M., *História da Literatura Ocidental*, Rio de Janeiro: Alhambra, 1978, v. 1, p.19.
[3] IDEM, ibidem, p.20.

textos escolhidos, no começo sem intenção de confronto e, em seguida, "panoramas comparados", "estudos comparados" e "histórias comparadas".[4]

No Brasil, não ficamos imunes ao vírus romântico, que veio impulsionar a crítica nascente a refletir sobre a existência de uma literatura nacional e conseqüentemente sobre a construção da História da Literatura Brasileira.

O fato de a literatura brasileira estar sempre tão vinculada aos exemplos externos, levou Antonio Candido a observar que *estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada.*[5]

Consciente ou inconscientemente, a Crítica Literária Brasileira nasce e, em vários momentos, desenvolve-se com intuições comparatistas. Basta pensarmos, por exemplo, no modo como o crítico romântico brasileiro Santiago Nunes Ribeiro articula o seu discurso no sentido de afirmar a existência de uma literatura brasileira propriamente dita, no ensaio "Da nacionalidade da literatura brasileira", onde toda a argumentação é montada em analogias com as literaturas de outros países; ou mesmo como, no momento naturalista, o crítico Araripe Júnior enfoca o romance de Aluísio Azevedo, no ensaio intitulado "*A Terra*, de Emílio Zola e *O Homem*, de Aluísio Azevedo". Este procedimento, na verdade, ocorre em uma série de ensaios de outros críticos brasileiros, ao longo da nossa história literária.

Com isto, quero dizer que, no Brasil, História da Literatura, Literatura Comparada e Crítica Literária, além de caminharem juntas, desde o início, enfrentaram questões de natureza tão semelhantes, que se torna difícil para os estudiosos estabelecer limites entre as mesmas.

Vale ressaltar que, institucionalmente, o primeiro curso de Literatura Comparada de que se tem notícia no Brasil, denominava-se História Comparativa das Literaturas Novo-Latinas, expressando assim a fusão e o caráter efêmero das fronteiras interdisciplinares.

Ao refletir sobre a Literatura Comparada no Brasil, Antonio Candido se refere à existência, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, de uma *prática apendicular*, ou seja, *a de fazer trabalhos de literatura comparada para atender a requisitos de outras disciplinas.*[6]

Esta *prática apendicular*, entretanto não me parece uma marca negativa da Literatura Comparada, mas uma vocação naturalmente interdisciplinar, como acontece com a Crítica e a História da Literatura.

Um crítico disse, certa vez, que *o historiador literário tem que ser um crítico, quando mais não seja para poder ser um historiador*[7] e René Wellek ampliou o quanto pôde o conceito de Literatura Comparada, ao sugerir como expressão mais adequada para nomear a disciplina o termo Estudo Comparativo da Literatura.

A Literatura Comparada é uma forma de abordagem dos textos literários, portanto uma atividade crítica de signos carregados de historicidade e de outros sentidos que

---

[4] CARVALHAL, T. F., *Op. cit.*, p.9.

[5] CANDIDO, A., "Literatura Comparada", In: *Recortes*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.211.

[6] CANDIDO, A., *Op. cit.*, p.214.

[7] FORSTER, N., *The American Scholar*, Chapel Hill, 1929, p.36.

apontam para os mais variados ramos do conhecimento. Pela sua abrangência, constitui não apenas um instrumento, mas uma base fundamental tanto para a Crítica, quanto para a História e a Teoria da Literatura.

Não se deve portanto pensar a História da Literatura dissociada da Crítica Literária ou da Literatura Comparada, principalmente, no Brasil, onde além de caminharem juntas, poderíamos mesmo dizer que a primeira é uma invenção da segunda.

A História da Literatura Brasileira veio construindo-se, através das tentativas dos críticos românticos, que, inicialmente, buscaram coletar um corpus que pudesse justificar a própria existência de uma literatura que se pudesse chamar de brasileira. Nesta fase, marcada por um critério meramente quantitativo, estes críticos, conforme Antonio Candido, empenharam-se em escrever os "bosquejos", panorama geral, onde se traçava rapidamente o passado literário, e em organizar os "florilégios" ou "parnasos", antologias dos poucos textos disponíveis. Somente, a partir daí, puderam concentrar-se isoladamente nos autores, antes referidos ligeiramente nos "bosquejos", produzindo então as biografias literárias, que, reunidas, formaram as "galerias" e os "panteóns".

Além desta tarefa árdua, os críticos românticos tomaram a si a preparação de edições e reedições dos textos já coletados, seguidos de notas biográficas e explicativas. Feito isto é que se pôde pensar na construção da História da Literatura Brasileira propriamente dita. Esta tarefa coube aos críticos posteriores, do realismo-naturalismo, que tinham como meta, como índice de maturidade de seus discursos críticos, a elaboração de uma História da Literatura.

Conforme se pode constatar o processo de construção da História da Literatura Brasileira é muito semelhante às etapas por que passou, lá fora, na sua constituição, a Literatura Comparada.

A primeira História da Literatura Brasileira, portanto, data de 1888, de autoria de Sílvio Romero, apresenta, à maneira dos críticos e historiadores alemães, um conceito de literatura bastante amplo que abrange todas as manifestações da inteligência de um povo, da ciência ao poético propriamente dito, passando pela política, e economia e outros ramos do conhecimento. Isto confere a esta primeira História da Literatura Brasileira um teor muito mais de História da Cultura ou da Civilização Brasileira.

Além disso é bom lembrar, já que falei num caminhar juntas da História e da Crítica literária, que, neste instante, o conceito desta última difere do atual. Não se trata de análise imanente dos textos poéticos, mas, como disse muito acertadamente João Alexandre Barbosa: *criticar é interpretar os produtos culturais em função de uma idéia geral do país que, por sua vez, está firmada na necessidade de conferir características peculiarmente nacionais àqueles produtos.*[8]

A *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, apresenta uma interpretação determinista da literatura brasileira, com ênfase no fator raça e vai ser responsável pela oficialização do cânone desta literatura, já estabelecido, no Romantismo, por Francisco Adolfo Varnhagen, no *Florilégio da Poesia Brasileira*.

---

[8] BARBOSA, J. A., "Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950", in: *A leitura do intervalo*, São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.63.

José Veríssimo, em 1912, na segunda História da Literatura escrita no Brasil, reduz o conceito amplo de literatura de Sílvio Romero, na medida em que esclarece na Introdução:

> Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, ao meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero.[9]

Ao invés de uma História da Literatura que fosse uma História da Civilização Brasileira, uma História da Literatura que se quer parte da História Geral do Brasil.

José Veríssimo leu e tentou incorporar as lições de Gustave Lanson, daí a visão dentre outras de que: *La littérature se compose de tous les ouvrages dont le sens et l'effet ne peuvent être pleinement révélés que par l'analyse ésthétique de la forme*[10].

Embora isto não se concretize, na História da Literatura de José Veríssimo, seu discurso expressa índices bastante curiosos que revelam uma enorme lucidez do crítico e historiador, como por exemplo o caráter transitório do próprio cânone, ao apontar para uma constante revisão que deverá ser praticada pelos historiadores futuros:

> A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham. Ainda nela entram muitos nomes que podiam sem inconveniente ser omitidos, pois de fato bem pouco ou quase nada representam. Porém uma seleção mais rigorosa é trabalho para o futuro.[11]

Chama a atenção também a sua observação de que:

> Uma escola literária não morre de todo porque outra a substitui, como uma religião não desaparece inteiramente porque outra a suplanta. Também não acontece que um movimento ou manifestação coletiva de ordem intelectual, uma época literária ou artística, seja sempre conforme o seu princípio e conserve inteira a sua fisionomia e caráter.[12]

Neste sentido, é bom dizer que, em 1912, a idéia proposta pelos formalistas russos, em 1919, de substituição de série ao invés de sucessão de série, advinda do evolucionismo, ainda não poderia ter aqui chegado.

Embora a idéia de História da Literatura como culminância do projeto de Crítica Literária tenha sido alcançada por Sílvio Romero e José Veríssimo, vale registrar que

---

[9] VERÍSSIMO, J., Introdução, in: *História da Literatura Brasileira,* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.10.

[10] LANSON, G., *"La méthode de l'histoire littéraire"*, In: *Éssais de méthode de critique et d'histoire littéraire, rassemblés pour Henri Peyre*, Paris: Hachette, 1965, p.34.

[11] VERÍSSIMO, J., *Op. cit.*, p.13.

[12] VERÍSSIMO, J., *Op. cit.*, p.9.

Araripe Júnior também pensou em escrever uma História da Literatura Brasileira. História esta que se acha pulverizada no conjunto da sua obra crítica e indiciada principalmente num ensaio publicado no jornal *A Semana*, do Rio de Janeiro, de 10 de dezembro de 1887, com o título "Introdução da História da Literatura Brasileira", que, por sua vez, segundo Afrânio Coutinho, é uma reprodução, com ligeiras modificações, de um outro texto publicado no dia 13 de setembro de 1886, em *A Vida Moderna*, do Rio de Janeiro, sob o título "Ponto de vista para o estudo da literatura brasileira", anterior portanto às Histórias da Literatura Brasileira, de Sílvio Romero e de José Veríssimo, e na nota n°. 3, do ensaio sobre Gregório de Matos.

Este projeto de História segue o modelo determinista de seu tempo, afastando-se porém da visão apresentada por Sílvio Romero, ao desviar o foco de interpretação dos fatos literários do fator raça para o fator meio, uma vez que a sua leitura é marcada pela aplicação da lei por ele pitorescamente denominada da obnubilação brasílica, que consistia na transformação por que passava o indivíduo ao atravessar o Atlântico, e, posteriormente, adaptar-se ao meio físico e ao ambiente primitivo brasileiro, a uma série de perfis literários por ele previamente planejados.

Fato interessante neste projeto é a existência de um critério seletivo por parte do crítico historiador, na medida em que nomeia os autores que lhe interessam: José de Alencar, Tomás Antonio Gonzaga, José de Anchieta, Bento Teixeira Pinto, Frei Vicente do Salvador, Gandavo, Cardim, Gabriel Soares, Antonio Vieira, Ravasco, Rocha Pita, Eusébio de Matos, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, os Inconfidentes, Gonçalves Magalhães, Porto Alegre *e de outros vultos complementares*[13].

Ao invés do critério quantitativo, característico das antologias preparadas pelos críticos românticos e que veio a constituir o paradigma das Histórias da Literatura Brasileira escritas no seu tempo, Araripe Júnior propõe um critério seletivo que apresenta inclusive tanto a nível da enumeração, como a nível da efetiva produção destes perfis uma ruptura com a cronologia.

Infelizmente, dos perfis planejados, realizou o de Alencar, Tomás Antonio Gonzaga, em parte o de José de Anchieta, a que se poderiam acrescentar outros não incluídos na enumeração, mas que foram efetivamente concretizados como Gregório de Matos e Raul Pompéia.

Pelos índices encontrados ao longo de sua obra crítica, estes perfis seriam os capítulos desta História da Literatura vista como parte da História Geral de Brasil.

Em 1919, é publicada a *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho que constitui uma história da maior relevância pelo fato de ter formado a geração de historiadores e críticos literários atuantes ainda hoje, no Brasil. Basta lembrar a ressonância desta obra, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, cuja primeira edição é de 1970.

Tido como o primeiro dos historiadores da literatura brasileira que realmente sabia escrever, Ronald de Carvalho repete o modelo das histórias anteriores, reforçando mesmo a

---

[13] ARARIPE JÚNIOR, T. de A., "Gregório de Matos", in: *Obra Crítica*, (Org. Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1960, v. II, p.478.

visão de História da Civilização apresentada por Sílvio Romero. Seu conceito de literatura é bastante amplo, na medida em que as obras são vistas como monumentos, conforme pode-se constatar no seguinte trecho:

> A literatura é a própria história de cada coletividade; refletem-se nela, como num espelho polido, as imagens tristes ou risonhas da vida humana. É ela que anuncia as grandes revoluções políticas e religiosas, como no caso de Lutero e dos enciclopedistas do século XVIII, ou que registra os triunfos de uma raça que declina, como no caso dos *Lusíadas*.[14]

O esquema da História da Literatura Brasileira inventado pelos críticos naturalistas repete-se ao longo da história da História da Literatura Brasileira até a exaustão e cai na rotina na medida em que prejudica a visão crítica das obras. A resposta mais contundente a este estado de coisas talvez tenha sido a postura da crítica que, por causa disto, chegou a afastar a abordagem histórica dos estudos literários, por um longo período do século XX.

Nos anos 50, por iniciativa de críticos como Afrânio Coutinho, Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux a discussão dos estudos de História da Literatura é retomada com a publicação de três obras fundamentais: *A Literatura no Brasil*, *Formação da Literatura no Brasil* e *História da Literatura Ocidental*.

Na Introdução, desta última, Otto Maria Carpeaux, com bastante propriedade, afirma que:

> O Tempo dos românticos que criaram a história literária, era a força viva do passado, agindo no presente; o Tempo dos positivistas era um esquema artificial útil para a classificação cronológica dos fatos verificados.[15]

E refletindo sobre a História da Literatura Universal propõe a substituição da história literária das nações e autores *pela história literária dos estilos e obras, como expressões da estrutura espiritual e social das épocas.*[16]

Concluindo mais adiante dizendo: *A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio rítmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse rítmo - refletir, mas não acompanhar.*[17]

A Literatura no Brasil, de Afrânio Coutinho, é uma História da Literatura Brasileira escrita a várias mãos, o que importa numa enorme variedade de enfoques no que se refere à análise e interpretação de autores e obras. No entanto, a espinha dorsal da obra é bem marcada pelo seu organizador e idealizador, que, afastando a idéia de nacionalidade, privilegia o estético ao optar por uma periodização estilística.

A História da Literatura é vista como a História da Arte Literária, *no seu desenvolvimento autônomo, nas suas várias formas. Isto é, o estudo da literatura no tempo.*[18]

---

[14] CARVALHO, R. de, *Pequena História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: F.Briguiet & Cia., 1968, 13a. ed. revista, p.43.

[15] CARPEAUX, O. M., *Op. cit.*, p.25.

[16] IDEM, ibidem, p.35.

[17] IDEM, ibidem, p.35.

[18] COUTINHO, A., Prefácio da Primeira Edição (1955), in: *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986, v. I, p.46.

Estudar a literatura no tempo significa usar de todos os métodos de análise e interpretação crítica das obras literárias, o que reforça o caminhar juntas das três disciplinas, pois para Afrânio Coutinho: *Crítica e história literária unidas como devem existir em face da obra literária, visam a obra nos seus elementos intrínsecos ou artísticos.*[19]

O conceito de Crítica Literária neste momento também expressa uma mudança significativa, na medida em que incorpora a análise à interpretação. Abandonando uma leitura que priorizava os fatores extraliterários, os estudiosos de literatura passam a uma leitura cuja dominante são os elementos intrínsecos do texto.

Formação da literatura brasileira, de Antonio Candido, não constitui uma história da literatura, e sim um ensaio historiográfico sobre os *momentos decisivos* da formação da literatura brasileira: arcadismo e romantismo. Nele, entre outras coisas, o autor revê o conceito de literatura brasileira, ao propor o conceito de literatura enquanto sistema, e inaugura um novo modo de ler a história da literatura, ao promover a seleção de determinadas obras de determinados autores, conseqüentemente, iluminando e enxugando o velho paradigma da História da Literatura Brasileira.

Desta forma, Antonio Candido rompe com a desgastada repetição do cânone oficializado por Sílvio Romero, pois ao analisá-lo, leva em conta muito mais a historicidade, ou seja, a qualidade do texto literário na história, do que o seqüenciar cronológico das obras, característico do tradicional enfoque historicista. Ao separar o joio do trigo, Antonio Candido abandona o critério quantitativo e opta por um critério qualitativo.

Deixando de lado alguns conceitos caros aos historiadores literários como período, fase, momento; geração, grupo, corrente; escola teoria, tema, fonte, influência; acaba operacionalizando um novo enfoque, conforme se depreende do seguinte trecho:

> Embora reconheça a importância da noção de período, utilizei-a aqui incidentemente e atendendo à evidência estética e histórica, sem preocupar-me com distinções rigorosas. Isso, porque o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a idéia de movimento, passagem, comunicação, - entre fases, grupos e obras; sugerir uma certa labilidade que permitisse ao leitor sentir, por exemplo, que a separação evidente, do ponto de vista estético, entre as fases neoclássica e romântica, é contrabalançada, do ponto de vista histórico, pela sua unidade profunda. À diferença entre estas fases, procuro somar a idéia da sua continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura.[20]

Este novo modo de ler a História da Literatura estabelece tensões entre o presente e o passado, resultando portanto numa revisão crítica do paradigma da literatura brasileira.

Comparando a visão de Afrânio Coutinho com a de Antonio Candido, observa-se que embora o primeiro tivesse a intenção de análise, sua História da Literatura é ainda muito mais interpretativa, ao passo que o ensaio do segundo realiza a análise, rompendo com a tradição interpretativa dos críticos e historiadores da literatura brasileira do passado.

---

[19] COUTINHO, A., *Op. cit.*, p.11.

[20] CANDIDO, A., Introdução, in: *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo Martins, 1971, v. 1, p.37.

Nos anos 60, os estudos de história da literatura, ganharam um novo alento, com as propostas da crítica literária, lá fora, de Hans Robert Jauss, e aqui dentro, de Haroldo de Campos.

Ao comentar o assunto, em *Estilo tropical*, Roberto Ventura sistematiza de maneira interessante as duas propostas:

> A história literária passa a ser pensada menos como "formação" do que transformação, não como processo conclusivo, mas aberto, em que se enfoca a dinâmica descontínua e não teleológica do sistema literário e cultural, em suas múltiplas temporalidades. Hans Robert Jauss e Haroldo de Campos sugeriram a escrita de uma história não-linear, que leve em conta as mudanças no horizonte de recepção das obras, na sua pluralidade e diversidade de tempos.[21]

Neste sentido, Haroldo de Campos pretendeu uma leitura sincrônica da História da Literatura Brasileira, ou sejá, uma leitura com *um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas,*[22] que revê, reinterpreta e reavalia sob a ótica estético-criativa o paradigma cristalizado da tradição.

Sua leitura remete à proposta de revisão constante do cânone pelos historiadores da literatura apresentada por José Veríssimo em 1912.

Os objetivos de Haroldo de Campos são:

- derrubar a estreita noção de nacionalismo, que permanece viva na maioria das histórias da literatura escritas no Brasil;
- acabar com a postura de compaixão em relação à literatura brasileira;
- levantar o valor internacional do poeta Gregório de Matos;
- proceder uma leitura sincrônica da História da Literatura Brasileira;
- elaborar uma Antologia da Poesia Brasileira da Invenção.

Partindo do conceito lingüístico de sincronia e diacronia, de Ferdinand de Saussure, revisto sob a ótica de Roman Jakobson, ele admite a existência de dois tipos de abordagem do fenômeno literário: a sincrônica e a diacrônica.

Enquanto a descrição sincrônica, no dizer de Roman Jakobson, *considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.*[23]

A poética diacrônica, segundo Haroldo de Campos, *procura reconhecer ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história - o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo -, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual.*[24]

Apesar de considerar a atitude esteticamente desinteressada do historiador diacrônico, muitas vezes reacionária, ressalva que a tarefa do mesmo é da maior

---

[21] VENTURA, R., *Estilo tropical*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.163.

[22] CAMPOS, H. de, "Poética sincrônica", in: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1969, p.207.

[23] JAKOBSON, R., "Lingüística e Poética", In: *Lingüística e Comunicação.* (Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes), São Paulo: Cultrix, 1970, p.121.

[24] CAMPOS, H. de, *Op. cit.*, p.205.

importância "*como trabalho de levantamento e demarcação do terreno*",[25] para que se possa efetuar a abordagem sincrônica.

Refletindo sobre esta questão mais amplamente, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, em um texto intitulado "Objeto e Valor", publicado na revista *Design e Interiores*, afirma que:

> O espaço e o tempo são problemas comuns à ciência e às artes, aos fenômenos físicos e culturais. A concepção de um tempo linear sem falhas ou saltos leva a um evolucionismo determinista sob o primado dos estudos diacrônicos, factuais e comportados, de extensos e exaustivos panoramas.
>
> Essa visão transforma os movimentos artísticos em compartimentos onde se consomem a força e a vida orgânica de obras e artistas. A linguagem, na sua manifestação artística, notadamente nas artes plásticas, pintura, escultura e na literatura, sofreu o impacto desse tempo linear. O espaço se reduzia a um elemento estático, porém condicionador de todas as manifestações representativas que só podem ser entendidas como seu reflexo e sua imagem. Ou seja, estudar as formas representativas significava, apenas, identificar nelas as invariantes do espaço agasalhadas em um tempo linear.[26]

Isto explica a exclusão natural na história diacrônica da literatura de autores e obras cujos projetos literários apresentam um maior teor de inventividade, pelo fato de não poderem encaixar-se na visão compartimentada dos movimentos artísticos. Daí a dificuldade para a "classificação" dos textos de Sousândrade, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e tantos outros.

Em plena época dos hipermercados e shopping centers, não é possivel mais pensar numa História da Literatura única calcada num único cânone. Assim como nos hipermercados:

A exposição do produto e a livre iniciativa do consumidor lhe dão uma liberdade de escolher que no início, as fisionomias constrangidas e aturdidas dos usuários são a representação clara de que eles vivem uma nova experiência,[27] nas prateleiras da história diacrônica da literatura o usuário crítico deverá, livremente, proceder sua leitura sincrônica, buscando resgatar uma série de outros cânones capazes de gerar muitas Histórias da Literatura já que não é possível pensar, no contexto do multiculturalismo em que se está inserido hoje em dia, num cânone que não seja o da exclusão.

Sendo assim, aquele caminhar juntas da História da Literatura, da Crítica Literária e da Literatura Comparada de que, inicialmente, falei, tende a ampliar-se em função da consciência dos leitores críticos de que o signo literário como todo e qualquer signo *constitui espaço interdisciplinar de produção e aquisição de informação*,[28] tornando conseqüentemente a relação de proximidade entre os vários ramos do conhecimento humano, nem inter nem intradisciplinar, mas transdisciplinar.

Universidade Estadual Paulista/CNPq

---

[25] IDEM, ibidem, p. 207.

[26] FERRARA, L. D'A., "Objeto e Valor", in: *Design e Interiores*, n°. 12, São Paulo: Projeto Edit. Assoc., Ano 2, jan.-fev. 1989, p.123.

[27] IDEM, ibidem, p.124.

[28] CARAMELLA, E., "Por uma História Semiótica da Arte", in: *Miscelânea*, n°. 2. Assis: C.PG. Letras-UNESP, 1995, p.42.

PATRÍCIA BINS: NOS CAMINHOS DA PAIXÃO

ELIANE AMARAL CAMPELLO

Escribo porque yo, un día, adolescente
Me incliné ante un espejo y no había nadie.

Rosario Castellanos

Patrícia Bins, escritora brasileira contemporânea, carioca de nascimento e gaúcha por opção, diz-se "arqueóloga da alma", pois vasculha e desenterra das mais recônditas profundezas de suas personagens as intimidades, idiossincrasias, sentimentos, desejos, emoções, loucuras, sonhos, fantasias: as paixões. Mais do que isso, sem o menor constrangimento, exibe seus achados, com o brilho próprio dos objetos raros, ao olhar de leitores que, ao se des/re/conhecerem ali, renovam seu comprometimento com a busca sedutora da compreensão da essência humana.

Neste trabalho, abordo os três romances que compõem sua *Trilogia da paixão* constituída por *Pele nua do espelho* (1989), *Theodora* (1991) e *Sarah e os anjos* (1993)[1]. Primeiramente, saliento alguns aspectos fundamentais de sua escritura, enfocando a natureza de sua técnica narrativa, para, então, mostrar outros elementos que, justapostos aos primeiros, formam o todo temático dessas obras.

1. A NARRATIVA METAFICCIONAL:

> Os críticos rotulavam meu estilo de pós-moderno. No entanto, sinto-me uma arqueóloga da alma, entende? (*SA* 69)

Esses três romances consagram uma forma peculiar da escrita da literatura, exaustivamente teorizada por Linda Hutcheon na obra *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox,* denominada de "metaficção". Esse conceito refere-se à ficção sobre a ficção - isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário, explícito ou implícito, sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. Essas narrativas são consideradas um gênero mimético narcisista auto-consciente, apresentando um caráter auto-refletivo, auto-informativo, auto-reflexivo, auto-referencial e auto-representativo[2] (1984,1-2).

---

[1] Os três romances são referidos, no texto, pelas siglas *PNE, THEO* e *SA*.

[2] O esquema elaborado por Hutcheon (p.154) inclui o que ela nomeia de "*overt narcissism*" e "*covert narcissism*". O primeiro caso caracteriza-se por tematizar o processo de produção do texto, revelando, no nível diegético, o poder de o/a autor/a criar universos e, no lingüístico, o poder e limites da linguagem ficcional, o que resulta na ampla liberdade do/a leitor/a. O segundo caso visa à atualização de modelos diegéticos como a história de detetive e de fantasia, onde o jogo e o erótico são elementos importantes e, no nível lingüístico, a charada e o anagrama.

A natureza auto-consciente da escrita de Patrícia Bins torna-se aparente através da construção dual do universo criado, no que concerne à dimensão atribuída ao tempo-espaço e à força metaficcional de sua linguagem. Esse universo é trabalhado em dois planos básicos: o da realidade e o da imaginação, fato constatado, aprioristicamente, na composição das epígrafes.

O termo "espelho", utilizado na epígrafe de *PNE* e retirado das palavras de Júlio Cortázar, sugere essa imagem dupla, que é recorrente nas demais, conforme vem explicitado, por exemplo, nas referências ao "real e o vivido", de Lévi-Strauss, à busca de uma "forma" de amar, para a "idéia" de amor, de Luís de Camões e o desejo da Dra. Nise da Silveira de "Abandona[r] a região do mundo real para ir construir do outro lado uma região bem distante que possa ao menos existir intacta".

Esse espaço-tempo, ora restringindo-se aos limites cronológicos e físicos, que marcam o cotidiano, ora escapando aos mesmos, corresponde ao plano do real e do imaginário. O primeiro dá conta do próprio ato de escrita/leitura; o segundo, do objeto artístico imaginado. Ambos, porém, convivem dentro do universo ficcional, fato que demonstra estar a metaficção moderna fundamentada, desde o ato produtor, no paradoxo.

Porque paradoxal em sua construção estrutural e temática, elemento que assegura a unidade da *Trilogia*, a diegese assume uma conformação enigmática. Reforçado pela metalinguagem, o paradoxo não é apenas um mero recurso estilístico, pois de sua solução depende a identificação de quem possui a voz narrativa e, conseqüentemente, a compreensão da trama.

Os romances, desde sua abertura, causam estranhamento. Podem iniciar pela cena do "sim" de um casamento tradicional, completamente isolada da cena seguinte, quando a noiva, Sarah/Sarita [*SA*], paciente de um manicômio, aparece vestida com "trapos" e exalando mau cheiro. Ou, como mostram os excertos seguintes, retirados de *PNE* e de *THEO*, respectivamente:

> parasempreparanuncaparasempresempresempre:
> Foi assim que escrevi a frase final do livro que não terminei. (19)
>
> [...]
> serreal serirreal serabel serabelardo sercaim seralma seralba serdora sertheodora serdor seramor. (11)

A decodificação de textos dessa natureza exige a conscientização de que está sendo proposto um novo conceito, que traz, em seu bojo, uma nova visão do mundo e das coisas. A linguagem paradoxal, compacta, poderosa e extremamente poética, tenta eliminar as distinções entre opostos. Comunicar uma experiência simplesmente através da exposição de seu caráter paradoxal mostra que "o enigma se apossa da mente e do coração e cria um verdadeiro impasse mental, um estado de tensão permanente no qual o mundo todo assume a forma de uma gigantesca massa de dúvida e questionamento". No entanto, "uma vez encontrada a solução, o enigma deixa de ser paradoxal e se torna uma afirmação, profundamente significativa, feita a partir do estado de consciência que ajudara a despertar" (Capra 44). Atingido tal estado de consciência, torna-se, então, possível, aceitar e compreender verdades que existem em uma dimensão distanciada do ambiente natural cotidiano.

Essa nova dimensão criada, que Linda Hutcheon chama de "heterocosmo" (90), implica uma atitude diferenciada tanto por parte da narradora/autora quanto do leitor. Por tratar-se de uma narrativa narcisista, isto é, da "mimesis do processo", a novelista/ narradora entra não-realisticamente no seu próprio romance, trazendo consigo, em conseqüência, o leitor. Com isso, institui-se uma nova relação paradoxal que envolve o leitor, uma vez que ele precisa aceitar a idéia de que transita, simultaneamente, em dois mundos, um real e outro ficcional, e de que neste, seu papel é o de co-autor. De mero observador, ou consumidor de histórias, o leitor passa a aprendiz e construtor de um novo sistema de signos. Só assim, o heterocosmo passa a significar, uma vez que essa escrita/leitura deve resultar num conjunto ordenado e harmonioso de relações verbais.

Se, por um lado, a metaficção rompe com convenções e códigos narrativos tradicionais, por outro, para que o leitor seja capaz de, "por experiência própria, construir, a partir da linguagem, um todo autônomo de forma e conteúdo"(Hutcheon 42), tem de assumir a responsabilidade pelo ato de decodificação. Isso implica o abandono de conceitos clássicos e até de alguns princípios familiares ao raciocínio lógico.

O texto de Patrícia Bins materializa o resultado de um mergulho no heterocosmo, na tentativa de, pela linguagem, "penetrar na invenção do real, duplicada, triplicada, quadriplicada" para descobrir a "importância do avesso", pois "O espelho devolve o avesso, a direita está à esquerda e vice-versa"(*PNE* 23). Para que consiga alcançar esse outro lado, o avesso de si mesma, a Autora dispõe-se à meditação. Essa tarefa é transferida às suas narradoras, que se adonam do "secreto jogo do poder" ao "moldar os destinos de cada um" (*PNE* 26) e do jogo lingüístico para dizerem de suas dificuldades em romper com as barreiras do real, na produção da escritura e na busca de suas outras facetas. A intenção primeira dessas narradoras é de "recompor o *puzzle* que constituiu nossas vidas em comum, os hiatos que nos separavam apesar da amizade e depois, a paixão. Diria os *passos* da paixão enfim, algo a ser estabelecido pelos arqueólogos do corpo e da alma ... " (*PNE* 25).

É na concretude diegética que se evidencia a mudança: o enfoque sai da romancista para a sua escrita e as propriedades formais da ficção se transformam em assunto, à medida que os romances parecem refletir sobre sua própria gênese e desenvolvimento. É através da metalinguagem que as narradoras expõem, por um lado, como se deslocam entre esses dois universos, o real e o imaginário, e, por outro, identificam os fatos que os compõem. O resultado final surge em parágrafos como os seguintes:

> Perambulo, perambulo pelos fios da memória obscurecida, como se fossem conexões elétricas ignoradas mas que preciso interligar para conferir nexo ao texto que escrevo, a qualquer hora do dia, dentro do tempo permitido ou do tempo roubado. Há os ritos domésticos dos quais não posso (e não devo) escapar. (*PNE* 26)

> O romance avança, bastante capenga. Tenho que escrever livre dos personagens que me angustiam. Confusa, ainda confusa; difícil direcionar o pensamento de maneira coerente, difícil distinguir realidade e irrealidade, a ficção da ficção, da ficção. (*SA* 54)

O acompanhamento do percurso das narradoras de *Pele nua do espelho*, *Theodora* e *Sarah e os anjos* leva o leitor a reconhecer que as noções de tempo e espaço se equivalem,

pois nada mais significam fora do texto. Ao invés de uma sucessão linear de instantes, o tempo passa a ser infinito e dinâmico: "o eterno agora" (Capra 143). Esse estágio de consciência avançado elimina as marcas entre passado e futuro, fixando-se num presente sem fim, quando a narradora/autora em comunhão com o leitor transcende o mundo do "antes" e do "depois". Envolvem-se no heterocosmo, influenciam e transformam as propriedades desse universo e, de certa forma, se fundem num todo unificado e indiferenciado.

O texto paradoxal, no que concerne à voz narrativa, apresenta-se intrinsecamente vinculado a mais de uma personagem e causa impaciência e ansiedade no leitor, porque dificulta a identificação de quem fala. Em *Theodora*, embora a posição de narrador seja disputada constantemente entre Abelardo e Theodora, existe sempre a possibilidade da voz narrativa predominante ser a da narradora/autora.O fato de ser titular da narrativa é explicitamente discutido por eles. Abelardo surpreende-se com esse papel: "Por que escrevo, se me cognominei escultor?" (*THEO* 18). Mais adiante, constrangido por se considerar impotente, quando tem de esculpir com palavras, afirma:

> As versões de minha história até agora são quase lineares e bastante virtuais no sentido de que não consigo colocar no papel o ponto de vista dos outros personagens (das pessoas?). Que sei eu dos eus de alguém? (*THEO* 42).

Theodora interfere na narrativa de Abel através de cartas. Nessas, dona da palavra, combinando a técnica e o lúdico, interpela o leitor:

> Nas horas em que o menino dorme leio muito e escrevo, escrevo, invento contos eróticos impublicáveis. Prossigo neste amor-fantasia, finjo ser escritora e, por alguns instantes, me imagino na pele de um homem. Prefiro, na verdade, viver personas, personagens. Você adivinhará por que:
>
> [...]
>
> A pele de um homem. Que pele, a exterior a interior? Como será este personagem que preciso criar a partir de? De quê? Penso alguém comum, ... Eis o personagem que me surge mas que sei eu do coração deste homem? (*THEO* 74-6).

Ambos, Abelardo e Theodora, enfrentam o mesmo problema: falar do outro implica conhecimento e experiência. O "outro", neste romance, carrega marcas de gênero, ora masculino, ora feminino. A harmonia do texto se consolida à medida que a narradora/autora nele interfere, impondo ao leitor suas "estratégias de conduta" (Iser 84).

Esse jogo, próprio à metaficção, multiplica os "vazios do texto"[3], que devem ser preenchidos, significativamente, pelo leitor. Paradoxalmente, o controle explícito e auto-consciente, que a narradora/autora insere na diegese, parece exigir, por força da manipulação dos fatos, a imposição de uma perspectiva interpretativa única e fechada. Ao

---

[3] Cf. ISER: "O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor ... Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto (91).

mesmo tempo, no entanto, ela trabalha no sentido de subverter todas as chances que o leitor possa ter de ficar preso a esse fechamento (Hutcheon xiii). Com isso, o texto metaficcional tende a apresentar várias possibilidades significativas, do *nonsense* à plurissignificação.

Em *Sarah e os anjos,* por exemplo, a função de narrar resulta de uma intrincada combinação de múltiplos pontos de vista. A narradora/autora, em diálogo aberto com o leitor, evoca temas e personagens de romances anteriores escritos por Patrícia Bins e o julgamento crítico que os mesmos provocaram: "A casa e sua réplica: tema de alguns romances meus. Volto a utilizá-la pela fixação no duplo, na ambigüidade, no próprio espelhamento, outro fio condutor detectado pelos críticos"(AS 16). Além disso, faz referências sobre a escrita autobiográfica e tematiza, também, fatos que pertencem à vida privada de Bins como o "vernissage" de seu filho e a "foto" da Autora da "contracapa" (*SA* 62). Os vazios, as indeterminações e as negações/afirmações, que invocam elementos conhecidos (ou não), determinados (ou não), anteriormente, na história, causam reações de surpresa e estranhamento ainda mais radicais. Quando o leitor parece ter dominado as rápidas mudanças de vozes narrativas: da narradora/autora para Sarah/Sarita e vice-versa, recebe a informação de que a "verdadeira narradora é Judith" [a psicóloga da clínica onde Sarah está internada] (*SA* 97). Devido à imposição do paradoxal, ou bem o leitor escolhe permanecer na incerteza, ou entra no jogo para dele fruir com independência, com voz de comando, tanto quanto aquela das narradoras.

Esse processo de tematização de narrativas auto-reflexivas se manifesta através de recursos literários como a paródia em geral, a construção *mise en abîme* e um tipo mais expandido dessa, a alegoria (Hutcheon 53-54). Em *PNE*, o leitor, além de compor esta "carta ficção" (*PNE* 24), juntamente com Bins, vê-se dentro de um labirinto de significações, que resulta da ilusão produzida pela construção *mise en abîme*[4]. Aqui, a

---

[4] Segundo Dällenbach (*apud* HUTCHEON 55-6), a partir da imagem do espelho, central ao conceito de *mise en abîme*, essa convenção narrativa pode ser detectada em três níveis. Um é o da simples reduplicação, na qual o fragmento espelhado tem uma relação de similitude com o todo que o contém. O segundo tipo é a reduplicação repetida "in infinitum", na qual o fragmento espelhado, acima mencionado, mantém em si mesmo outro fragmento espelhado, e assim por diante. O terceiro tipo de duplicação é chamado de "aporistique", e aqui o fragmento deve incluir o trabalho no qual ele mesmo se inclui. Essa tipologia baseia-se em três níveis estruturais de reflexão. Assim, o *mise en abîme* poderia consistir de um *énoncé*, que reflete o *énoncé* do texto, ou seja, sua história ou uma espécie de resumo da trama. No segundo nível de reflexão, Dällenbach refere-se ao *énoncé* que reflete sobre a *énonciation* ou o processo, a produção, desempenhada pelos agentes---autor/a e leitor/a. Esse tipo interessa particularmente à ficção narcisista explícita. Nestes três romances, os exemplos são bastante numerosos, uma vez que todo o texto vem entremeado da interferência direta da narradora/autora. Além desses, existe ainda um terceiro nível no qual é o código mesmo (seja o narrativo ou o lingüístico) que é refletido, dando conta tanto do modo explícito como do implícito em que a metaficção opera. Michel Foucault elucida este momento da literatura: " ... não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura; e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta - singular, instantânea, e contudo absolutamente universal -, para o simples ato de escrever. No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece como uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel,

pintura da Vênus de Cranach reflete a história, contendo uma espécie de resumo da trama. Além disso, Antonia Roma, a narradora, usa como tema os problemas da composição do próprio romance, formalizando a narrativa narcisista, auto-consciente e auto-reflexa: "Como tem sido difícil transformar essa carta em livro. Pessoas de carne e osso, de repente personagens recriados, onde ficção e realidade se mesclam, se tocam, se distanciam e se fundem. Noutro plano, o existir cotidiano, fora do papel, mas tendo que assumir papéis". (*PNE* 165) Enfatiza, dessa forma, como a descrição do processo gerativo da diegese no nível da narração se integra ao nível da ficção.

Se, por um lado, a metaficção destrói o que Ian Watt chama de "realismo formal" (*apud* Hutcheon 43), por outro, contribui para um senso renovado da linguagem, do trabalho artístico e do projeto estético da obra. Como afirma Hutcheon, mais e mais o leitor se conscientiza do fato de que a existência dos materiais verbal e estrutural condicionam a formação de imagens e a imaginação humana se exercita ao trabalhar com esses materiais, pois "O papel fino é o lago refletor; o texto é seu próprio espelho" (14).

No nível da ficção, a construção *mise en abîme* vai ainda mais longe, a ponto de se constituir em uma alegoria. Primeiramente, Antonia Roma vê em Emily seu duplo. Reduplicação essa que se repete *in infinitum*, como ocorre na cena em que Emily, ao pintar o retrato de Antonia Roma, devido à semelhança entre elas, está na verdade fazendo seu auto-retrato. Esse, por sua vez, evoca o retrato de Sibylle von Cleve, *als Braut*, a Vênus de Cranach, pintado em 1529. Mais adiante, também por semelhança, essa pintura parece a cópia de "Serena ou Sibylle, deste século ou de tempos anteriores, interiores" (*PNE* 141), outro fragmento identitário de Antonia Roma. No fechamento da cadeia de similitudes entra ainda a imagem de Felicity, filha de Antonia Roma/Emily que, bipartidas, multi-partidas, esfaceladas numa individualidade plural, movem-se no labirinto, em cujo centro encontra-se Narcisa, pois "A tela é o lago que devolve a imagem a Narcisa" (*PNE* 87). Essas imagens transparecem em:

> A pele se arrepia, o espelho me intriga, devolvendo imagens múltiplas, imagem nenhuma. As peles me habitam ou eu as habito? Cortázar disse certa vez: "A grande pele nua do espelho". O não-eu? Ou somatório de eus, fantasmas ressuscitados de mim? Joshua, Juan Maria, Angel? Sibylle, Serena, Emily, Felicity? (*PNE* 144).
>
> [...]
>
> Olho de novo o auto-retrato de Emily. Agora me aterrorizo por outro motivo: a tela me devolve três imagens em uma só. Pensava serem apenas duas e agora verifico que Sibylle é a terceira. Reflexos na pele nua do espelho? Ou jogos além do espelho? É Felicity? (*PNE* 127).

O desdobramento da narradora em outras personagens, figurantes de outras histórias-dentro-da-história, que resulta ser a da própria narradora, ao mesmo tempo em que tematiza a busca da identidade, alegoriza as etapas sucessivas do processo de escrita de Patrícia Bins. Confirma-se, assim, não só a alegorização, como também a existência do tipo, denominado de "aporistique", devido ao fragmento espelhado incluir o trabalho no

---

onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser." (316-17).

qual está inserido. Esses fenômenos estilísticos e temáticos reforçam a dicotomia entre os planos do real e do imaginário, bem como a tentativa de entrecruzá-los. Ao mesmo tempo, suscitam a discussão e problematizam as relações entre arte e vida. Esses questionamentos se evidenciam à medida que a arte é tematizada em *Pele nua do espelho*, em *Theodora* e em *Sarah e os anjos*.

2. NOS CAMINHOS DA PAIXÃO:

A criação é o maior mistério, você não acha? (*PNE* 97).

Múltiplos são os caminhos que levam à paixão em Patrícia Bins. No entanto, no escopo deste trabalho, saliento o da arte, que, nestes romances, se mostra interdependente da construção de uma identidade narrativa do/no feminino. Patrícia Bins preocupa-se em falar da arte na visão da mulher-artista, pessoa e personagem. Esses caminhos estão intimamente conectados a todo o percurso labiríntico anterior, uma vez que o encontro com o tema da paixão dá-se concomitantemente à entrada do leitor no heterocosmo. As personagens desses três romances e a própria narradora/autora desfilam relações humanas alegorizadas em forma de amor e ódio, ciúmes e preconceitos, alegria, tristeza, melancolia e dor, fuga, encontros e desencontros, estagnação e movimento. O drama mais marcante da narradora/autora diz respeito à construção de um "eu", que pode ser plural nas suas interligações familiares e sociais. Porém, ao vislumbrar a completude num estágio onde a felicidade seja possível, deverá necessariamente exercitar sua criatividade, manifestando-a através de sua expressão mais elevada, mais humana, talvez: a arte.

A preocupação de Patrícia Bins está centrada na escavação do corpo e da alma de suas personagens, na tentativa de descobrir os "passos da paixão" (*PNE* 25). São variados os estudos que mostram a natureza dual e até contraditória do termo. Se, por um lado, paixão significa *pathos*, donde vício, patologia, doença; por outro, paradoxalmente, aponta para fonte de energia, amor, impulso para a vida, criação[5]. Patrícia Bins tira proveito desta ambigüidade inerente à paixão e sobre ela constrói suas imagens. O estudo que faz das paixões não se esgota em si mesmo, ao contrário, expande-se no jogo metaficcional, superando-o, pois esse repercute como um ato criador de emoção, uma vez que se realiza na arte. A arte, assim como a paixão, "apesar de ser uma explosão e uma descarga, estrutura e ordena nossos gastos anímicos, nossos sentimentos" (Vigotski 305).

2.1. PELE NUA DO ESPELHO:

Fingia, fingia até mesmo os sentimentos. Amei a dor mais que o amor (*PNE* 164).

Em *Pele nua do espelho*, Antonia Roma, escritora, pintora, dona de uma galeria de arte, de uma casa de antigüidades, utiliza-se da arte para, através dela, discutir seus múltiplos papéis, seu mergulho na "des/memória", seu encontro com o "feixe de

[5] Ver LEBRUN e CHAUI.

personalidades" (67), "somatório de eus, fantasmas ressuscitados de mim" (144). Vê-se como a santa e a prostituta, a sacra e a profana, a esposa e a mãe, a filha; enfim, todas as mulheres e os homens que a habitam. Mas é na imagem de Emily que Antonia Roma vai atingir a emoção maior como mulher e como artista. A cena em que a bolsa de Emily esparrama-se sobre o sofá dá o espetáculo do universo feminino, "todas as máscaras ali" (103). Na composição de sua figura primeva, representada por Narcisa, que se reflete no quadro de Cranach e no de Emily, dá-nos a chave da relação entre paixão e arte: " ... Se não sentir a verdadeira força erótica ao criar, me afundo no vazio" (104).

Somente depois de passar por tal experiência criativa, ou seja, viver a paixão pela escritura, nos "interlúdios", nos "intervalos" de sua "vida-vidinha", Antonia Roma transforma sua "carta-ficção" em livro, e assume seu "dia-a-dia comum", abrindo-se para o diálogo, a fim de alcançar a "transparência das pessoas" (157). Para Antonia Roma, isso pode vir a ser no grupo familiar com seu marido e filha.

2.2. THEODORA:

Palavras não bastam para descrever emoções (*THEO* 121).

Em *Theodora*, assim como as vozes narrativas de Abelardo e Theodora se cruzam, cruzam-se, também, suas artes. Ele, escultor, representa, nas figuras de terracota, as pessoas-personagens, que surgem como imagens interpretadas das relações humanas e reinterpretam a vida na mansão colonial, um tempo já fora do tempo, marcado por "resquícios do clã" e por "perdas definidas e indefinidas" (14). Aglomera natureza e arte. A paixão pela arte e por Theodora coabitam nele. Mas, depois de convencer-se da traição de Theodora com seu irmão Caio, troca "a paixão humana com seus sacrifícios pela arte, menos ardilosa, sacro-ofício". Foge com sua arte, "a rival poderosa"(46). Foge, levando consigo as cartas de Theodora. Entre elas, encontra um telegrama que anuncia a morte da avó Iphygenia. A leitura tardia fragmenta o tempo: a avó faleceu faz anos! Inicia o retorno.

Theodora reinventa sua própria história e a si mesma através da escrita. Rainha morena, perfil de bizantina, põe em palavras seu ingresso na família decadente de burgueses loiros, seu rito de iniciação sexual, o estupro, a gravidez, o casamento com Abel, o aborto. Theodora mente, dizendo ter rasgado os croquis de Abel. Separam-se por causa da arte. Ao final, quando ele retorna à casa, na busca do perdão mútuo, está o reencontro na maturidade. Theodora havia transformado a mansão em uma escola de arte. Abel vê confirmada sua paternidade. Assombra-se ao saber que seus esboços não foram destruídos. A narrativa deixa entrever uma possível re/união.

2.3. SARAH E OS ANJOS:

[Sarah] - Psicose tem cura? (*SA* 14).

Em *Sarah e os anjos*, a arte é tratada como um meio de conquista da sanidade mental e física. Se instituições milenares, como o casamento, a família e a religião estão em processo de falência na pós-modernidade, deixando aparentes as fissuras e a

esquizofrenia da sociedade, o exercício da criação artística indica o caminho da cura. Se paixões foram as causas de sua destruição, a paixão pela arte parece redimir males passados e pela ação dos "anjos"—artistas? loucos? -- é a única capaz de desvelar a hipocrisia social. "Sarah Nowhere", formada em arte, casada com Jonas, paciente de um manicômio (psicótica calma), capaz de dialogar "em condições iguais" (13) com a doutora, recusa a alta para poder narrar de dentro suas vivências numa forma mista de autobiografia e ficção. Solicita papel, folhas, lápis para os pacientes e, através de seus desenhos, os re/conhece em suas ambigüidades e necessidades, em suas paixões. Interage com eles. Descreve-os e, ao descrevê-los, descreve a si mesma, deixando aflorar seu amor pelo pai e ódio sub-reptício pela mãe—"mania de grandeza"(33), com "ares de castelã" (29). Fala de suas perdas (os cães, o nascimento da irmã) e suas conquistas, conta de seu ingresso na vida brasileira, pois é de estirpe inglesa, na vida de mulher, referindo a menarca, na vida de artista, citando Picasso, pois, como ele, está em busca do "amor/arte fundamental (44).

Escrever, para Sarah, é sinônimo de catarse (80). Escreve por "amor. Contato que salva, pulo para fora da suposta mediocridade ... "(45). Novamente, nesta obra, o segredo de reinventar-se, inventando a possibilidade de ser feliz, está na paixão, para fugir ao "terror de acordar para a rotina de dias iguais sem paixão. O segredo: apaixonar-se de instante em instante, pela coisa mínima, pelo gosto, pelo gesto, ... "(86).

Para Sarah, a paixão, como o processo de criação, pode modificar as pessoas. Neste romance, ouve-se em sons estridentes, em meio às badaladas dos sinos, que anunciam a cerimônia nupcial, [última cena do livro, que terá continuidade com a primeira, fechando o círculo], um grito de liberdade pela paixão e pela arte.

A visibilidade dada ao processo de criação de suas narrativas, dotadas de caráter metaficcional explícito, impossibilitando o traçado limite entre a ficção e a memória autobiográfica, o confessionalismo, o texto e o contexto, a crítica e a teoria, a realidade e a representação da realidade na diegese, inserem a arte de Patrícia Bins na tradição do *Künstlerroman* feminino[6]. Ao mesmo tempo em que dá continuidade à escritura de mulheres reverenciadas universalmente como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Clarice Lispector, Bins ousa inovar e atualizar essa prática, ao desvendar *os caminhos da paixão*.

Pele nua do espelho, *Theodora,* e *Sarah e os anjos* comprovam que a produção literária da escritora brasileira pode figurar entre as conquistas mais avançadas na arte de narrar em nossos dias. Patrícia Bins não recusou mover-se, pois como ela mesma afirma:

> Aqueles que se recusam ao salto de mãos vazias perecem, vivos, porque temem. Os que aceitam mover-se conquistam a imortalidade, suas almas trilham caminhos insuspeitos e misteriosos (*SA* 85).

Fundação Universidade do Rio Grande/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[6] É também Linda Hutcheon quem afirma que a metaficção moderna é a herdeira literária da consciência crítica e auto-consciência diegética do século XVIII e da visão romântica da imaginação e do ato criativo, que entrou na ficção, via o *Künstlerroman*, ou seja, o romance de arte (44).

BIBLIOGRAFIA

BINS, Patrícia, *Pele nua do espelho,* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____, *Theodora,* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____, *Sarah e os anjos,* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

CAPRA, Fritjof, *O tao da física,* Trad. de José Fernandes Dias, São Paulo: Cultrix, 1983.

CHAUI, Marilena, "Sobre o medo", in: *Os sentidos da paixão,* Sérgio Cardoso et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 35-76.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas,* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox,* New York: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang, "A interação do texto com o leitor", in: *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção,* Hans Robert Jauss et al. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

LEBRUN, Gérard, "O conceito de paixão", in: *Os sentidos da paixão,* Sérgio Cardoso et al., São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.17-34.

VIGOTSKI, Liev Semiónovich, *Psicología del arte,* Barcelona: Barral, 1972.

Bilac abre suas *Poesias* de 1888 com a clássica "Profissão de fé", calcada na apologia da forma e nos requintes de um embelezamento áureo:

> Invejo o ourives quando escrevo:
> Imito o amor
> Com que ele, em ouro, o alto relevo
> Faz de uma flor.

Nessa Poética, uma das peças de resistência contra as quais se bateu o movimento modernista de São Paulo em 1922, a poesia é delineada por um molde formalista e perfeccionista, em que os arbítrios de uma perícia depurante arriscam de sobrepassar a própria matéria poética, enquanto forma e substância. É interessante que Bilac, ideal político e acadêmico de uma geração de brasileiros, ao temer a maior blasfêmia, a prostituição da *divina forma*, lança-se altivamente em *prol do estylo*, em defesa do culto da língua "sem ouropéis, / mirrada ao hálito nocivo / Dos infiéis".

"Língua Portuguesa" é um soneto publicado no livro *Tarde* de 1919. Voltam as metáforas do ouro, em contraste com as impurezas que não poderiam freqüentar a língua nem a poesia. Laivos de amor pátrio ("virgens selvas e oceano largo") aqui convivem com um sentimento de cautela face à ameaça de rudeza do idioma. Ao lado de versos estridentes como "Pátria, latejo em ti, no teu lenho por onde / Circulo! e sou perfume, e sombra, e sol, e orvalho!" do poema *Pátria*, em "Língua Portuguesa" Bilac situa a língua de Camões entre a singeleza de praxe e a altissonância possível, num entremeio de "esplendor e sepultura". Invocada como a "última flor do Lácio inculta e bela", a língua é objeto de melancólica celebração, devendo ser apta a plasmar dramas portugueses e brasileiros.

> [...]
> Amo-te, ó rude e doloroso idioma,
> Em que da voz materna ouvi: "meu filho!"
> E em que Camões chorou, no exílio amargo,
> O gênio sem ventura, e o amor sem brilho!

Em conferência pronunciada em São Paulo em 1922, Menotti del Picchia louva os propósitos vanguardistas de um grupo iconoclasta, que teria assassinado sem pena Homero, Virgílio, Dante, Camões, Victor Hugo, e sobretudo Zola:

> Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores [...] E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena!

A libertação da poesia das formas acadêmicas andava a pari passu com a rechaça dos deuses e a fetichização da mulher:

> Senhoras! Chorai a morte da mulher "*leitmotiv*" das jeremiadas líricas: a morte de uma Vênus tuberculosa em favor de uma Eva mais pragmática. Motores, ventiladores e aeroplanos anunciavam, pela voz metropolitana e centrípeta de São Paulo, a alta voltagem do novo século.

Na radicalidade lúdica do *Manifesto da poesia Pau-Brasil* de 1924, Oswald de Andrade (1890-1954) propõe a poesia de exportação: ausência de fórmulas para a contemporânea visão do mundo, o que pode ser expresso numa "língua sem arcaísmos, sem erudição: como falamos, como somos". No *Manifesto Antropófago* de 1928, Oswald de Andrade trata parodicamente a questão da língua portuguesa, mesclada à indagação sobre a essência da brasilidade: "*Tupy, or not tupy that is the question*". O diapasão hamletiano repõe, ironicamente, a natureza do problema, ou seja, a sugestão da figura do índio como um emblema possível do país, sem considerar outras implicações étnicas como a mestiçagem, o tráfico de escravos africanos e a imigração de europeus em diferentes períodos. A ironia aumenta se considerarmos também que, nos anos 20 deste século, a língua estrangeira dominante no Brasil era, ao contrário do que ocorre hoje, o francês e não o inglês, em que pese a importância de Shakespeare.

Já Manuel Bandeira (1886-1968), poeta pernambucano nem sempre afeito àquela eloqüência pós-romântica que seduziu muitos brasileiros, também enfrentou na sua contundente Poética a questão da língua portuguesa e as relações com o passado poético.

> Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo
>
> Abaixo os puristas
> Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais
> Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção
> Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis
> [...]

Numa adesão modernista e libertária ao verso livre Bandeira postula um lirismo incondicional, sem ser estritamente nacionalista:

> Quero antes o lirismo dos loucos
> O lirismo dos bêbedos
> O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
> O lirismo dos clowns de Shakespeare.

O antológico poema "Evocação do Recife" também explora o desejo de uma língua mais brasileira, diferente da camoniana:

> [...]
> Foi há muito tempo
>
> A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
> Vinha da boca do povo na língua errada do povo
> Língua certa do povo
> Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
> Ao passo que nós
> O que fazemos
> *É macaquear*
> *A sintaxe lusíada*
> [...]

II. Carlos Drummond de Andrade foi o poeta nascido em 1902, Itabira, Minas Gerais e falecido no Rio de Janeiro em 1987. Autor de vasta obra (21 livros de poesia

publicados em vida e vários livros póstumos), impôs-se também como contista e cronista de reconhecido valor, com atuação em diferentes periódicos e suplementos literários. Além de poeta consagrado nacionalmente, foi também tradutor brasileiro de autores como Molière, Choderlos de Laclos, Balzac, François Mauriac, Proust e Garcia Lorca, de quem traduziu a peça *Dona Rosita la Soltera.* Por outro lado, a partir dos anos cinqüenta, a poesia de Drummond está traduzida para diferentes idiomas e editada em países como Argentina, Chile, Alemanha, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, México, França, Bulgária, Peru, Venezuela, Suécia e Tchecoslováquia (ainda em 1967).

Drummond percorreu diferentes trilhas poéticas, no início com tendências modernistas e posteriormente com a aquisição conquistada de uma dicção inconfundível na poesia brasileira. Vai também voltar-se para o tratamento temático da tradição, se quisermos da *lusitanidade*, a quem, liberto das peias de ideários vanguardistas ou nacionalistas, vai erigir a sua louvação. É digno de nota que, no conjunto de uma obra dominada por um teor inegável de ironia e de crítica, Drummond se permite celebrar Camões, como já celebrara Mário de Andrade, Jorge de Lima, Machado de Assis, Lorca e o grande Chaplin

No livro *A paixão medida,* publicado em 1980, encontram-se "História, coração, linguagem" e "O Poeta", dois poemas dedicados a Camões.

> Dos heróis que cantaste, que restou
> senão a melodia do teu canto?
> As armas em ferrugem se desfazem,
> os barões nos jazigos dizem nada.
> É teu verso, teu rude e teu suave
> balanço de consoantes e vogais,
> teu ritmo de oceano sofreado
> que os lembra ainda e sempre lembrará.
> Tu és a história que narraste, não
> o simples narrador. [...]

Numa focalização nada linear da linguagem e de suas representações, dirime-se a epopéia em favor do seu cantor, e a história heróica passa a equivaler ao bardo que a assegura para a posteridade. Narrador da luta humana contra o sem sentido do fado, Camões transita entre os "altos feitos" e o "comum sofrer pedestre", eivado no desamor. No entanto, Drummond vê o homem estranho "mais que amador, como o próprio amor", transformado pelo verbo em verbo.

> Que pássaro lascivo se intercala
> no queixume sutil da tua estrofe
> e não se sabe mais se é dor, delícia
> espinho, afago, morte, renascença?
> [...]
> Pelos antigos e pelos vindouros
> foste discurso de geral amor.
> [...]

A grandiosidade do poeta plasmador da língua portuguesa fora também cantada por Machado de Assis (1839-1908) em soneto publicado em *Ocidentais*:

> Tu quem és? Sou o século que passa.
> Quem somos nós? A multidão fremente.
> Que cantamos? A glória resplendente.
> De quem? De quem mais soube a força e a raça.
> Que cantou ele? A vossa mesma raça.
> De que modo? Na lira alta e potente.
> A quem amou? A sua forte gente.
> Que lhe deram? Penúria, ermo, desgraça.

Já o segundo poema de Drummond, em moldes parnasianos, parodia o antológico soneto "Vaso grego" de Alberto de Oliveira, em que o motivo "elevado" da celebração é esvaziado pela retórica formalista. Tal efeito não é o pretendido em "O Poeta": aqui a estranheza dá-se na constituição da linguagem, numa dicção da língua portuguesa haurida entre a elevação do poeta clássico e o lugar do poeta moderno, banido com Baudelaire da "intensa luz e das ondas altas dos vocábulos".

> Este, de sua vida e sua cruz
> uma canção eterna solta aos ares.
> Luís de ouro vazando intensa luz
> Por sobre as ondas altas dos vocábulos

A obra poética de Drummond constrói-se em livro a partir de 1930, com a publicação de *Alguma poesia* até o último livro de poemas editado antes da morte do poeta em 1987, que é *Amar se aprende amando* de 1985, seguido de outros póstumos como *O avesso das coisas, Moça deitada na grama, O amor natural. Farewell* inaugura-se em livro com o famoso "Poema de sete faces", sob a égide de um anjo torto, figura feliz para a alegorização de uma situação bastante esquerda, o ser poeta: "Vai, Carlos, ser gauche na vida!".

A autoconsciência é o correlato da recusa à adesão restritiva a grupos, propostas, vanguardas, modas. A ironia convive com a melancolia, o riso ampara a negatividade, a angústia acompanha a visão do veloz e cruel século XX. A recusa madura e serena dos paradigmas romântico e parnasiano não significou para Drummond necessidade de filiação a movimentos estéticos ou escolas poéticas do país ou estrangeiras, o que lhe confere um isolamento raro e fecundo.

> Não rimarei a palavra sono
> com a incorrespondente palavra outono.
> Rimarei com a palavra carne
> ou qualquer outra, que todas me convêm.

O poeta, filho de fazendeiros em Minas Gerais, com apenas duas mãos e um sentimento do mundo, busca a cidade grande Belo Horizonte, e depois o Rio de Janeiro, onde viveu de 1934 até a sua morte. O sentimento-obsessão pelo mundo, a indagação sobre o tamanho do mundo, *vasto mundo,* funciona como um continuum da obra, que trabalha temas regionais, nacionais e universais. A discussão que empreende sobre a poesia não se

atém a modelos brasileiros, se bem que deixe claro prezar alguns deles, inclusive o próprio Mário de Andrade, seu amigo, além de Manuel Bandeira, entre outros.

> Esses poetas são meus. De todo o orgulho,
> de toda a precisão se incorporaram
> ao meu fatal lado esquerdo. Furto a Vinicius
> sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
> Que Neruda me dê sua gravata
> chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.

Atravessa também certos motes do fenômeno pessoano, por exemplo na composição do "Sonetilho para um falso Fernando Pessoa", publicado em *Claro Enigma* de 1951. O poema recebera anteriormente publicação anônima em Jornal do Rio de Janeiro, servindo de matéria para um concurso de adivinhação de autoria.

> Onde nasci, morri.
> Onde morri, existo
> E das peles que visto
> muitas há que não vi.
>
> Sem mim como sem ti
> posso durar. Desisto
> de tudo quanto é misto
> e que odiei ou senti.
>
> Nem Fausto nem Mefisto
> à deusa que se ri
> deste nosso oaristo,
>
> eis-me a dizer: assisto
> além, nenhum, aqui,
> mas não sou eu, nem isto.

Note-se, nessa homenagem alegória e ao mesmo tempo provocante em relação à(s) poética(s) pessoana(s), a captação de temas como: a impossível identidade, a necessidade de máscara, o drama fáustico e o caráter demoníaco do autoconhecimento, a quase indistinção entre vida e morte. Evocando Fernando Pessoa, no poema de Drummond esfumam-se as imagens de pátria ou terra natal; se "onde nasci, morri," [...] não há nascedouro, lugar de origem, pois a morte está instalada desde sempre. A vida enquanto duração pode até prescindir do eu, do mim, o poema escavando outras faces do drama da subjetividade. De um lado, tanto em Drummond quanto em Pessoa, a exacerbação da subjetividade, beirando a anulação do eu indagado nos seus limites ainda não nomeados. De outro, o poetar ao modo de Sísifo, num eterno dizer circular, em que não pode ser dispensada a linguagem em sua intransitividade.

Nas pungentes "Canções de alinhavo", publicadas em 1984 no livro *Corpo,* o fazer poético, já alongado por muitas décadas, não prescinde da inquietude natural a Drummond:

> O problema não é inventar. É ser inventado
> hora após hora e nunca ficar pronta
> nossa edição convincente.

A proximidade da morte assombra (ensombrece?) a poesia, ao mesmo tempo em que a faz resplandecer:

> A porta da verdade estava aberta,
> mas só deixava passar
> meia pessoa de cada vez".

Se no Poema da necessidade de 1940, Drummond prescrevera: "é preciso ler Baudelaire / é preciso colher as flores / de que rezam velhos autores, nas Canções de alinhavo" redefine os diálogos com a tradição, revelando-se lúcido quanto aos dilemas da representação poética e artística, atritado com o vazio existencial do século XX: "Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível. Nada sobrou para nós senão o cotidiano que avilta, deprime".

Em "A flor e a náusea" (1945), poema que alguns consideram de inspiração baudelairiana, explora as pulsões do feio urbano, a frialdade da calçada, o tédio possível na multidão, face ao desespero histórico, face a um tempo certamente do mal: "O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera". Pressionado por melancolias e por mercadorias, o eu-lírico narra um passeio em cenário da grande cidade acinzentada, constatando o império da morte, a tristeza das "coisas, consideradas sem ênfase". Nesse tempo, no espaço do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, o belo, o surprendente só pode se dar como uma quase epifania, originária da própria náusea, da exacerbada feiúra:

> Uma flor nasceu na rua!
> Passem de longe, bondes, ônibus, rios de aço do tráfego.
> Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto. [...]
> É feia. Mas é realmente uma flor.

Em Drummond, a crítica da lírica opera um desvio sobre eixos estéticos que conduziam a poesia brasileira. Funcionando como uma espécie de síntese ou desembocadura de estigmas da poesia nacional, interage com motivos como o amor, a paisagem, a pátria, a saudade, a infância, repostulando-os ao sabor de nova veia, não raro impiedosa, mas fecunda e moderna. Na sua poética de várias vozes, o leitor é provocado freqüentemente, por não ver atendidas suas expectativas temáticas, rítmicas, de dicção ou de linguagem. Apesar de certas repetições que podem conferir alguns laivos de monotonia à obra, tal um lutador, Drummond irrompe com soluções e formas inesperadas, como nos poemas "A torre sem degraus", "Cerâmica", "O bolo", "Descoberta", "Isso e aquilo".

Liberto do antropofagismo de vanguarda, o poeta distensiona-se dos arbítrios de um nacionalismo estrito:

> Já desisto de lavrar
> este país inconcluso,
> de rios informulados e geografia perplexa.

O gauche constrói na descontinuidade de seu discurso a trajetória de um poeta maior, alçado à condição precária e irônica do poeta moderno, num tempo em que a poesia formalista e lúdica aparecia como caminho promissor, principalmente com o grupo concretista no Brasil.

Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os largos frios
absorvo epopéia e carne
bebo tudo,
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me;
durmo agora, recomeço ontem.

Áporo é um poema (soneto?) que desenha outra estranha epifania, o nascimento de uma orquídea antieuclidiana, movimento inaugural análogo ao fazer "inútil" e estranho da poesia:

Um inseto cava
cava sem alarme,
perfurando a terra
sem achar escape.
Que fazer, exausto, em país bloqueado, enlace de noite
raiz e minério?

A que distância, leitores, estamos dos cânones romântico e parnasiano, de um lado fundamentos de poemas antológicos, de outro ideologicamente usados nos manuais de ensino da literatura por serem considerados úteis para a consolidação do país? Qual a função maior da poesia face à cultura e à nacionalidade, face à essência e à diferença de um idioma?

III. João Cabral de Melo Neto, considerado o maior poeta brasileiro vivo, nasceu em 1920 na cidade de Recife, Pernambuco. Descendente de antigas famílias de Pernambuco e da Paraíba, passou a infância em engenhos de açúcar . A partir de 1945, ingressou na carreira diplomática, tendo sido diplomata brasileiro em Barcelona, Londres, Sevilha, Madri, Genebra, Berna, Assunção, Honduras, Dacar, Mauritânia, Mali e Guiné-Conakry. Em 1968, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Em 1990, aposentou-se da carreira diplomática, tendo recebido vários prêmios diplomáticos e literários, inclusive o prêmio Luís de Camões concedido conjuntamente pelos governos de Portugal e do Brasil. Tem sua *Obra completa* publicada pela Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

A obra de João Cabral é conhecida no Brasil como aquela que operou no sentido da despoetização, da recusa à tradição lírica de oralidade, sentimentalidade, confessionalismo. Voltada para a figuração da poeticidade possível do Nordeste brasileiro, a obra afasta-se de um documentalismo epidérmico e do simples registro das configurações regionais mais evidentes.

Pedra do sono de 1942 foi o primeiro livro publicado e reúne uma série de poemas considerados de tendência surrealista, onde encontramos versos assim:

Os sonhos cobrem-se de pó
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.

Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio. (Os manequins)

ou

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores eram cabeças de santos. (Noturno).

Os possíveis traços surrealistas tendem, nos volumes subseqüentes, a serem neutralizados, ou melhor, substituídos. Assim, do nebuloso e do onírico, ainda responsáveis por certas pinceladas em "Os três mal amados" e "O Engenheiro", passa-se à busca deliberada da exatidão e da clareza. A nitidez dos contornos é garantia do projeto do engenheiro, que sonha superfícies claras. Recusam-se fantasmas, realidades difusas e imagens noturnas: é o dia, a plena claridade que deverão nortear os rumos dessa poética, dando-lhe valimento.

Poema paradigmático, "O engenheiro" foi publicado em livro de mesmo nome (1942-1945), sob a epígrafe *machine à émouvoir* ... (Le Corbusier):

A luz, o sol, o ar livre
pensam o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.
O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo
mundo que nenhum véu encobre.
[...]

Ao contrário de Drummond, Cabral não parece ter percorrido várias dicções ou trilhas poéticas na composição da sua obra. Desde *Pedra do sono* até *Andando Sevilha* (1990), passando por *O cão sem plumas* (1949-1950), *Morte e vida severina* (1954-1955), *A educação pela pedra* (1966), *Auto do frade* (1984) e *Agrestes* (1985), constrói-a duramente no sentido de uma *ascese lírica* como queria Merquior. Desbastamento, rigor, concreção são virtudes constantes da dicção brasileira cabralina, que opera na medida de uma referencialidade mais exata: "Falo somente do que falo" é uma das entradas do conhecido poema "Graciliano Ramos", que monta uma bem pensada dublagem com a voz mais unívoca do romancista de *São Bernardo* e de *Vidas Secas,* levando o leitor ao risco também da univocidade:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:
[...]
Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:
que reduz tudo ao espinhaço,

cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada.
onde possa esconder-se a fraude.
[...]
(Serial, 1959-1961)

Em consonância com as linhas de força da melhor poesia do século XX, João Cabral de Melo Neto entra na tradição ocidental de Mallarmé, Valéry, Francis Ponge, Jorge Guillén, Marianne Moore, referidos e celebrados ao lado de Mondrian e do emblemático Juan Miró, a quem dedica belíssimo ensaio, além de Gertrude Stein, de W. H. Auden, W. B. Yeats, entre outros a quem alude em instigantes epígrafes. Dos brasileiros merecem-lhe a atenção José Américo de Almeida, o já citado Graciliano Ramos, Drummond, Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes e Clarice Lispector, sem falar dos "estrangeiros" Paul Klee, Henry James, Thomas Hardy, Max Bense, Sophia de Melo Breiner Andresen, Gonzalo de Berceo e o próprio Quevedo.

Sua obra já designada de antilírica, antimetafísica, antiexistencialista, vem sendo desafio para a melhor crítica brasileira e estrangeira. Os traços identificadores de despojamento, concreção, desmetaforização, rigor e invenção da forma levaram a leituras da concepção do poema como máquina, como a de Benedito Nunes focalizando "A educação pela pedra", ou de uma geometria engajada, como pretendeu Haroldo de Campos, para ficar apenas com dois nomes de peso no ensaísmo brasileiro.

No entanto, as tentativas de descrição da sua poética ainda parecem deixar a descoberto pontos como: certas figurações da morte, a recusa à profundidade lírica (Antiode ou Contra a poesia dita profunda) aliada a uma espessura rara de linguagem, os modos de representação temporal, a historicidade ao mesmo tempo discreta e violenta, as afinidades possíveis de uma inumana regionalidade a ser representada entre a singeleza do cordel e as mais sofisticadas conquistas da poesia contemporânea, a estranha conjunção de prosa e poesia na língua portuguesa, a possível brasilidade, talvez figurada numa dicção metonímica de um deserto-universo.

"O sol do deserto / não choca os velhos / ovos do mistério". Em *Fábula de Anfion* (1946-1947), a poesia teme o acaso que pode fazer soar a flauta e reaproximá-la da sua origem órfica e incontrolada, risco desvelado aqui em linguagem dessublimada e precisa:

Quando a flauta soou,
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

Contudo, no deserto, resíduo do tempo, o sol "não intumesce a vida / como a um pão". A *Fábula de Anfion* retoma a fundação de Tebas, "entre a injusta sintaxe". A consciência crítica em tempos de metapoesia não faz do artista um outro Miguelângelo a extasiar-se diante da forma esculpida (Moisés) recém atravessada pelo sopro da criação. O sopro (da flauta?) é agora indesejado pelo poeta. A figura Tebas-poema composta por Cabral não corresponde ao ideal, não realiza o desejo: "Onde a cidade / volante, a nuvem / civil sonhada?"

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada.
que a terra e a flor
procuram reaver
a sua origem menor:
como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
ouro sol em si
[...]

O deserto, ao lado da metrópole alucinada que inspira Drummond e também o Álvaro de Campos de Fernando Pessoa, funciona, a partir do nordeste brasileiro, como outra imagem, reserva possível para as poéticas que declinam de uma auraticidade previamente dada. A João Cabral não serve o documentalismo regional de fachada, denunciante das mazelas de uma população marginalizada que vive a brutalidade da história . Ao lado da caatinga, do sertão e do mangue, o deserto é ao mesmo tempo primordial e atual. Pode instigar um olhar para condições de vida humana ainda não destiladas pelos discursos do século, não cabíveis na chamada angústia existencial européia, não nomeadas pela linguagem dos horrores do extermínio humano programado.

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe castiga o braço;
[...]

Como apreender, na obra de Cabral, a opção pelas formas em princípio não poéticas, a recusa à sentimentalidade (para ele, "a curva de derrapagem da poesia brasileira"), a busca de uma linguagem quase direta, que pode fazer o melhor leitor tropeçar na simulada transparência? Numa linguagem-raiz, o poeta volta as costas à tradição letrada brasileira e *dá a ver* um novo código, um outro lugar da língua portuguesa de onde se pode extrair poesia.

Depurado da carga lírica embelezante, emocionante, saudosista, ensina ao leitor outro entrelaçamento de língua e história, para além da já tão contemplada musicalidade, responsável por todo um sistema de métricas e rimas. Com poemas desnudos, na aparência prosaicos e desmusicalizados, que alguém já associou a um *sermo pedestris*, João Cabral

não sobrecarrega mais a já longa tradição poética em língua portuguesa. Ao contrário, renova-a, revitalizando os limites da língua, sem para tanto obrigar-se a entrar no coro dos múltiplos discursos esclarecedores, alvissareiros ou melancólicos deste final de século.

A secura da linguagem em Cabral contrasta e completa o *pathos* ironizante de Drummond. O poeta das Minas Gerais dizia no poema "Nosso tempo" sobre a morte na história, desfilando o olhar sobre a cidade grande e voluptuosa: a pressa e o desencontro, a voracidade e o dano, a miséria e a indiferença mesmo face ao amor, as máscaras e a subjetividade dissolvida.

O esplendor parnasiano desejado por Bilac é matéria descartada pela melhor poesia brasileira deste século. "Como falamos, como somos", pretendia o manifesto modernista dos anos vinte. O requinte formal possível não é mais condizente com o que já foi chamado de retórica dos bacharéis, tão combatida pelos mesmos modernistas de São Paulo. Nem esplendor nem sepultura. Antes a conformação da língua pela poesia, como pretendera já Gregório de Mattos Guerra no século XVII, como prescreveram já na segunda metade deste século as poéticas concretistas, como disse Caetano Veloso em sua canção-poema chamada *Língua*.

> Gosto de sentir a minha língua roçar
> A língua de Luís de Camões
> Gosto de ser e de estar
> E quero me dedicar
> A criar confusões de paródias
> Que encurtem dores
> E furtem cores como camaleões
> [...]
> E deixa os portugais morrerem à míngua
> Minha pátria é minha língua
> [...]

Em João Cabral, a despoetização é pacto com a ossatura da linguagem, símile poético da miséria de uma região do Brasil: o mínimo de matéria linguística, o duro, o pétreo. A mudez compulsória é anti-verborrágica por excelência, antídoto contra todo o palavrório supérfluo. Para além da antimetafísica já bem identificada, o silêncio, a morte dos discursos, irônico decreto, saída honrosa para a poesia.

Na antimetafísica, a transformação do substancialismo. Da poesia da essência, passa-se a uma dicção sem alma. Anula-se a substância subjetiva em favor de matéria mais palpável: a natureza elementar, a estrutura, o corpo, mesmo que em seu último reduto de esqueleto . Nesta materialidade bruta, dolorosa e enraizada, rarefaz-se e refaz-se a essência da linguagem, numa espécie de minimalismo bárbaro, reconstrutor possível da classicidade da língua. Uma nova claridade para um rude e doloroso idioma.

RESUMO

Tomando, como mote, um dos versos do soneto "Língua portuguesa" do poeta brasileiro Olavo Bilac (1865-1918), o trabalho percorre os seguintes tópicos:

- A construção de duas poéticas brasileiras e a ultrapassagem dos paradigmas romântico e parnasiano: o ethos grandiloquente e a construção da *brasilidade*. Vanguardas e antropofagia.
- Carlos Drummond de Andrade (1902-1987): cidade e modernidade. A crítica da lírica e a circularidade das vozes . *O lutador* e a representação impossível de um país.
- João Cabral de Melo Neto (1920): antilira e metapoesia. A recusa do poético. A representação do espaço aberto.

A historicidade poética revigorada: nem *esplendor* nem *sepultura*. O *pathos* ironizante em Drummond: a morte na história. A secura da linguagem em Cabral: a morte do discurso (da história?). A revitalização da poesia num *rude e doloroso idioma*.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de, *Obra completa*,_Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, v. 4.

BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada* (seleção e organização de Ivan Junqueira), ***

BILAC, Olavo *Poesias*, 4 ed. revista pelo autor e aumentada, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, 1909.

CAMPOS, Maria do Carmo, org., *João Cabral em perspectiva*, Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Poesia e Prosa*, 6ª ed. rev. e atualizada Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

GRUNEWALD, José Lino, org., *Grandes sonetos da nossa língua*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *Poesias completas*, Rio de Janeiro, Paris: Garnier, 1902.

MELO NETO, João Cabral de, *Obra poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PESSOA, Fernando, *Obra poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 6ª ed. rev. ampl. Petrópolis: Vozes, 1982.

A LITERATURA PORTUGUESA NA ESCOLA DE 2º GRAU: TRADIÇÃO OU CONTEMPORANEIDADE?

MARIA INÊS BATISTA CAMPOS

Falar do ensino de literatura portuguesa na escola de 2º grau é atrelar-se à preservação, à tradição, à permanência ou, pelo contrário, é focalizar o ensino de literatura como uma construção dialógica com a contemporaneidade e com a transformação? Como afirma o ensaísta Eduardo Lourenço em recente entrevista concedida ao jornal *Folha de S.Paulo*, "desde o início do século, os brasileiros deixaram de precisar de Portugal como massa migratória", e essa situação reflete-se nitidamente nas aulas de literatura em que somente aparece a apresentação de alguns poucos textos literários portugueses, predominantemente do século passado, ou ainda, mais longínquos, como Gil Vicente e Camões. Fazem parte da tradição e, portanto, são ensinados, afirmam alguns professores.

Mais um agravante a contribuir na idéia da tradição está no fato de se apresentar um ensino **sobre** a literatura portuguesa, isto é, o contexto histórico de cada estética literária, suas características e seus principais representantes, deixando de lado o texto literário português.

O propósito do presente trabalho é mostrar como se encontra o ensino de literatura portuguesa e discutir uma hipótese capaz de reverter a imagem que os alunos têm dessa literatura.

Esta reflexão foi possível a partir de dados coletados numa pesquisa de campo[1], realizada em algumas escolas particulares de São Paulo que, declaradamente, têm metas educacionais de qualidade. Tal pesquisa envolveu duas abordagens: a quantitativa, 376 questionários com alunos de 1ª e 2ª séries do 2º grau e a qualitativa com 30 alunos entrevistados das mesmas séries, e 5 professores dos alunos pesquisados. A esses instrumentos, associei dois outros - o livro didático e a lista de livros dos concursos de ingresso às principais universidades brasileiras.

A partir do primeiro instrumento – **questionários e entrevistas** com os alunos –, constatei que os textos literários portugueses freqüentemente lidos na 1ª série são: *A Farsa de Inês Pereira*, *O Auto da Barca do Inferno* e *Os Lusíadas* (em adaptação). Muitos afirmam gostar de ler esses textos, chegando mesmo, com prazer, a fazer dramatizações de alguns autos de Gil Vicente. Já a adaptação do texto épico nos leva a perguntar: se é importante ler os clássicos, por que diluí-los? O texto literário é apenas enredo? Parece contraditória tal posição. Ou se apresenta a obra integral de autores consagrados por causa do texto ou, abreviando-o, este perde sua marca principal, o trabalho com a linguagem. Já não existe o texto canônico, mas um outro.

---

[1] Este texto é parte de uma pesquisa mais ampla, apresentada em Agosto de 1996 como dissertação de mestrado na PUC-SP sob o título: *A leitura do texto literário no 2º grau: a conquista do prazer estético.*

Ao chegarem à 2ª série, os alunos encontram-se com os textos de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*; Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, até algumas obras de Eça de Queirós, como *A Cidade e as Serras* e *O Primo Basílio*, que consideram leituras muito cansativas e pouco atraentes. As razões apontadas para tal dificuldade vai desde a linguagem rebuscada e difícil a enredos cansativos e monótonos, passando por aspectos tipográficos como letras pequenas.

Faz-se mister notar que os jovens, de modo geral, só conhecem alguns textos canônicos da literatura portuguesa, não tendo contato com os contemporâneos, exceção feita ao *Memorial do Convento*, incluído na lista dos concursos vestibulares de três anos para cá, o que acaba por confirmar a regra. O professor exige como leitura obrigatória obras que se inscrevem na seqüência da história da literatura, chegando, no máximo, a Fernando Pessoa e a alguns de seus heterônimos, ou àquelas listadas pelos concursos de ingressos à universidade.

Desta maneira, a seleção de textos mantém-se dentro de um cânone clássico. Como escreveu Eduardo Lourenço (*Folha de S.Paulo*)

> Não sabemos porque certas obras adquirem um consenso que as leva a serem marcos clássicos, mas o fato é que herdamos um código de eleição criado basicamente pelo Renascimento. [...] Não sei se é a obra que escolhe o referencial que lhe confere essa dignidade de obra superior ou se é uma classe particularmente exigente, elitista, que faz escolhas e determina que esta e não aquela seja de fato uma obra de arte.

Ao propor tais textos literários aos alunos, o ensino visa principalmente ao aspecto pragmático, isto é, precisa ser lido porque está no programa, para fazer uma prova ou, finalmente, para passar no vestibular. Pretende-se passar informações e não desenvolver a relação leitor-obra. Desta forma, deixa de ser considerada significativa a leitura do texto literário em si mesma, não se pretendendo despertar o universo imaginário do leitor. Assim, o aluno apela para resumos, momentos antes das provas, e o livro só é lembrado como "o mais chato da minha vida".

A seleção dos textos literários portugueses insiste na tradição, em narrativas lineares, que seguem um encadeamento lógico-discursivo oposto à narrativa moderna, que não respeita mais a lógica da sucessividade, mas a da espacialidade, e que exige, portanto, um leitor com um repertório diferente, para intervir ativamente na recepção do texto.

O texto literário português oferecido nas escolas apresenta-se distante da realidade de adolescentes habituados à leitura de *best sellers*, ou à literatura infanto-juvenil. Esta, por seu turno, é produzida com extremo cuidado pela gigante indústria editorial e concorre com obras que tratam de aventura, suspense, ficção científica, bem ao gosto de consumidores vorazes, ainda mais que são produzidos por autores que escrevem com a intenção de agradar aos jovens, produzindo uma cumplicidade com sua dor, solidão, riso, aventura. É como compara Lajolo: "... o leitor, como freguês do botequim, parece que tem sempre razão ..." (Lajolo:1994:33).

Este tipo de literatura supõe um leitor passivo, que mistura prazer com consumo e pseudo-reflete sobre problemas existenciais, não exigindo envolvimento. Assim, os alunos estão habituados à leitura de pouco valor estético, e ao serem exigidas leituras de obras adultas de diferentes séculos, eles as consideram cansativas.

O segundo instrumento utilizado na coleta de dados foi o **livro didático**. Analisei quatro coleções destinadas ao 2° grau, adotadas pelos professores das escolas pesquisadas.

De modo geral, essas coleções adotam a seqüência linear da história da literatura, apresentando o movimento literário na Europa, em Portugal e no Brasil e centram-se em rápidas biografias e pouquíssimos textos, limitando-se a trazer alguns fragmentos dos principais autores. Normalmente, apresentam um ou, quando muito, dois trechos de autores clássicos, românticos e realistas; quanto aos modernistas, só algumas poesias de Pessoa e seus heterônimos. Apenas uma coleção da Editora Cultrix, *Português para o Segundo Grau*, apresenta proporcionalmente textos brasileiros e portugueses, desde as cantigas trovadorescas até os escritores modernos como José Régio - intimista, Alves Redol, José Cardoso Pires, Ferreira de Castro, Carlos de Oliveira - regionalistas, José Gomes Ferreira - poeta colocado ao lado de João Cabral de Melo Neto, Vergílio Ferreira - como representante do Neo-Realismo amadurecido, Mário Cesariny deVasconcelos, como poesia de vanguarda, Herberto Hélder e Maria Judite de Carvalho, como representantes do conto moderno. De cada autor apenas um fragmento para classificá-los dentro de certa tendência.

O ensino da literatura portuguesa como aparece nos livros didáticos constitui-se mais como uma forma de levar adiante uma tradição do que um estudo dos textos literários. Tradição significa, aqui, entender determinados valores que uma determinada crítica intelectual passa para os domínios de toda uma sociedade. Ao falar em tradição, deve-se pensar em algo que todos precisam seguir, porque ela se origina no passado; é considerada como pertencente a todos nós e por todos deve ser seguida, já que representa valores gerais. Mesmo se:

> A autoridade institucional e a razão foram seriamente abaladas pelo romantismo, o gosto esclarecido, como consenso de uma elite intelectual, continuou sendo implicitamente um critério respeitado até meados do século XX, quando a comunidade dos literatos se referia, sem grandes dissensões, ao mesmo cânone da "alta literatura" (Perrone-Moisés:FSP),

o livro didático e a escola continuam referendando tal critério.

Embora o conceito de cânone tenha sido alterado já no final do século XVIII, buscando a supremacia da beleza e legitimando a estética:

> A literatura tem sido um eficaz veículo de transmissão da cultura. A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade (Roberto Reis:1992:72).

Ao olharmos para os livros didáticos, percebemos de imediato a exclusão de autores neo-realistas e contemporâneos e a seleção de obras canônicas da literatura portuguesa. Assim, o estudo de literatura portuguesa é apresentado, principalmente, de forma anacrônica, dos séculos XII até o XIX, efetivando uma neutralidade ideológica, histórica e até mesmo geográfica.

Uma outra questão apresentada nos livros didáticos é quanto à apresentação de fragmentos de textos literários, dentro de uma perspectiva estática, não aprofundando a relação do leitor com texto. Atêm-se a questões factuais (datas, autorias, genealogias) desvalorizando a dimensão subjetiva da leitura. Colocados dessa maneira, os textos permanecem isolados no tempo e no livro. Os alunos não compreendem a razão de tais

textos e acabam por rejeitá-los inteiramente. Não resta dúvida de que existe um processo de escolha e exclusão, em que se estabelece uma hierarquia, definida com o fenômeno da moda. Assim sendo, a literatura passa a ser vista como objeto de consumo e não de fruição estética. Mais uma vez, constrói-se um cânone depositário da tradição, conservador de formas e idéias decadentes.

Quanto ao terceiro instrumento que utilizei, **as listas dos concursos de ingresso às principais universidades brasileiras**, repete-se o que já está constatado: listam-se as obras canônicas. Para o concurso deste ano, na Universidade São Paulo, no elenco de textos literários portugueses constam: *Auto da Barca do Inferno, A Cidade e as Serras, Memorial do Convento*; há três anos atrás, tinhamos: *Viagens na Minha Terra; Sonetos de* Bocage*; Mensagem*. Já no da Universidade de Campinas (UNICAMP), constam *Amor de Perdição; O Primo Basílio; Memorial do Convento e A Confissão de Lúcio*; há três anos atrás era: *Frei Luís de Souza; Amor de Perdição; O Primo Basílio; A Confissão de Lúcio* e *Os Bichos*.

Note-se que os títulos priorizam a tradição. No entanto, há duas diferenças a serem ressaltadas entre os dois maiores vestibulares do país: o primeiro exige menos literatura portuguesa do que o segundo, que mescla a literatura clássica com a moderna, o que não ocorre com o primeiro.

Da coleta feita nos três instrumentos, é possível verificar a restrição do elenco de obras, o enfoque que lhes é dado incidindo basicamente nos fatores histórico-literários ou no enredo, sem considerar nem o imaginário que essa criação revela, nem sua linguagem, tornando o aluno praticamente alheio, não só ao universo lingüístico e literário de Portugal, mas também à sua cultura. Em síntese, encontra-se hoje um ensino de literatura portuguesa estagnado, marcado pelo tradicionalismo e por um distanciamento que é, simultaneamente, da literatura e da cultura portuguesa e, por conseqüinte, um apagamento da nossa memória cultural.

Talvez seja o momento de rever esse estado em que se encontra o ensino da literatura portuguesa em nossas escolas. Vale lembrar que recentemente os países de língua portuguesa, reunidos em Lisboa, firmaram um acordo com o objetivo central de defender e promover a língua portuguesa. Partindo do pressuposto de que é a terceira língua mais falada no Ocidente, atrás apenas do inglês e do espanhol, e a sétima mais falada no mundo, os países envolvidos (Brasil, Portugal, Angola, Cabo Verde e Moçambique) estabeleceram um acordo menos político e mais cultural para tornar possível um intercâmbio das várias culturas.

Rever essa situação pela qual passa o ensino da literatura portuguesa em nossas escolas não significa voltar atrás, mas reavaliar o novo momento e as novas estratégias por eles exigidas. Como afirma Octavio Paz:

> O passado não é melhor que o presente: a perfeição não está atrás de nós, e sim na frente, não é um paraíso abandonado, mas um território que devemos colonizar, uma cidade que precisa ser construída (Paz:1993:36).

O texto literário português precisa ser apresentado aos alunos como uma parcela da produção escrita com que ele pode estabelecer uma relação e assim, significá-la. É preciso

mostrar-lhes que nesses textos que se desenvolvem em língua portuguesa se encontra não só o conhecimento de mundo, da tradição, do passado, mas também a criação e re-criação desse conhecimento. É nesse momento que conhecimento e prazer se fundem no texto literário.

Para que ocorra tal prazer, será eficaz que os alunos entrem em contato com textos contemporâneos portugueses, reconhecendo que:

> Todas as idades são contemporâneas [...] e que, no caso da literatura, onde o tempo real independe do aparente, muitos mortos são contemporâneos de nossos netos (Campos:1972:208).

Assim, só no momento em que se enfocar o texto literário não simplesmente como memória do sistema literário, mas como algo vivo, com uma singular riqueza formal e semântica será possível aos jovens leitores interagirem com ele, estabelecendo inter-relações entre o que está previsto no texto e o que advém da recepção.

Entender essa nova abordagem significa recuperar o dialogismo que há nos textos, isto é, a confrontação por vezes tácita (e por isso insuscetível de ser apreendida de forma linear) de pontos de vista, ideologias e valorações de cuja articulação se deduz a organicidade do universo ficcional reapresentado.

Até agora, os estudos de literatura portuguesa mantiveram-se numa abordagem monológica, centrada principalmente na voz do autor; tal artifício revela uma concepção unilateral de mundo, já que tudo gira dentro de seu núcleo ideológico. Reverter esse enfoque tão marcado pela permanência e pela tradição exige uma dupla revolução: uma delas é abrir caminho para uma reflexão sobre a literatura fora dos parâmetros historicistas, concebendo o discurso literário não como os modelos clássicos, mas como apreensão de representações sensíveis; a outra é a articular texto e leitor, leitor que, durante séculos, foi colocado à margem tanto pela crítica como pelo ensino de literatura.

Não se trata de deixar de lado a leitura dos textos clássicos, pois " em última análise se lê com um só objetivo: encarar a grandeza" (Bloom:1995:497). Trata-se de ensinar os adolescentes a articularem uma relação com eles, entendendo que se está indo ao encontro do imaginário de um povo, de uma cultura, mas também ao encontro de toda a humanidade, dos sentimentos comuns a todos. Assim, para ler os textos literários portugueses, "temos de definir de 'onde' eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal" (Calvino:1993:14).

Uma estratégia para aquela dupla revolução, que é, ao mesmo tempo, uma solução possível para o ensino da literatura portuguesa tornar-se enriquecedor e prazeroso, seria partir de textos contemporâneos curtos e gradativamente recorrer a outros textos que entrariam em diálogo com o presente. Mas só isso seria insuficiente, haveria também que se tomar como base uma proposta teórico- metodológica sobre a leitura do texto literário, como a formulada por Hans Robert Jauss[2], que compreende não só o leitor e seu horizonte de expectativa, mas o processo hermenêutico e a experiência estética.

---

[2] Esta proposta foi apresentada no colóquio de Cerisy em 1980, com o título *O texto poético na mudança do horizonte da leitura.*

A leitura do texto literário opera com a receptividade, a disponibilidade de aceitação do novo, do inusitado e com o distanciamento do horizonte cultural do leitor. É preciso apresentar textos que estejam fora da situação normativa, mas que solicitem a cooperação do leitor. Não se trata de deixar de ler Eça de Queirós ou Camões, mas, certamente, não serão esses textos os mais indicados para iniciar o aluno na vivência da experiência estética e no gosto pela literatura portuguesa. Para desenvolver a leitura, Gomes propõe partir da utilização do método comparativo, que trata de pôr textos em diálogo e de "explicar tal ou qual fato estranho do texto em relação ao sistema [...] e dedicar-se a recuperar fenômenos nesta desordem de pequenos mistérios" (1993:29). A seleção de textos a serem estudados deve contemplar o horizonte de expectativa do aluno, ou seja, incidir sobre textos contemporâneos e, tomando-os como ponto de referência, de modo sistemático, pô-los em diálogo com textos.

> Não se trata de um estudo diacrônico, nem de estudo estritamente sincrônico, no sentido de tomar cada momento e descrevê-lo. Trata-se de recortar nas circunscrições espácio-temporais os elementos de um possível diálogo (não os elementos caracterizadores do período em questão), marcas que estabelecem elos entre movimentos distantes no tempo (Gomes:1993:26).

Reverter a situação é inverter o percurso tradicional – primeiro o contexto histórico, as características gerais da estética literária e depois o texto – para se enfocar primeiro o texto, ou melhor, os textos de diferentes épocas postos em diálogo, e só depois as características das estéticas literárias que podem ser detectadas no texto, bem como as marcas de transgressão da linguagem nele inscritas. Nessa perspectiva, o ensino de literatura põe momentos diferentes em diálogo, para que o aluno reconheça no presente as marcas do passado e perceba

> Que certos textos antigos parecem modernos: pelo modo de tratar a língua, buscando soluções inusitadas e esteticamente eficazes, interrogando a linguagem, relendo e revendo a tradição (Gomes:1993:21).

Tradição ou contemporaneidade? Não são excludentes, porém creio que o ensino da literatura portuguesa e de todas as outras deve partir do tempo presente, de um leitor situado e datado, para criar condições e possibilidades de o leitor ler textos de outros tempos e estabelecer com eles as possíveis relações dialógicas.

PUC/SP

BIBLIOGRAFIA

AJZENBERG, Bernardo, (enviado especial a Vence-França) "O obscuro farol Europa", entrevista com Eduardo Lourenço, *Folha de S.Paulo,* Caderno Mais, 11/08/96.

BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental. Os Livros e a Escola do Tempo,* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

CALVINO, Ítalo, *Por que ler os clássicos*, Trad. Nilson Moulin, São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo, *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

GOMES, Maria dos Prazeres, *Outrora Agora: Relações Dialógicas na Poesia Portuguesa de Invenção*, São Paulo: EDUC,1993.

JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária,* Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____ , "O Texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura", in: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes,* Vol. 2, 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

LAJOLO, Marisa, *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo,* São Paulo: Editora Ática, 1994.

PAZ, Octavio, A *Outra Voz,* Trad. Wladir Dupont, São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, "Que fim levou a crítica literária?", *Folha de S.Paulo,* Caderno Mais, 25/08/96.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

REIS, Roberto, "Cânon", in JOBIM, José Luís (org.), *Palavras da Crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*, Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ENTRE DOIS MUNDOS: COMPARATISMO E GLOBALIZAÇÃO

TANIA FRANCO CARVALHAL

> O método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento, e, em outro, a glória peculiar de nosso século XIX. Toda a razão, toda a imaginação, operam subjetivamente, e passam de indivíduo para indivíduo objetivamente, com a ajuda de comparações e diferenças [...] Grupos, como indivíduos, precisam se projetar além do círculo de suas relações se quiserem entender sua própria natureza.[1]

Estas palavras, de um texto antológico intitulado "*The Comparative Method and Literature*", do livro pioneiro de Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature*, datam de 1886.

Ali, Posnett não só adota a definição de crítica literária de Matthew Arnold entendida como "um esforço imparcial para se aprender e propagar o que de melhor se sabe e se pensa no mundo", como também ressalta que esse crítico "provou que cada literatura nacional é um centro em direção ao qual forças nacionais e internacionais gravitam".[2]

Assim, no limiar deste século, estava estabelecida a compreensão da literatura como resultado de um duplo movimento, interno e externo, como resultante de tensões várias que atuam como forças construtoras de um conjunto particular que está permanentemente em contato com elementos alheios. Fixa-se, então, a importância do estudo das relações entre literaturas e sua análise em base comparativa é passível de explicações científicas. Para Posnett, a ordem adequada dos estudos de literatura comparada era a de uma expansão gradual "do clã para a cidade, da cidade para a nação, de ambos para a humanidade cosmopolita".[3]

É curioso observar que, no mesmo texto, o autor diz que "a máquina a vapor, o telégrafo, a imprensa diária agora colocam a vida - local e central, popular e culta - de cada país europeu e as ações do mundo inteiro face a face". Diante disso, completa: "os hábitos de comparação surgiram e predominaram de maneira ampla e vigorosa como nunca"[4]. Nesse contexto, a comparação se fixa como um recurso indispensável, cujo uso sistemático permite uma melhor apreensão desse mundo aproximado, de uma Europa que, ao reduzir-se pelos avanços tecnológicos, está ao alcance da observação e do contraste.

Com as marcas de seu tempo, o autor formula princípios que se difundem ao longo do século XX sob a égide do internacionalismo e que estão, ainda, subjacentes à tendência à globalização dominante neste limiar de um novo milênio.

---

[1] POSNETT, H. M., "O método comparativo e a literatura", in: *Literatura Comparada. Textos Fundadores*, Org. Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal, Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994, p.15.

[2] *Id. ib.*, p.21.

[3] *Id. ib.*, p.25.

[4] *Id. ib.*, p.17.

Como se percebe, é fácil tecer a analogia. Se substituirmos os elementos referidos por Posnett por outros mais atuais como o cinema, o rádio, a televisão, os sistemas de telecomunicação, os recursos da informática teremos um quadro próximo ao que ele traçou. Hoje, em confronto com o final do século XIX, o mundo ainda se reduz mais graças a agentes de aproximação e simultaneidade mais eficazes do que os por ele mencionados, configurando uma situação de crescente interdependência mundial pelo processo de aceleração do desenvolvimento tecnológico.

Além disso, e conseqüentemente, nossa concepção de espaço mudou. Numa perspectiva relacional, as conexões geográficas tornam-se tão importantes quanto as históricas e modificam nossas formas de conhecimento.

Do mesmo modo, margens, marcos e limites, antes claros e definidos, se reconstroem em nova topografia, com base em outros contornos, mais difusos e imprecisos. Questionam-se os marcos, tanto no campo teórico como no teórico-crítico: ampliam-se limites disciplinários, metodológicos. Limites discursivos se diluem pela disseminação espacial do conhecimento. Limites entre realidade e ficção se hibridizam nas diversas formas de sua representação. O conceito de hibridação torna-se, portanto, central porque esclarece as transformações operadas e sintetiza os processos de câmbios culturais que regem as relações onde as mesclas e a interpenetrações predominam. Assim, a hibridação não é um fenômeno marginal, exclusivo das periferias, mas é o território mesmo no qual as identidades contemporâneas são construídas.

Mas, se de um lado é possível dizer que o processo de mundialização cultural está completo neste final de século graças à globalização tecnológica e econômica, contraditoriamente vê-se um procedimento crescente de afirmações de particularidades. Fica claro, pois, que apesar de expressões como "globalização", "mundialização" e "desterritorialização" apontarem para uma aparente "unicidade" e se a repetição constante das formas está a aludir à seriação, à padronização, ou seja, a uma aparente homogeneidade de hábitos e de pensamentos, as diferenças continuam a se afirmar. Portanto, conclui-se que a redução do mundo, resultante dos processos de globalização e mundialização, não implica numa homogeneização: ele pode se ter tornado menor mas não idêntico.

Com efeito, as modificações de caráter político ocorridas na cena mundial nos últimos tempos, provocando reestruturações na ordem internacional, têm levado os estudiosos de diferentes áreas a identificar, como traços distintivos dos anos 90, a **rebelião dos particularismos** - étnicos, raciais, nacionais e sexuais - contra as ideologias totalizantes que na década precedente haviam dominado o horizonte da política. Paradoxalmente, é a globalidade desses projetos que entrou em crise, acentuando-se o movimento em direção ao particular, e não ao geral, ao nacional e ao local, não ao universal.[5]

Nesse contexto, as relações entre "universalismo"e "particularismo" tendem a uma redefinição, não estando reduzidas mais à simples oposição entre os termos, que seria indicativa de uma mútua exclusão. Na verdade, é a configuração do mundo como um

[5] Parte dessa reflexões sobre a noção de globalização integram meu estudo anterior, intitulado "A literatura comparada na era da globalização", apresentado em sessão plenária no V Congresso da ABRALIC, no Rio de Janeiro, julho de 1996.

espaço "global" que permite que as "diferenças" se constituam como "diferenças" e sejam percebidas como tal. Dessa maneira, os vários particularismos não estariam em posição antagônica entre si mas coexistiriam na totalidade criada. O que se vê, então, é um "remodelamento"da situação na qual se encontravam as particularidades.

É o que Ernesto Laclau, professor de ciências políticas na Universidade de Essex, examina em *Emancipación y diferencia* (1996). Segundo ele, uma "identidade diferencial" só se constituiria plenamente pela integração a um dado contexto, regido por princípios universais compartilhados. Como diz:

> O universal emerge a partir do particular, não como um princípio subjacente que explicaria o particular, mas como um horizonte incompleto que sutura uma identidade particular deslocada.[6]

Tal perspectiva pode ser considerada um avanço em relação a formulações anteriores nas quais as relações entre universal e particular ora apontam para uma separação radical entre ambos, ora para uma eliminação do particular já que o universal é concebido como o cancelamento de todas as diferenças.

A definição proposta por Laclau é a de considerar "o universal como símbolo de uma plenitude ausente", e entender que "o particular só existe no movimento contraditório de afirmar uma identidade diferencial e, ao mesmo tempo, de anulá-la por sua inclusão em um meio não diferencial". Para ele, portanto:

> Postular uma identidade separada e diferencial pura é o mesmo que afirmar que esta identidade se constitui *através* (grifo do autor) do pluralismo e da diferença. A referência ao outro está claramente presente como constitutiva da própria identidade.[7]

Quer dizer, a identidade se constrói como um sistema complexo e elaborado de relações com outros grupos e essas relações são reguladas por normas e princípios que transcendem os particularismos e são universais.

Da leitura de sua obra, é possível deduzir que haverá uma permanente assimetria nas relações de dependência e de interação através das quais se articulam particular e universal. Trata-se de um paradoxo porque a uma lógica da diferença - que procura legitimar o diferencial - se agrega uma lógica da equivalência - que, embora sem expressar unidade, regula as relações das diferenças entre si.

As considerações tecidas até aqui nos permitem dizer que, malgrado a alteração radical em nossa maneira de conhecer e de apreender o mundo, que caracterizam este final de século, a comparação contrastiva continua a ser para nós um recurso tão importante e rentável quanto o julgava Posnett, no final do século anterior, no entendimento das relações que constroem o mundo, nosso cotidiano e o universo literário que o exprime.

Questões como a das relações entre particular e geral, rearticuladas e acrescidas necessariamente de outras coordenadas como a do marginal e o institucional[8], que repõe as

---

[6] LACLAU, E., *op. cit.* Buenos Aires, Ariel, 1996, p.56.

[7] *Id. ib.*, p.89.

[8] Leia-se KRYSINSKI, Wladimir, "*Recits de valeurs: les nouveaux actants de la Weltliteratur*, in *Weltliteratur heute - Konzepte und Perspektiven*", Org. Manfred Schmeling, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, p.141.

relações entre diferença e convergência, são centrais ao comparatismo atual. Seu exame tem levado a uma redefinição da própria disciplina quando, sob bases teóricas, multiplicam-se os estudos sobre a natureza da literatura comparada e a identificação de suas práticas, pois o campo da crítica se fragmentou também em inúmeras e diversas perspectivas teóricas. Devido a isso, as linhas de trabalho que se oferecem ao comparatista, pela ampliação dos campos de estudo e pela prática interdisciplinar, permitem-lhe associar aos estudos pontuais sobre autores e obras reflexões que se ocupam dos fenômenos literários em si tendo em conta seus contextos culturais.

Aliás, "contextualização" tornou-se uma palavra-chave nos últimos tempos para as mais variadas abordagens da literatura. Para o comparatista, ela sempre foi imperiosa, pois as referências históricas e geográficas estão na base de sua reflexão. Assim, ao estabelecer confrontos culturais, procura equilibrar diferenças e convergências para que, insistindo em uma ou outra, não corra o risco de buscar apenas pontos em comum (e chegar a suprimir as diferenças) nem de insistir somente nessas últimas e deparar-se com a impossibilidade de articular relações entre elas. Principalmente num campo onde as relações intra-culturais dão lugar às interculturais, no contraste entre tradições distanciadas e distintas, como tem sido sugerido por Earl Miner, em seu *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature.*[9]

Se, nos primórdios da literatura comparada, o mundo era sobretudo europeu, passando esse a confrontar-se com o americano, essa articulação "entre dois mundos" se amplia hoje no confronto contrastivo de outras realidades culturais cuja contribuição literária deve ser levada em conta se quisermos ter uma percepção verdadeiramente "global" do literário. É do conjunto de fragmentos que teremos a visão do todo do mesmo modo como percebemos o mundo do particular e o da generalização em constante processo dialético.

Nosso entendimento do literário mudou a partir das teorias textuais, das orientações teóricas que enfatizaram a construção do texto como rede de relações e mosaico de elementos em permanente interação. Nossa leitura, portanto, é necessariamente intertextual. Lê-se no texto o que ali se lê mas também o que ali se deixa ler numa escrita que é trama e avesso de leituras.

Tal consideração me leva a evocar um poema do brasileiro Vinicius de Moraes (1913-1980), escrito em Oxford em 1938 quando o poeta era bolsista do Conselho Britânico no curso de língua e literatura inglesas do Magdalen College desta Universidade. Intitula-se "Soneto do Maior Amor":

> Maior amor nem mais estranho existe
> Que o meu, que não sossega a coisa amada
> E quando a sente alegre, fica triste
> E se a vê descontente, dá risada.

---

[9] MINER, Earl, *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press, 1990.

E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.

Louco amor meu, que quando toca, fere
E quando fere vibra, mas prefere
Ferir a fenecer - e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo.[10]

Nesse soneto lê-se, sem dúvida ecos camonianos, mas se lê, também, principalmente no primeiro quarteto, o ar maroto e carioca que perpassará a poesia de Vinicius. Essa associação, ou em outras palavras, o afloramento de um texto no outro, que registra a presença do "próprio" no uso da convenção "alheia", demarca um processo de apropriação criativa no qual o resultado, se evoca a fonte, a recria numa complexa transposição cultural.

Entre dois mundos, o poeta enquanto jovem, ilumina para nós uma relação que cabe resgatar. Breve, já em outubro de 1939, estará ele no Estoril onde comporá o "Soneto da Fidelidade"[11], que se tornará emblemático nas literaturas de expressão portuguesa. Os versos vivem na memória. Vale transcrever.

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tão zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

Com ele concluo essas reflexões que procuraram assinalar que o comparatismo à beira do século XXI, como prática de leitura intertextual sistemática e de confrontos transculturais, responde às inquietações daqueles que, atentos às particularidades, pensam o literário em dimensões supra e transnacionais e lêem os textos, contextualizados no tempo e no espaço.

---

[10] MORAES, V. de, in: *Poesia completa & Prosa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986, p.202.
[11] MORAES, V. de, *Id. ib.*, p.123.

CASAS PARDAS DE MARIA VELHO DA COSTA: A BUSCA DA SUBJECTIVIDADE SOB O SIGNO DO PAI

ALIX DE CARVALHO

Maria Velho da Costa, para além da experiência da escrita colectiva de "Novas Cartas Portuguesas" em 1972, publicou toda uma série de obras bem recebidas pela crítica literária cujos títulos principais são: *Desescrita* (1973), *Cravo* (1976), *Português, Trabalhador, Doente Mental* (1977), *Da Rosa Fixa* (1978), *Corpo Verde* (1979), *Lucialima* (1983), *O Mapa Cor de Rosa* (1984), *Missa in Albis* (1988); *Dores* (1994). O seu primeiro romance, *Maina Mendes* (1969) é considerado uma obra-prima. Além disso, *Casas Pardas,* romance publicado oito anos depois, recebeu o Prémio da Cidade de Lisboa, em 1978. Trata-se seguramente de uma obra das mais conseguidas e das mais complexas da literatura portuguesa depois da Revolução de 25 de Abril de 1974.

Nesta comunicação, tentaremos revelar e caracterizar alguns traços da escrita de Maria Velho da Costa em *Casas Pardas* e abordaremos, de maneira sumária, a poética da busca da subjectividade enquanto resultado de uma vivência contextualizada no espaço e no tempo em que ela emerge. Isto levar-nos-á ao questionamento da origem sexual e social onde a escrita nos aparecerá como o próprio lugar de busca, de testemunho e de confronto.

O romance *Casas Pardas* constrói-se na base de uma sucessão de casas relacionadas com as figuras femininas principais. A obra divide-se em cinco partes que se estruturam à volta de casas ocupadas por cada uma das três personagens femininas: Elisa, a escritora em devir; Mary, a irmã mais velha de Elisa, e Elvira, a irmã de uma das empregadas da família de Elisa.

Na primeira parte, encontramos a "Casa de Elisa - Vaga", a "Casa de Elvira - Epifânia", e a "Casa de Mary - Acquosa". Na segunda parte, as casas destas mesmas personagens são denominadas: "Casa de Elisa - Os Trabalhos de Casa: Pote Podre", "Casa de Elvira - Lacrimosa" e a "Casa de Mary - Gávea". A terceira parte põe em jogo a "Terça Casa", onde, sob uma representação dramática, as três personagens se encontram em diferentes divisões da casa segundo as regras da boa educação e das convenções sociais; esta "Terça Casa" apresenta-se como uma peça em três actos. A quarta parte do romance é composta pela "Casa de Elisa - Angelus", a "Casa de Elvira - Stella" e a "Casa de Mary - Cápsula". Na última parte, as personagens distribuem-se pelas casas seguintes: "Casa de Elisa - Língua", "Casa de Mary - Declinação" e "Casa de Elvira - Atrium".

Esta organização estrutural tem uma função simultaneamente económica, social e política. A poética de Maria Velho da Costa centra-se na maneira como cada uma destas mulheres vai habitar a sua casa, "*cet espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comme elles s'enracinent, jour par jour, dans* un coin du monde"[1]. Cada uma

[1] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris: Quadrige, PUF, 1957, p.24.

das casas representa um espaço no tempo onde decorre a busca da subjectividade das personagens femininas.

CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO

O romance *Casas Pardas* foi escrito antes e depois da Revolução do 25 de Abril. Torna-se necessário (re)situá-lo no contexto histórico do antifascismo e anticolonialismo que atravessava a intelectualidade portuguesa que desembocará na Revolução. Tratava-se de um tempo de transição, de mudança e de subversão da ordem estabelecida. É preciso sublinhar a importância da poesia dos anos 50 e 60 enquanto apoio moral contra a guerra colonial. Esta poesia antecipava e anunciava a revolta e a subversão dos valores fascistas e imperialistas de Salazar e Marcelo. A poesia e a canção tiveram uma função anticipadora da criação tanto poética como social e política. A subversão trabalhava o tecido social porque as forças em acção estavam elas próprias subvertidas. Votadas à destruição, elas arvoravam-se em defensoras da descolonização, da democratização e do desenvolvimento. Os militares das patentes mais baixas punham-se do lado da paz. As espingardas engalanavam-se com cravos vermelhos e os tanques traziam a liberdade, a festa e a alegria. Um novo registo aparecia à luz do dia: o registo da liberdade plena que, após 48 anos de censura fascista e religiosa, era possível finalmente.

Escrever em liberdade exige uma aprendizagem: principalmente a destruição das barreiras da autocensura que muitos autores tinham interiorizado como estratégia de sobrevivência. A dimensão do colectivo, da imediatez do "aqui, agora e já!", da democracia directa e da primazia da acção revolucionária contra toda a espécie de segregacionismo. A cena política é assaltada pelos excluídos de toda a espécie. É a emergência de uma palavra truculenta, generosa e solidária: é a aceleração da história. Todas as licenças são permitidas; exploram-se o ritmo e o modo da voz romanesca. Novas escritas irrompem por toda a parte.

As mulheres emergem e submergem a instância literária. De objecto literário passam a sujeito, a criadoras de universos ficcionais: as suas mundividências vão subverter os mundos convencionais onde as heroínas conquistam lugar ao sol e vida própria. Introduzem diferenças de linguagens significativas bem como diversidade temática, estilística e estética. A invenção, a redescoberta da misciblidade de subgéneros ficcionais e romanescos estão na ordem do dia.

No seu prefácio, Manuel Gusmão afirma:

> *Casas Pardas* é seguramente, no mínimo, um dos maiores romances do período inicial desta eclosão, e um daqueles que em várias das encruzilhadas desta modernidade se deixam ver em acentuada filigrana, se cruzam e se constelam de uma forma poderosamente singular.[2]

No entanto, esta obra manifesta já o signo do desinvestimento do colectivo do 25 de Novembro de 1975, a contra-revolução da hieraquia militar e do capital internacional que não podia tolerar o florescimento de uma tal experiência.

---

[2] Manuel GUSMÃO, "Prefácio: Casas Pardas - A Arte da Polifonia e o Rigor da Paixão: Uma Poética da Individuação Histórica" in: *Casas Pardas,* 3ª edição, Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1986, p.15.

CASAS DE ELISA

Matériel ou mental, l'espace de l'homme est un espace de domination et de hiérarchie, un espace de conquête et d'étalement, un espace "plein".

La femme au contraire a appris de longue date â respecter non seulement l'espace matériel ou mental d'autrui, mais l'espace pour lui même, l'espace "vide".[3]

Vazia está a casa de Elisa, a jovem que está a fazer a sua aprendizagem para se tornar escritora. Alguns críticos acharam laços entre esta primeira casa vazia que inaugura este romance e a do fim de *Maina Mendes*; outros ecos se podem discernir que permitem estabelecer uma espécie de continuidade entre estes romances separados por uma década. Mas não seguiremos esta pista de leitura, mesmo se ela nos parece interessante. A casa está vaga e Elisa apronta-se a ocupá-la, através dos exercícios de estilo que a preparam para se instalar na casa da língua, da escrita. E isso acontecerá muito naturalmente na quinta e última parte do romance. E é esta personagem que nós vamos seguir na sua caminhada em busca da competência "escritural" e, simultameamente, em busca da sua subjectividade. Ao longo do romance, Elisa esforça-se por todos os meios por adquirir um domínio da escrita que ela pretende inventiva e transgressiva. Não recuará perante a grandeza da tarefa e explorará a riqueza da bela língua portuguesa em todos os registos e não temerá confrontá-la com fragmentos de outras línguas. Porque o seu percurso nas confluências da identidade/alteridade é uma estratégia para mudar o mundo. Entre a casa vaga e a casa língua desenrola-se a busca e a conquista da subjectividade.

> Sim, sim, sim, eu vou-me explicar que essa é a destinação de quem copia a dúvida da identidade própria: Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado, um sudário inconsútil, uma cota de armas fendida a montante e a jusante, myo Cid, roupinhas: Porque onde Eu nasci, pátria e casa estava tudo roto.[4]

Elisa vem ao mundo num período de crise. Há uma simetria entre o destino da sua família em processo de decomposição, de perda de privilégios antigos, e o Império perseguido com encarniçamento por todos os lados pelas forças nacionalistas dos povos colonizados. A isotopia entre o familiar e o nacional é evidente. A sua busca da subjectividade enraizar-se-á no mais profundo do seu ser individual, existencial, social e nacional.

Entre os dois espaços (a casa vaga e a casa atrium), encena-se um jogo dialéctico de ausência e de compromisso de presença. Cada uma das casas do romance é o espaço do vivido, da história de um corpo individual e social, de um corpo feminino: é o momento da relação de uma personagem com o seu nome, é o movimento do corpo que fala do solo que lhe coube, configuração de um destino, de um processo de individuação (ou no caso de Mary, o fracasso desse movimento).

Estas casas são lugares habitados ou prestes a sê-lo. Todas estas casas estão relacionadas umas com as outras: as do passado na província e as actuais que estão

---

[3] Claudine HERRMANN, *Les voleuses de langue*, Paris: Éditions des femmes, 1976, p.139.

[4] Maria Velho da COSTA, *Casas Pardas*, 3ª edição, revista, Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1986, p.130.

situadas em Lisboa. Todas elas estão impregnadas axiologicamente. Seguem a sucessão dos dias e das noites: a Primeira, de manhã; a Segunda, ao crepúsculo e à noite; a 'Terça Casa', à noite; a Quarta, de manhã; e a Quinta, à noite. Só a Quinta casa de Elvira dura da manhã à noite. A sucessão das casas repete o movimento dos nomes das personagens: Elisa, Elvira e Mary e, na última sequência, a ordem nominal das casas inverte-se.

O movimento entre as casas é atravessado pelos nomes e os pronomes correspondentes. Do "Eu" de Elisa da casa vazia ao "ela" da casa da língua, toda uma história, toda a assunção da que, no movimento narrativo, encontrou a sua identidade na sua capacidade de contar o Outro. Do "ela" de Elvira na casa da epifânia ao "eu" da casa atrium, todo o êxito de um processo de individuação, isto é, a passagem do estado de assunto ao da subjectividade.

Elisa, a personagem das palavras, personagem que se procura, que pretende explicar-se, trabalha o seu nome procurando, ao longo do romance, re-motivá-lo, re-semantizá-lo. Ela ouve o seu nome como vazio: "Dizes o meu nome sem nada dentro" (p.85). Através das associações de ideias relativas ao seu nome, da invenção de uma etimologia, do jogo de palavras, Elisa vai tentar explicar-se a si própria. Tudo isto constitui gestos de uma busca de palavra/escrita, na pesquisa de um sentido outro, de significações tornadas visíveis. Na panóplia dos nomes e dos diminutivos pelos quais a chamam, estabelece-se toda uma rede de relações familiares e de classe social: Maria Elisa, Elisinha, Ziza, Zizi e Zizinha.

Os seus "trabalhos de casa" assim como a cópia dos textos de outrem ou as suas composições escritas na Segunda casa, são sentidos como a incapacidade de se encontrar uma identidade própria. A pesquisa da motivação do seu nome próprio representa simultaneamente essa incapacidade e a marca de uma experiência de sucessivas abordagens na busca de sua subjectividade:

> Elisa quer dizer o quê, a eleita ou a elidida, suprimida? A elisão evita o hiato. A eleição evita a bruteza clara, é a evitação do argumento da força? Dilecta, a que deleita, para que fim? Estava a pensar no meu nome quando ... (p. 303).

> [...] é inacreditável como nem disfarça a sua preferência pela Maria Elisa, a Mimi é muitíssimo mais bonita [...] A minha filha Maria Elisa é uma mulher interessante, Maria do Carmo, na sua família há apenas mulheres bonitas e, tirando você, chère, sem raça. A sua filha Maria Elisa tem sete anos, António, é ridículo, Ridículas são as mulheres que não preferem o pai, Maria do Carmo, ridículas e irremediavelmente estúpidas, (p.123).

Eleita, ela é-o. Ela é a preferida do pai que, no diálogo com a mulher, proclama o seu amor e a sua admiração relativamente à sua filha bem-amada. Elisa toma-se por uma espécie de Electra, marcada pela preferência do pai e pelo seu engajamento político que faz a ponte entre a crise familiar e a crise política, a da pátria. Assim, o romance prova a tese de Elisa: *as pessoas são na vida política o que são na vida pessoal.* Perante a tortura infringida pela Pide, polícia política, a sua preocupação é não trair:

> Não lhes dar armas, nomes, nada de legível,
> mas não se deve olhar as cidades assim, a maior dor, a vista da distância, faz estátuas de sal gema que qualquer água rói, ... (p. 87).

Há aqui a alusão à terrível forma de tortura do sono também chamada tortura da estátua: durante dias e noites, o prisioneiro devia fazer de estátua, isto é, era impedido de dormir. E isto até que as veias lhe rebentassem e, louco de dor, fosse obrigado a denunciar os camaradas de luta.

"A sua filha Maria Elisa escreve lindamente, Maria do Carmo". É, pois, sob o signo do Pai que Elisa faz a sua aprendizagem da escrita, mas não da linguagem: do pai, herdara o domínio e a mestria das palavras, a matéria por excelência do trabalho "escritural".

> Aragon, pai? dizia eu, e o seu dia começava com esse sorriso. E depois? Mas para que é que foi, Pai,
>
> Que aqui estou e a causa desta postura não na sei a menos que seja levada ainda para espaços mais longes da vossa casa, isto o cais onde me arribaste [...] Faço pois a mão portuguesa que me ataste ao leme da carcaça, copio com verve de cidades e de azedas de serras, tua
>
> Elisa Elisão
> A Lusa Alusão (p.133)

Personagem múltipla, fragmentada, em acto de escrever, Elisa busca a experiência que lhe falta pela sua tenra juventude, mas também pela sua pertença social à deriva. "Qualquer dia matriculo-me em Letras, assim serodiazinha, agora que a universidade está em crise e a pátria está em crise. O que eu preciso é de uma crise que esteja comigo" (p.157).

O questionamento sobre a sua identidade tanto nacional como social e individual é muito urgente nela. Será na pesquisa da pluralidade dos registos, efeitos da interdiscursividade, que ela conseguirá o esclarecimento da sua subjectividade. Já na primeira casa, nós vemos como a preocupação de aprender a trabalha do interior:

> [...] deixai-me em paz e ao meu passo manso, cabeça azoada de vozes de toda a noite fechada a ver se aprendo, leixai-me toda a esperança de onde vos tendes lavado e para onde ides, fugidos, correntes e determinados, (p.63).

Este pequeno trecho é interessante a vários títulos, porque ele é feito de intertextualidade pelas alusões à poesia dos trovadores galaico-portugueses: a palavra *leixai* é um arcaísmo que deixou de ser usado depois do século XIV.

> Estes estádios da consciência buscam o arcaico na forma de dizer e a diversidade dos nomes para o mesmo objecto - como o olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, está em tudo (p.381).

A busca da subjectividade vai a par das dúvidas sobre a escrita:

> É tudo o que se apequena ou engrandece, nestes estados? Quais estados, de nação? Primeiro elemento a identificar isto - os significados entram em variância até à insignificância. Em Lisboa, nos anos sessenta, num banco da Avenida, Eu. E é tudo que se apequena ou se engrandece? Depende de lá passar, cair, ou ir andando, manco que seja, parece que. E se muito passas chamam-te crivo ou ralador, utensílios modestos, que só indo a passar ao sério a perdição gasta pode ser exemplar, parece que. Carece sofrer a quem passa, a família, os amigos, dolorosamente, desistir quando azo disso [...] ou foi preciso tanto para explodir aqui mais que um nome, uma família ou a ordenação das fronteiras? (p.72).

E dúvidas de toda a espécie a assaltam, quando Elisa se pensa como sujeito da escrita e sobre o papel que lhe é cometido:

> Como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina que devem ser o que de mais parecido se faz em calçado no Porto com o que de mais parecido se fazia em calçado no Porto? Como os da Irene Lisboa, saldos da secção do Grandella nos anos trinta, se a havia? Como a Virgínia Woolf, os mais feios da melhor loja, duas vezes ao ano, por atacado, com os da Gertrud Stein, duas fivelas de strass sem sola? Deus dos sapatos, como isto me está tudo a ir depressa na cabeça, ou lá onde quer que é, que é também uma fala. [...] Se eu escrever, então terei a certeza que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado. Até tenho que me comover por não saber o que hei-de calçar-lhes. Se Eu um dia souber que toda a arte, mesmo a séria como um raio, participa da mesma realidade equívoca que faz que o coração humano deseje miríades de formas de sapatos, hei-de denunciar isso mesmo e então não haverá mais doidos ou santos necessários sobre a terra e ainda menos artistas. Acho que era isso que Eu queria, se escrevesse - que o que tenha que ser perguntado aos ares não o seja na terrível solidão dum sapato velho desirmanado na profusão dos calçados. E se um dia escrever vou ter cuidado com as imagens baratas, com tudo o que é barato e se passa ao lado. Toda a gente quer algo que ao menos imite o, (pp.75-6).

E, como se estas preocupações não fossem suficientes, a mudança do poder que não de regime, coloca-lhe novas questões que demandam novas indagações:

> Mas Elisa, nesta ascensão de Março está obcecada com a sua nacionalidade por resolver. [...] Terá que decifrar que é gente e que é nação ou tribo mais que um modo de dizer-se singular e passar anulada, que é um par mais que lugar de acariciar-se preferentemente, a danação, terá que, (p.397).

Nos seus exercícios estilísticos que vão suceder-se ao longo dos trabalhos das diferentes casas, e no encontro com o Outro, o jovem africano, Elisa será confrontada com a exploração e a colonização:

> Foi então que ouvi distintamente que ele me dizia, Nada temas, Elisa. Encostada a três metros do mesmo parapeito, assistindo, eu disse então, Como?, e ele respondeu virando lento a vista de pupila de ónix sobre fundo de resplandescendente branco ácido, quase azul, o sorriso compassivo mantido, Não disse nada, minha senhora. [...] Prazer, chamo-me Ângelo. [...] É portuguesa, está doente? Sou portuguesa, posso vir a estar doente, donde é que você vem? O você era tímido, aquilo ou era de soba ou de embaixada para cima, a realeza. Cape Town, disse ele e sorriu maligno, mas não me era dirigido a mim, ave coxa, arribante. [...] riu-se muito comigo e pela primeira tocou-me com os três dedos intermédios da mão direita, dizendo, Malinké, mia senhor fremosa, algures dos arrabais do grande rio, importa pouco. Ilha? disse eu. Não, floresta basta, o calor húmido irisa o umbigo dos deuses. - Falas bem português, disse eu. E disse tu.
>
> Quando o Pentecostes nasce é para todos. É a língua d'alma.
>
> A tua mãe? (p. 306-307).

O jovem africano desenvolve toda uma estratégia de sedução baseada num certo alarde de saberes e, numa linguagem metafórica, conta-lhe mitos exóticos das suas origens. Estabelece-se um diálogo interessante em que cada um enumera as suas diferenças:

> - Então o carinho, a veemência da ternura, a veemência da diluição no outro, no mundo, a paciência da mãe com as suas crias, é tudo que queres da tua pátria, da gente de África?
>
> - Isso, isso.

- Mas tu estás cheia de ódio, assombrações, autos de fé, monumentos ríspidos, gazela.

- Como tu, pantera doce negra, como tu, a agulha de NotreDame é uma zagaia perdida,

- Donzela gazela respeita a cólera dos pobres, a catana que dorme nos matos sob os peitos dum homem acossado não é a ponte sobre o Tejo, é mais cara, mais nova, já não há povos de eleição, há munificientes sobrevivências, vem aí outra coisa.

- Mas isso digo, isso digo.

- Podes dizê-lo comigo e não podes dizê-lo comigo, os africanos não são o algodão das tuas feridas sobre a terra, o teu povo,

- É um povo ferido, há portugueses que dormem sob arcadas, longe.

- Não são de ti, da tua carne.

- São, são.

- Olha os meus pulsos.

- Tens a vanglória das tuas cicatrizes.

- Tenho a glória de chegar aqui nu de ânimo, falar a tua língua, achar-te e não poder levar-te.

- É então impossível tudo?

- Posso adiar, gazela, as nossas pátrias não são pátrias que começam pelo fim, não posso adiar, se bem é doce, bai é magoado, mas se cabado, ca ta birado[5] (p. 317).

A separação é inevitável. As diferenças são muitas e a encruzilhada aponta para caminhos diferentes, e diversas são as direcções. Ângelo desaparece como aparecera: "Sabendo acaso prematuramente tudo da perdição terna com o outro, ela não ia morrer". (p.385) Mas a função do encontro cumpre-se: desfaz os laços ancestrais do Império e, virando as costa ao mar, Elisa entra na aventura europeia e assumir-se-á como portuguesa.

Elisa fora afinal benquista dos seus - podia aprender quase tudo das relações corpo a corpo com os outros corpos, animados ou não, vegetais, línguas vivas, arrebatar da morte, querer o transmudar, tolerar a crise brusca e aprender a paciência. Nesses dias, achou-se muito portuguesa (p.387).

Mas saber-se portuguesa e europeia não é suficiente para Elisa. A sua demanda em favor da sua subjectividade não está terminada. A busca da diferença específica que faz dela um ser único prossegue através da aprendizagem da escrita.

Tudo o que leu lhe pareceu minuciosamente concertado como um oráculo coerente, embora não haja tecido congeminações sobre que sujeito orava assim ou se o devia sequer distinguir de si própria (p.379).

É preciso aludir, ser realista. A vida é uma alusão. estou cansada - sou fêmea - é o primeiro direito, estar cansada de impregnação. De insignificância de gestos. Isto onde estou é uma violência. Mas a violência abominada faz a força (p.383).

Vou lavar duas camisas. Sempre é um princípio, lorpa. A que vai ser escritora em português esvai-se da evidência do que ignora.

A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais (p.384).

---

[5] "A vinda é doce, a ida dói, mas quem não parte não tem regresso", Crioulo, Cabo Verde.

> De resto ela sabia algo mais que o comum, parecia que isso teria a ver com escrevê-lo ou falar disso, mas de um outro quotidiano mais forte.Olhando para o espelho [...] acrescentava ainda que era mulher e que sim, sim, também isso se veria depois, da diferença de solidões, de gestos milenares. Estava carecendo de ser perfeita em mais matérias, Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar? E escrevia então assim em espécie de diário de bordo, só não sabia de que embarcação ou viagem, (p.385)

A busca da subjectividade forja-se na intersubjectividade, isto é, no confronto com outros, na permuta. Como portuguesa assumida, Elisa sonha com uma velha "nação marcada pela dispersibilidade que escolheu reclinar a cabeça à espera do princípio de uma outra era sem povos preteridos ou malditos" (p. 398). Elisa cumpre-se nos diferentes planos da subjectividade.

Maria Velho da Costa, neste romance, atinge uma grande mestria da ficção romanesca. A sua obra é inovadora e plena de recursos que lhe proporcionam uma grande tensão apesar do discurso fragmentado e de a frase se fazer eco de várias vozes. Há como que uma sinfonia dos mais variados registos que se chocam e se harmonizam numa intertextualidade feita de referência a uma multidão de outros textos e de textos outros. A amálgama de contextos culturais muito diversificados levam-na a utilizar uma espécie de interlíngua feita no cruzamento de toda uma variedade de códigos linguísticos pertencendo a áreas geopolíticas bastante longuínquas umas das outras. Mas estes procedimentos linguísticos, se eles estão próximos daquilo que se pode chamar uma escrita feminina, não são exclusivos deste tipo de escrita. Maria Velho da Costa, ultimamente, não aceita uma infeudação no princípio da sexuação. Tem-se mostrado contrária a uma reflexão aprofundada que se traduza visivelmente em termos de problemática feminista.

É evidente que uma grelha de análise gera o risco de simplificar a enorme complexidade da experiência "escritural", mas recusar categoricamente a importância do género do sujeito da enunciação leva a impedir de esclarecer certos ângulos que ganhariam em serem encarados. Nessa atitude, podemos discernir uma espécie de suspeição, crendo ver nisso um fundamento biologizante que a Autora reprova. Podemos pensar que é perdendo-se longe dos espaços estranhos à sexuação, ao "género", que Maria Velho da Costa pretende tratar do problema maior da sua relação com a língua, com a escrita. Ora, um tal pressuposto parece-nos colidir com as preocupações que a sua personagem, escritora em devir, manifesta em variados passos do romance. A Autora defende que a escrita não é para nenhum escritor o simples enunciado de ideias ou a expressão de uma posição sócio-biológica. É verdade que uma obra literária está ligada às circunstâncias e às condições de experiência do sujeito que escreve, mas ao mesmo tempo as transcende. A obra não imita o mundo, pois constitui um mundo em si mesma. O estatuto feminista de uma crítica literária pode encarar-se segundo duas vias diferentes e complementares: ter recurso a uma grelha de leitura (sempre redutora), ultrapassá-la ou mesmo esquecê-la. Seria neste entre-duas que se situaria a probabilidade da reflexão. Qualquer procedimento é susceptível de ser explicado e compreendido para realçar simultaneamente a sua produtividade e os seus limites.

Escritoras há que, tendo conseguido estar representadas no cânone literário, vêem com maus olhos o apelo ao seu sexo, julgando tal como atentatório do seu estatuto de sujeito universal.

Entre a margem e o centro, entre a anulação e o engajamento da escrita feminina, uma pista se abre: o empenhamento poético, o compromisso com a linguagem. E nestes domínios, Maria Velho da Costa tornou-se mestra (ou devo dizer mestre?) Na sua obra, existe indubitavelmente aquilo que Baudelaire chama "*cet élément inattendu, l'étrangeté qui est comme le condiment indispensable de toute beauté*".[6]

Para terminar, saliento que, sem sabermos com rigor o que seja uma escrita feminina e sem tempo para aduzir as razões que nos levam a tal, ousamos afirmar que *Casas Pardas* só poderia ter sido escrito por uma mulher. A nossa autora ficaria horrorizada com esta afirmação. A busca da subjectividade da sua protagonista não foi até ao fim: ficou enredada nas malhas do discurso paterno, não ousando reivindicar a especificidade da sua experiência de ser sexuado e marcado culturalmente pelo género feminino. Não existe experiência humana fora do sexo (do corte), a ele estamos condenados. A designação "neutra" de escritor, se não fosse uma aberração na língua portuguesa, não seria mais do que um disfarce do discurso masculino para se arvorar por inteiro em estatuto de sujeito universal. É, pois, sob o signo do Pai que a busca da subjectividade fica a meio caminho.

Universidade de Montreal

[6] Citado de memória.

JOSÉ DE ANCHIETA S. J. - POESIA E PROJETO CULTURAL

SÍLVIO CASTRO

Quando se comemora o quarto centenário da morte de Anchieta (1534-1597), uma das maneiras possivelmente mais positivas para estudar a contribuição literária do jesuíta é aquela de fazê-lo a partir do conceito de cultura enquanto projeto; isto, naturalmente, sem perder de vista a dimensão poética desta mesma obra.[1]

Anchieta é, de certa maneira, um jesuíta atípico na fase inaugural da catequisação dos indígenas brasileiros porque exercita o seu ministério sempre guiado pela criação literária[2]. Num momento de predominante tendência à ação organizativa, à estruturação do ambiente e construção das sedes materiais da missão, momento em que afora o agir na direção da realidade quotidiana tudo o mais se mostra como pura perspectiva, o jovem Anchieta se apresenta como um estudioso puro. Será por isso mesmo que Nóbrega logo o toma sob uma proteção quase paternal.

O encontro entre Nóbrega e Anchieta, particularmente significativo para o sucesso da recém-criada Província jesuítica do Brasil e de grande importância para a realização da personalidade anchietana, pois possibilita ao jovem jesuíta, através do Provincial, de integrar-se na atividade organizativa sem uma sua natural conflitualidade com o ativismo daqueles primeiros tempos.

A Província jesuítica do Brasil, através do P^{e} Manuel da Nóbrega, logo coloca em prática no processo de evangelização a linha que Francisco Xavier propusera com sucesso nas missões do Oriente: a adesão à lição de São Paulo. A lição paulina que, indo diretamente ao novo homem, supera o espírito de conquista e faz com que a antiga cruzada se transforme em atos de evangelização. O conhecimento da língua do evangelizado, neste caso, é elemento indispensável para a missão. O contacto jesuítico com o homem a ser evangelizado se guia pela participação - ainda que condicionada pela novidade evangélica - com o mundo cultural desse mesmo homem. Os valores básicos do novo espaço humano de interesse da evangelização são tomados pelos jesuítas como referências indispensáveis à melhor realização do processo de catequese.[3]

---

[1] Em razão de significativa coincidência histórica, as comemorações do 4º centenário da morte de Anchieta em 1997 propõem imediatamente as correspondentes ao 3º centenário da morte de outro grande jesuíta, Antônio Vieira (1608-1697). As universidades de Pádua e Veneza recordaram estes eventos num congresso internacional de estudos inter-disciplinares sobre a obra dos dois autores e significado histórico-cultural do processo de catequese jesuítica no Brasil, congresso realizado nas duas sedes nos dias 8, 9 e 10 de maio de 1997.

[2] Sobre a personalidade e a obra literária de Anchieta, cf. o estudo de Edith Pimentel PINTO, "A poesia de Anchieta", cap. 5 da *História da literatura brasileira*, (dir. de Sílvio Castro), 2 vv., Lisboa: Ed. Alfa, (no prelo).

[3] Este complexo e controvertido capítulo da história brasileira, tanto no plano social, quanto naquele cultural, tem sempre provocado um grande debate entre os estudiosos. Para uma análise do mesmo tendo em

Nóbrega - logo após a sua chegada à Bahia em 1549 - define naquele seu primeiro núcleo de jesuítas, completado pelos Padres João de Azpilcueta Navarro, Leonardo Nunes, Antônio Pires e pelos Irmãos Diogo Jacome e Vicente Rodrigues, o conhecimento da língua dos índios como fator essencial de realização daquela que ele desde logo denomina "a grande Empresa".[4]

Anchieta, com os seus vinte anos apenas completados, desde 1553 se incorpora neste sistema de pensamento e de ação, tomando a si a missão de aperfeiçoar o conhecimento do "sistema das línguas indígenas"já em prática pelos seus novos companheiros.

O material linguístico recolhido nos quatro primeiros anos da missão certamente já constituía um *corpus* importante, sempre em evolução com os acréscimos trazidos pelos padres e irmãos, e manejado diariamente na convivência com os indígenas. Todos os religiosos se transformavam em eficientes "línguas", ainda que um ou outro, como Leonardo Nunes, se sobressaísse no domínio dos novos meios de expressão.[5]

A partir desta operação coletiva, Anchieta lentamente elabora a grande empresa linguística que é a sua *Arte de Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil*, saída em Coimbra no ano de 1595.

Esta obra de Anchieta, que é também um trabalho de grupo, pode ser vista - em face da nova metodologia catequista de tipo paulino que traduz - como um resultado da modernidade renascentista que se implantava lentamente no Novo Mundo em oposição aos predominantes resíduos medievais tradutores das ações de conquista espiritual da época anterior.[6]

Anchieta é tomado por Nóbrega como complemento ideal de seu trabalho de criação da grande Empresa que era a Província do Brasil. Vendo no jovem canarino uma vocação para as letras, não teme em fazê-lo mestre até mesmo de seus companheiros mais velhos. Anchieta, jovem discípulo da famosa escola de latinistas que sempre foi a Universidade de Coimbra, a partir de 1553 ensina latim a seus confrades no Colégio da Bahia. Além disso, escreve cartas, informações, crónicas da Província nascente, ao mesmo tempo que enceta a catequisação a partir da elaboração de uma atividade literária que logo se mostra um produto de exceção.

A obra literária de Anchieta, diretamente integrada na missão jesuítica de catequese e com ela identificada em sentido profundo, é ao mesmo tempo criação poética e projeto cultural. Certamente, um produto jesuítico porque o seu objetivo - o seu espaço

---

vista, em particular, o significado da lição de São Francisco Xavier na pregação do evangelho no Brasil, cf. o estudo de Ariel CASTRO, "Ação dos jesuítas no processo de formação cultural do Brasil", cap. 4º da *História da literatura brasileira*, (dir. de S. Castro), ed. cit.

[4] Cf. in Pe Manuel da NÓBREGA, *Cartas do Brasil (Cartas jesuíticas-I)*, Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edit. Univ. de São Paulo, 1988, p.71.

[5] Muitos outros méritos certamente teve o Pe Leonardo Nunes, entre os quais aquele que lhe confere Wilson Martins de marco para a história da inteligência brasileira: "A história da inteligência brasileira começa em 1550, quando o Pe Leonardo Nunes inicia os estudos rudimentares de Latim no Colégio de Jesus, em São Vicente". W. MARTINS, *História da inteligência brasileira*, São Paulo, 1977, vol. I, p.13.

[6] Cf. Sílvio CASTRO, "Território e expansão cultural no Brasil quinhentista", cap. 6 da *História da literatura brasileira*, (dir. de S. Castro), ed. cit.

privilegiado - se identifica com a missão da Companhia. Mas é igualmente - e muitas vezes em possível oposição ao rigor religioso a que se submete o autor - criação artística de uma individualidade tendente à liberação da própria sensibilidade. Tudo nela se orienta na direção da exaltação da Companhia pelo empenho na missão de catequese; tudo nela , tradução da religiosidade própria do catolicismo derivado das lições da Contra-Reforma; tudo, desejo de anulação da individualidade e de exaltação do amor de Deus. Mas, mesmo assim sendo, a obra anchietana é expressão poética de clara humanidade, consciente de si mesma a partir da própria individualidade. Daí, muitas vezes, a consciência de pecado de orgulho daquele alguém que vive em intenso contacto com a fantasia:

> [...] mas ai, ai de mim, minha cabeça está cheia de fantasias, que carecem de entendimento, e boa rezão; meu coração se secou como feno do campo; minha língua está pegada à garganta, sem cantar o novo cântico ao Senhor, que obrou tantas maravilhas, a quem deram a comer fel, e a beber vinagre, para que suas palavras fossem doces e suaves à minha garganta; só a meu Deus quisera amar de todo o coração, com todo o entendimento, e alma, tendo tudo o do mundo por vil escória, para ganhar a Cristo, pondo em seu amor todas as minhas delícias.[7]

Para Anchieta a fantasia, elemento de glorificação da missão jesuítica, pois lhe permite criar novos elementos para o alargamento da catequese e a conquista de melhores resultados na evangelização dos índios; porém, lhe é também revelação do próprio orgulho no ato da criação poética. Por isso mesmo, ele se sente atraído por alguma coisa que pertence somente à sua sensibilidade, mas que é contrária à sua integração absoluta e irrestrita com as regras da sua Companhia. Quanto mais permite a realização da fantasia, mas agoniza no sofrimento das contradições e sente que trai, sem trair, o seu Senhor.

Este dualismo anchietano é, de um lado, fator de pura criação poética; de outro, elemento inovador para a melhor realização do projeto cultural que se encontra no sistema de catequese da Companhia de Jesus no Brasil colônia.

A poesia é o resultado direto da difícil relação entre uma fantasia intensa e o jesuíta José de Anchieta. Em verdade, a poesia anchietana, em qualquer das línguas usadas pelo poeta canarino: português, castelhano, latim, tupi-guarani, ela toma como matéria sempre, ou quase sempre, a religião e a religiosidade, afirmando-se principalmente nos seus cantos marianos[8]. Porém, no lirismo anchietano - não poucas vezes alta realização poética - a intensidade expressa na direção da poesia religiosa não exclue completamente a presença de uma humanidade concreta. São, em geral, formas de ressonâncias de dores, ansiedades,

---

[7] "A um sacerdote recém-ordenado, toda de palavras da Sagrada Escritura", in: José de ANCHIETA, *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*, Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edit. Univ. de São Paulo, 1988 (a partir da edição organizada por Afrânio Peixoto: *Cartas Jesuíticas 3*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Academia Brasileira de Letras, 1933). O destinatário da célebre carta é desconhecido, pressupondo-se que seja um discípulo de Anchieta quando este era superior em São Vicente, conforme Simão de Vasconcelos na sua biografia do grande jesuíta.

[8] Sobre os cantos marianos de Anchieta, bem como sobre a poética do jesuíta, cf. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, Rio de Janeiro, 1966; e do mesmo autor, *A poética de Anchieta*, Rio de Janeiro, 1962. Para o conhecimento dos textos das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, cf. a edição de Walter Mettmann, na Bibliografia crítica, abaixo.

indeterminações, todas elas - e mais outras - derivadas da sofrida convivência com a fantasia.

Quem viu nunca tal comida
que é sumo e todo bem?
Ai de nós! Quê nos detém?
Quê buscamos?
["Do Santíssimo Sacramento"][9]

Não há cousa segura.
Tudo quanto se vê
se vai passando.
A vida não tem dura.
O bem se vai gastando.
Toda criatura
passa voando.
["Em Deus, Meu Criador"]

Quando esperas de viver
longa vida, mui contente,
ela entra, de repente,
sem deixar-te a perceber.
Quando mostra seu poder,
a morte espantosa,
como vem guerreira
e temerosa!
["Como Vem Guerreira!"]

Pues buscándome rompiste,
buen pastor, el zamarrón
de la carne, que vestiste,
y tu pecho y corazón
para mi guarida abriste,

gáname, que me perdí.
(¡Y tu perdiste la vida
por me dar la vida a mí!)
Yo soy la oveja perdida,
que de ti siempre huí...
["*El Buen Pastor*"]

Uma possível "predominância" da fantasia sobre a matéria diretamente religiosa, a vemos principalmente nos poemas em português e castelhano. Nesses, o ser mais típico do autor, mesmo naquelas dimensões da individualidade ligada à vida terrena, se afirma. Por isso o poeta chega a tomar a matéria da tradição popular vivida por ele para a criação do poema, como é o caso marcante de "O pelote domingueiro", composição parafrástica,

---

[9] Os versos de Anchieta, citados, foram retirados do volume José de ANCHIETA, *Poesias* (manuscrito do sec. XVI, em português, castelhano, latim e tupi, transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins), Belo Horizonte-São Paulo: Itaiaia-Edit. Universidade de São Paulo, 1989.

baseada em trovas populares[10]. Nas composições em latim - em geral um processo sintético da matéria tratada nas duas línguas principais do poeta - predomina o conhecimento da retórica clássica e da tradição lírica ibérica, elementos de grande importância na complexa estrutura cultural de Anchieta. Nas composições em línguas indígenas do Brasil, pelo contrário, vemos a ascendência do projeto cultural ao mesmo tempo interno e externo ao poeta; por isso mesmo, tais composições são os produtos mais diretameante ligados à natureza de poesia didática na produção geral do poeta jesuíta.

O teatro, todavia, é o grande centro de ativação do projeto a partir da poesia. Nele, Anchieta age na totalidade de suas qualidades de poeta e de evangelizador. Enquanto poeta parte da fantasia para criar um produto de grande eficácia cênica, produto ao mesmo tempo preso à maior tradição do teatro português, aquele de Gil Vicente e da escola vicentina, e - mais criativamente - conjugado com a nova realidade físico-cultural a que se dirige[11]. Enquanto teatro preso à lição vicentina, seja no que se refere à poética, seja quanto aos processos formais[12], exprime-se como produto teatral que do real parte para atingir as possíveis expressões da ação dramática. O constante canto da espiritualidade e a lição direta do cristianismo dirigida à realidade simples da gente, tal, a matéria essencial do teatro anchietano.

Quanto ao espaço cultural, Anchieta incorpora muitas novidades sua forma teatral. Dentre estas inovações, ressalte-se primeiramente a composição dos prólogos que tomam como modelo o sistema de acolhimento festivo praticado pelos índigenas a todos e quaisquer hóspedes recebidos em suas casas. Em substituição da solenidade das aberturas fortemente retóricas de determinados trabalhos da tradição, o modelo anchietano utiliza o espírito de festa caracterítico da hospitalidade índigena que acolhe os visitantes com tamanha exuberância que chega mesmo ao pranto.

A partir da consideração de tais inovações pode-se compreender como era profundo o projeto anchietano de fazer da arte o elemento essencial de seu pessoal projeto de evangelização, sempre porém integrado com o espírito da lição da Companhia.

Como segundo elemento inovador do teatro de Anchieta em relação à tradição, coloca-se a ação derivada do dizer de uma composição poética autônoma ao fato dramático geral, usada como *intermezzo*. Através desta intervenção lírica, o movimento dramático assume determinados ritmos condizentes à capacidade de atenção de um público certamente não propriamente pronto a um empenho mais demorado.[13]

---

[10] Cf. Sílvio CASTRO, "O Pelote domingueiro: paráfrase e poesia em Anchieta", in: AA.VV., *Estudos em homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (org. de Silvano Peloso e Maria José de Lancastre), Roma: Bulzoni, 1997.

[11] Quanto ao teatro anchietano, cf. na bibliografia crítica abaixo; Sábato MAGALDI, Wilson MARTINS, José Guilherme MERQUIOR.

[12] Para a questão da "escola vicentina", cf, Paul TEYSSIER, ed. cit., (bibliografia crítica, abaixo) e quanto ao teatro português em geral, Luciana Stegagno PICCHIO, *Storia del teatro portoghese*, Roma: Ediz. dell'Ateneo, 1964 (com uma edição portuguesa, corrigida e aumentada, trad. de Manuel de Lucena, Lisboa: Portugália Edit., 1969).

[13] Para a melhor compreensão das contribuições inovadoras do teatro de Anchieta ao modelo da "escola vicentina", bem como às questões gerais referentes ao teatro inaugural da cena brasileira, cf. a

Através destas inovações ligadas à poesia, música, dança, Anchieta mantém a presença ativa de seu heterodoxo público colegada à mensagem do mais explícito projeto de comunicação cultural.

Università di Padova

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Capistrano, *Ensaios e estudos*, vol. III, Rio de Janeiro: Briguiet, 1932.

_____, *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Briguiet, 1960.

AZEVEDO, Tales de, *Cultura e situação racial no Brasil*, Rio de Janeiro: Edit. Civilização Brasileira, 1966.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de, *A poética de Anchieta*, Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1962.

_____, *Anchieta, a idade média e o barroco*, Rio de Janeiro: Gernara, 1966.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de e ELIA, Sílvio, *As poesias de Anchieta em português*, Rio de Janeiro-Brasília: Antares-Instituto Nacional do Livro, 1983.

CARDOSO, Armando, *Primeiras biografias de José de Anchieta - Quirício Caxa e Pero Rodrigues*, São Paulo: Ed. Loyola, 1988.

CASTRO, Ariel, "Ação dos jesuítas no processo de formação cultural do Brasil", cap. 4 da *História da literatura brasileira* (dir. de S. Castro), 2 vv., Lisboa: Edit. Alfa, (em fase de estampa).

_____, "Formação e desenvolvimento da língua nacional brasileira", in AA.VV., *A Literatura no Brasil* (dir. de Afrânio Coutinho), 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986; vol. I, pp.258-385.

CASTRO, Sílvio, "Território e expansão cultural no Brasil quinhentista", cap. 6 da *História da literatura brasileira* (dir. de S. Castro), 2 vv., Lisboa: Edit. Alfa, (em fase de estampa).

_____, *Introduzione alle letterature portoghese e brasiliana*, Abano-Padova: Francisci, 1981.

CAXA, Quirício, *Vida e morte do Pe José de Anchieta* (ed. de Joaquim Robeiro), Rio de Janeiro: Prefeitura do DF. s.d.

CORTESÃO, Jaime, (org.), *Paulicaea Lusitana Monumenta Historica*, vol. I - 1494-1600, Lisboa, 1956.

FERNANDES, Florestan, *Mudanças sociais no Brasil*, São Paulo: DIFEL, 1960.

FRÈCHES, Claude Henri, "Le théâtre du Anchieta, contenu et structure", in: *Annali dell'Ist. Orientale di Napoli*, vol. III, 1, Nápoles, 1961.

HERRERA, Salvador Lopez, *El Padre José de Anchieta fundador de São Paulo de Piratininga*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

HESSER, Lothar e RAEDERS, Georges, *O teatro jesuítico no Brasil*, Porto Alegre: Edit. da Universidade do Rio Grande do Sul, 1972.

LEITE, Serafim, *História da Companhia de Jesus*, Lisboa-Rio de Janeiro, 1938-1950, 10 vv.

LIMA, Jorge, *Anchieta*, Rio de Janeiro: Ed. Getúlio Costa, 1944.

LISBOA, João Francisco, *Crônicas do Brasil colonial - Apontamentos para a história do Maranhão* (ed. de Hildon Rocha), Petrópolis-Brasília: Vozes-INL, 1976.

MAGALDI, Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

---

iluminante "Introdução histórico-literária" do Pe Armando CARDOSO S.J. à sua edição: *Teatro de Anchieta* (3º vol. das Obras Completas de Anchieta), São Paulo: Edições Loyola, 1977.

MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*, 7 vv, - vol. I, (1550-1794), São Paulo: Cultrix, 1977,

MERQUIOR, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides - breve história da literatura brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.

METTMANN, Walter (ed.), "*Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio,", in *Acta Universitatis Conimbrigensis*, Coimbra, 3 vv., 1959-64, vol. IV (Glossário), 1972.

NEMÉSIO, Vitorino, *O Campo de São Paulo. A Companhia de Jesus e o plano português do Brasil*, Lisboa, 1954.

NÓBREGA, Manuel da, *Cartas do Brasil*, Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Univ. de São Paulo, 1988.

PINTO, Edith Pimentel, "A poesia de José de Anchieta", cap. 5 da *História da literatura brasileira* (dir. de Sílvio Castro), 2 vv., Lisboa: Edit. Alfa, (em estampa).

PORTELA, Eduardo, *José de Anchieta - Poesia*, Rio de Janeiro: Agir, 1959.

RUBERT, Arlindo, *A Igreja no Brasil*, vol. I - *Origem e desenvolvimento (sec. XVI)*, Santa Maria: Edit. Pallotti, 1981,

SPINA, Segismundo, *Manual de versificação românica medieval*, Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris: Klincksieck, 1959.

_____ , *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa: ICALP, 1982.

VASCONCELOS, Simão de, *Crônica da Companhia de Jesus* (ed. de Hildon Rocha), 3ª ed., 2 vv., Petrópolis-Brasília: Vozes-INL, 1977.

VIOTTI, Hélio Abranches, *Anchieta, o Apóstolo do Brasil*, São Paulo: Edições Loyola, 1966.

WETZEL, Herbert Ewaldo, *Mem de Sá terceiro governador geral* (1557-1572), Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972,

AA.VV. *Cartas jesuíticas - III, Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do Pe J. de Anchieta, S.J.* (org. de Afrânio Peixoto), Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1931.

AA.VV., *A literatura no Brasil*, (dir. de Afrânio Coutinho), ts. 1 e 2, (cf. estudos de A. COUTINHO, Armando de CARVALHO, Cassiano RICARDO e Domingos Carvalho da SILVA), Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1955.

AA.VV., *História geral da civilização brasileira* (dir. de Sérgio Buarque de Holanda), 10 vv. (vol. I: *A época colonial*); São Paulo: DIFEL, 1960.

AA.VV., *O Império luso-brasileiro. 1500-1620*, (coord. de Harold Johnson e Maria Beatriz Nizza da Silva), vol. VI da *Nova História da Expansão Portuguesa*, 11 vv., (dir de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques), Lisboa: Edit. Estampa, 1922.

Anais da Biblioteca Nacional, vol. XIX, Rio de Janeiro, 1897. Número dedicado a Anchieta no 3º centenário da morte, contendo do Pe Pedro RODRIGUES, *Vida do Pe José de Anchieta*; cartas de Anchieta; história dos Colégios do Brasil.

Autores e Livros (dir. de Múcio Leão), IX, nº 4, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1948, contendo Notícia biográfica, florilégio, bibliografia de Anchieta.

Idem, vol. IX, n. 3, 8-14, dedicados a jesuítas ativos no sec. XVI: Nóbrega, Cardim, Quirício Caxa, Jerônimo Rodrigues, Leonardo do Vale, Luís Figueira, Antônio de Araújo, etc.

FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-GUIMARÃES ROSA E O MUNDO RURAL

LIGIA CHIAPPINI

É já lugar comum da crítica afirmar que a urbanização acelerada por que passa o Brasil, especialmente a partir da década de 50 (aliada ao intenso processo de industrialização, às más condições de vida e trabalho no campo, ao êxodo rural e à homogeneização cultural do País, integrado pelos meios de comunicação de massa), acaba tornando obsoleta a literatura dita regionalista que perde terreno para a literatura urbana.

Isso que, em parte, é verdade, não deve entretanto obscurecer o fato de que, em diversos pontos do Brasil, essa literatura não tenha cessado de ser produzida e, pelo contrário, nos últimos anos, venha renascendo não apenas pela quantidade mas até mesmo pela qualidade de algumas obras que atualizam a tendência e comprovam que o regionalismo tem mesmo um "fôlego de gato".[1]

Esse processo, que não é só brasileiro, pois se observa um fenômeno semelhante nas literaturas norte-americana, alemã, italiana, inglesa e, até mesmo, francesa, para não falar na hispanoamericana, no nosso caso tem um complicador no fato de aqui ter aparecido o que é talvez a melhor obra que se debruçou sobre o espaço e os tipos rurais de uma região: a obra de Guimarães Rosa. De fato, além da presença mais visível e mais visivelmente atual da literatura urbana, que parece por si só tornar ultrapassado o regionalismo, o fato de a obra de Guimarães ter alcançado a dimensão de alta elaboração estética que alcançou nos leva a julgar tudo o que aparece, sobretudo na ficção de caráter rural e regional, confrontado a esse modelo insuperável, como sendo velho ou com gosto de fruto antes mais docemente saboreado.

Isso explica porque a crítica, nos seus balanços da ficção mais recente, dá pouca entrada aos títulos que se encaixam nessa tendência. Uma pesquisa recente, coordenada por Ariovaldo José Vidal, meu colega no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, e na qual tive o prazer de coolaborar por certo tempo, realizou um levantamento, com vistas à produção de um catálogo, da ficção brasileira produzida entre 70 e 90, a partir das indicações feitas pela crítica, onde pudemos constatar a incidência minoritária da ficção rural em relação à ficção urbana. Isso pode demonstrar que esta vem sendo produzida em maior número. Mas pode também significar uma escolha da crítica e, até mesmo, um desconhecimento do que se publica fora do centro hegemônico do país, de livros que nem sequer passam pelo crivo dos distribuidores e dos veículos de divulgação, quanto mais pelo crivo mais fino da crítica literária. Com efeito, muitas vezes os críticos do Rio de Janeiro e São Paulo, que ainda ditam os cânones da literatura nacional, nem sabem da existência de obras de caráter regional e rural editadas, vendidas, lidas e até apreciadas apenas regionalmente.

[1] A expressão é de José Carlos Garbuglio e muito difundida.

Fazer um levantamento dessas obras, mapear de onde provêm, quem as edita e a que público se dirigem é um trabalho necessário para corrigir certas generalizações críticas que, no mínimo, repetem antigas falhas da nossa historiografia literária, pautada por um centralismo redutor. É o que estou tentando fazer com o auxílio de duas bolsistas de iniciação científica do CNPq: Érica Gonçalves de Castro e Elisa Duarte Teixeira. Esquematicamente, o projeto, iniciado em agosto deste ano, tem os seguintes objetivos:

1. Organizar um banco de dados sobre a ficção de caráter rural, produzida no Brasil de 60 a 90, integrando, se possível, informações sobre o público atingido, bem como breves notas críticas que permitam fazer uma primeira triagem, com vistas ao prosseguimento dos estudos nessa área.

2. Concorrer para o maior conhecimento e difusão das obras que passaram desapercebidas à crítica do Centro-Sul do Brasil, muitas delas porque também publicadas em regiões periféricas.

3. Familiarizar os jovens pesquisadores com os estudos literários de caráter mais empírico, reunindo informações básicas e imprescindíveis ao trabalho analítico, crítico e teórico.

O trabalho realizado até agora já enfrentou grandes dificuldades para conseguir os dados mais simples sobre quem publicou o quê, onde, quando. Correspondência encaminhada às editoras nem sempre obtém resposta. O mesmo acontecendo com as academias de Letras e os departamentos de literatura brasileira das universidades espalhadas pelo país. Mas estamos insistindo e, no momento, o que temos, além de uma lista já bastante grande de obras e autores do Nordeste, extremo Sul, Região Central e Amazônia é um primeiro balanço, ainda muito embrionário dos temas, tipos e situações comuns, apesar da diversidade regional, bem como das opções por estratégias narrativas que retomam a tradição, mostrando que, se estamos longe de superar Guimarães Rosa, não passamos impunemente por ele. E isso já é um avanço a reconhecer em boa parte dessa literatura.

Uma literatura que, embora tenha diferentes níveis de qualidade, porque, como já tive oportunidade de demonstrar, enfrenta dificuldades específicas do gênero, mais difíceis talvez de superar do que as da literatura urbana[2], certamente expressa, no seu conjunto, as diversidades do País e dos seus tão diferentes espaços-tempo.

A título de ilustração e para concretizar um pouco mais as observações acima, detenho-me a seguir em apenas três desses espaços-tempo sobre os quais já é possível avançar algumas conclusões: Amazônia, Extremo Sul e Nordeste.

---

[2] Refiro-me aos meus estudos sobre regionalismo, especialmente os livros *Regionalismo e Modernismo no Rio Grande do Sul, o "caso" gaúcho*, São Paulo: Ática, 1978; *No entretanto dos tempos, literatura e história em João Simões Lopes Neto*, São Paulo: Martins Fontes , 1988 e aos artigos: "Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro", in: *Palavra, Literatura e Cultura*, São Paulo: Edunicamp e Memorial da América Latina, vol. II, 1994 e "Do beco ao belo: 10 teses sobre o regionalismo", in: *Estudos Históricos*, 1995, 5, Rio de Janeiro.

AMAZÔNIA

O caso da Amazônia é curioso e o que tenho lido desmente, pelo menos em parte, a afirmação de Jorge Tufic, no primeiro seminário de literatura da Amazônia, realizado em 1987. Segundo ele os escritores amazônicos ainda são:

> [...] Colonos de uma lingua e de uma cultura que retarda, em séculos, a formação de valores orgânicos que tome a sabença étnica, aproveite o sincretismo como processo histórico e estabeleça, de uma vez por todas, o âmago, o fulcro, a essência de uma literatura verdadeiramente nossa. É neste sentido de *corpus interno*, excluindo-se temas, imagens, etc., que essa literatura não existe".[3]

Em primeiro lugar não me parece irrelevante para a formação desse "*corpus interno*" a seleção dos temas, imagens, etc., pois eles são o barro mesmo de que brotam os "valores orgânicos" que constituem uma literatura. E outros estudos têm demonstrado como isso acontece. Penso sobretudo na tese recente de Olinda Batista Nogueira, sobre a obra de Dalcídio Jurandir[4]. Nos diversos romances que analisa, reconhecemos vários temas, situações e recursos que vêm se adensando na literatura regionalista, pelo menos, a partir de 30. Aí está a modernização correndo o pobre do seu chão, ou do chão que nunca teve, aí está o conflito das gerações em que avôs solitários e desprezados pelos filhos mais adaptados aos novos tempos, encontram refúgio apenas nas lembranças do passado ou na companhia de um neto criança. Aí estão os coronéis, aliados à polícia e aos cartórios para oprimir e explorar em nome da lei. Aí estão as lendas, as canções e as festas que exprimem contraditoriamente os valores em luta. Aí está a história da Amazônia, representada por alguns fatos marcantes como a cabanagem, onde a versão da historiografia oficial contrasta com a versão ficcional. Esta, talvez mais verdadeira, porque tenta medir a repercussão da luta oligárquica no povo dividido, tal como vem fazendo a ficção do Nordeste com as narrativas sobre o cangaço ou as do Rio Grande do Sul sobre a épica da Revolução Farroupilha.

Mas no romance amazonense estão também presentes as alianças dos coronéis com os ingleses na extração da borracha, bem como aí está estampada, dramaticamente, a ruína de fazendeiros que não se adaptam à modernização e enlouquecem. Assim, a partir de Dulcídio Jurandir, sobretudo da sua obra posterior a 60, a literatura amazônica dá um salto: supera a visão exótica da selva, que Alberto Rangel plasmara parnasianamente no seu *Inferno Verde*, ou o ufanismo de um Alfredo Ladislau, para retomar de modo atualizado e crítico a semente que Euclides da Cunha lançara, colocando no centro da trama o homem e sobretudo o homem pobre, vítima de uma violência mais selvagem que a da floresta: a violência dos latifundiários, da fome, da doença, da corrupção. O inferno que se mostra não é mais verde, é incolor e passa pelo confronto da vida na selva com a vida da cidade, das malocas dos sem terra que ainda não se chamam assim aos covões de Belém onde se abrigam os sem teto, embora tampouco ainda se chamem assim. Há também aqueles que vão buscar na história do seringueiro ou do índio a origem da nossa miséria,

---

[3] "I Seminário de Literatura da Amazônia", in: DO Leitura, São Paulo, 6 (67), dez. de 1987, p.4.

[4] Dalcídio JURANDIR, *da Re-velação da Amazônia ao Sul*, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

como Elson Neto, Mario Maia, Líbero Luxardo, para chegar a Marcio Souza com a crítica da história oficial feita paródia.

Quando o tema mais atual, da ecologia, e da violação da natureza, considerado mero modismo por alguns estudiosos da literatura amazônica, se cruza com o tema da violação à vida humana, sobre o qual ela já acumulou um conhecimento respeitável, a chance de um salto no sentido de superar tanto o provincianismo xenófobo quanto o superficial cosmopolitismo é bem maior. Só assim a defesa da ecologia deixa de ser uma bandeira vazia para encobrir a cobiça do colonialismo, tornando-se um grito em defesa da vida, contra o massacre material e cultural dos povos.

Como não lembrar de Chico Mendes e dos seus matadores ainda impunes lendo essa literatura? Como não lembrar de algo ainda mais próximo de nós, o massacre de Eldorado Carajás? E, sendo assim, como aceitar que uma literatura que trata da vida e da morte de pessoas que desafiaram o latifúndio e a aliança dos políticos, coronéis e policiais, enfrentando heroicamente as consequências dessa luta, principalmente aquela que trata disso tudo, procurando ultrapassar um naturalismo tardio e incorporar novas conquistas da ficção nacional e estrangeira, seja considerada ultrapassada em nome da civilização e da moderna sociedade global?

O EXTREMO SUL

Rio Grande do Sul continua sendo fértil na produção de textos ficcionais de cenário, temática, tipos e linguagem regional e rural. Mas aí também houve evolução. Depois que, em 30 e 40, o gaúcho, já apeado do cavalo pela realidade, foi sendo reconhecido como gaúcho a pé pela ficção de um Cyro Martins ou de um Ivan Pedro de Martins, acaba sendo simplesmente deslocado do centro da ficção regionalista, concorrendo com outras figuras não menos sofredoras das desigualdades da nossa "democracia no campo": os camponeses de origem italiana ou alemã, os pescadores do litoral sul, os índios guaranis aculturados.

Nas décadas de 70 e 80, um autor como Josué Guimarães, desenvolve uma vertente aberta discretamente por Érico Veríssimo, da história da colonização alemã no Rio Grande. Seja mais a sério, como em *A ferro e fogo,* seja misturando a narrativa realista à paródia, como em *Os Tambores Silenciosos,* seja pendendo para a caricatura, como em *Camilo Mortágua,* são fragmentos dessa história que se narra criticamente, pelo avesso, quando a ficção vai revolver as dificuldades e os engodos que sofrem homens, mulheres e crianças da colônia alemã neste lado do mar.

Por outro lado, José Clemente Pozenato enfoca a colônia italiana e a história desses imigrantes, num livro que pouco a pouco veio se tornando mais conhecido, graças à adaptação cinematográfica, *O Quatrilho* (1985). Tanto ele quanto Josué Guimarães, como assinala Regina Zilbermann[5], abordam a história da imigração a partir da história de famílias e indivíduos concretos e anônimos, sem a pretensão de traçar grandes panoramas. A história aqui é filtrada pelo quotidiano de trabalho, amor e sofrimento de homens e

[5] *Literatura Gaúcha*, Porto Alegre: LPM, 1985, pp.49-51

mulheres comuns, ao contrário do que acontecia na trilogia de Érico Veríssimo, de certa forma, matriz dos novos que nele se inspiram. Mas também ao contrário do que acontece na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil que, de modo sistemático, quer recontar, em confronto com as fontes historiográficas, diferentes momentos da história gaúcha. Para Regina Zilbermann, as duas maneiras se completam "ao indicar no conjunto, o grande livro da trajetória do poder por determinado grupo social no sul: heróico e mítico quando da formação, dominador e político à época de sua consolidação, tirânico e violento após a ascensão dos setores burgueses com que viria a disputar a liderança, alheado e claudicante no momento de sua derrocada".[6]

Entretanto, discordo da mesma crítica quando diz que "as obras que historiam ou aludem à imigração não podem ser integradas no Regionalismo", justificando essa exclusão por dois motivos: o fato de o regionalismo sulino tradicionalmente se ter concentrado na figura do gaúcho contra o imigrante europeu que não teria identidade riograndense, e o fato de, ao enfocar a relação do homem com a terra, os romances da imigração não confundirem a terra com o espaço sulino, "consistindo antes numa espécie de seiva vital que alimenta o indivíduo e dá significado à sua vida"[7]. Minha discordância se fundamenta no próprio conceito de regionalismo aí utilizado, demasiado estático e restrito. Uma breve história dos regionalismos em diferentes países mostra que ele evolui continuamente, do idílio romântico, passando pelo realismo social e atravessando o naturalismo mais detalhista até chegar ao que Northrop Frye chamaria de modo irônico, onde justamente a relação homem-terra se alarga em significações míticas e, em certos casos, místicas, ampliando a paisagem rural e regional numa paisagem cósmica e simbólica. Isso, nos melhores casos, sem deixar de ancorar-se firmemente num chão concreto e historicamente definido. É o caminho da literatura francesa que chega a um Ramuz e a um Giono; é o caminho da literatura norte-americana que chega a um Faulkner, é o caminho da literatura hispanoamericana que chega a um Rulfo ou a um Arguedas e da nossa que chega a um Guimarães Rosa. Evolução semelhante pode encontrar-se nas artes plásticas, especialmente na pintura chamada "de gênero".[8]

O regionalismo gaúcho tentou, desde o início, incorporar outras áreas do território para além da zona tradicional da Campanha. No romantismo já temos Caldre Fião, lidando com pescadores do litoral; no modernismo, as várias tentativas, sobretudo da poesia, de tratar da paisagem e do homem da serra. Com Viana Moog e com Érico Veríssimo, entra em cena o alemão, embora o gaúcho tradicional e a campanha demorem a dar espaço a outras etnias e regiões do Rio Grande rural. Mas o fato é que estas vão pouco a pouco se impondo, assim como os imigrantes vão pouco a pouco vestindo bombacha, comendo churrasco e bebendo chimarrão.

Parte da obra de Moacir Sclyar (principalmente no livro *O centauro no jardim*, de 1980) amplia ainda mais esse regionalismo, tratando do homem de origem judia no campo,

---

[6] *Idem, ibidem*, p.51.

[7] *Idem, ibidem*, p.52

[8] Sobre a pintura, no caso francês, ver o excelente estudo de BERNARD, Heliane, *La terre toujours reinventée, la France rurale et les peintres (1920-1955), une histoire de l'imaginaire*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

o pequeno proprietário e lavrador que desdenha a vida fútil da cidade com o seu valor máximo: o dinheiro.

Da velha zona pastoril também vem inovação com os contos de um escritor que, como Pozenato, Assis Brasil e o nordestino Francisco Dantas, é professor universitário e estudioso da literatura : Aldyr Schlee. Vivendo e escrevendo em Pelotas, Aldyr Schlee se apresenta como escritor de fronteira, ou contra as fronteiras, que procura abolir nos seus contos a começar pela linguagem mesclada de espanholismos. Na verdade, não se trata de um escritor que se debruce sobre a vida rural, mas sim, sobre a vida das pequenas cidades fronteiriças, as quase aldeias, povoados ou pueblos da fronteira do Brasil com o Uruguai. *Contos de sempre* (1983) e *Linha divisória* (1988) retomam a tradição lendária do gaúcho, mas, como diz Flávio Loureiro Chaves[9], para subvertê-la, confundindo e miscegenando, numa terra só, gaúchos e castelhanos, que tradicionalmente, desde *O Gaúcho* de Alencar, se apresentam como inimigos, tendo sempre sido visto o castelhano como bárbaro, cruel e primitivo. Revisão da literatura, revisão da história, revisão do tema central que perpassa a narrativa da vida rural: a violência do rico contra o pobre, do proprietário contra o peão, mas também a violência que sustenta a própria "questão regional"—de um estado centralizador que esquece as diferenças regionais para garantir a sua hegemonia e deslancha um processo homogeneizador em cascata.[10]

NORDESTE

O Nordeste é, como o Sul, uma região que se expressou literariamente desde o romantismo. Neste século, o chamado regionalismo de 30 é basicamente pensado como um regionalismo nordestino, embora, como vimos, o Rio Grande do Sul não tenha deixado de produzir seus contos e romances de caráter rural e regional que, nessa década, começam a descobrir o fenômeno do gaúcho a pé.

Grandes nomes como os de Jorge Amado, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, embora já tenham merecido estudos importantes e esclarecedores, estão ainda aguardando outros que introduzam, no que diz respeito às relações entre regionalismo e modernidade, distinções essenciais entre cada um deles.

Há várias vertentes abertas por esse regionalismo nordestino de 30, que foram sendo retomadas até hoje. Vertentes tanto temáticas (a seca, o êxodo rural, a decadência dos engenhos, o cangaço, a saga do cacau, entre outras), quanto estilísticas (da tendência para o memorialismo, em José Lins do Rego, à secura analítica de Graciliano Ramos e ao derramamento da épica-mítico-lírica de Jorge Amado).

Na Bahia, de 50 a 70, escritores, formados no clima de 30, tais como Adonias Filho e Herberto de Azevedo Sales, continuaram produzindo. Trata-se de uma ficção neo-realista que a crítica mais recente tem lido meio apressadamente como um retrocesso em relação às conquistas do modernismo, sem considerar devidamente a necessidade e a capacidade de adaptar o neo-realismo à temática, aos tipos e às situações enfocadas por essa ficção.

---

[9] In: *Literatura e História*, Porto Alegre: Mercado Aberto Editora.

[10] Sobre esse processo e a chamada "questão regional", veja-se Francisco de OLIVEIRA, "A questão regional: a hegemonia inacabada", *Revista de Estudos Avançados*, 18, agosto de 1993, pp.43-63.

Nas décadas de 60 e 70, a seca e a pobreza cearences são objeto da obra de Moacir Lopes, *Chão dos Mínimos* (1961) e *Por aqui não passaram rebanhos (1972).* Mas não só da seca vive a literatura nordestina. Em 1965, *A Faca e o Rio*, de Odilo Costa Filho recai sobre a vida das populações ribeirinhas do Maranhão. A Paraíba, no final dos anos 80, se faz presente com inúmeros contistas, destacando-se a obra, ainda quantitativamente modesta, mas qualitativamente expressiva, de Aldo Lopes, autor de *Lavoura de Olhares e outros contos* (1988). Aí, embora se retomem temas e figuras já tradicionais no regionalismo nordestino, a narrativa descontínua, como a própria memória, e a linguagem poética acabam reapresentando o velho de forma nova, para fazê-lo falar a novas sensibilidades pós-roseanas. Já o título, *Lavoura de Olhares,* que lembra *Lavoura Arcaica*, do paulista Raduhan Nassar, indica a superação do realismo documental, a interiorização da paisagem, a dimensão simbólica e lírica do relato.

Mas, mais recentemente, é o veio do cangaço que, embora bastante explorado por José Lins do Rego, volta com força total. De modo mais tradicional em *Aprendiz de Cangaceiro: no tempo dos coronéis*, de Emanuel Leão (1989), de modo surpreendentemente novo em *Os Desvalidos* (1994), de Francisco Dantas. Este autor que já mereceu entrar para a *paidéia* de Alfredo Bosi, na última edição da *História Concisa da Literatura Brasileira,* em 1991 lançara um romance que remava contra a corrente da literatura mais empaticamente identificada com a linguagem dos meios de comunicação de massa e o best-seller: *Coivara da Memória.* Aqui ele retoma outro tema bastante explorado, sobretudo por José Lins do Rego, mas retoma como que para, dialogando com ele e o atualizando, explicitar aquilo que, nele, não se tematiza, o impacto da modernização sobre o neto do senhor de engenho tornado narrador e os labirintos que é preciso percorrer no tempo e no espaço feitos memória, para trabalhar o luto.

Já em *Os Desvalidos*, quem fala não é mais essa espécie de narrador herdeiro do Carlos de José Lins, mas um continuador de Mestre José Amaro, de *Fogo Morto.* E aqui, de modo mais condensado e poético, a miséria de um pequeno ex-agricultor (que já não suporta o peso da enxada e vê-se obrigado a buscar saída no artesanato, mas um artesanato também decaído, remendão), aparece em primeiro plano, junto com a dos pequenos e errantes mascates. O destino fatal desses homens e mulheres, prensados entre as patas da "lei", do cangaço, dos coronéis e da polícia, como já ocorria com José Amaro, tem ainda uma nova ameaça que já assombrava a personagem de José Lins, mas que aqui se apresenta de modo mais concreto: a concorrência de uma nova indústria (como a dos remédios) e de um novo comércio nesse sertão que se moderniza rapidamente mais para o mal do que para o bem dos pobres.

Como diz Alfredo Bosi, apresentando esse romance ao público, Francisco Dantas enfrenta aqui "o desafio de compor (depois de Guimarães Rosa) as vozes da cultura popular em acordes próprios do escritor culto", alcançando "o equilíbrio árduo entre a oralidade da tradição, cujos veios não cessa de perseguir, e uma dicção empenhadamente literária que modula o fraseado clássico até os confins da maneira".[11]

---

[11]Orelha do livro: *Os Desvalidos*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PARA CONCLUIR

Em 1995, Diogo Mainardi lançou um livro denominado *Polígono das Secas*[12] que se propõe a fazer uma paródia dos "clássicos regionalistas, construindo uma crítica arrasadora do gênero". Simplificando muito as contradições do regionalismo e as especificidades de escritor para escritor e de obra para obra de um mesmo autor, Mainardi "acusa esse tipo de literatura de elevar à condição de mito o moralismo e os preconceitos surgidos no contexto da pobreza e do atraso".[13]

Trata-se de um livro fácil. Composto de pequenas histórias que se retomam, espelhando-se, nas quatro partes do livro. Imaginoso, sem dúvida, pode funcionar aqui e ali como uma sátira bem feita. Mas o próprio autor não confia no poder da sua prosa, pois, na conclusão, faz questão de explicitar suas intenções polêmicas e a própria composição do livro:

> Ao longo desta história, os sertanejos morrem à medida que representam figuras tradicionais da literatura regionalista, como o retirante, o coronel, o jagunço, o vaqueiro, o violeiro, o cangaceiro, o jerico, o santo, o mártir.
>
> A matança à qual são submetidos é metafórica. Não indica um real desejo de eliminação por parte do autor, que não tem qualquer interesse pelos sertanejos, a não ser como personagens da literatura. [...]
>
> A literatura regionalista não é uma questão de atualidade. O filão sertanejo esgotou-se, seus maiores cultores morreram décadas atrás. [...]
>
> No caso da literatura regionalista, a humanidade demonstra orgulhar-se das próprias conquistas, ostentando despudoradamente as características mais prosaicas dos sertanejos—sua linguagem, seus sentimentos, suas crendices.
>
> Os sertanejos acreditam na possibilidade de dar um significado às próprias vidas. A literatura regionalista legitima essa crendice, atribuindo uma dimensão alegórica à vida quotidiana dos sertanejos.
>
> [...] Através da literatura regionalista, os sertanejos difundem suas crendices, impingindo sua mentalidade grosseira.[14]

Grosseiro me parece considerar linguagem, sentimentos e crenças como coisas prosaicas e subestimar a mentalidade do sertanejo, sobretudo quem a conhece tão pouco, como nós, intelectuais, que nem a mentalidade dos cangaceiros da cidade conhecemos.

As leituras ainda fragmentadas sobre e da produção regionalista, produzida de norte a sul nos últimos 30 anos, que estamos tentando conhecer melhor nesta pesquisa, e as primeiras impressões apresentadas neste texto lacunoso, o único possível no momento, parecem desmentir o juizo de Mainardi. Embora seja preciso reconhecer que ele se pauta por uma atitude já tradicional da nossa intelectualidade, compreensível e,mesmo, na atual conjuntura, vista por muitos como a única alternativa real (palavra emblemática no Brasil de hoje) de entrarmos com rima e tudo na aldeia global.

DTLLC e CENTRO ÁNGEL RAMA/U S P

[12] São Paulo: Cia. das Letras.
[13] *Idem, ibidem*, orelha do livro.
[14] *Idem, ibidem*, pp.117-18.

CLARICE LISPECTOR: NO INTERVALO ENTRE O PRIMITIVO E O ULTRA-MODERNO[1]

ELIANA MARA CHIOSSI

Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente.

Clarice LISPECTOR

A obra de modo nenhum é para o homem que começa a escrevê-la um recinto onde permaneça, no seu eu sereno e protegido, ao abrigo das dificuldades da vida. Talvez ele se julgue de facto protegido do mundo, mas é para se expor a uma ameaça muito maior, e muito mais ameaçadora, porque o encontra desarmado [...] A obra exige isso, exige que o homem que a escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não alguém diferente, não, do ser vivo que era antes, do escritor com seus deveres, as suas satisfações e os seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra.

Maurice BLANCHOT, *O Livro Por Vir*

Na abertura do romance *Água Viva*[2], a voz que narra declara já sua hesitação a respeito dos riscos da escrita. Como prestes a se lançar num abismo, ou mesmo numa travessia perigosa, essa voz expressa o misto de prazer e dor que podem advir do risco assumido ao se enfrentar o espaço literário, como arena, e dirige-se ao Outro, que mais que um leitor potencial, será cúmplice da angústia que se seguirá:

> Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. [...] mas agora quero o plasma [...] Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim, ou se faz sozinho. Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (p.13).

Seguindo a idéia de Blanchot de que "o que escreve é a pulsão para a escrita" a escritura de Clarice, dita por ela mesma como uma "obstinação vital", nasce de uma pulsão que sintetiza Eros e Thánatos, arquétipos da pulsão para a vida e da pulsão para a morte. E dessa síntese se fortalece a autora para empreender uma decifração dos enigmas existenciais.

Do princípio ao fim, a escritura de Clarice Lispector traçou um itinerário de indagação extrema, numa reiterada tentativa de compreender a substância do Ser, no jogo

---

[1] O título foi escolhido de entre os vários que a autora nos propôs (nota do editor).

[2] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1993.

de forças entre as grandezas e as misérias, entre a glória e danação. Esse enfrentamento, essa inadiável necessidade de caminhar até a exaustão, aponta para a voz da estreiteza da vida, corrompida no cotidiano, para ouvir o silêncio pleno. A comunicação no mundo pragmático não significa mais e o Homem se vê confinado nas celas de um intermitente comunicar-se, mesmo quando sua fala é vazia.

O desafio de Clarice, que era o de entender o silêncio como profusão de significados e como região fundante do encontro dos sentidos, afetou-lhe como problema e uma solução. Praticamente inaugurando a ficção introspectiva na literatura brasileira, de profunda sondagem psicológica e existencial, foi de certo modo incompreendida pela crítica que talvez esperasse dela um comprometimento mais contextual e sua obra foi, em linhas gerais, considerada hermética, desligada do social, fraca e até defeituosa.

Num de seus textos críticos sobre Clarice Lispector, Luis Costa Lima declara que os personagens por ela criados estão impossibilitados de ir além de si mesmos, enredados na sua própria individualidade e portanto incapazes de se articularem com a totalidade e "essa falta importa não apenas para que se conheça o tono da obra, como para que se entenda a razão da sua fraqueza"[3]. Ele continua sua crítica até chegar ao ponto de dizer, contraditoriamente, que há na sua obra "captação de uma certa realidade histórica: a realidade do homem contemporâneo nas grandes metrópoles". Mas questiona a validade da sua obra, insuficiente, no seu julgamento, como "resposta crítica" à ameaça da opacidade do mundo.

Esse posicionamento serve como exemplo típico da defasagem entre um grande escritor e um crítico, quando este não se faz leitor. No caso citado, a concepção de Luis Costa Lima sobre o papel da obra literária inclui um compromisso de representação e certa contextualização explícita que mesmo na época de sua crítica já perdia sua validade como princípio estético . O que ele não pôde detectar, mas já havia sido captado pela escritora, era o avanço vertiginoso da crise da escritura, que estaria, pouco tempo depois, *pari passu* com a crise pós-moderna, à qual o Brasil - mesmo não fazendo parte do conjunto dos países pós-industriais e sem ter participado efetivamente dos conflitos que desencadearam as duas grandes guerras mundiais - não permaneceria refratário.

Contrário ao texto redutor e classificatório de Luis Costa Lima, um grande leitor-crítico de Clarice, Benedito Nunes - talvez um dos mais autorizados comentadores de sua obra -, apresenta em seu livro O *Drama da Linguagem* um estudo crítico da produção clariceana, que retribui com lucidez o fato de ter sido por ela iluminado[4]. Publicou, além disso, artigos esparsos sobre a obra de Clarice, abordando quase sempre seu parentesco com a filosofia.

Traçar o roteiro "evolutivo" da crítica a respeito da obra de Clarice Lispector daria um painel questionador e ilustrativo da relação da crítica com a obra de arte e do caso específico da crítica brasileira com seus escritores. Há, nesse sentido, um grande número de produção intelectual, principalmente nos cursos de pós-graduação, em torno de sua

---

[3] LIMA, Luis Costa, "Clarice Lispector", in: Coutinho, Afrânio, *A literatura no Brasil*, vol. 5 Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970, 449-72 (451)

[4] NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem*, São Paulo: Ática, 1989.

obra. O trabalho de Olga de Sá[5] é um guia indispensável para situar a obra clariceana. O primeiro capítulo resenha panoramicamente o posicionamento da crítica brasileira perante a obra de Clarice Lispector. É preciso destacar que, estranhamente, a recepção farta e favorável da obra de Clarice por críticos-leitores de outros países, a coloca em consonância com as mais agudas e atuais reflexões a respeito da obra de arte literária. Isso daria um grande e aventuroso outro capítulo...

Voltando para nosso crítico Luis Costa Lima, o que para ele é debilidade da obra clariceana, é considerado por grandes pensadores como a condição da escrita contemporânea, no que ela tem de poder na luta contra a opacidade da vida humana, na luta contra a ameaça de perda dos sentidos da arte, na busca de uma poética de resgaste, para trazer de volta algo que a obra de arte literária nunca perdeu: o poder de resistir contra a "vida danificada"[6].

Maria do Carmo Campos, num artigo intitulado "Clarice Lispector e a "vida danificada""[7] faz uma leitura da escritura clariceana seguindo as reflexões de Adorno no seu livro *Minima Moralia*, para, também pela iluminação, encontrar em Clarice essa resistência através de suas narrativas que "podem ser lidas como "anacrônicas", justamente por serem, pelo avesso, extremamente atuais". Para Maria do Carmo esse anacronismo coloca sua obra no devido lugar, "aquém ou além dos patamares da literatura brasileira", no espaço da modernidade em processo, que "segundo Adorno, é uma categoria mais qualitativa do que cronológica".

Ainda pensando junto com Adorno, nos reportamos a seu texto *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*[8] onde ele apresenta o paradoxo que caracteriza a posição do narrador contemporâneo: "não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração." Pressionado por outros meios de narração, como, entre outros, a reportagem e o cinema, o romance se viu perante o dilema de libertar-se das malhas do relato tradicional, para através da sua ultrapassagem encontrar seu outro novo lugar. Numa época delimitada como pós-guerra e pós-industrial, o dilema do narrador se agrava pois se narrar é "ter algo especial a dizer" esse "especial" é obstruído pela mão dura da "estandartização e mesmidade". À automação do sujeito, como mera peça de uma engrenagem de produção e consumo, deve-se contrapor a força do romance que desde seu primórdio já enfrentava o "conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas".

O que Clarice Lispector já anunciava, desde a estréia em *Perto do Coração Selvagem*, e não foi percebido por um crítico como Luis Costa Lima, era o "momento antirealista do novo romance, sua dimensão metafísica". No espaço do romance não caberia mais um agrupamento de fatos, enfeixados por uma fórmula cristalizada de narratividade e ordenados por uma onisciência tranquila. Seu objeto constitui-se agora de "uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos" (Adorno). Deriva dessa

---

[5] SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*, 2ª ed., São Paulo: Vozes-PUC, 1993.

[6] Expressão usada por Adorno.

[7] CAMPOS, Maria do Carmo, "Clarice Lispector e a "vida danificada"", texto apresentado ao V Seminário Nacional "Mulher e Literatura", UFRN, Natal, set. 1993.

[8] ADORNO, Theodor, *Posição do Narrador no Romance Contemprâneo*, col. Os Pensadores, São Paulo: Abril.

consciência a constatação de que o romance contemporâneo deve, a fim de guardar sua sobrevivência, tornar como sua matéria-prima a problematização da própria linguagem e do espaço literário. E o que encontramos em vários trechos dos textos de Clarice:

> Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de - de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu. [...] Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente e fica entre mim e eu.[9]

> Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita.[10]

> Tudo isso, sim, a história e história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela.[11]

> Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer. Um dia morrerei entre fatos diversos.[12]

> Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não tem entrada.[13]

A obra de Clarice Lispector, que realiza o que Barthes define como "atividade tautológica" na qual o escritor transforma-se num "homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como* escrever", com a coragem de ser *absorvido radicalmente,* nos leva a enfrentar o risco de sair da arena bastante feridos. Ela nos torna cúmplices de sua ousadia. A ameaça premente da morte da escrita, a destituição do narrador como modelo, o complicado lugar da obra de arte na cultura esfacelada contemporânea, agruras que enfraqueceriam a resistência do escritor são enfrentadas por Clarice, mesmo que com medo, por ser inevitável, e contagiam a atitude do leitor, afinal elemento *sine qua non* dessa tecelagem. Ela, para quem escrever era questão de vida e de morte, procurava vorazmente as perguntas do mundo, as interrogações do ser-se humano. E nenhum seu leitor poderia escapar da busca desenfreada de saídas, uma luz que permitisse ao sujeito escapar dos entulhos da comunicação de massa, recuperar a aura de que é feita a vida verdadeira.

Escritora assumida e conscientemente avessa às generalizações e às classificações, foi muitas vezes considerada, erroneamente, uma escritora espontaneísta, cuja escritura ilustraria a linha do fluxo de consciência. Essa delimitação esteve quase sempre envolta em preconceitos padronizados a respeito da escritura feminina, que se caracterizaria por algo esquizóide, derramado, auto-biográfico, confessional, preso a detalhes ínfimos e a conflitos excessivamente particulares. Não seria possível captar o funcionamento de sua obra com demarcações redutoras. Os novos paradigmas científicos estão aí para dar um basta nessa armadilha; nas ciências humanas descobre-se o rendimento dos detalhes, o poder de revelar

---

[9] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, pp.24-5.
[10] *Op. cit.*, p.60.
[11] LISPECTOR, Clarice, *Hora da Estrela*, 22ª ed., Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, p.34.
[12] LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, p.24.
[13] *Op. cit.*, p.20.

dos objetos antes considerados insignificantes, dos detalhes anteriormente desprezados, das micro-histórias.

Ela constrói sim, sua própria poética; seu isolamento e difícil classificação no contexto do sistema literário brasileiro renderam-lhe alguns dissabores, mas atestaram seu compromisso único, vital, com o ato de escrever. No entanto, esse compromisso não camuflava uma escritura inspirada, impressionista, catártica. Pode-se inferir, a partir de sua concepção do fazer literário um profundo conhecimento da função estética. Em Clarice o poético é inteligente.

Há na sua obra uma extensa argumentação acerca dos poderes da escritura, a serviço de uma função estética. Essa função aparece bem explicitada no texto *O Significado da Estética*, de Jan Mukarovski, apresentado em forma de conferência em 1942. Partindo da classificação da atitude que o homem adota frente à realidade em quatro tipos (prática, cognitiva, mágico-religiosa e estética) faz equivaler as respectivas funções. A função estética e aquela que funciona como contrapeso em relação às outras, mas principalmente com a função prática, considerada "incondicionalmente necessária à manutenção da vida humana". A atitude prática, por si só, "empobrece e simplifica a relação do homem com a realidade reduzindo-a a uma única faceta." O cotidiano, a luta diária pela sobrevivência tambem seriam afetados. A vida do homem circunscrita apenas à esfera da vida prática levaria à *automatização,* impedindo o avanço para as descobertas. Então,

> Só a função estética é capaz de manter o homem na situação de estranho perante o universo, de estranho que uma e outra vez descobre as regiões desconhecidas com um interesse nunca esgotado e vigilante, que tome sempre mais uma vez consciência de si próprio projetando-se na realidade que o cerca, por sua vez tomando consciência da realidade circundante e medindo-a por si próprio.

O personagem-voz dos textos de Clarice parece estar bem certo de que essa função estética da escrita é a possibilidade de resistência contra a *automatização,* de busca de algo mais forte que a banalização da palavra, além do desmanche de retóricas onde o humano aparece desgastado. Cada texto seu é um passo em direção à revitalização estética do sentido da vida, pela via da palavra, que deve também se revitalizar:

> Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser - se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.[14]

> Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. *A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho.* Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço.[15]

> O principal a que eu quero chegar é supreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.[16]

---

[14] LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segunda GH*, 11ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, p.7.
[15] *Op. cit.*, p.172, grifos nossos.
[16] LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida*, p.70.

Retomando nossa argumentação da defasagem da crítica com relação a obra literária, propomos a inserção de Clarice Lispector na caminhada do moderno ao pós-moderno, com a qual sua escritura agônica se afina. Sua obra está infundida de sentimento pós-moderno, extensivo a seu posicionamento como autora, que é auto-referencial. E certamente não havia por parte da nossa crítica, generalizadamente falando, uma adesão a esse *sentimento*. Não podemos esquecer que, *no raiar de Clarice Lispector*[17], nossa literatura estava bastante comprometida com uma espécie resistente de realismo social e sua ficção introspectiva, onde o enredo e a ação se diluíam, de algum modo parecia desajustada, dissonante da ambiência intelectual e política da época.

Falar do pós-modernismo é entrar num terreno pantanoso, correndo o risco da superficialidade. O que nos interessa é apontar uma possibilidade da leitura da obra de Clarice como uma sinalização da crise da modernidade, crise essa que se encontra num estágio que podemos denominar de pós-modernismo. O principal aspecto de sua obra a abrir essa perspectiva de leitura é a tematização obsessiva do tempo.

Qualquer texto que fale do pós-modernismo toca num ponto crucial: a mudança na percepção do tempo e do espaço, como uma das molas propulsoras do advento da condição pós-moderna. Para Frederic Jameson, citado por Harvey[18], a mudança pós-moderna poder ser atribuída a uma crise da nossa experiência do espaço e do tempo que "teve muito a ver com o nascimento do modernismo e com seus confusos vagares de um lado para o outro na relação espácio-temporal".[19]

No romance *Hora da Estrela* há uma Rádio-Relógio que marca o tempo de Macabéa, gota por gota. Enquanto isso a Rádio vai transmitindo uma enciclopédia fragmentária cujos verbetes pingam na sua cabeca, regulares como pingos de chuva. Essa aquisição assistemática de informações, de certo modo inserem a protagonista na *aldeia global*. Ela acumula as informações recebidas sem nenhum processamento e as repete como um papagaio amestrado. É uma espécie de continente para as gotas de "cultura geral" que a Rádio divulge, juntamente com o andamento implacável do tempo e os anúncios comerciais.

> Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava "hora certa e cultura", e sem nenhuma música, só pingava som de gotas que caem - cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais - ela adorava anúncios. Era rádio perfeita, pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança.[20]

Esse relógio[21] apresenta uma contextualização bastante regional - essa Rádio existiu de fato, no Rio de Janeiro - e percorre toda a sua obra. Talvez tenha sido o espectro

---

[17] Expressão usada por Antonio Cândido, em artigo homônimo.

[18] HARVEY, David, *A condição Pós-Moderna*, São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

[19] Op. cit., p.256.

[20] LISPECTOR, Clarice, *Hora da Estrela*, p.53.

[21] A obsessão pelo relógio é vasto na obra de Clarice. Na fala de Ângela, personagem de *Um Sopro de Vida*, há um verbete (talvez do dicionário de Ângela) para relógio que transcrevo: "Sente-se no relógio o

alegorizado da obsessão que atormentou sua escritura, nos meandros de uma existência crônica. Enquanto a Rádio Relógio marca o tempo de Macabéa, cercando sua vida com a permanente ameaça de desmoronamento - dada a sua absoluta carência de identidade - o *instante-já* marca o tempo da escritura clariceana que busca os sentidos da existência humana, sob o signo da morte. Essa morte que é uma alegoria da dissolução do humano, é contra ela que Clarice luta e investe:

> O objeto - a coisa - sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a galinha" falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do *mundo morto ameaçador*.

O único espaço onde se pode enfrentar a derrocada de valores e referências é o espaço literário. O que a autora faz é trazer o leitor para dentro desse espaço e juntos, numa estranha simbiose, narrador-autor-leitor-, vão enfrentando, num aqui-agora agônico, a iminência da perda dos sentidos. No itinerário dessa obsessão, da apreensão do inapreensível, no dizer de João Cabral de Melo Neto, o tal *tempo ao vivo,* ela "Para não matar seu tempo, imaginou: / vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo / [...] em ermos, que não distraiam de viver / a agulha de um só instante, plenamente".[22]

No seu conto "O Ovo e a Galinha"[23], na obsessão por apreender o sentido do ovo, a narração vai-se multiplicando e abrindo inúmeras perspectivas, possibilitando um olhar infinito sobre o ovo e a partir da sua objetualidade traçar uma epistemologia do humano, num sem fim de questionamentos que aspiram à perfeição do ovo. Encontramos várias chaves de leitura do *cogito* construído pela autora ao constatar que o simbolismo do ovo está ligado "à gênese do mundo e à sua diferenciação progressiva". E é por uma *diferenciação* progressiva que a epifania do olhar que vê o ovo, vê o Homem, a partir mesmo de sua primordialidade:

> De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. - No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo.[24]

> Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errado. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.[25]

---

tempo vibrando. Enquanto isso, isto é, enquanto eu olho as horas no relógio a vida vai-se esvaindo e meu coração passa a ser um objeto que tremeluz. Se eu fosse Deus eu veria o homem, à sua distância, como coisa. Nós somos de fabricação divina. O relógio é um objeto torturante: parece algemado ao tempo. Os ponteiros dos segundos, se a gente ficar olhando eles se mexerem mecanicamente e inexoravelmente, nos deixam fanáticos" (p.113).

[22] MELO NETO, João Cabral, *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994, p.365.

[23] LISPECTOR, Clarice, *Legião Estrangeira*, São Paulo: Ed. Siciliano, 1992.

[24] *Op. cit.*, p.57.

[25] *Op. cit.*, p.58.

Mais uma vez a escritura de Clarice nos leva ao labirinto da razão. Entre ver e entender, há a resistência do ovo em dar-se a sentidos, a menos que seja tocado através da *aura dos dedos*, em atitude ansiosa pelo aprofundamento na essência de totalidade do ovo, e por isso "quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome." E é dessa fome que nos fala sua obra, da fome de alcançar a vida plena, de irmos nos afastando da forma angular, das arestas, dos limites emoldurantes, para alcançar o sem-fim, o sem-tempo do instante-já, a fulguração plena de existir. Como os iniciados que "disfarçam o ovo" para resistir aos seus perigos, Clarice se disfarça. Sua escritura é anti-ilusionista porque busca, de dentro mesmo da fragmentação, compreender a condição humana. E sua obra é apenas e tão-somente esse exercício infinito de busca, ainda que consciente de que talvez "possa estar querendo dizer o inatingível", já que: "(A verdade é sempre um contacto interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe? Não, para os homens não existe)".[26]

A impossibilidade de uma verdade universal e consoladora, a dissolução das hierarquias e dos sistemas homogeneizantes, a ameaça da entropia - afinal o universo caminha para o caos -, é um retrato possível do pós-modernismo. E o que transforma Clarice Lispector numa escritora necessária é a coragem com que maneja essa crise, não pela demolição - como fizeram (e necessariamente) as vanguardas - mas pela problematização feita matéria, pela ousadia de mergulhar nas camadas insondáveis da humanidade.

Essa sintonia de Clarice com o sentimento pós-moderno abre uma fissura na denominação *literatura periférica,* na qual nossa produção literária tantas vezes é inserida. Nossa Clarice exigia que a soubessem brasileira, como um seu direito inalienável (dois meses apenas a separam oficialmente dessa nacionalidade, posto que nasceu em trânsito, quando a família rumava para o Brasil). Quis mostrar que sua escrita *introspectiva* era na verdade uma escrita comprometida, sim, escancaradamente comprometida com o humano com a questão da existência dos homens sobre a Terra. Terra que inclui seu país. País que, sob o prisma de sua problemática social, confina uma legião de Macabéas e Olímpicos à míngua de um relógio ávido. Por outro lado, vistos pelo prisma do universal, o embotamento desses personagens, encurralados frente a um sistema impiedoso, que enquadra o indivíduo num estado involuntário de alienação[27] pode ser também a de George Sampa, ou de Joseph K, personagens de Kafka, que viviam a quimera de possuírem certo poder sobre sua própria existência e no confronto com a engrenagem perderam suas identidades, enredados num *processo* de imposta desarticulação.

No experimentalismo ousado com a linguagem, Clarice dilui a demarcação dos gêneros, mas discutindo essa diluição; opera entre a prosa e a poesia, utilizando todas as possibilidades de manipulação da estância narrativa, constrói uma galeria de personagens que pertencem menos ao Brasil e mais ao mundo. Assumindo a crise da linguagem e

---

[26] LISPECTOR, Clarice, *Hora da Estrela*, p.99.

[27] Utilizo esse termo, já bastante cercado de sentidos, de forma híbrida, já que seus os diversos sentidos mantêm uma essência que é a de caracterizar um processo de ocultação ou falsificação da ligação do sujeito com a sociedade. Há uma perturbação da consciência em face das pressões sócio-econômicas que impedem a resposta criativa do sujeito bem como uma formulação crítica sobre a realidade.

buscando no espaço literário a edificação de um livro por-vir, incorpora-se no diálogo das grandes obras - inserida na tradição[28] -, mas livre do estigma da dependência cultural de nação periférica. Transita atemporal e inespacialmente, mas sem sair de seu tempo e espaço vividos, de posse de uma sensibilidade que a sintoniza com todos aqueles que refletem sobre o fazer-se humano no fazer literário.

Entre tantos diálogos encontramos Clarice, quando lemos Italo Calvino[29]. Na sua profunda síntese de previsão e recepção do próximo milênio, em conferências que seriam apresentadas em Harvard (para as quais já haviam sido convidados outros *tradicionais* como T.S. Eliot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges), as afinidades com a obra de Clarice são inúmeras.

Logo na primeira conferência intitulada *Leveza,* como sinônimo de tudo que contraria a opressão, o escritor argumenta que o peso da vida contemporânea é uma condenação ao romancista, uma imposição de busca sem fim pela leveza - e o aprisionamento da existência, associada à precisão e à determinação - nunca ao que é aleatório ou vago. O símbolo para saudar o novo milênio escolhido por Italo foi:

> O salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreeleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquelas que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte [...]

Há um trecho, entre tantos, Clarice constrói uma alegoria da leveza:

> Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. [...] Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerradas as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve. Ou se entrega-o depressa ao dono para que ele lhe dê a maior liberdade da gaiola. Pássaros - eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e a gozar-lhes a levissima presença de instante. "Gozar-lhes a levíssima presença" dá-me a sensação de ter escrito frase completa por dizer exatamente o que é: a levitação dos pássaros.[30]

Nas páginas finais, Italo Calvino assume um desejo para o milênio vindouro de que a literatura "tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia, como a do Valéry ensaísta e prosador". Depois justifica por que escolhe Jorge Luis Borges como realizador do ideal estético de Valéry porque "cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do

---

[28] Num ensaio intitulado "Tradição e talento individual", T.S. Eliot argumenta que o artista evolui na medida em que abre mão de sua personalidade para entregar-se a algo mais valioso, num processo de despersonalização catalisadora, para alcançar o sentido da tradição. A tradição poética poderia então ser definida como o conjunto vivido de toda a poesia existente, algo que deve ser conquistado, que envolve um sentido histórico que "implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença. [...] esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal reunidos, é que torna um escritor tradicional". Dizer que Clarice Lispector está inserida na tradição é dizer que ela tem consciência de seu aqui-agora e assume as consequências derivadas dessa consciência.

[29] CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

[30] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, p.55.

universo - o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico". Como não sentir a pulsação de Clarice aderida a esse desejo?

Poderíamos acrescentar, numa cadeia associativa de afinidades, outros mais, com quem Clarice mantém diálogo, num exercício plural, de típica polifonia - nos passos de Bakhtin -, mas talvez chegássemos ao impasse da Biblioteca de Babel. E podemos encerrar em Borges, que afinal é garantida ameaça de eterno começo, para quem Clarice pode estar falando:

> Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca.[31]

No corpo de sua obra Clarice lutou contra a passagem do tempo e tentou domá-lo, ao menos comprendê-lo, pela exaustão de seus possíveis sentidos, sondando processualmente sua ultrapassagem. Entre os seus marcos de vida e de morte, marcadas por um Relógio invisível (O Deus? o It? a Coisa?), ela inaugurou cada momento e tomou a rédea dos seus dias. Sua escritura não é de hoje, nem de ontem. Todo dia é dia de abrir seus livros e encontrar, como num oráculo, uma porta de acesso à vida não-mais-danificada, onde "viver ultrapassa todo o entendimento" mas só pelo entendimento se ultrapassa.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[31] *Op. cit.*, p.57.

AS REVISTAS DA LIVRARIA DO GLOBO

ELVO CLEMENTE

Vou tratar no espaço a mim reservado a existência das revistas da Livraria do Globo.

1 - HISTÓRICO

A Profª Elizabeth Wendhausen Rochadel Torresini, em sua dissertação de mestrado na PUCRS, apresenta o histórico da Livraria do Globo.

> Em dezembro de 1883, Laudelino Pinheiro de Barcellos, natural de Viamão, transferiu-se para Porto Alegre e abriu, na Rua da Praia, uma papelaria com o nome de Livraria do Globo, de L.P. Barcellos & Cia.
>
> A pequena livraria logo se transformou em tipografia, fabricando livros em branco para a escrita de outras firmas. Em 1890, aumentando seus negócios,contratou o menino José Bertaso que tinha então doze anos para ajudá-lo na limpeza, caixa e balcão da livraria.
>
> José Bertaso permaneceu na livraria durante toda a sua vida. Passou de servente a caixeiro, a chefe de loja, a administração das oficinas, a gerente, a interessado sócio, e, em 1918, proprietário. Quando faleceu, em 1948, deixou um complexo empresarial que compreendia uma importante livraria com filiais em Santa Maria, Rio Grande, Pelotas, escritórios no Rio de Janeiro e São Paulo e representantes em quase todas as capitais de estados do Brasil.

De todo esse patrimônio destacou-se a secção Editora que por volta de 1930 começou a operar como departamento especializado da firma *Barcellos, Bertaso & Cia.* e em 1948 transformou-se na Editora Globo, filial da Livraria do Globo S.A. "Em 1956, a Editora Globo tornou-se sociedade anônima associada à Livraria do Globo S.A."

Há uma década a Editora vendeu as ações à Organizações Globo, do Rio de Janeiro, continuando, porém, a Livraria do Globo com a sua vida independente.

2 - AS REVISTAS

2. 1- *Almanaque do Globo*

Em 1916, a Livraria do Globo contratou João Pinto da Silva, intelectual brilhante, Diretor da Biblioteca do Estado para, junto com o jovem Mansueto Bernardi, organizar o *Almanaque Do Globo*. Em 1917 saiu o primeiro volume sob a direção dos mencionados intelectuais. De 1917 a 1931 constituiu-se a primeira fase do almanaque que continuava a seguir a tradição dos almanaques na Província de São Pedro, como fizera Alfredo Ferreira Rodrigues.

As 200 a 300 páginas de cada edição de 30 a 40 eram dedicadas a fatos cotidianos: calendários, feriados e informações úteis.

Nas folhas do Almanaque a matéria impressa apresentava: I - História, política, geografia humana e astronomia, gramática e charadas. II Literatura: poemas, contos, fragmentos, crítica literária, dados biográficos e curiosidades.

Os autores que desfilaram com mais freqüência, portugueses e brasileiros de mais destaque foram: Alcides Maia, Júlio Dantas, João Ribeiro, Augusto dos Anjos, Rui Barbosa, Martins Fontes, Humberto de Campos, Lima Barreto, Antero de Quental, Coelho Neto, Ronald de Carvalho, Mansueto Bernardi, Raul Bopp, Felipe de Oliveira, Cruz e Sousa, Ramalho Ortigão, Olavo Bilac, Eduardo Guimarães, Guilherme de Almeida, Alceu Wamosy, Homero Prates e outros.

Dentre os críticos literários sobressaíram: João Pinto da Silva, João do Rio, João Ribeiro, Flexa Ribeiro, Paulo Arinos, Fidelino de Figueiredo, Eduardo Guimarães, Carlos Dante de Moraes, Augusto Méyer e Alcides Maia.

Em 1932, o número 16, sob a direção de Octávio Tavares, iniciava a transição para a nova fase de 1933: formato maior e capa a quatro cores com a figura de um galo. Sabe-se que em outubro de 1932, Erico Veríssimo era secretário da Revista do Globo, assumindo a direção na edição de 22 daquele mês. Pode-se lançar a hipótese de que Erico tivesse influenciado as inovações da Revista e do Almanaque que a partir de 1934 vai denominar-se *Almanaque Da Revista Do Globo*. O nº 17 não foi, até o momento, encontrado apesar das numerosas buscas. O nº 18 existe e está sendo estudado pelo grupo especial de pesquisa sob nossa coordenação e da Profª Dra. Alice Therezinha Campos Moreira.

2.2 - Revista *Província de São Pedro*

A monografia de Gesi Panizzon Salvaro, licenciada em Letras pela PUCRS, publicação em Letras de Hoje, (v. 25 nº 1, de março de 1990), fornece ampla visão da Revista *Província De São Pedro*. O idealizador foi o inteligente crítico e ensaísta, Moysés Vellinho, que fez a proposta a Henrique Bertaso de lançar uma revista nacional de cunho literário. *Província De São Pedro* tomou desde logo o programa de realçar os valores da região e da tradição, segundo o conselho dado por Gilberto Freire em sua visita ao Rio Grande em 1944.

Duração da Revista

A Revista *Província de São Pedro* surgiu em 1945 e despediu-se do público leitor em 1957, após a edição de 21 confortáveis e alentados volumes. A seqüência era de três em três meses. Problemas de ordem econômica que assoberbavam a Editora Globo não permitiram a continuidade do importante periódico literário.

Temas da *Província*

A revista publicou ensaios, artigos ou crônicas de temas literários referentes ao Rio Grande do Sul, escritos por escritores e críticos gaúchos.

Não foram publicados, porém, apenas temas rio-grandenses. Houve textos, não poucos, de literatura universal e brasileira. Otto Maria Carpeaux se encarregou do noticiário e da crítica de obras estrangeiras. Guilhermino César, mineiro de nascimento e gaúcho por opção, ficou responsável pela crítica literária das obras brasileiras. A revista nº 1 teve apenas colaborações de escritores do Rio Grande.

A Editora Globo tencionava com a revista patrocinar um empreendimento cultural de envergadura sem antecedentes entre os editores brasileiros de 50 anos atrás. Henrique Bertaso, diretor da Editora Globo, não admitiu anúncios na seqüência dos números da *Província*.

Mário da Silva Brito assim saudou a Revista:

> Como paulista, só tenho a lamentar que o meu Estado, apontado como o mais rico da comunhão nacional, ainda não nos haja dado uma revista séria, digna e admirável com a Província.

A *Província* significou uma abertura, pois, não obstante cultivar as tradições regionais, era aberta a colaborações de fora do Estado, do vasto mundo.

Alvaro Lins, em Jornal de Crítica (3ª série) escreve:

> Tanto mais fiel um escritor permanece ao espírito da sua província, quanto mais se alarga a sua compreensão das outras províncias, do país e da humanidade.

A *Província De São Pedro*, recordada neste momento, não dorme nas estantes das bibliotecas, revive em cada pesquisador que se aproxime de suas páginas para dar-lhes espírito e vida.

3 - *REVISTA DO GLOBO* E A VIDA LITERÁRIA NO RIO GRANDE DO SUL

Antecedentes

O Rio Grande do Sul na década de vinte viveu grandes transformações sócio-político-econômicas com o advento do Modernismo e das mutações sociais.

O movimento modernista teve as primeiras manifestações em 1925, após a visita a Porto Alegre de Guilherme de Almeida, que agrupou em torno de si, na casa de Mansueto Bernardi os novos poetas sul rio-grandenses: Rui Cirne Lima, Augusto Meyer, Atos Damasceno Ferrreira, Raul Bopp, Pedro Vergara, Ernani Fornari, Reinaldo Moura, Vargas Neto, Paulo Corrêa Lopes e Ovídio Chaves.

No Rio de Janeiro já fora lançada a revista Cruzeiro com excelente aceitação em todas as camadas sociais.

Entre os jovens escritores do Rio Grande manifestava-se a inquietação e surgia a vontade de criar uma revista que desse vazão a tantas produções literárias em prosa e verso.

Cogitaram-se-lhe vários nomes: Coxilha, Charla, Querência, Pampa, Piratini, sempre com o toque e o colorido do Rio Grande. Mas o nome deveria vir da voz do povo que perguntava: "Quando vai sair a Revista do Globo?"

Mansueto Bernardi e os diretores da livraria e editora Globo aceitaram a sugestão e a Revista do Globo lançava o primeiro número no dia 5 de janeiro de 1929.

Entre os propósitos, o diretor afirmava no Preâmbulo:

> "*Revista Do Globo*", porque se propõe registrar e divulgar, com o auxílio da Livraria do Globo, tudo que no Rio Grande houver e doravante ocorrer digno de registro e divulgação.

Nota-se por esse parágrafo o alcance regional e universal da revista que se iniciava sob os auspícios dos jovens e sob as benesses do Presidente do Estado - Dr. Getúlio Dornelles Vargas.

Estrutura da Revista

No décimo aniversário, o editorial assim se exprimia:

> Vencendo os óbices naturais que a cada passo se opõem à marcha de iniciativa dessa natureza, a *Revista do Globo* se impôs em todos os círculos, tornando-se um instrumento de educação e de difusão de cultura.

A estrutura que tanto agradou o público no primeiro decênio era simples e variada. Perpassando os olhos por alguns números de 1939 pode-se verificar o sumário com os títulos: Humanismo, Literatura, contos, biografias, reportagens, cinema, cultura física, assuntos diversos. A dominância da literatura está em todos os números, junto com as efemérides e os acontecimentos sociais e políticos, de Porto Alegre e do interior do Estado, do Brasil e do exterior. Nos textos literários ou científicos a *Revista do Globo* se vale de traduções. Em cada quinzena os artigos, os temas são novos e curiosos. Entre os assuntos mais apresentados estava o cinema: comentários de filmes, episódios da vida dos artistas, amostra de cenas, etc. A cada nova edição, havia suspresas, havia algo desejado pelos numerosos leitores.

Escritores apresentados e comentados

Um dos propósitos não expressos no preâmbulo ou em editorias, era a apresentação de escritores nacionais e estrangeiros. Veja-se o número de 14 de janeiro de 1939, ali se encontra um longo texto de Hendrich Van Loon, cujos livros traduzidos vinham sendo publicados pela Editora Globo. Ao lado de excelente reportagem sobre o Bairro Bom Fim, por Justino Martins, diretor da revista, encontra-se o conto "O Pai da noiva", por Leslie Gordon Bernard; nas páginas seguintes vem "Imagem da nova Turquia" mostrando o progresso decorrente do Governo de Kemal Ataturk. Na página dedicada a "Escritores célebres" aparecem tópicos da vida e da bibliografia de Henrik Johan Ibsen.

Num primeiro quadro a *Revista do Globo* privilegiava a vida social da Capital, para dar em seguida tópicos literários, políticos do Brasil e do mundo. Em todos os números havia a presença dos temas de histórias, de humorismo dos outros continentes. No número especial comemorativo ao décimo aniversário, 28 de janeiro de 1939, após o editorial, abrem-se duas páginas com o título "Sejamos alegres" com cartuns anedótico-humo-

rísticos. Por se tratar de número especial há vasta matéria paga sobre a Cervejaria Continental, a Fábrica Renner. Ao lado de quatro páginas sobre beleza feminina: rosto e maquillage, vêm duas páginas sobre "O gato - nosso inimigo". A estrutura volúvel e agradável da *Revista do Globo* apresentava surpresas sobre "plantas que dormem", sobre o "cooperativismo". Um trabalho belíssimo do escritor Manoelito D'Ornellas comemora "O Dia da Biblioteca" narrando-lhe a sucinta e bela história, recordando as vidas exemplares de Vítor Silva e Eduardo Guimarães. Quatro páginas ilustradas com máscaras faciais mostram os árduos caminhos da "medicamina faciei".

A *Revista do Globo* com páginas de informação séria e útil para o grande número de leitores, com páginas mais leves e descontraídas de humor, com outras páginas frívolas sobre a vida mundana. Tudo se afigurava como rápida e agradável radiografia da sociedade do país e do mundo. Havia até *humour* inglês traduzido do jornal *Punch*, de Londres ...

"Os grandes mestres da Pintura" aparecem num artigo do admirável escritor inglês Gilbert K. Chesterton. Com esses e outras fatos vê-se como a *Revista do Globo* se universalizava.

Entre os nomes dos escritores nacionais citados no decorrer da existência da *Revista do Globo* destacaram-se aproximadamente 1750 figuras; algumas pertencentes à história da Literatura Brasileira do século XIX como Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Artur e Aloysio Azevedo e outros. Seguiram-se os representantes do movimento simbolista: Alphonsus Guimaraens, Cruz e Souza e outros.

Os representantes do Modernismo nas letras, nas artes plásticas dominavam as páginas das edições da *Revista do Globo*.

Aparecem com poemas, comentários e escorços biográficos os poetas mais em evidência no Rio Grande e no Brasil: Paulo Corrêa Lopes, Ledo Ivo, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Zeferino Brazil, Ronald de Carvalho, Athos Damasceno Ferreira, Eduardo Guimarães, Menotti del Picchia. Na extensa lista de nomes foram privilegiados os gaúchos, com todo o direito, mais freqüentes nas páginas da revista.

Os críticos literários tinham sua presença evidente e justificada: Agripino Grieco, Carlos Dante de Moraes, Moysés Vellinho, Alceu Amoroso Lima, Afrânio Peixoto, Antonio Olinto, Augusto Meyer, Sergio Milliet.

Entre os romancista são citados alguns nomes de maior projeção no cenário nacional: Adonias Filho, Jorge Amado, Ciro dos Anjos, Cyro Martins, Erico Veríssimo, José Geraldo Vieira, Fernando Sabino, Reinaldo Moura, Josué Guimarães, Gustavo Corção, Humberto de Campos e Antonio Callado.

Os ensaios são muitos nas páginas da *Revista do Globo*, produzidos por escritores rio-grandenses, brasileiros e estrangeiros. Alguns nomes merecem ser citados: J.F. de Assis Brasil, Francisco de Assis Barbosa, Ronald de Carvalho, Otto Maria Carpeaux, Guilhermino Cesar, Propício da Silveira Machado, Piá do Sul (Félix Contreiros Rodrigues) e tantos outros.

A galeria das mulheres escritoras e poetisas é extensa ao longo da vida da Revista do Globo. Alguns nomes devem aparecer a fim de testemunhar a intensa atividade literária

retratada naquelas páginas: Betty Brognoli Borges Fortes, Tania Jamardo Faillace, Lígia Fagundes Telles, Lara de Lemos, Cecília Meirelles, Heloisa Nascimento, Raquel de Queirós, Dinah Silveira de Queiroz.

A *Revista do Globo* foi notável veículo de divulgação de autores estrangeiros principalmente europeus e norte-americanos pela tradução e publicação de textos, ensaios, contos. Muitos dos textos que apareciam na Revista do Globo eram amostras da produção literária de autores que tinham as traduções publicadas pela Editora Globo. De maneira arbitrária apresentam-se os nomes de: Anatole France, Benedetto Croce, Honoré de Balzac, John Dewey, Gabriele D'Annunzio, Hans Cristian Andersen, Charles Dickens, Roger Bastide, Dostoievski, Conan Doyle, Georges Bernanos, Maximo Gorki, Albert Camus, T.S. Elliot, Dale Carnegie, Jorge Guillén, Arthur Koestler, Walt Whitman, Selma Lagerlof, Virginia Woolf e Lin Yutang.

A lista de nomes poderia ser alongada por várias páginas, o que não aumentaria a visão da força publicitária da *Revista do Globo* em benefício da literatura estrangeira que em cada edição vinha sendo mais conhecida pelos leitores. A *Revista do Globo* era por assim dizer, a vitrina permanentemente renovada das novidades editoriais da casa.

A *Revista do Globo* esteve sempre atenta aos acontecimentos do Prêmio Nobel de Literatura tanto dos pretendentes como dos vencedores. Nas várias secções desfilam os grandes nomes com o relato de suas vidas e críticas às obras. Muitas das obras de autores contemplados com o Nobel são traduzidas e publicadas pela editora. Vejam-se os nomes de: Thomas Mann, Luigi Pirandello, Sigrid Undset, Pearl Buck, John Galsworthy, Roger Martin du Gard, Aldous Huxley, Giosuè Carducci, François Mauriac, André Gide, Bernard Shaw, Ernest Hemingway e tantos outros ficaram conhecidos do público leitor de língua portuguesa graças à Revista do Globo e à Editora Globo. A época dos anos 40 a 67 foi de maior esplendor e de maior produção editorial da Livraria do Globo.

A lista dos diretores da *Revista do Globo* apresenta nomes da alta intelectualidade e de pessoas ligadas à família dos proprietários da Livraria do Globo. Um dos arquitetos da *Revista do Globo* foi, sem dúvida, Mansueto Bernardi que a dirigiu nos anos de 29 e de 30, ao mesmo tempo em que administrava a editora proporcionando-lhe a grande abertura para a compra dos direitos autorais das grandes edições estrangeiras, entre elas dos Prêmios Nobel da Literatura. A expansão da editora com os títulos de obras estrangeiras ampliou os horizontes literários do Rio Grande e do Brasil. A *Revista do Globo* coadjuvava na ação publicitária e divulgadora das edições. Por esse fato pode-se aquilatar o verdadeiro esforço da *Revista do Globo* em prol das letras. O segundo diretor foi Octávio Tavares que continuou a política editorialista. De 1932 a 1936 o diretor foi Erico Veríssimo que já se projetava com as suas obras no cenário nacional quer nas criações originais quer nas traduções. De 1936 a 1938 Luiz Estrela dirigiu a Revista do Globo imprimindo-lhe novo feitio de acordo com os padrões vigentes em outros periódicos. Justino Martins, num espaço mais amplo deu à *Revista do Globo* aspectos de modernidade, mais aberta às letras, aos fatos sociais e à economia do País. De 1947 a 1952 Henrique D'Avila Bertaso, filho de José Bertaso, um dos fundadores da Livraria do Globo dirigiu a Revista do Globo com parcimônia e prudência que a crise do após-guerra estava a exigir. Os últimos três lustros foram exercidos por José Bertaso Filho, de 1952 a

1967. As dificuldades financeiras, os embates com a concorrência de outros periódicos, levaram a *Revista do Globo* a fechar a última página com a tristeza dos numerosos leitores e com o pesar das letras rio-grandenses e brasileiras.

Havia cumprido a sua missão de 48 anos de labor incessante e elevado para a boa informação das letras, da economia, da vida do Rio Grande do Sul e do Brasil.

A Editora Globo sempre esteve compromissada com revistas sendo registrada na história do Periodismo Cultural um larga existência e uma incomensurável contribuição econômico-financeira.

4 - REVISTA *LETRAS DE HOJE*

Em 1967, lançávamos, em setembro, a Revista *Letras de Hoje* com o auxílio dos colegas Plínio Cabral e Leonor Scliar Cabral, com o apoio financeiro da Springer Admiral, de Paulo Vellinho. A partir do 3º número em 1969, José Octávio Bertaso decidiu assumir a publicação de *Letras de Hoje*. Até o nº 10, dezembro de 1971, a Editora Globo manteve o apoio financeiro em troca da publicidade de livros nas páginas da Revista. Alguns números tiveram o apoio do Conselho Federal de Cultura, outros números foram financiados pelo CNPq. Do nº 20 em diante a Reitoria da PUCRS resolveu assumir a publicação regular da Revista *Letras de Hoje* que alcançou neste mês o nº 104.

Como vimos as Revistas da Livraria do Globo marcaram profundamente o mundo cultural do Rio Grande e do Brasil.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

"DÁ-ME A TUA MÃO" - A BUSCA DA ESSÊNCIA DO SER NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

MANUELA COOK

Na obra de Clarice Lispector vemos personagens que actuam impulsionadas por uma força interior que se pode relacionar com a ansiedade ontológica kierkegaardiana e as origens da corrente existencialista. Como o ser humano heideggeriano, também estas personagens parecem ter sido lançadas num mundo onde se encontram em situações específicas nas quais lhes cabe exercer a liberdade de escolha possível na sua condição de indivíduo-projecto, em procura da sua própria realização. Todavia, o Nada com que o indivíduo depara no momento de revelação não coincide com o conceito de Nada em Heidegger; e, do mesmo modo, a náusea é uma ocorrência cujo significado difere daquele com que surge em Sartre. Em associação a estes dois aspectos, a busca da essência do Ser em Clarice Lispector constitui-se como um processo de interrelacionamento pessoal e íntimo no qual o dar-a-mão se apresenta como um *leitmotiv* que percorre a produção literária da autora.

Um exemplo eloquente é o romance *A Paixão Segundo G.H.*[1], que Clarice Lispector publicou em 1964, isto é, na metade final da sua carreira literária. Escrevendo na primeira pessoa, a personagem-narradora apresenta-se apenas por G.H., as iniciais que figuram nas suas valises, malas de viagem, arrumadas no quarto onde vai embarcar numa odisseia existencial para além das coordenadas de tempo e espaço do momento circunstancial concreto. No primeiro capítulo, a autora G.H. confessa a necessidade que sente de que alguém lhe segure a mão:

> Oh, pelo menos no começo, só no começo. [...] Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade (PSGH:22).

A revelação epifânica, em claridade, e, a ela associada, a expressão do fluxo de consciência são elementos que têm sido repetidamente apontados na escrita de Clarice Lispector, em cotejo com Virginia Woolf e James Joyce (Lins, 1963; Nunes, 1966, 1989; Fitz, 1985). Mesmo descontextualizada da sua origem bíblica, epifania sugere uma dimensão teísta e uma presença transcendente no romance lispectoriano, que, com Sá (1979) foi classificado de metafísico. No entanto, a metamorfose que se almeja com horror aponta também noutro sentido. Movida por ansiedade existencialista - *Angst* (Kierkegaard, 1957; Heidegger, 1975) - e em resposta positiva ao desafio de autenticidade de inter-

[1] Texto: Clarice LISPECTOR, *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 15ª edição, 1991, (PSGH).

pretação do ser-no-mundo, a personagem-narradora tem diante de si uma complexa experiência ontológica. Esta experiência é desencadeada pelo choque causado por um acontecimento aparentemente trivial: G.H. entala uma barata na porta do guarda-roupa, deixando ficar o insecto meio esmagado mas ainda vivo.

Ao olhar para o insecto meio esmagado e a massa branca que dele sai, G.H. é confrontada com a visão da "matéria-prima", que a leva numa trajectória retrospectiva, "caindo séculos e séculos dentro de uma lama" onde "se remexiam" as raizes da sua identidade (PSGH:61). A descrição da matéria intuitivamente percepcionada é evocativa da fenomenologia husserliana e revela um caos primordial escatológico, em que a vida pressupõe a morte e esta se presencia naquela; e em que surge uma tendência vitalística de concepção do mundo na medida em que a matéria viva se possa auto-determinar. Trata-se de uma experiência que se aproxima de uma orgia dionisíaca nietzschiana em que o estético se sobrepõe ao ético. Como tal, a potencialidade de alcançar a essência do Ser exige a quebra de normas de conduta. "Transcender é uma transgressão" (PSGH:86). Esta transgressão efectiva-se através do uso de simbologia religiosa, principalmente de teor cristão, e, no que Nunes (1989:63) classificou de "comunhão negra", G.H. comete o acto sacrílego e primitivista de comer parte da massa branca da barata.

Este acto de ritual sacrílego é veículo de acesso ao caos primordial, que, sendo gerador de vida, é sexuado. Assim, a massa ingerida deverá ser macho e fêmea. O elemento masculino está implícito na versão negra da comunhão branca onde se toma o corpo de Jesus Cristo, que, segundo os dogmas da consubstanciação e da transubstanciação, está presente na Eucaristia, enquanto que, segundo o dogma da Trindade, Cristo, Deus Filho, é uno com Deus Pai e com o Espírito Santo. Maria, Mãe de Deus, fornece o elemento feminino, que está igualmente presente no insecto, ao qual G.H. dirige uma prece blasfema: "[...] mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia" (PSGH:98).

A simbologia cristã subvertida é plataforma de acesso ao âmago do Ser, a "o plasma do Deus" (PSGH:104), a "um nada que é o Deus"(PSGH:107). *Das Nichts* heideggeriano corresponde ao vazio no limiar da potencialidade da experiência autêntica do Ser (Heidegger, 1975); diferentemente, o nada lispectoriano é ponto de chegada no tocar da essência do Ser, é o Deus que é matéria viva. O significante, idêntico a nível de tradução literal entre o alemão e o português é, apenas, invólucro de significados distintos.

Epifania, transcendência, simbolismo cristão, mesmo que subvertido, apontam para uma orientação teísta e um Deus transcendente e providencial. Dentro desta perspectiva, a irreverente e transgressora G.H. leva também a sua cruz ao Calvário. As limitações que a separam, como indivíduo, do contacto procurado com a totalidade do real são superadas por meio de um despojamento de renúncia em dolorosa Paixão redentora que requer ingerir a massa branca da barata. Nunes (1989) vê no esforço de G.H. um processo de ascese rumo a uma experiência mística, porém, num sentido imanentista de assimilação da matéria viva com a vida divina. Será, no entanto, difícil aceitar uma interpretação de imanentismo lispectoriano em termos da impessoalidade da tradição bramânica ou do vazio nirvânico da tradição budista.

Pelo contrário, a essência do Ser apresenta-se como matéria viva, e a potencialidade do seu alcance constitui-se por via de relacionamento pessoal. A prática lispectoriana de preceder o nome Deus com o artigo definido não significa um rebaixamento do substantivo próprio ao nível do comum; significa antes o enfatizar da natureza substantiva do referente. Diz-nos GH: "[...] o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente"; e explica que não soçobrou às dificuldades da sua odisseia cognitiva devido à força recebida de "a parte coisa, matéria do Deus" (PSGH:73). A "coisa" corresponde até certo ponto à interpretação ontológica heideggeriana do *ego* como *res* (Dreyfus, 1991). Simplesmente, em Lispector, há uma afinidade substantiva entre o ego do indivíduo e o Deus.

Clarice Lispector responde por escrito quando um dia lhe é feita a pergunta "O que é Deus?". Escreve: "Deus é compreensível, se a gente descobrir que Ele pensa em termos de milênios em matéria de tempo ou mesmo do infinito". Interrompe-se, então, para se dirigir a Deus: "Tu és com letra maiúscula NADA". E, voltando à tentativa de definição, "Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio" (Borelli, 1981:37). Portanto, o próprio Deus é em si comunicação, elo cósmico de relacionamento. Todavia, o Deus, que é o Nada, é também o Tudo; e a magnitude do Tudo não é abarcável pelo indivíduo. Um relacionamento pessoal só é viável na base da intersubjectividade que é inerente à existência e que se concretiza num inter-relacionamento íntimo entre entidades individuais, o eu e o tu.

É nesta base de intersubjectividade que se processa o encontro entre G.H. e a barata. No início da Paixão, G.H. olha a barata e explica: "Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada - diante do ser empoeirado que me olhava". (PSGH:61). Ser humano e barata olham-se mutuamente. Também há reciprocidade no sacrifício. Ser humano e barata confrontam-se, sofrem e possuem-se um ao outro. G.H. fala-nos da glória alcançada pela Paixão triunfante:

> Como é luxuoso este silêncio. É cumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro, neste deserto as coisas sabem as coisas (PSGH:70).

O vislumbrar do Nada, que é o Tudo que é o Deus, é, pois, garantido por intersubjectividade entre as duas entidades individuais, sejam elas ambas humanas ou não.

A Paixão da pessoa G.H. é também a Paixão do insecto. O paralelismo é sublinhado pelo elemento náusea-vómito. G.H. sente náusea, vomita, antes de conseguir ingerir a massa branca da barata. O mesmo parece suceder à sua parceira. "A barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo" (PSGH:86). Náusea e vómito ocorrem no limiar da autêntica revelação do ser, quando se quebram os nexos que mantêm o interrelacionamento subjectivo entre as entidades individuais envolvidas na experiência que permite uma extensão momentânea à realidade total, isto é, no momento em que no diálogo eu-tu o último se converte num todo anónimo à dimensão cósmica de Deus que é o Nada e o Tudo. O estonteamento nauseante verifica-se no turbilhão da vertigem de entrada para a experiência ontológica, e, possivelmente, também no momento de saída da mesma.

O fenómeno náusea-vómito em Lispector não deverá confudir-se com o que se encontra em Sartre. Em "La nausée", a náusea que Roquentin sente como parte da sua

experiência metafísica corresponde a uma repugnância pela densidade do existir insistente em tudo, incluindo nele próprio: "*La Nausée ne m'a pas quitté et je ne crois pas qu'elle me quittera de sitôt, mais je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère: c'est moi*" (Sartre, 1938:161).

Este mal-estar psíquico e físico traduz a experiência do carácter irredutível e injustificável do facto de existir, isto é, do Absurdo entre a realidade humana sustentada por uma perpétua contingência (*pour-soi*) e o ser em cuja direcção ela se transcende (*en soi*) (Sartre, 1943). Como central à náusea e à experiência do Absurdo define-se a falta de intercomunicação, um hiato ontológico: "*sans raison d'être, sans rapport aucun avec un autre être, l'être-en-soi est de trop por l'éternité*" (Sartre, 1943:34). Ora, como vimos, este hiato não existe em Lispector.

A própria Clarice Lispector afirmou que a náusea na sua escrita não é a náusea de Sartre (Lowe, 1979). No entanto, a aproximação da náusea lispectoriana à sartreana tem sido uma tendência persistente da crítica, tornando-se numa premissa que por vezes afecta a análise de outras facetas da obra lispectoriana. É o caso da interpretação cepticista em que o dar-a-mão é visto em termos de "um outro" como mera presença inventada para refúgio na solidão (Diogo, 1993). Trata-se de uma leitura de Lispector convergente com uma perspectiva de interpretação solipsista em que o eu se contrai e fica limitado a um ponto sem extensão. No entanto, como vimos, em Lispector o elemento comunicação encontra-se presente como factor central e como ponto de partida da viagem de descoberta da essência do Ser.

Como é realçado por Gotlib (1995), em Clarice Lispector biografia e escritura estão profundamente entrelaçadas. No seu leito de morte, Clarice continua, até ao fim, a escrever, procurando deste modo penetrar no que vai acontecendo ao seu corpo e à sua alma. Escreve:

> Eu sei contactar em mim o nada. Na minha telepatia com o Universo há momentos em que nós nos comunicamos e nos entendemos. Nesses momentos o Universo me permite e eu com relutância o admito e deixo que ele Seja, por excelência, Seja (Borelli, 1981:60).

Emergem das palavras de Clarice vários pontos abordados no presente trabalho: a busca metafísica; o misticismo de contemplação do Nada, que é o Tudo, como realidade cósmica e última; a resistência vencida por um esforço de ascese.

Posteriormente a estas palavras, Clarice faz um pedido à pessoa amiga que no momento a acompanhava - "Me dê sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto" - e ainda escreve:

> [...] Inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguez de vida. E bendigo o calor do corpo vivo que murcha lírios brancos. [...] Meu futuro é a noite escura e eterna. Mas vibrando em elétrons, prótons, neutrons, mésons - e para mais não sei, porém, que é no perdão que eu me acho. Eu serei a impalpável substância que nem lembrança de ano anterior substância tem (Borelli, 1981:65).

Destas derradeiras palavras outros pontos emergem os quais foram também abordados no presente trabalho: a exaltação da natureza substantiva e vital da existência; a

supremacia do estético; a paixão redentora; e, finalmente, a passagem para o acesso cósmico à essência do Ser, com o apoio do dar-a-mão.

Em conclusão, o Nada em Clarice Lispector é o Tudo, a essência do Ser, que ora se apresenta num percepcionamento imanentista ora num transcendentalista, mas se processa sempre através de um contacto pessoal de intersubjectividade que se concretiza num inter-relacionamento íntimo entre entidades individuais. Na passagem à realidade total dá-se uma ruptura à qual corresponde a náusea sentida no momento em que o indivíduo inserido no mundo entra no vórtice que conduz a um vislumbre do caos primordial e da essência do Ser. Em conformidade, na complexa cosmovisão de Clarice Lispector o dar-a-mão aparece como um *leitmotiv* que se constitui como o traço de união de intimidade pessoal que sustém a odisseia existencial da personagem-autora. É a mão da escritora, incerta, tentando alcançar a mão que se quer amiga de quem lê e escuta. É a mão da criatura humana, carente, tentando alcançar a mão providente de Deus. É a mão do indivíduo, solitário na trama do ser-no-mundo e na cadeia das gerações, tentando contacto com outras entidades individuais e, através deste, contacto, mesmo que fugidio, com a essência do Ser.

Universidade de Wolverhampton

BIBLIOGRAFIA

BORELLI, Olga, *Clarice Lispector, Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Da vida das baratas. Uma leitura d'A Paixão segundo G.H. de Clarice Lispecto*, Braga: Angelus Novus, 1993.

DREYFUS, Hubert L., *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's 'Being' and 'Time'. Division I*, Cambridge, Massachusetts e London: The MIT Press, 1991.

FITZ, Earl E., *Clarice Lispector*, Boston: Twayne Publishers, 1985.

GOTLIB, Nádia Batella, *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

HEIDEGGER, Martin, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Band 24, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.

KIERKEGAARD, Soren, *The Concept of Dread*, Translated by Walter Lowrie, Princeton: Princeton University Press, 1957.

LINS, Álvaro, "A experiência incompleta: Clarice Lispector", in LINS, Álvaro, *Os mortos de sobrecasaca; ensaios e estudos (1940-1960)*,. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOWE, Elizabeth, "The Passion According to C.L", (Interview with Clarice Lispector), *Review*, 24, June 1979, pp.34-7.

NUNES, Benedito, *O mundo de Clarice Lispector*, Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, S.A., 1989.

SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1979.

SARTRE, Jean Paul, *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1938.

SARTRE, Jean Paul, *L'être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943.

UM OLHAR SOBRE A MÚSICA EM *OS SINOS DA AGONIA*

VIVIANE CUNHA

> *Uma das principais características da transformação sofrida pelas obras literárias, a partir do fim do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até solicitam uma leitura múltipla.*[1]
>
> *[...] Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos.*[2]

No romance *Os sinos da agonia*, vários discursos se entrecruzam formando uma rede de intertextualidades que produzem sentidos multiplos e renováveis, mudando de leitura em leitura. Uma dessas leituras, que tentarei fazer neste trabalho, procura se centrar no discurso musical e analisar a sua semântica no livro.

Autran Dourado sintetiza em *Os sinos da agonia* o que foi Minas Gerais no final do século XVIII, época da derrama do ouro e da Inconfidência Mineira, onde "[...] o sangue e a escravidão, os crimes e a cobiça, chamavam sobre si todas as culpas e punições".[3] Era o começo do fim de uma sociedade aristocrática e escravocrata, onde a arte barroca viria mais tarde a ser substituída pelo artesanato de couro e pedra sabão, onde já há germens de uma verdadeira consciência nacional, de uma cultura brasileira que começa a se fortalecer, nos ritos, no folclore, na música, na dança; e a miscigenação começa se constituir numa raça verdadeiramente brasileira.

A divisão da obra em quatro partes ou jornadas é a mesma da estrutura da sinfonia: quatro movimentos. Pode ser relacionada com a Quinta Sinfonia de Beethoven, conhecida como "Sinfonia do Destino". Isso é sugerido pela importância que o destino tem no romance. Nascemos destinados a morrer, porque carregamos a culpa cósmica, o pecado original. Assim, no romance, morrem Januário, Gaspar, João Diogo e a família de Malvina. Mesmo sendo os dois últimos, apenas peças de um jogo, representam um jogo maior: o jogo da vida, onde todos buscam a vitória de ser feliz. É o caso de João Quebedo, repetindo como um refrão, que ele tinha direito à felicidade, e, também, João Diogo, ao buscar em Malvina outra forma de felicidade, pois na visão dele, ela era signo desta. Malvina, mesmo tentando conduzir seu próprio destino e o dos outros — decide a morte de Januário, de Gaspar, de João Diogo — não escapa do "destino maior", pois, como mostra

---

[1] PERRONE-MOISÉS, *Texto, crítica, escritura*, p.58.

[2] *Idem*, p.58

[3] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.146.

o trecho das páginas 217/218, na voz de Isidoro, o destino do passado e o destino do futuro são imutáveis, têm caráter de irreversibilidade.

A outra significação do destino, que se pode observar no livro, é o destino do colonizado, o destino das raças brasileiras, que é o de submissão, o de não poder falar, ver e calar, incorporar a visão que o colonizador tem dele, enfim, aceitar a domesticação como Inácia, aceitar ser "instrumento" como Januário.

O primeiro movimento da sinfonia tem a forma sonata, na qual se baseia toda a música sinfônica. Malvina e Gaspar formavam um duo de cravo e flauta onde tocavam "*pequenas sonatas*; pavanas e tarantelas"[4] (grifo meu). A música dizia o indizível para eles, o inconfessável:

> [...] porque havia a música e as conversas, os versos e os mitos, mas tudo em tom tão em *surdina* e *abafado* que era como se fossem um prolongamento do silêncio interior[5] (grifo meu).

Como disse Maria José de Queirós "onde as palavras terminam começa a música".[6] A música substituía as relações amorosas entre Gaspar e Malvina, ela era a descodificação do diálogo amoroso implícito. O discurso musical traduzia o discurso amoroso. A comunicação entre os dois se estabeleceu primeiro através da música, foi ela que os aproximou. Gaspar foi seduzido pela voz de Malvina que era musical:

> ... sua fala bem modulada, de um timbre brilhante que às vezes lembrava um violino em surdina, tão baixinho e sonorosa ela falava.[7]

A música de câmara remete a uma visualização da sociedade da época. Era uma música de ambiente fechado, como a sociedade, tocada em surdina, música de elite por excelência, muito em voga nos saraus da aristocracia e dos novos ricos.

Outra associação com a música, é o interesse de Malvina em conhecer Gaspar, que acontece como num "crescendo musical".[8] A repetição dos sintagmas "Estranho como as coisas antes de acontecer nos assustam",[9] soam como um refrão musical, e traduzem a perplexidade que precede a concretização do que é um "destino dado",[10] que precede "as fatalidades que a gente não pode mudar".[11]

Os sintagmas "filha do sol e da luz", tema principal de Malvina, soam como se fossem a repetição de um tema musical e relacionam-se com o "leitmotiv" da obra, que é o barroco.

Finalmente, há que se voltar o olhar para os sinos da agonia. Junto com a música sacra das igrejas de Vila Rica, o som dos sinos, era o único que o "populacho" também podia ouvir. A música erudita era privilégio de poucos. Por outro lado, os sinos refletiam a

---

[4] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.110.
[5] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.154.
[6] Citação feita numa Conferência de 1977.
[7] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.162.
[8] *Idem*, p.91.
[9] *Idem*, pp.136, 141, 147-8, 171.
[10] ROSA, *Grande sertão: veredas*.
[11] SABINO, *Encontro marcado*.

agonia, a dor de uma raça oprimida, massacrada pelo poder colonizador. A sua linguagem tinha um código para cada situação. Pelos seus dobres podia-se identificar a morte de criança (anjinho), a morte de gente importante ou não, das diferentes irmandades; cada casta tinha um símbolo próprio. Os sinos da agonia tocavam até que o agonizante entregasse sua alma. Esse morre não morre, é uma metonímia do clima de repressão da época. Os oprimidos, os homens das Gerais, fossem eles escravos das minas ou mucamos, ou fossem intelectuais de casta que abraçassem as idéias dos inconfidentes, como Gaspar, eram mortos vivos, agonizantes, pois viviam num clima de medo, medo de assumirem sua identidade como seres; um medo que era ancestral. Medrosos de dizerem o que pensavam e serem ouvidos, se calavam e se submetiam ao jugo do dominador. Os sinos estão para Januário, que será crucificado, porque carrega uma culpa que não é a dele, mas da coroa.

Malvina, personificação do mal, da serpente, da tentação, do pecado, o seu castigo era ter de ouvir os sinos, que lhe lembravam que ela não era apenas "filha da vida", mas também, da morte, que a vida era apenas um estágio transitório entre nascer e morrer. E ela, que se acreditava onipotente, portanto deusa, portanto imortal, não aceitava viver sua própria condição de ser efêmero, em trânsito. Os sinos funcionavam como uma espécie de voz da consciência que ela não queria ouvir. Há um paralelismo entre a agonia da vida e a sua própria agonia de amor.

A macrossemântica dos sinos da agonia, é a de uma sociedade agonizante, de um sistema em declínio; de uma sociedade mineradora em decadência, com o fim do ciclo do ouro, onde já se prenunciava uma nova era nas Gerais: o ciclo do gado, como se pode constatar na passagem do romance em que o coronel Bento Pires sonhava com "pastos e matas, touros, vacas e bezerrinhos que só faltavam falar. No sonho do velho eram as Minas que se mudavam para outro lugar."[12]

Universidade Federal de Minas Gerais

BIBLIOGRAFIA

Dicionário de Música Zahar, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DOURADO, Autran, *Os sinos da agonia*, São Paulo: DIFEL, 1981.

DOURADO, Autran, *Poética de romance: matéria de carpintaria*, São Paulo: DIFEL, 1976.

Enciclopédia Labor, "História da música", v.7, Barcelona/Madrid: Editorial Labor, 1957.

PERRONE-MOISÉS, Leila, *Texto, crítica escritura*, São Paulo: Ática, 1978.

The Larousse Encyclopedia of Music, Edited by Geoffrey Hindley, London: Hamlyn, 1990.

[12] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.200.

O *CARPE DIEM* E A BREVIDADE DA ROSA NOS SONETOS DE CAMÕES

JOSÉ MANUEL DASILVA

Não tem cabimento a dúvida no facto de o *carpe diem* e a brevidade da rosa serem motivos temáticos clássicos, por vezes ligados e noutras ocasiões à parte, de excepcional fortuna e ampla reverberação em todas as literaturas românicas dos séculos XVI e XVII. Mesmo que com diferente constância em cada uma, poucos autores os deixaram de tratar através dos seus particulares percursos criadores, demonstrando em abundantes casos uma habilidade poética notabilíssima no momento de enfrentarem com olhar novo uma matéria poética tão antiga. Torna-se pertinente apontar que já o insuperável exegeta Faria e Sousa, quando ilustra com as suas vastas e ricas notas nas *Rimas várias* a fonte de inspiração original do soneto camoniano *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, elabora uma lista muito minuciosa de escritores -Teócrito, Ovídio, Horácio, Amalteo, Guarino, Minturno, Angelo Poliziano, Ausias March, Boscán, Francisco de Medina, Garcilaso ou Francisco de la Torre- que consagraram alguma composição a estes tópicos líricos, a revelar assim uma erudição imensa na sua actividade de sábio camonista. O propósito de Faria e Sousa, no fundo, é ultrapassar presunçosamente as pobres anotações que, em seu entender, os comentaristas de Garcilaso dedicaram ao soneto *"En tanto que de rosa y d'azucena"*, a peça em que estão mais presentes ao longo da produção do poeta espanhol os motivos clássicos assinalados, mas nem por isso deixa de ser o seu douto esforço um claro sinal de se reconhecer desde tempo imediato a fecunda sobrevivência do *carpe diem* e da brevidade da rosa[1]. Entretanto, como uma outra prova muito ilustrativa, o poeta

[1] Escreve Faria e Sousa: *"Antes de passar adelante quiero dezir como he notado que los Comentadores de Garcilaso al Soneto suyo,* En tanto que de rosa, y azuzena. *Deste mismo argumento, y otros con tal motivo, no hallaron que traer sobre esto sino otro Soneto de Bernardo Tasso al propio assunto; y la Rosa de Ausonio; y con esto dieron por acabado el mundo de la erudicion, que fueran bien corto sino fuera más largo. Agora le veran"* (Manuel de Faria y Sousa, ed., Luís de CAMÕES, *Rimas várias*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, pp.119-20). O certo é que um exame das anotações dos comentaristas garcilasianos a esse soneto desvenda que El Brocense cita Tasso, Ausias March, Virgílio e Horácio; Tamayo de Vargas refere-se a Tasso e Ausónio; José Nicolás de Azara, por seu turno, traz à colação versos de Petrarca e Virgílio; Fernando de Herrera, por fim, recolhe os nomes de Ausónio, Plínio, Horácio, Bembo, Domingo Veniero, Tomás Mocenigo, Francisco de Medina, Séneca, Juan de Mena e Tasso. Eliminado por razões cronológicas Azara, já que os seus escritos sobre Garcilaso vieram a lume em 1765, parece evidente que Faria e Sousa, com a sua diatribe, está a dirigir-se em concreto contra Tamayo de Vargas, sem dúvida o comentarista que menor número de autores e lugares cita, cujas *Notas a Garcilaso de la Vega, príncipe de los poetas castellanos* se publicaram em Madrid em 1622. Vid. Antonio GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2ª ed., Madrid: Editorial Gredos, 1972, pp.269, 369-77, 604 e 668. Depois de tratar num vasto espaço a evolução do *carpe diem* em diversos poetas, é visível a orgulhosa satisfação de Faria e Sousa por ter exibido de maneira tão pormenorizada os seus conhecimentos sobre o tópico, designadamente em comparação com os comentaristas garcilasianos: *"Los curiosos lo juzgen, mientras yo advierto que he cumplido con lo que dixe de mostrar que no dixeron esto dós o tres ò quatro Ingenios, sino muchos, pues exceden a lo menos de quarenta lugares differentes*

espanhol Fernando de Herrera, exercendo o ofício de crítico, apontava igualmente com respeito à composição garcilasiana *"En tanto que de rosa y d'azucena"*, decerto uma das mais belas amostras desta tradição temática de ascendência greco-latina, que "el argumento de este soneto es tan común, que muchos griegos y latinos, muchos italianos y españoles lo han tratado casi infinitas veces"[2].

O ponto de arranque do *topos*, como é sobejamente conhecido, estriba-se no apelo insistente de natureza epicurista ao gozo pleno do presente consoante a célebre expressão que aparece como remate na Ode I-11 de Horácio, visto que a vida é curta e a morte chega irrefreavelmente de súbito, sem advertência prévia:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptáris numeros, ut melius, quidquid erit, pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, vina liques, et spatio brevi
spem longam reseces, dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.[3]

Todavia deve-se registar que o tema, mais do que desenvolver-se apenas numa composição do autor latino, supõe a substância essencial de um número importante das odes morais horacianas. Na qualidade de verdadeiro *leit-motiv* em que se percebe o conselho de desfrutar o tempo mais próximo, por exemplo aparece com enunciação semelhante na *"Oda ad Ligurinum"*, de dilatada imitação ulterior na obra de diversos poetas, onde um mancebo de nome Ligurino é acautelado sobre o fugaz trânsito da idade que o conduzirá a arrepender-se serodiamente, à face do terrível testemunho de um espelho, da vaidade mostrada na altura presente:

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum veniet pluma superbiae,
et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam,
dices heu quotiens te speculo videris alterum,
quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
vel cur his animis incolumes non redeunt genae?[4]

É preciso indicar, no entanto, que o tratamento horaciano mais comum do tópico adquire a sua plasmação definitiva, determinando o modelo acostumado das peças românicas que posteriormente o irão utilizar, no desfecho da famosa elegia anónima não raro atribuída a Ausónio intitulada *"De rosis nascentibus"*, em que o apelo ao gozo se

---

que ahi he traido, y no por esso imagino que navegue todo el mar de la erudicion, antes se bien que ay desto mucho más" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ..., p.122).

[2] GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega* ..., p.369.

[3] A ode está dirigida a uma mulher chamada Leuconoe, que recebe a admoestação, a fim de melhor fruir o tempo presente, de se não preocupar com o dia de amanhã (Manuel Fernández-Galiano; Vicente Cristóbal, eds., HORACIO, *Odas y Epodos*, Madrid: Cátedra, 1990, p.112).

[4] Fernández-Galiano; Cristóbal, eds., HORACIO, *Odas y Epodos*, p.354.

associa, por meio do sintagma imperativo *collige, virgo, rosas*, ao símbolo dessa flor como exemplo da formosura delicada e efémera[5]. Na escassa durabilidade da rosa juntam-se num plano abertamente simbólico juventude e velhice, e portanto convida-se a donzela a que se dirige a elegia a tirar proveito do tempo na flor da mais linda idade, pois a passagem dos dias é irremissível, sem voltar nunca ao seu princípio o que se foi já perdendo da primeira beleza:

Quam longa una dies, aetas tan longa rosarum;
quas pubescentes iuncta senecta premit.
Quam modo nascentem rutilus conspexit Eous,
hanc rediens sero vespere vidit anum.
Sed bene, quod paucis licet interitura diebus,
succedens aevum prorogat ipsa suum.
Collige virgo rosas, dum flos novus, et nova pubes,
et memor esto aevum sic properare tuum.[6]

---

[5] Fernando de Herrera salienta precisamente em termos muito elogiosos a importância proveniente da integração que se faz da rosa por parte de Ausónio como elemento metafórico de riqueza basilar no percurso diacrónico do *carpe diem* como tópico: *"[...] pero ninguno como Ausonio (si él fue el que escribió aquella elegía de la* Rosa*), el cual, determinando tratar de la fragilidad de la vida humana, no siguió la consideración y severidad filosófica, ni trajo para la declaración de su intento discursos de la general mudanza de las cosas; que era sujeto grave y magnífico, donde pudiera abrir todas las venas de la elocuencia en la alteración de los cuerpos inferiores, o en la variación de los superiores con palabras hermosas y escogidas, y sentimientos levantados y exquisitos, pero no deleitosos y miserables; mas descendiendo con el ánimo a las cosas no grandes y elevadas, anduvo inquiriendo con el pensamiento, qué cosa hubiese bella y agradable, como la vida humana, y que durase poco; y considerando la figura, suavidad, olor, color, lustre, blandura y belleza de la Rosa, hesmosísima entre las otras flores, y que su ser no dura más que el curso de un día; conoció, que ésta le daría palabras deleitosas, bellas y escogidas, cuales pretende el poeta. Porque como ninguna flor hay más amable, ninguna más agradable de olor, y así ninguna dura menos, no se podía hallar otra más conveniente para el sujeto. Y con artificiosa y figurada descripción, y con suave número de versos gastó toda la elegía en la poco durable y casi momentánea vida de la Rosa. Y hablando de ella se deja entender que trata de la fragilidad y flaqueza humana, aunque no da muestra de ella sino en el verso postrero"* (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega...*, pp.369-70).

[6] Também transcrito por ele o trecho original latino, Fernando de Herrera oferece nos seus comentários ao soneto *"En tanto que de rosa y d'azucena"* de Garcilaso a seguinte versão poética em castelhano dos notáveis versos ausonianos (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega ...*, pp.371-3):

Cuan largo el día, es tan larga suerte
de las rosas, que junto en un momento
su juventud en senectud se convierte.
La que ya vio nacer el blando aliento
del nuevo Sol, morir aquesta vido,
cuando del mar barajaba al hondo asiento.
Mas bien les ha la suerte concedido,
si así mueren tan presto, que naciendo
sucedan a su término cumplido.
Coged las rosas vos, que vais perdiendo,
mientras la flor y edad, Señora, es nueva;
y acordaos, que va desfalleciendo
vuestro tiempo, y que nunca se renueva.

Não é o propósito estabelecer aqui com precisão exaustiva a completa genealogia de ambos os temas, mas a partir principalmente destas formulações clássicas que acabamos de resenhar poder-se-á compreender sem demasiado custo que o *carpe diem* horaciano, fundido numa liga de sucesso definitivo com a brevidade da rosa ausoniana, marca o início de uma rota lírica de importante repercussão em escritores vindouros. No fim de contas, para a mentalidade criadora do poeta clássico, norteada por um catálogo de pautas artísticas prodigiosamente reduzido aos olhos do leitor hodierno, tratava-se de um convite permanente a realizar um exercício literário de grande atracção que requeria um equilíbrio difícil, além de paradoxal, entre o respeito ao fundo tradicional colectivo e a obediência à ânsia inovadora individual. Era uma árdua escolha com segurança que se torna ainda mais patente no caso específico do soneto, forma multissecular que representa sempre um sugestivo repto, dadas as infinitas hipóteses tanto semânticas como sintácticas admissíveis neste conciso espaço métrico, para qualquer poeta que desejasse aquilatar em ajustada medida o valor do seu estro. Não se esqueça que um soneto no seio da criação poética petrarquista é, segundo sublinhou com certeira perspicácia Elias L. Rivers, grande estudioso da lírica europeia renascentista, um breve e mágico núcleo que combina, com a maior coerência possível, trechos seleccionados de um grande mosaico tradicional que começou a entrelaçar-se já na literatura greco-latina e mais tarde, através da colaboração de inúmeros autores, foi crescendo sucessivamente com novas incorporações nas literaturas românicas[7].

Felizmente a linha temática clássica que o *carpe diem* e a brevidade da rosa delineiam na lírica de filiação petrarquista ao longo do tempo resulta de traço transparente graças a algumas pesquisas de impagável utilidade. É preciso citar com toda a justiça, em primeiro lugar, o estudo integral levado a efeito há muitos anos pela investigadora espanhola Blanca González de Escandón numa obra de grande opulência historicista, sem isso significar nem de longe qualquer rémora, em que aparecem analisados com focagem diacrónica e reproduzidos numa valiosa antologia oitenta e seis textos poéticos, dos quais à volta de cinquenta são composições sonetísticas, onde se desenvolvem de modo principal diversos motivos relacionados com os tópicos clássicos do *carpe diem* e da brevidade da rosa desde as origens até à época contemporânea[8]. A esta investigação de natureza positivista há que acrescentar em tempo mais recente o valioso contributo taxinómico do teorizador e crítico literário Antonio García Berrio no artigo intitulado "Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *carpe-diem*"[9], uma parte especial de um ambicioso projecto, pormenorizado em abundantes trabalhos na década dos anos setenta e oitenta[10],

---

[7] Vid. Elias L. RIVERS, ed., *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Akal, 1993, p.16.

[8] Blanca GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *Los temas del* Carpe Diem *y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1938.

[9] Antonio GARCÍA BERRIO, "*Tipología textual de los sonetos españoles sobre el* carpe-diem", *Dispositio*, III, 9, 1978, pp.243-93; reproduzido em Janos S. PETÖFI; A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1978, pp.367-430.

[10] Na verdade é amplíssima a relação bibliográfica que cumpriria fazer do labor de García Berrio neste campo, deitado em incontáveis estudos, com o alvo de sistematizar metodologicamente uma boa

que vai no encalço de uma rigorosa classificação textual do soneto na poesia espanhola clássica. O seu esforço sistematizador conduz precisamente este estudioso, depois de pôr em destaque a variedade como característica primacial da corrente tópica do *carpe diem* e da brevidade da rosa, talvez justificada pela própria génese plural de ambos os motivos[11], a reclamar a necessidade de destrinçar com clareza a existência, por um lado, de sonetos amorosos em que se salienta o imperativo epicureu à amada e, por outro, de sonetos morais dominados pela presença temática da fugacidade como ideia filosófica que provoca uma reflexão mais transcendental:

> *Las composiciones del* carpe diem *desde el modelo latino remoto de Ausonio y Horacio, hasta el inmediato de Tasso -"Mentre che l'auro crin v'ondeggia intorno"- no presentaban al propio poeta como sujeto de la pasión amorosa. Así sucede también en los más famosos y puros ejemplos de Garcilaso, Góngora, Rioja y Sor Juana Inés de la Cruz. No se trata por tanto de poesía amorosa, sino de poesía moral. Vinculado a un ideal de penitencia reflexiva o de vitalismo hedonista, lo que en definitiva se ventilaba en las composiciones tópicas del* carpe diem, *era un hecho de concepción del mundo, en el cual el goce amoroso o la hermosura física de las mujeres adquieren mera condición instrumental.*
>
> *Esto, claro está, por lo que se refiere al desarrollo ejemplar del tópico, a la estructura textual incontaminada por excelencia. No obstante, como ya hemos dicho, entre los sonetos etiquetados usualmente bajo la denominación tópica de* carpe diem, *los menos en realidad son los ejemplares y puros; la mayoría no obedece a este tipo. Así por ejemplo, abundan los sonetos de este género que cumplen con los requisitos de la poesía amorosa más pura: identificación del poeta con el amante.*[12]

No conjunto da poesia lírica de Camões há só dois sonetos, em sentido restrito, que aparecem com garantia autoral bastante estável adscritos à tradição do *carpe diem* e da brevidade da rosa, *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, embora com certos elementos peculiares que ainda individualizam o convite queixoso que se lança à dama nestas peças para que desfrute impreterivelmente dos bens fugazes do momento presente. Poder-se-ia trazer à baila aliás a composição *"Fermosos olhos que cuidados dais"* pertencente ao *universo*[13] sonetístico do autor de *Os Lusíadas,* mas de exclusão obrigada num *corpus* que possa ser julgado digno de confiança

---

porção da poesia amorosa dos autores espanhóis do *Siglo de Oro*. Simplesmente tendo em vista a hipótese de compreender os fundamentos das suas proposições teóricas, vid. Antonio GARCÍA BERRIO, *"Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro"*, em Francisco RICO, ed., *Historia Crítica de la Literatura Española*, vol. III, Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp.736-41.

[11] Vid. A. TRAGLIA, *"Semantica del* carpe diem", *Rivista de Filologia e di Istruzione Classica*, 101, 1973, pp.35-41.

[12] GARCÍA BERRIO, *"Tipología textual de los sonetos clásicos ..."*, pp.247-8. Para o autor estes tópicos começam a ser semanticamente de carácter epicurista, mas muitos poemas não cumpriram depois esta norma conceptual apresentando uma intensa condição moralista de tom estóico. A partir desta consideração, García Berrio propõe a seguinte classificação no que diz respeito às variáveis plasmações que admitem como motivos o *carpe diem* e a brevidade da rosa: 1ª) Expressão recta do enunciado tópico: texto imperativo-epicureu; 2º) Sonetos amorosos; 3º) Sonetos morais de conteúdo estóico; 4º) Sonetos de rosa.

[13] Respeitamos a distinção terminológica que funciona no âmbito da crítica textual para os conceitos de *universo* e *corpus*, a qual nos parece de uso imprescindível se se tratar das graves dificuldades editoriais da poesia lírica camoniana. Vid. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, "A Camões o que é de Camões", *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, 9, 1981-2, pp.13-24.

por causa de não possuir qualquer prova inabalável de autoria camoniana. De tipo nitidamente amoroso, este texto cumpriria inseri-lo sem muitos problemas na tradição tópica que estamos a analisar, pois nos tercetos realiza-se à dama, depois de se salientar nas quadras as suas virtudes físicas por meio de um retrato encomiástico concentrado metonimicamente nos *olhos*, um firme convite imperativo sob a ameaça de se esvaecer no futuro a beleza que no presente suscita o desejo do sujeito lírico:

> Fermosos olhos, que cuidados dais
> à mesma luz do Sol mais clara e pura,
> que sua esclarecida fermosura,
> com tanta glória vossa atrás deixais;
> se por serdes tão belos desprezais
> a fineza de Amor que vos procura,
> pois tanto vedes, vede que não dura
> o vosso resplandor quanto cuidais.
> Colhei, colhei do tempo fugitivo
> e de vossa beleza o doce fruto,
> que em vão fora de tempo é desejado.
> E a mi, que por vós morro, e por vós vivo,
> fazei pagar a Amor o seu tributo,
> contente de por vós lho haver pagado[14].

Sem nenhum documento manuscrito que abone a sua genuinidade[15], é um soneto incorporado inauguralmente ao património lírico de Camões nas *Rimas várias* editadas por Faria e Sousa, onde figura como parte da *"III Centúria"* no grupo final intitulado "*Adición*". Se se adoptar uma boa dose de flexibilidade editorial, na verdade não haveria que pôr em dúvida inicialmente, mesmo que não se conheça hoje, a existência de um manuscrito a conter este soneto, porquanto o próprio Faria e Sousa, ao esclarecer a razão de ampliar a sua edição com novos textos, indica que foram achados com posterioridade em mais *livros de mão*. Com efeito, esclarece o editor seiscentista a respeito dos dezoito sonetos que recolhe sob o título "*Adición*" após os quarenta e seis primeiros que constituem a *"III Centúria"*:

> *Quando ya tenia dado fin a estos Comentarios de estas Rimas varias de mi Poeta, hallè de nuevo otros manuscritos dellas en que cogi sessenta y quatro Sonetos, y una Cancion, y unas Otavas, y algunas Redondillas. A estos llamo Centuria Tercera, con esperança de que adelante se descubrirân otros con que se cierre este numero; porque assi como yo tuve esta ventura de descubrir tantos, no faltará quien la tenga para semejantes hallazgos*[16].

---

[14] Cleonice S. da Motta Berardinelli, ed., Luís de CAMÕES, *Sonetos de Camões.* Corpus *dos Sonetos Camonianos*, Paris - Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980, p.350.

[15] Vid. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p.156.

[16] Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.317. Repete Faria e Sousa ainda numa nota introdutória que abre a parte final intitulada "*Adición*": "*Despues de ordenados por numeros los 46 Sonetos antecedentes, he hallado otros, que pondré aqui sin orden; porque el estar citados essotros por sus numeros en todos estos Comentarios no me da lugar a que ponga estos en los lugares, que por sus materias les podian tocar. Y, como lo he dicho otras vezes, no estoy para lidiar con estas cosas*" (Faria y Sousa, "*Adición*", em CAMÕES, *Rimas* ..., p.351).

Restaria a dúvida, contudo, em relação ao facto de tais sonetos terem com certeza autoria camoniana explícita nos testemunhos manuscritos que os continham[17]. Também com notas próprias da mesma tradição tópica, fora já do género sonetístico um problema autoral de maior gravidade levanta a elegia supostamente camoniana *"Foi-me alegre o viver, já me é pesado"*, inserida pela primeira vez no *universo* do escritor por Álvares da Cunha na *Terceira Parte das Rimas*[18], que foi considerada espúria por Aguiar e Silva ao figurar com atribuição expressa a Estêvão Rodrigues de Castro no manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam*[19]. É na parte final desta elegia que surge uma apóstrofe

---

[17] Além de se inserir nas *Obras completas* e no *Parnaso* que publicou Teófilo Braga, o soneto foi reproduzido pelo Visconde de Juromenha na sua edição. A única novidade que introduz com respeito aos comentários de Faria e Sousa é a indicação de a substância temática deste soneto aparecer noutros lugares da obra camoniana, mas sem os especificar: "Aconselha a dama a quem é dirigido que colha o doce fructo do amor, lembrando-lhe que o tempo é fugitivo, e nem sempre é desejado, e que lh'o deixe gosar a elle que morre de amor pela sua formosura. Este conselho dá em varios outros logares das suas poesias" (Visconde de Juromenha, ed., Luís de CAMÕES, *Obras*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional, 1861, p.486). Faz-se necessário lembrar que nenhum editor camoniano moderno decidiu incluir esta composição nas suas respectivas selecções líricas a não ser Maria de Lurdes Saraiva na *Lírica completa*, que mesmo oferece como argumento de tal decisão as ligações entre *"Fermosos olhos, que cuidados dais"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* sem ponderar que as duas peças integram uma tradição tópica comum em que resulta muito difícil delimitar notas autorais singulares: "Temática e formalmente, tem estreita relação com os três últimos tercetos da elegia *"Foi-me alegre o viver, já me é pesado"*. É também o tema do soneto *"Se as penas com que Amor tão mal me trata"*. Não há, pois, nenhuma razão para pôr em dúvida a atribuição de Faria e Sousa" (Maria de Lurdes Saraiva, ed., Luís de CAMÕES, *Lírica completa*, vol. II, 2ª ed. revista, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p.396).

[18] Luís de CAMÕES, *Terceira Parte das Rimas*, Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1668. *Tiradas de varios manvscriptos muitos da letra do mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha, offerecidas a soberana alteza do Princepe Dom Pedro.*

[19] Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, "Notas sobre o Cânone da Lírica Camoniana (II)", *Revista de História Literária de Portugal*, IV, 1972-5, pp.100-22. O trabalho íntegro foi reproduzido na recente colecção de estudos camonianos *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Cotovia, 1994, pp.73-100. Para além da prova documental que fornece o manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam*, o Prof. Aguiar e Silva apresenta um conjunto extenso de argumentos que visam à demonstração de a elegia *"Foi-me alegre o viver, já me é pesado"* não pertencer com certeza a Camões, ao contrário do que determinaram, com a ressalva de Costa Pimpão, todos os editores modernos da obra lírica do escritor. É posta em causa concretamente a decisão de Roger Bismut ao aceitar, após um confronto do seu estilo e dos seus temas com *Os Lusíadas*, a discutível autoria camoniana desta elegia. Cfr. Roger BISMUT, *La lyrique de Camões*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Publications du Centre Culturel Portugais - Presses Universitaires de France, 1970, p.321. Por outra parte, sem indícios muito firmes, Maria de Lurdes Saraiva tentou recentemente relativizar o valor provatório do importante testemunho que representa a informação recolhida no documento manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam* pelo Prof. Aguiar e Silva: "Claro que a afirmação de um bibliófilo posterior em cerca de um século à data presumível do poema é um elemento de valor muito relativo, sobretudo quando se ignora a identidade do bibliófilo e a confiança que inspira. Que estava mal informado sobre Estêvão Rodrigues de Castro resulta da data que indica: Castro nasceu em 1559 e morreu em 1638. Mas é indubitável haver pontos de contacto entre versos de Camões e os de Estêvão Rodrigues de Castro, que foi sem dúvida um imitador do Poeta. [...]. O novo elemento trazido pelo Prof. Aguiar e Silva não resolve definitivamente a questão, mas estabelece a margem de dúvida suficiente para impedir uma peremptória atribuição a Camões. Seria da maior utilidade a publicação do manuscrito onde o informe foi recolhido para que se possa formar um juízo sobre a consistência das atribuições de autoria que nele se

imperativa à dama em que se percebe o conselho, um pouco longe ainda da intensa e áspera admoestação contida noutras composições integradas na mesma corrente temática, sobre a necessidade de ponderar o desgaste que o tempo provocará na sua formosura:

> Olhai, Senhora, as Horas apressadas
> que vêm cobrindo o ouro dos cabelos
> de neve, e torna[m] as rosas descoradas.
> Ireis ver ao cristal os olhos belos,
> e já os não vereis quais dantes eram;
> pois quais então serão não queirais vê-los.
> Usai dos bens, que vão como na[s]ceram;
> olhai que tudo de[s]ce de alto estado;
> que também os prazeres meus de[s]ceram.
> Mas não de[s]cerá nunca meu cuidado.[20]

Expostos os esclarecimentos editoriais que acabamos de comentar em torno da obra lírica de Camões em que se abordam o *carpe diem* e a brevidade da rosa, cumpre dizer em definitivo que simplesmente os dois sonetos acima citados, *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, podem gozar de suficiente confirmação autoral. A verdadeira razão de Camões não conceder a esta substância clássica uma atenção lírica mais ampla resulta de difícil determinação, mas cumpre ter em conta, como tese de partida, a circunstância quase geral de os autores maneiristas portugueses da segunda metade do século XVI, com escassas ressalvas, revelarem na sua prática literária uma tímida disposição a exaltar a necessidade de tirar proveito da plenitude do tempo imediato. Com efeito, a incitação jubilosa a deliciar-se com os prazeres sensitivos, a gozar dos frutos mais desejáveis do viver, a apreender, enfim, a fugacidade de qualquer instante, própria da ideologia predominante sob as coordenadas estéticas do Renascimento mais pleno, é banida em prol de um outro pensamento preocupado vivamente pela condição perecedoira da formosura e do deleite, pelo angustiador reconhecimento de tudo ter um final inevitável, o que conduz a desconfiar em última instância dos bens superficiais e levianos. Tal evolução experimentada na passagem da arte renascentista para os novos pressupostos maneiristas, de carácter muito mais meditativo até chegar à desesperança, tem sido destacada com sagacidade por Aguiar e Silva concretamente em volta dos dois únicos sonetos camonianos que oferecem como ingredientes temáticos o *carpe diem* e a brevidade da rosa.[21]

---

contêm" (Maria de Lurdes Saraiva, ed., Luís de CAMÕES, *Lírica completa*, vol. III, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, p.454).

[20] Antônio Salgado Júnior, ed., Luís de CAMÕES, *Obra Completa*, 1ª reimp., Rio de Janeiro: G. B. Companhia Aguilar Editora, 1988, p.588.

[21] "Ora, na nossa poesia lírica maneirista, tal atitude existencial é quase inexistente, só se revelando, sob forma comedida e, diremos até, discreta, em dois sonetos de Camões: *Está-se a Primavera trasladando* e *Se as penas com que Amor tão mal me trata*. Esta escassez do tema do *collige, virgo, rosas*, esta quase ausência do convite à fruição sensualmente amorosa da beleza corpórea, demonstram bem como a nossa poesia da segunda metade do século XVI não é aquela poesia onde se exprime o gozo dos sentidos, o júbilo de viver, o esplendor da carne, como por vezes se lê em alguns críticos e historiadores. Bem pelo

No que diz respeito à primeira das peças assinaladas que pertencem a este grupo especial de poemas, *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*[22], o emissor lírico começa por elaborar um retrato comparativo da amada utilizando o símbolo da primavera para referir o momento mais vantajoso do ciclo da vida. A sua resplandecente face reproduz toda a beleza que se concentra no tempo primaveril, indicando-se assim que essa é a ocasião favorável para o desfrute do amor. No entanto, a atitude tão escrupulosa da amada, que não parece disposta a ouvir essa advertência nem a ter em conta tal ensejo permitindo ao amante que possa partilhar com ela a paixão, dá lugar a seguir a uma dura censura em que é tornada responsável de não atender o apelo do Amor[23]:

Está-se a primavera tr[a]sladando
em vossa vista deleitosa e honesta;
nas lindas faces, olhos, boca e testa,
boninas, lírios, rosas debuxando.
De sorte, vosso aspeito matizando,
Natura quanto pode manifesta,
que o monte, [o] campo, o rio e a floresta
se estão de vosso gesto namorando.
Se agora não quereis que quem vos ama
possa colher a fruita destas flores,
perderão toda a graça vossos olhos.
Porque pouco aproveita, linda Dama,

---

contrário -e isto constitui uma feição típicamente maneirista-, da meditação sobre a fugacidade da beleza e do prazer, da angústia de saber mortais todos os bens terrenos, os nossos poetas extraem uma lição de desengano, aconselhando os homens a abandonar falsas esperanças, a despojar-se de glórias e riquezas, em suma, a fugir ao mundo e a procurar Deus. Os textos que documentam esta atitude de desprezo do mundo e a sua relação directa com a angustiada vivência do tempo, são tão copiosos quanto escassos os textos poéticos relativos ao tema do carpe diem" (Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, pp.290-1). A propósito da escassa presença do *carpe diem* e da brevidade da rosa na poesia de Camões, Azevedo Filho salienta igualmente o aspecto global de os seus versos estarem mais dominados por um sentimento de incerteza e de pessimismo do que por qualquer anseio de tirar vantagem das glórias terrestres: "Por fim, observe-se que a temática do *carpe diem* horaciano, tão cara à estética do Renascimento, é extremamente rara na lírica de Camões, onde poucas vezes transparece a alegria de viver e a fruição dos gozos ou prazeres terrenos. Em geral, a lírica de Camões é marcada pelo desengano amoroso, pela dúvida e pelo sofrimento, pois vive o desconcerto de um mundo em mudança" (Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p.314).

[22] Curiosamente Faria e Sousa não faz nenhuma referência através da sua exposição crítica à presença do *carpe diem* e da brevidade da rosa como tópicos neste soneto. Porém realiza um elogio claro da sua qualidade estética, mesmo com uma subtil nota de misoginia: "*La hermosura, y el regalo deste Soneto, por la imagen, y por el pensamiento, y por la facilidad, es cosa singular: satisfaze juntamente al cuidado de más elevacion en un hombre, y al senzillo de una muger*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...* , p.69).

[23] Este soneto aparece registado nas seguintes fontes: *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid, Ms. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscrito Juromenha* e, com duas versões, *Cancioneiro de Luís Franco Correa*. Para lá do facto de figurar nas duas primeiras edições da lírica camoniana, dispõe portanto de cinco testemunhos manuscritos, dos quais três são quinhentistas, que garantem a autoria incontroversa deste soneto. Como adverte Azevedo Filho, "a sua atribuição autoral atinge o grau máximo de confirmação" (AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, p.302).

que semeasse Amor em vós amores,
se vossa condição produze abrolhos.[24]

O soneto abre com um encómio tópico das qualidades físicas da amada em que o emissor lírico compara a formosura do seu semblante com o florescimento da natureza durante a primavera, até ao ponto de esta se enamorar dela enquanto reflecte os seus belos traços[25]. Através de um par de versos plurimembres, *nas lindas faces, olhos, boca e testa, / boninas, lírios, rosas debuxando*, um formado por quatro elementos e outro por três em correlação quase perfeita entre si[26], distintas flores caracterizam a beleza do rosto da mulher, compondo-se um retrato em que destaca a perfeição das suas feições de acordo com o cânone mais habitual da excelência feminina na poesia petrarquista.[27]

---

[24] AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, p.301.

[25] A utilização de elementos objectivos da paisagem com finalidade glorificadora poderia ser considerada inclusivamente fruto da notória influência horaciana neste soneto, pois não em vão o convite a gozar da vida aparece relacionado com a natureza em diversos poemas do autor latino sobre o *carpe diem*: "*Nous paraît essentielle la liaison qu'établissent ces poèmes entre le* carpe diem *et la contemplation de la nature*" (H. BARDON, "Carpe diem", *Revue des Études Anciennes*, 46, 1944, p.345).

[26] O procedimento pode ser considerado um esboço da estrutura correlativa maravilhosamente perfeita que constitui a arquitectura do conhecido soneto de Góngora "*Mientras por competir con tu cabello*", uma outra amostra marcante da tradição do *carpe diem* e da brevidade da rosa. Cfr. Dámaso ALONSO, "*G. Ronsard, Góngora (Apuntes de una clase)*", em *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid: Editorial Gredos, 1958, pp.183-91; Alfredo CARBALLO PICAZO, "*El soneto "Mientras por competir con tu cabello", de Góngora*", *Revista de Filología Española*, XLVII, 1964, pp.379-98; "*En torno a "Mientras por competir con tu cabello," de Góngora*", em VV.AA., *El comentario de textos*, 3ª ed., Madrid: Editorial Castalia, 1982, pp.62-78.

[27] De facto, Faria e Sousa aponta como assunto deste poema "*la descripcion de una rara, y alegrissima Hermosura, y los efetos que es justo resulten della en virtud del Amor que la cultiva*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ..., p.69). Em termos semelhantes Fernando de Herrera refere-se ao tema do soneto garcilasiano "*En tanto que de rosa y d'azucena*": "*El sujeto es la belleza, alabada por las partes y efectos que hace, y el deleite de ella, a que le persuade con la brevedad de la vida*" (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega* ... , p.369). O editor seiscentista português chega a expor uma amplíssima relação das principais qualidades que deve possuir o retrato ideal da dama conforme a tradição convencional da poesia petrarquista, incluindo até uma engenhosa reflexão, não alheia ao conflito estético que se estava a viver no âmbito da poesia espanhola coeva entre conceptistas e culteranistas, em volta da ausência de alusões aos peitos neste soneto camoniano: "*Llamanse assi, por estar en el pecho; mas su propio nombre es tetas en Español, y tambien mamme, como en Italiano: pero los llamados cultos oy no admiten mama, ni teta; de que resulta ignorar yo qual fue la teta ò mama que los crió. En este Poema no se acordó mi Maestro destas dos piezas de la Hermosura; [...]*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.71). Porém Faria e Sousa indica que há dois trechos de *Os Lusíadas* que permitem saber que pensava Camões sobre este assunto: "*En ambos lugares dize como ellas deven ser en ambos estados [matrona e virgem]: como unos limones deben ser en una Donzella; mayores con proporcion en una Matrona: lo redondo, lo blanco, lo lilo, lo macizo, es muy necessario, y el pezon con algo de roxo: el caerse es cosa mortal*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.71). Sobre o retrato da amada em Camões de uma perspectiva mais geral, vid. principalmente José FILGUEIRA VALVERDE, *Camões*, Coimbra: Livraria Almedina, 1981, pp.39-40; Maria Vitalina LEAL DE MATOS, "Auto-retrato em Camões: o soneto O dia em que eu nasci ...", em *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp.41-2; António José SARAIVA, *Camões*, Lisboa: Jornal do Fôro, 1963, pp.38-40.

O requerimento imperativo do emissor lírico consiste na advertência à amada de ser a altura oportuna para que ele possa aproveitar apaixonadamente os frutos das flores que constituem a sua formosura, porque o desprezo só provocará que os olhos, onde a natureza se está a revelar, percam a elegância[28]. Como prolongação do rogo do amante, mas com um tom agora abertamente ameaçador, encerra-se o soneto através de um terceto conceituoso que joga metaforicamente com a antítese *flores-abrolhos*. Assim, a amada é avisada de que não vale a pena que o Amor tenha semeado nela qualquer sentimento afectuoso, se é que o seu génio esquivo afinal somente se mostra capaz de cultivar espinhos[29]. Talvez seja este o motivo de maior originalidade no poema, já que a concretização genuína dos materiais que fazem parte do *carpe diem* e da brevidade da rosa se vê inovada com a inclusão da metáfora antitética descrita, decerto bastante peculiar, que serve para expor à dama a esterilidade do amor perante o seu comportamento tão pouco receptivo.[30]

---

[28] Embora trate de o justificar mais tarde com raros argumentos, Faria e Sousa salienta na exegese que faz do primeiro terceto deste soneto o carácter sensual que distingue o amante: "*Quiere el P. que no aya flores sin fruto; y que el de las de esta Hermosura amada se reduzga a los favores que solicita quien la ama: y amenazala con que sino dieren este fruto sus flores perderàn toda su gracia sus ojos. Diremos, pues, que el P. queria coger de sus amores en este florido jardin el fruto que los amantes vulgares procuran, y viene a ser la execucion de lascivia*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...* , p.73).

[29] A conclusão da peça chamou precisamente a atenção de Gracián no Discurso XXXVII, intitulado "*De otras maneras de argumentos conceptuosos*", da sua *Agudeza y arte de ingenio*. Antes de recolher à letra o último terceto do soneto camoniano como exemplo, o tratadista espanhol faz sobressair que a argumentação conceituosa pode surgir da contraposição subtil de dois motivos de um mesmo assunto: "*Son estas sutilezas examen de un ingenio; es lo más que se puede discurrir. Pero hay aún su latitud en esta misma contrariedad, y sus grados de oposición, según la mayor o menor distancia; entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso. Desta suerte, el Camoes: [...]*" (Evaristo Correa Calderón, ed., Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, Madrid: Editorial Castalia, 1981, p.89). Também Faria e Sousa reparara já no hábil desfecho da composição, se calhar um dos mais meritórios da obra sonetística camoniana: "*Concluye estremadamente. De poco vendrà a servir que el Amor, señora, sembrasse amores en vós, si vuestra condicion produze abrojos. Esto es que en vano amaria él estas rosas, si en ellas no ubiesse de hallar sino los abrojos, que tambien las guarnecen, ó defienden: quiere dezir los rigores de su aspereza, sin las suavidades de su hermosura*" (Faria e Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...* , p.74). O certo é que até seria possível aprofundar mais no sentido conceituoso da oposição *flores-abrolhos* se se tivesse em conta a origem etimológica deste último vocábulo. Com efeito, trata-se de uma contracção da frase latina *aperi oculos* ("abre os olhos"), originalmente primitivo aviso ao que segava num terreno coberto de abrolhos para se acautelar, e depois nome da planta. Cfr. Joan COROMINAS; José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. I, Madrid: Editorial Gredos, 1980, p.22. O jogo antitético *flores-abrolhos*, desta maneira, ficaria relacionado com os *olhos*, de importante protagonismo como elemento principal do retrato que se faz da dama nos versos antecedentes. Inclusivamente se poderia avançar mais nesta hipótese indicando a existência de um jogo irónico (*abre os olhos!*) com respeito ao tom ameaçador dos tercetos.

[30] Filgueira Valverde confrontou em aguda análise este soneto camoniano com a composição de Garcilaso "*En tanto que de rosa y d'azucena*", que constitui um dos exemplos mais ilustres de recriação poética do *carpe diem* e da brevidade da rosa. Em seu parecer, Camões e Garcilaso souberam dar especialmente um tratamento original ao tópico, mesmo apesar das convenções temáticas que este encerra: "*El cotejo de estas dos últimas composiciones puede revelar bien claras las afinidades y las diversidades*

Não se faz embaraçoso perceber que o tom predominante na concreção da matéria tópica greco-latina em "Está-se a primavera tr[a]sladando" reflecte a presença de um sentimento amoroso em essência vital. É como se o poeta decidisse com esta espécie de divertimento lírico dar resposta habilidosa a um importante desafio, sugestionado desde a classicidade, para evocar com palavras próprias um velho assunto. A nítida estrutura bipartida do soneto manifesta na primeira parte a insistência sobretudo no alto valor da beleza presente da amada, sem qualquer tipo de transcendência que tenha a ver com a força irrevogável do efémero que tudo arruína. A segunda parte, entretanto, anuncia apenas com branda energia a destruição da formosura actual da dama louvada, conquanto seja severo o tom da recriminação[31]. Se a idade prejudicar o deleitoso olhar da amada, como se refere com acento moderado no primeiro terceto, nem por isso a paixão do eu lírico se converterá mais tarde em cruel vingança.[32]

Torna-se preciso destacar que no testemunho manuscrito de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* que figura reproduzido no *Cancionero de la Real Academia de la*

---

en el tratamiento de un mismo tema y declara más que el conocimiento la familiaridad que tenía Camões con la obra de Garcilaso. En este caso se trata del Collige, virgo, rosas *... que uno y otro poeta supieron expresar, paralelamente, pero con personal acento*" (José FILGUEIRA VALVERDE, "*Camoens, clásico español*", em VV.AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid: Fundación Juan March - Cátedra, p.83). Deve-se consignar que o soneto garcilasiano oferece no seu verso final, todavia, uma conclusão inferior ao valioso desfecho da composição camoniana. Precisamente Fernando de Herrera repara na defeituosa perfeição que é perceptível no desenlace de "*En tanto que de rosa y d'azucena*": "*Éste es lánguido y casi muerto verso, y muy plebeyo modo de hablar. Y fue común falta en aquella edad no sólo de los nuestros, pero de los toscanos, acabar el soneto no con la fuerza y el espíritu de los cuarteles, sino floja y desmayadamente*" (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso ...* , p.369).

[31] O apelo epicurista a gozar da juventude que se expõe no soneto camoniano admitiria perfeitamente, graças à sua comedida proposição ideológica, o seguinte comentário referido por Rafael Lapesa em volta do tom semelhante que oferece a composição garcilasiana "*En tanto que de rosa y d'azucena*": "*La alegría vital del Renacimiento se manifiesta ennoblecida en él, y por una vez los versos del poeta carecen de melancolía. El* carpe diem *horaciano había resucitado, y desde Lorenzo de Médicis contaba con rica tradición italiana. El soneto de nuestro poeta tiene disposición muy semejante al de Bernardo Tasso* Mentre che l'aureo crin 'ondeggia in torno, *que además deja su huella en algunas imágenes; pero Garcilaso, acudió también a la oda de Horacio a Ligurino (IV, X), y, como era inevitable, tuvo presente el* Collige, virgo, rosas *de Ausonio. Su interpretación del tema no muestra el alocado júbilo de Lorenzo el Magnífico, la gracia despreocupada de Bernardo Tasso ni la vivaz galantería de Ronsard; se distingue, en cambio, por un sello de dignidad que da elegancia al epicureísmo*" (Rafael LAPESA, *Garcilaso: Estudios completos*, ed. corrigida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985, p.154). Em torno do soneto pertencente ao autor espanhol, exemplar poético com enorme sucesso na história do *carpe diem* e da brevidade da rosa, vid. Francisco ABAD NEBOT, "*Anotaciones formales al Soneto XXIII de Garcilaso*", *Archivum*, XXVII-XXVIII, 1977-8, pp.17-20; Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ, "*Fundamentos del componente imaginario en el texto lírico. Análisis de los sonetos X y XXIII de Garcilaso*", *Diacrítica*, 7, 1992, pp.135-53; Edward STANTON, "*Garcilaso's Sonnet XXIII*", *Hispanic Review*, XL, 1972, pp. 198-202.

[32] Assim esta peça pertenceria na classificação tipológica estabelecida por García Berrio para os sonetos que desenvolvem o *carpe diem* e a brevidade da rosa ao segundo grupo, isto é, aos *sonetos amorosos*. Nesta classe concreta, pertenceria ainda aos *sonetos de canto*, que se caracterizam por a atitude do sujeito lírico limitar-se a louvar com voz enaltecedora as virtudes actuais da dama. Vid. GARCÍA BERRIO, "*Tipología textual de los sonetos clásicos ...* ", pp.253-6.

Historia de Madrid os dois tercetos aparecem com variantes apreciavelmente distintas, de maneira que constituem afinal uma nova versão do texto:

> E se sabeis quão depressa passa a vida
> colhei dessa seara a novidade,
> emquanto a fruita é doce e desejada.
> Que não há maior dor que ver perdida
> sem se poder lograr a verde idade,
> que não pode tornar sendo passada.[33]

Como se pode advertir, trata-se de uma paráfrase bastante ajustada dos tercetos que fazem parte da outra versão, mormente tendo em vista as semelhanças dos vv. 9-11. Porém deve-se dizer que aqui se desenvolve com maior clareza o motivo do *carpe diem* e da brevidade da rosa conforme os modelos clássicos, convidando-se a dama num tom mais concludente, mesmo com o uso de uma apóstrofe imperativa, a gozar dos primeiros frutos da vida antes de fugirem[34]. Seja como for, parece exequível determinar que tanto numa versão como na outra, afinal de contas, o elemento ideológico decisivo é a descrição da beleza presente da amada, enquanto a ideia de aniquilação posterior pela passagem do tempo fica simplesmente num segundo plano por mais que a lição textual recolhida no *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid* apresente um carácter especialmente epicureu, ficando por isso à margem a personalidade amorosa do sujeito lírico.[35]

O segundo dos sonetos de Camões que tem como tema principal o *carpe diem* e a brevidade da rosa, *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, já apresenta uma ameaça mais manifesta à amada no caso de não estar disposta a aproveitar o momento presente com fruição[36]. Com efeito, se os desgostos amorosos consentirem que o emissor lírico possa viver tanto que ainda seja testemunha da senilidade da mulher, verá então ao mesmo tempo como é que ela se irá arrepender dos seus retraimentos passados. Nessa altura desejará ilusoriamente que o pretérito volte mais uma vez a fim de o desfrutar, mas na tardança da sua reacção estará a vingança dele, visto como os dias que fugiram já não podem regressar:

> Se as penas que por vós, donzela ingrata,
> passo, vivesse tanto com sofrê-las,
> que visse escuro o lume das estrelas,

---

[33] AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, p.314.

[34] Com relação ao facto de existir esta versão diversa do soneto, no parecer de Maria de Lurdes Saraiva "os dois tercetos exprimem a mesma ideia fundamental (aproveitar o tempo de amar), mas em termos completamente diferentes, que parecem corresponder a uma redacção mais perfeita e, por isso, posterior" (Saraiva, ed., CAMÕES, *Lírica...*, vol. II, p.113).

[35] De facto a leitura íntegra desta versão conduziria a classificar este soneto no primeiro grupo fixado por García Berrio na sua tipologia, quer dizer, à *expressão recta do enunciado tópico: texto imperativo epicureu*, onde a presença do tópico horaciano não aparece submetida à temática amorosa mas é de condição nomeadamente moralista. Vid. GARCÍA BERRIO, *"Tipología textual de los sonetos clásicos ..."*, pp. 248-53.

[36] Cleonice Berardinelli afirma atinadamente que *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* é "um dos raros sonetos camonianos em que se desenvolve o tema do *Carpe diem* de Horácio [...], aqui utilizando também a imagem de Ausônio do *Collige, virgo, rosas*" (Berardinelli, ed., Luís de CAMÕES, *Sonetos de Camões ...* , p.523).

em cuja vista o meu se acende e mata;
e se o tempo, que tudo desbarata,
secar as frescas rosas sem colhê-las,
mostrando a linda cor das tranças belas
mudada de ouro fino em bela prata;
vereis, Senhora, então, também mudado,
o pensamento e aspereza vossa,
quando não preste já sua mudança.
Sospira[r]eis então pelo passado,
em tempo quando executar-se possa
no vosso arrepender minha vingança.[37]

A partir de uma rancorosa apóstrofe à amada que sublinha a ingratidão da sua atitude amorosa, o emissor lírico só espera contemplar como o brilho dos olhos que acendem agora o seu amor esmorece com o passar inevitável do tempo, segundo uma metáfora platónica muito divulgada em que se destaca reiteradamente a vista como fonte de amor. O motivo clássico do *carpe diem* e da brevidade da rosa é utilizado a seguir para complementar essa ameaça tão expressa, declarando-se por meio de uma metáfora altamente lexicalizada que o formoso ouro dos cabelos[38], igual que as frescas rosas

---

[37] Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, pp.821. Existem variantes textuais importantes que atingem aos dois primeiros versos deste soneto. No *Cancioneiro de Luís Franco Correa* figura o texto duas vezes reproduzido, aparecendo na segunda versão as lições "Se as penas com que Amor tão mal me trata / quiser que tanto tempo viva delas". Azevedo Filho escolhe como texto de base a primeira versão, já que o *incipit* do soneto conforme se recolhe aí aparece endossado pelo "*Índice*" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. Por outro lado, é possível conjecturar que a segunda versão nascesse da necessidade de resolver dificuldades sintácticas que têm a ver com o sujeito expresso no primeiro verso. Vid. AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, 1989, pp.821-6. Efectivamente, uma nota textual deitada por Faria e Sousa nos seus comentários insiste em sentido semelhante no transtorno gramatical proveniente de fixar com garantias o *incipit* do soneto: "*De la manera que ahi lo pongo* [Se as penas com que Amor tão mal me trata / permitieren que eu tanto viva ...] *lo hallê en uno de los manuscritos. Las ediziones dizen Se as penas que... quiser que tanto tempo ... Y claro es que no pudo el P. hablar deste modo: porque deste quedan siendo nominativo las penas; y siendolo no es oracion líquida el verbo quisiere: sino quisieren. Y aun yo no quedo sossegado con el manuscrito, aunque está corriente; y presumo dixo el P.* Se Amor nas penas com que mal me trata quiser... *Por ser mas propio aqui el Amor para a gente*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.120).

[38] De facto tal é a metáfora que abre o conhecido soneto de Tasso que constitui um dos exemplos mais brilhantes e influentes da tradição do *carpe diem* e da brevidade da rosa (*Apud* Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: C.S.I.C., 1960, pp.254-5):

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
a l'ampia fronte con leggiadro errore:
mentre che di vermiglio, e bel colore
vi fa la Primavera il volto adorno:
mentre che v'apre il ciel puro il giorno,
cogliete o giovinette il vago fiore
de i vostri più dolci anni, e con amore
state sovente in lieto e bel soggiorno.
Verrà poi'l verno, che di bianca neve

acabam por murchar se é que não são colhidas, terá de transformar-se lamentavelmente em cor prateada como claro sinal da velhice[39]. Quando isso acontecer, a amada pretenderá com segurança transformar também a inclinação da sua vontade amorosa, agora insensível, e trocar a aspereza do seu trato por um novo gesto de benquerença para quem a ama. Contudo, será uma mudança tardia e inútil, que não há-de permitir tristemente que ela recupere o tempo que se perdeu, fornecendo portanto ao amante a ocasião de se vingar assim dos seus desfavores antigos.

Filgueira Valverde indicou para *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* a presença temática do soneto garcilasiano *"En fin a vuestras manos he venido"*[40], uma composição diferente de princípio à camoniana em que, sem figurar sob nenhuma aparência o *carpe diem* e a brevidade da rosa, o emissor lírico solicita à amada que se vingue não a partir da fraqueza que lhe suscita a paixão amorosa, mas sim a partir da sua morte:

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;
mi vida no sé en qué s'ha sostenido
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un 'espada en un rendido.
Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte:
¡basten las que por vos tengo lloradas;
no os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte![41]

Faria e Sousa por seu turno advertiu ao longo dos comentários recolhidos nas *Rimas várias*, além de alguns ecos isolados do soneto *"Se avien che'l ciel mi dia viver tanti*

---

suol i poggi vestir, coprir la rosa
et le pioggie tornar aride e meste.
Cogliete ah stolte il fior, ah siate preste,
che fugaci son l'hore, è'l tempo lieve
e veloce a la fin corre ogni cosa.

[39] Assim explica Faria e Sousa essa imagem que se desenvolve na primeira quadra: *"Quiere dezir que vea aquellos ojos bellissimos faltos del alimento de la edad florente que los haze resplandecer con gran pujança; y alude a las estrellas que pierden su resplandor con la oposicion de los nublados; y a las luzes que se mantienen del pasto de cera, o otra alguna materia, que en faltandolas, pierden su vivacidad, y alfin espiran: y esto mismo, sucede a unos bellos ojos en faltandoles el pasto de los tiernos años; y mucho más si los toca la nube de la vejez"* (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...* , p.120).

[40] Vid. FILGUEIRA VALVERDE, *"Camoens, clásico ... "*, em VV.AA, *Cuatro lecciones ...* , p.83.

[41] Elias L. Rivers, ed., GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, 2ª ed., Madrid: Editorial Castalia, 1981, p.38.

anni" de Antonio Tibaldeo, a influência nítida do soneto petrarquiano *"Se la mia vita da l'aspro tormento"*[42]:

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per vertú degli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a llamentar mi fa pauroso et lento:
pur mi darà tan baldanza Amore
ch'i' vi discovrirò de' mei martiri
qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;
et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
non fia ch'almen non giunga al mio dolore
alcun soccorso di tardi sospiri.[43]

Numa simples leitura superficial deste texto pode chamar a atenção inicialmente o facto de nele não estarem desenvolvidos os ingredientes tópicos que estamos a analisar, mas deve-se dizer que o soneto de Camões concorda indiscutivelmente com o soneto petrarquiano na expressão do desejo de viver todo o tempo necessário para reparar nos efeitos do decorrer dos anos na beleza da amada. Porém um pormenor digno de atenção em *"Se la mia vita da l'aspro tormento"* é que o emissor lírico não quer converter-se em testemunha desse momento final apenas para indicar à mulher que deve gozar do presente. Ao invés, pretende que então a dama compreenda como é que ele sofreu pelo seu amor não correspondido sem se atrever a desvendar-lhe todas as suas mágoas. Quando a mulher não possua já a magnífica formosura que hoje intimida o amante, poderá perceber as dores passadas que suportou, porque a degradação da sua beleza não impedirá que ele possa comunicar-lhe o que agora não se atreve a dizer. Segundo se comprova, a despeito dos parentescos inegáveis com *"Se la mia vita da l'aspro tormento"*, no soneto de Camões utiliza-se pelo contrário esse desejo de viver, sendo testemunha assim o emissor lírico do envelhecimento da amada, para inverter mais tarde o rumo da composição e concentrar o argumento na reprovação cominativa à amada por causa de ela rejeitar os prazeres da juventude, o que é uma diferença importante que convém fazer sobressair ao confrontar a peça camoniana com a sua manifesta fonte original petrarquiana.

O soneto *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, inscrito por Faria e Sousa com clareza, aliás, na tradição concreta do *carpe diem* e da brevidade da

---

[42] *"Esso todo es quanto a lugares assi en general como en particular, que mi P. pudo ver para imitarlos, o en que sin ver a todos concurrió con ellos. Pero dôs son los que el viô sin duda, más de quanto yo la tengo sobre qual dellos le inclinó más ello es infalible que este escribiò el à imitacion del II de Petrarca que es este. [...] Bien se ve que este Soneto, y el de mi P. en el pensamiento son uno mismo, y en los terminos difieren poco. El otro lugar que dixe me tenia en duda es el Soneto 99 de Antonio Tibaldeo, que casi copiando esse de Petrarca dize,* Se avien che'l ciel mi dia viver tanti anni, / che quella trezzia d'or veggia d'argento, / e il vermiglio color del viso ... " (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas...*, p.122).

[43] Jacobo Cortines, ed., Francesco PETRARCA, *Cancionero*, vol. I, Madrid: Cátedra, 1989, p.152.

rosa[44], difere de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*, acima comentado, sobretudo pela associação da ameaça do decorrer do tempo ao convite entusiasmado a gozar da brevidade do instante[45]. Se naqueles versos existia em especial o apelo à dama para que fruísse os bens da sua formosura, já que era em tal altura que se achavam no seu máximo esplendor, neste caso a referência à fugacidade do tempo é mais explícita e ganha maior relevo, convertendo-se na argumentação que o emissor lírico utiliza para assinalar que haverá um tempo irremissível em que ele possa executar a vingança através do seu arrependimento.[46] Mostra-se com diafaneidade a consciência epicurista de o tempo ser decerto um bem que não volta mais, de condição precária e irrecuperável, e que por conseguinte convém viver com apaixonada urgência antes de se tornarem inevitáveis a velhice e a morte que tudo destruem.

Pode-se ver que fica ainda um pouco longe a extrema convicção maneirista sobre a brevidade do percurso da vida, que conduz a renunciar estoicamente aos gozos terrenos.[47] De modo diferente, no soneto *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* percebe-se um aberto convite a aceitar as oportunidades que oferece a formosura da mocidade, mesmo notando-se com relação ao retrato que se faz da amada um curioso e irónico aspecto, em certa maneira alheio às convenções temáticas originais da poesia petrarquista, que atinge a grande perfeição das suas virtudes físicas. Com efeito, a extraordinária beleza da dama não é indelével, e o tempo fugaz também deixa o seu rasto iniludível nas feições que agora parecem tão atractivas. O emissor lírico confessa assim, opondo dois períodos temporais, que o elogio presente à amada não é de duração eterna, mas há-de mudar-se

---

[44] Aliás, Faria e Sousa assinala também a vasta repercussão que teve o tópico na obra de numerosos poetas: *"Este Soneto es de aquel assunto muy trillado de varios Poetas, incitando sus Amadas a que deponiendo rigores se logren de su edad florida; advertiendolas, que perdida esta, se han de arrepentir mucho del tiempo, y de los gustos perdidos, sin poderlos recuperar"* (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ..., p.119).

[45] Tendo em vista os esquemas tipológicos delineados por García Berrio na sua proposição classificadora, tratar-se-ia portanto de um soneto pertencente ao segundo grupo -*sonetos amorosos*. Em contraposição ao que acontecia no caso de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*, um *soneto amoroso* onde prevalece o canto à amada, *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* apresenta um tratamento do *carpe diem* e da brevidade da rosa em que domina nomeadamente a *queixa*. Neste tipo de sonetos existe como nota peculiar o anúncio de uma cruel vingança, mais irónica ou sobretudo violenta, contra a formosura da amada. Vid. GARCÍA BERRIO, *"Tipología textual de los sonetos clásicos ..."*, pp.256-9.

[46] É uma ideia que está presente com grande profundidade, aliás, na mesma obra poética horaciana que tem como tema básico o *carpe diem*. Vid. A. E. FRASCHINI, *"El tiempo, punto de convergencia de la temática horaciana"*, *Anales de Filología Clásica*, XI, 1986, pp.63-100.

[47] O epicurismo predominante neste soneto, afastado ainda do estoicismo pertencente propriamente à ideologia maneirista, foi posto de relevo por Azevedo Filho: "Como se sabe, o tema da fugacidade da vida ou da brevidade do tempo, patente no soneto, foi muito cultivado pela estética maneirista, com ou sem implicações horacianas. No caso, o *carpe diem* está presente, embora tal temática seja menos frequente na lírica do Poeta, pois há aqui apaixonado apelo à vida, diante da certeza do envelhecimento e da morte. Em outros textos, a temática da fugacidade do tempo e/ou da brevidade de vida determina, exactamente ao contrário, uma renúncia aos prazeres mundanos, com os quais não nos devemos comprometer, por ser tudo precário e transitório no mundo em que vivemos. Essa última atitude de recolhimento interior ou de autocontemplação espiritual também parte da certeza do envelhecimento e da morte, mas em sentido oposto ao da temática do *carpe diem*" (AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, pp.834-5).

necessariamente em desconsideração pois o mesmo futuro está encarregado de lhe mostrar que a cor das suas tranças passará do lindo ouro à bela prata[48].

E regressemos sem a mínima demora ao começo para alcançar o final. Há que reconhecer inevitavelmente, como primeira conclusão, o número limitado de sonetos camonianos consagrados a glosar com expressão própria um elemento tópico tão fértil como o *carpe diem* e a brevidade da rosa. Somente dois sonetos susceptíveis de não se terem com facilidade como apócrifos podem ser registados nessa tradição lírica, mas nem por isso deve surpreender o curto dado numérico uma vez que a exaustiva antologia arrumada no seu valiosíssimo estudo pela investigadora González de Escandón deixa comprovar, com pouca margem para a dúvida, que a maioria dos poetas coevos que enfrentaram o tema com a sua pena são responsáveis, por via de regra, de duas, três ou quatro composições[49]. Naturalmente esta pesquisa apenas se reduz a poemas pertencentes a autores espanhóis, mas o pormenor apontado não seria injusto julgá-lo pertinente, ao menos em sentido lato, com respeito ao âmbito restrito da poesia portuguesa. Afinal de contas, neste argumento quantitativo parece possível descortinar que o largo sucesso do tópico estaria garantido não só pela projecção que alcançou através de uma série considerável de criações líricas, mas ainda se cimenta na atenção que reclamou, e é aí que bate o ponto, por parte de qualquer autor que cultivasse a poesia indo no encalço do espírito clássico.

Com repercussão importante no campo da história literária impõe-se, em segundo lugar, uma outra ilação a propósito do fundo ideológico que norteia os dois únicos sonetos de Camões inspirados nesta tradição temática. É a ocasião de esclarecer a atitude reflexiva que modela realmente a mensagem conceptual de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* sobre o *carpe diem* e a brevidade da rosa. Eis a pergunta decisória que surge imediatamente: em ambos os poemas salienta-se com perspectiva vital o valor da beleza que possui a amada, a lamentar-se com ênfase particular a degradação dos seus traços originais numa altura futura, ou tem mais força a angustiosa convicção de a formosura feminina, como símbolo modelar da própria

---

[48] Cf. Maria Helena NERY GARCEZ, "Ainda o *Carpe Diem*", *Língua e Literatura*, 9, 1980, pp.367-71. Nery Garcez realiza uma análise comparativa desta composição com o soneto de Ronsard *"Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle"* e expõe, não sem certa exageração, a ideia de estar presente nela um elevado grau de ironia mesmo muito próximo do sarcasmo que caracteriza as cantigas de escárnio medievais: "Sinuosa maneira de galantear, essa adotada pelos dois poetas quinhentistas! Atrevida maneira! Se de seus resultados nada podemos afirmar, podemos, no entanto, ressaltar sua engenhosidade. Galantear ironicamente, rebaixar a dama ao invés de exaltá-la, tentar conquistar pela humilhação e pela ameaça, colocando-se em situação de superioridade em relação a ela invertendo a situação de vassalagem, rir-se dela, tudo isto é forçar os limites do estilo elevado pela assimilação de elementos satíricos, próprios do modo baixo, conferindo a estes dois sonetos um certo parentesco com a lírica de escárneo e as coisas de folgar" (NERY GARCEZ, "Ainda ... ", p.371).

[49] Cf. GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *Los temas del* Carpe Diem ... , pp.91-143. Na relação de autores que integram a antologia aparecem os seguintes nomes: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Francisco de Pacheco, Francisco de Medina, Fernando de Herrera, Francisco de Medrano, Cristóbal de Mesa, Luís Barahona de Soto, Luis Martín, Juan de Arguijo, Luis de Góngora, Tomás Gugiel, Juan de Jáuregui ou Francisco de Quevedo. Apresenta-se como excepção mais evidente o poeta sevilhano Juan de Arguijo, que figura com treze peças dedicadas a este assunto clássico.

existência humana, ser apenas um bem lastimosamente fugaz? Após uma leitura das duas peças atenta à corrente tópica de que fazem parte, e sem esquecer por antecipado as diferenças que as afastam, não parece excessivo conjecturar que a primeira das hipóteses acima expostas reflecte com mais proximidade o seu sentido literal. Dir-se-ia que a visão lírica que transmitem, efectivamente, sobretudo põe em destaque um sentimento de singela melancolia pela passagem irremediável do tempo, não muito distante ainda da mundividência renascentista, mais do que o trágico pensamento maneirista que nasce da desiludida comprovação de tudo apresentar uma irreversível condição transitória. Porque *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*, em primeiro termo, recolhe nomeadamente uma leve admoestação imperativa para não ser desperdiçada a bela presença actual que exibe a dama, enquanto *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, mesmo a conter um tom ameaçador mais explícito, mostra que o decorrer temporal somente é uma oportunidade de o sujeito lírico se vingar com a velhice da amada do seu orgulhoso desprezo pretérito.

Nem faz falta insistir na distância sensível entre esta surpreendente mensagem de natureza epicurista e a voz lírica camoniana mais dramaticamente original, tingida de um absoluto estoicismo, mas não se deve deixar de trazer à memória que os sonetos *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* patenteiam com clareza o acto de render homenagem a uma longa tradição poética, não isenta de um estreito repertório de convenções, que significava uma provocação certamente difícil de resistir para o inexaurível alento artístico de Camões. Noutros versos do escritor, não por acaso de mais perene recordação, a terrível experiência de o tempo fugir sem remédio nem minguará fatalmente com a vã ilusão horaciana de prender qualquer dia ou com o subtil gesto ausoniano de apanhar a delicada rosa:

> Que me queréis, perpétuas saudades?
> Com que esperanças ainda me enganais?
> Que o tempo que se vai não torna mais
> e, se torna, não tornam as idades.

Universidade de Vigo

FRANZ HINCKER E A IMAGEM DA "BOA ALEMANHA" NO ROMANCE *VOLFRÂMIO* (1944) DE AQUILINO RIBEIRO

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE*

O assunto da presente comunicação insere-se num complexo temático mais vasto - o imaginário alemão na obra de Aquilino -, sobre o qual tenho neste momento em curso um projecto de investigação. Devido ao casamento com uma jovem alemã, Grete Tiedemann, sua colega de estudos na Sorbonne, Aquilino Ribeiro conheceu a Alemanha, as suas gentes e espaços, antes e depois da Primeira Grande Guerra, em visitas mais ou menos demoradas, que se vieram a reflectir na obra ensaística e ficcional, nomeadamente em numerosos artigos de imprensa, nas crónicas de guerra *É a Guerra* e *Alemanha Ensanguentada*, nalguns contos e romances. É sobre um desses romances - o romance *Volfrâmio* - que me proponho hoje falar, analisando nele o retrato que o autor traça de uma personagem alemã, o engenheiro e concessionário de minas Franz Hincker.

Composto em 1943, o romance é lançado pela livraria Bertrand em Janeiro de 1944 e, como imediatamente se esgota, logo aparecem nos meses seguintes uma segunda e uma terceira edição, num total de sete mil exemplares postos à venda. À grande popularidade do então já célebre escritor, deve-se juntar, como explicação para este êxito invulgar no meio editorial português, a extrema actualidade do tema naquela época. Efectivamente, a exploração do volfrâmio ou, para usar o termo científico, do tungsténio (metal ferroso utilizado no fabrico de material de guerra) a partir dos jazigos volframíticos existentes em determinadas regiões da Beira Alta e da Beira Baixa, atingiu durante a Segunda Guerra Mundial os maiores valores de sempre, tendo-se Portugal tornado, por volta de 1942, o maior produtor europeu daquele minério (cf. Wheeler, Summer 1986: 108). Desde o início da guerra assistiu-se no nosso país a uma intensa e por vezes desenfreada luta económica entre as duas potências beligerantes - as forças do Eixo lideradas pela Alemanha e os países aliados conduzidos pela Inglaterra, luta essa que ficou conhecida pela guerra ou questão do volfrâmio (cf.WHEELER, Summer 1986: 107-27 e Winter 1986: 97-111, ROSAS, 1990: 80 ss., TELO, 1991: I, 187 ss.). Apostado em manter o estatuto privilegiado da neutralidade, o governo de Salazar vê-se envolvido em longas, difíceis e complexas negociações, ora com uma ora com outra das nações interessadas em obter a desejada matéria prima. A Inglaterra, que aliás gozava de nítida vantagem na exploração legal do volfrâmio (ROSAS, 1990: 80), luta por manter essa posição, procurando impedir por todos os meios a aquisição de minas ou de minério por parte das forças inimigas. No entanto, nos anos de 1941-42, precisamente naqueles em que se desenrola a acção do romance, os acordos celebrados entre Portugal e uma Alemanha cada vez mais empenhada na impor-

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

tação do minério essencial para o esforço da guerra, bem como as tentativas do governo português de regulamentar a extracção e o comércio do volfrâmio parecem vir favorecer os interesses germânicos e agudizar o clima de tensão e de rivalidade entre as duas potências. Com a subida vertiginosa dos preços, vive-se nesses anos em todo o país, e muito particularmente nas regiões beirãs, uma autêntica "febre do volfrâmio", traduzida na procura sôfrega do precioso metal, o chamado "oiro negro", por parte dos proprietários das terras, dos camponeses, de empreiteiros e outros agentes, que procuravam negociar, com maior ou menor êxito, com as empresas inglesas ou alemãs.

O romance *Volfrâmio* tem por cenário um núcleo de aldeias situadas na Serra da Nave (Malhadas da Serra, S. Brás da Nave, Mouramorta, Orcas da Beira, Pedrões, Ceifões, Tendais) e relata uma série de episódios passados naquela região que reflectem bem o envolvimento da gente beirã na luta concorrencial entre representantes rivais dos dois países em conflito: dum lado o senhor Franz Hincker, coadjuvado pelo engenheiro Severo Bacelar e pelo jovem trabalhador Augusto Aires, que, surgindo de início como explorador furtivo, vem a prosperar pelo seu serviço leal e dedicado à empresa alemã; do outro, o inglês Mr. James Corbet, apoiado pelo "volframista" Antoninho Fráguas e pelo Luís Ougado, dois homens sem escrúpulos que se encarniçam não apenas na exploração legal mas em toda a espécie de negócios obscuros, na mira de obter o tão desejado "oiro negro". Também do lado inglês se situa a "lusitaníssima" figura do Silvestre Calhorra (cf. *V*, 5), o qual, no entanto, agindo sempre com grande manha e levado acima de tudo pelo interesse próprio, se move entre os dois campos hostis, colhendo ora num ora noutro os seus proventos e benefícios.

Para finalizar este preâmbulo direi ainda que a imagem da Alemanha decorrente do romance me parece pressupor, como demonstrarei ao analisar o retrato aquiliniano de Franz Hincker e as referências ao seu país de origem, o conhecimento por parte do autor e dos leitores da teoria das duas Alemanhas, lançada em 1871 na célebre *Revue des Deux Mondes* pelo pensador francês Elme-Marie Caro. Segundo Caro, o povo e a terra alemães apresentariam como que duas faces opostas ou dividir-se-iam em dois grandes grupos antitéticos - a boa Alemanha, poética e sonhadora, dos músicos e dos sábios, dos pensadores e dos poetas, e a Alemanha imperialista, bélica e brutal, de Bismarck. Se a imagem da Alemanha militarista tinha directamente a ver com a guerra franco-prussiana de 1870-1, a imagem da boa Alemanha provinha em parte, como me parece aqui oportuno recordar, da célebre obra de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813). Em contraste manifesto com a França militarizada e expansionista de Napoleão, a "*nation allemande*" surgirá nessa obra staëliana como pátria de sábios, eruditos e poetas, terra habitada por um povo sentimental, honesto, sério e trabalhador, de viver simples e patriarcal, imbuído de doutrinas idealistas e cristãs, com elevada consciência do dever, acentuadas tendências místicas e forte imaginação criativa.

Mais tarde, em 1835 e 1855, H. Heine num célebre conjunto de ensaios sobre a história da filosofia, da religião e da poesia moderna alemãs (cuja versão francesa apresenta o título, manifestamente polémico, *De l'Allemagne*) propõe-se corrigir o excessivo idealismo e espiritualismo do imaginário de Madame de Staël e chama a atenção dos leitores franceses para o naturalismo e panteísmo da filosofia alemã, que reputa um

elemento essencial para a compreensão do carácter germânico (cf. DELILLE, 1992: 27-8). Na segunda metade do século XIX (nomeadamente entre 1850 e 1870-1), muitos intelectuais e escritores progressistas franceses, de pendor realista e sensualista, irão ver na Alemanha filosófica, científica e poética - que consideram dominada não já pelo romantismo espiritualista da concepção staëliana, mas por um forte naturalismo panteísta - um grande exemplo de liberdade de pensamento e de espírito crítico, distinguindo-a sempre, de forma análoga à mencionada teoria dualista de Caro, da Alemanha política e militarista, de ameaçadoras tendências hegemónicas, que identificam com a Prússia (cf. DIGEON, 1959: 9-47). Como sabemos, esta visão dicotómica da nação e do povo alemães manter-se-á viva, com significativas variantes e algumas intermitências, até aos nossos dias e percorre também, segundo nos será dado observar, o romance de Aquilino.

Logo na primeira sequência narrativa, no episódio em que Augusto Aires chega às minas da Sobriga, ansioso por saber o valor do minério que acabara de roubar nas terras do Silvestre Calhorra, surge-nos - sob a perspectiva do jovem camponês - um breve mas expressivo retrato do alemão Franz Hincker:

> Sentado à secretária estava um importante figurão, gordo, nédio, pescoço de várias e rubras regueifas, grandes óculos com aros de tartaruga campudos como rodas de carro, quase nenhum cabelo na cabeça reboliça e cor-de-rosa. Aires teve palpite que estava diante do senhor Hincker, administrador-geral, concessionário das Minas da Sobriga, engenheiro chefe, ou lá o que era (*V*, 56).

Repare-se ainda em análogo retrato físico da mesma personagem, que nos é dado um pouco mais adiante, no início do terceiro capítulo, através dos olhos de D. Irene, tia de Severo Bacelar, quando esta recebe Hincker e a sua filha na velha casa de Mouramorta:

> D. Irene ficou um pouco esmagada [...] ante aquele senhor alentado, com óculos de escafandro, cabeça quadrada imponente, bigode tostado pelo charuto sobre a boca pequena incisa com firmeza, discreto em seu recorte, em nada o bigode hitleriano tão em voga (*V*, 73).

A descrição, através do recurso às formas geométricas do círculo e do quadrado, do rosto e da estatura corpulenta e imponente da personagem alemã imprime desde logo à figura do estrangeiro uma nítida marca de alteridade em relação ao tipo físico mediano do português comum; a insistência na "cabeça quadrada" maior do que o usual e nos óculos de dimensão invulgar remete o leitor da época não para a imagem estereotipada de um homem nórdico, alto, louro e de olhos azuis, mas para a imagem cabeçuda do *boche*, tal como aparecia em numerosos artigos e caricaturas da imprensa francesa desde a década de 1890 até meados dos anos 30 do presente século, altura em que será substituída pela figura ainda mais aterradora do *nazi* (cf. LEINER, 1989: 184-5). Além disso, é evidente uma acentuada aura capitalista na identidade que se estabelece entre o obeso e nédio Senhor Hincker, de careca reboliça a brilhar e "grandes óculos com aros de tartaruga campudos como rodas de carro", e o próprio automóvel em que se desloca, um luxuoso e potente B.M.W. do último modelo, "reluzente de cristais e cromados" (*V*, 65), onde momentos após a conversa com Aires o vemos "repimpado" (*V*, 58), fumando um daqueles charutos que de tão grandes e redondos se assemelham também aos eixos de um carro (*V*, 64-5).

No entanto, note-se que apontam num sentido eufórico alguns semas decorrentes do segundo passo mencionado, nomeadamente a firmeza e discrição, e principalmente o facto

de se vincar bem a diferença profunda existente entre o bigode de Hincker, "tostado pelo charuto e discreto em seu recorte", e o bigode hitleriano tão em voga. Na verdade, o engenheiro germânico patenteia, no decorrer desta primeira sequência narrativa, toda uma série de qualidades muito positivas, que lhe conquistam desde logo a simpatia e até, por vezes, a admiração do leitor, e que vão ao encontro da imagem tradicional da boa, honesta e sábia Alemanha, de herança staëliana. Logo se apercebendo, pela amostragem sistemática dos pedaços de minério que Bacelar lhe vai colocando em cima da secretária, da importância da descoberta acidental do jovem Aires, Hincker imediatamente decide ir pesquisar "*in loco*" o jazigo metalífero situado no Vale das Donas, em terras quase todas elas pertencentes a Silvestre Calhorra. Rapidez, pragmatismo, eficiência são as qualidades que o caracterizam nesta primeira aparição e que, combinadas com uma inegável urbanidade, competência científica e sabedoria da vida, se irão revelar cada vez mais nas cenas seguintes. Enquanto os seus empregados inspeccionam o valor e amplitude do filão, Hincker consegue sofrear os ímpetos irados do Calhorra, a quem muito cordialmente oferece um dos seus havanos, e procura vencer as desconfianças, reservas e má-vontade dos proprietários mais humildes, explanando com paciência e grande afabilidade as dificuldades e eventuais vicissitudes da pesquisa e as condições de pagamento a acertar com os donos dos terrenos caso se confirme a existência de volfrâmio (cf. *V*, 66-7 e 69).

Também na cena seguinte, em casa da tia de Severo Bacelar, onde Hincker vai deixar a filha Paulinha por umas horas enquanto corre com Bacelar e Aires a Orcas da Beira para fazer o registo do filão, se não deixa de sublinhar a urbanidade extrema do engenheiro alemão, bem como o seu excelente domínio da língua portuguesa (cf. *V*, 73), qualidade aliás em que se revela diametralmente oposto ao seu rival inglês Mr. Corbet, que em todas as intervenções dá provas de uma enorme inabilidade linguística.

Mais adiante, depois de fazer notar os dons invulgares de observação de Hincker –

> Estava há menos de dez minutos em Mouramorta e, se o encarregassem de compor imediatamente um relatório sobre a povoação e aquela casa assolarengada, era capaz de se sair com honra. (*V*, 74) –,

o narrador autoral, sem esconder a sua simpatia por aquele representante do povo alemão, vinca bem os traços que o diferenciam da imagem brutal e dominadora do *nazi*, prevalecente na época:

> Por muito que se procurasse, não se descobriria no senhor que ali estava espraiando um olhar ocioso pelos quadrinhos da parede, outro olhar meio atento pelos campos, e ia puxando as fumaças do havano, não se descobriria o potentado que movia caudais de oiro e trazia às ordens um exército de homens. Tão-pouco se diria o estrangeiro pisando terra de roça, desobsequioso e brutal, ou com a brusquidão própria da gente afeita a ir depressa e incontemplativamente (*V*, 74-5).

Dada a natural limitação do tempo desta comunicação, concentrar-me-ei por fim no episódio em que o senhor Hincker, desempenhando a primor o papel sempre grato do anfitrião, convida para almoçar em sua casa os engenheiros que consigo trabalham e algumas figuras representativas da região.

A descrição da moradia que Hincker tinha alugado na aldeia dos Tendais, situada a meio caminho das duas minas sob sua alçada (Sobriga e Vale das Donas), dá-nos - como frequentemente acontece na narrativa aquiliniana (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1992: 41 ss.) -

múltiplos indícios caracterizadores da personalidade do ocupante. Ampla e aberta ao exterior, simples e despretensiosa, é descrita pelo narrador como "construção tipo da mediania provincial, sem os estigmas do nobre solar [...] riscada por um pedreiro de talento para morgado farto e desembaraçado" (*V*, 190). Uma vez saneada a preceito, com a meticulosidade teutónica que o narrador se esforça por sublinhar, das legiões de percevejos e ratos que a infestavam, logo ficara pronta a receber os novos senhores, de gostos simples, mas com naturais exigências de higiene, conforto e desafogo.

A sala de jantar, espaçosa e acolhedora, reflecte bem nos objectos decorativos e no arranjo da mesa a marca germânica dos inquilinos (cf.*V*, 203-4). A excelente refeição que é servida - com iguarias várias que vão desde o caviar das entradas, passando pela sopa de cogumelos à mecklemburguesa, feita com míscaros da região, até ás saladas de tipo nórdico e aos pombos guisados com ervilhas, tudo regado com deliciosos vinhos do Reno, do Dão e da Hungria - denota por sua vez a veia sibarita do engenheiro Hincker, apresentado expressamente como exemplo de uma "gente gastadora, que tudo pede ao esforço, mas nada sabe negar aos regalos da vida" (*V*, 204). Insinua-se assim a imagem eufórica de um povo que tão bem é capaz de se dedicar ao trabalho como de fruir os prazeres da existência, ficando a menção deste último aspecto da índole germânica a dever--se originariamente à obra já mencionada de H. Heine, na qual, como correctivo e complemento do imaginário staëliano, se frisa com veemência o naturalismo panteísta e/ou o materialismo próprios da nação alemã (cf. *V*, 189).

É, porém, no decorrer do aprazível almoço que se manifesta uma faceta, a meu ver especialmente polémica, do carácter do anfitrião. A conversa incide, como não podia deixar de ser, na guerra que então se desenrolava na Frente Oriental entre a Alemanha e a Rússia (Inverno de 1941-2), e logo Hincker aproveita para se lançar num auto-elogio rasgado da natureza insatisfeita e do perfeccionismo industrioso que considera serem apanágio exclusivo da sua nação, comprazendo-se, de forma algo patética, numa auto--imagem demasiado laudatória, que como tal não pode passar despercebida ao leitor atento e crítico:

> Se os Alemães se batessem em nome do existente, eu seria o primeiro a dizer aos meus filhos que desertassem. Mas não. Os senhores não conhecem a Alemanha que está de armas em punho a defender o direito à existência e, com isso, a Europa. Não fazem mesmo ideia nenhuma. A Alemanha é o primeiro e talvez o único país verdadeiramente revolucionário do mundo. [...] E é-o porque nunca se contenta com o que está e com o que tem; porque se renova dia a dia; porque é dinâmica por excelência. Haverá sempre melhoramentos a introduzir na máquina e na fábrica, no bem-estar do habitante e na assistência pública; uma simplificação a realizar na orgânica de tal indústria ou norma administrativa; sempre passos, uma corrida a fazer para mais perfeito, mais prático, mais amplo, mais conforme. Nunca estamos quietos; mais do que isso: nunca estamos satisfeitos. Além de *homo faber*, o Alemão deverá chamar-se *homo faber perfecturus* (*V*, 205-6).

Um pouco mais adiante, o povo alemão não só volta a ser exaltado por Hincker, mas também identificado expressamente com o europeu e contraposto aos Eslavos ou Moscovitas, de que se veicula uma hetero-imagem muito negativa, atribuindo à origem asiática e ao condicionalismo geográfico - a extensão imensa da estepe - a sua alegada natureza imobilista e servil (cf.*V*, 205, 208). Ao apresentar assim a Alemanha em armas

como campeã na defesa dos valores culturais e morais da Europa Central e Ocidental ameaçados pela União Soviética, o discurso anti-eslavo ou anti-moscovita do engenheiro germânico converge, de forma flagrante, com o discurso oficial do nacional-socialismo sobre a cruzada anti-bolchevista, discurso esse ao tempo largamente difundido no nosso país pela propaganda do Terceiro Reich (LEITÃO DE BARROS, 1989: 113-14 ss).

Do grupo dos comensais é o boticário Jácome, "o excelente Nestor Jácome" - "espírito de pedreiro-livre, liberalão, germanófobo na ordem do lugar-comum"(*V*, 201) -, que durante os surtos oratórios do anfitrião abanara constantemente a cabeça em sinal de discordância, o único a ousar controverter Hincker, quer quanto à suposta natureza do Eslavo, quer quanto ao carácter alegadamente positivo da combatividade germânica. E é da boca dele que ouvimos ainda estabelecer, no que toca à Alemanha, uma distinção entre governantes e governados que lembra inequivocamente a supramencionada dicotomia de Caro:

> Entendamo-nos. Para mim a Alemanha não é um país bárbaro em virtude da posição que ocupa entre os povos sob o ponto de vista de progresso. Essa é de relevo, na linha da frente. Se alguém lhe chama país bárbaro, deve-o a tais ou tais representantes da autoridade pelas violências que cometem ou deixam cometer. Que o façam porque lhes está na massa do sangue, ou por filosofia, em nome do que julgam ser o direito da nação mais digna da hegemonia universal, o seu puro sangue ariano, vem dar ao mesmo (*V*, 209).

As críticas e/ou reservas do farmacêutico português visam essencialmente os responsáveis pelo regime nacional-socialista, os quais, pelos abusos e atrocidades cometidas, levaram ao renascer da imagem da "má Alemanha", à identificação do povo alemão com um povo bárbaro, militarista e racista. Note-se, no entanto, que Jácome começa por reconhecer os méritos da chamada "boa Alemanha", a Alemanha que com o seu saber e trabalho, com as suas descobertas científicas e tecnológicas, contribui decisivamente para o progresso universal.

Ainda nesse mesmo episódio, as qualidades humanas de Franz Hincker vêm de novo ao de cima quando, perante a notícia do acidente de Calhorra na mina de Santo Antão, interrompe de pronto os brindes finais do requintado almoço para ir prestar toda a ajuda necessária aos sinistrados (cf.*V*, 211). Num dos últimos capítulos do romance, na cena do tribunal, ao ser chamado em defesa do réu Augusto Aires, acusado injustamente de, por rivalidade amorosa, ter matado um homem, o engenheiro e concessionário de minas louva no seu empregado aquelas virtudes que tradicionalmente pertencem à imagem do "bom Alemão": "[...] rectidão, amor ao trabalho e culto do dever" (*V*, 312).

Essa imagem da "boa Alemanha", que subjaz á propria figura de Hincker durante quase todo o acontecer, volta a evidenciar-se no derradeiro capítulo do romance, que constitui uma espécie de epílogo. Nele presenciamos o encontro fortuito, num restaurante de Coimbra, do volframista Antoninho Fráguas com Franz Hincker e sua filha Paula, que vão a caminho de Lisboa, para assistir, em S. Carlos, à representação da ópera *Tristão e Isolda* pela Ópera Estatal e a Orquestra Filarmónica de Berlim (cf. *V*, 33). O discurso do narrador, embora não omitindo as intenções de propaganda política subjacentes na época a tais embaixadas musicais (cf. VIEIRA DE CARVALHO,1993: 228-9), continua a realçar, agora no tocante à globalidade da nação alemã, algumas das qualidades já demonstradas

por Hincker no decorrer da acção: excepcional capacidade organizatória e supremacia cultural.

Nas últimas linhas do romance escutam-se ainda, no rádio do luxuoso carro do volframista, os "acordes divinos" da sonata a Kreutzer de Beethoven, transmitidos pela emissora do Reich mesmo debaixo das bombas das Fortalezas Voadoras inglesas. A narrativa termina assim com a imagem heróica de uma Alemanha que em pleno conflito bélico radiodifunde uma melodia capaz de fazer desaparecer, na perspectiva de Antoninho Fráguas, "o mundo perecível e detestando" (*V*, 337).

É tempo de procurar resumir e sintetizar os resultados desta análise. Apesar do patriotismo exacerbado do engenheiro Hincker e da sua interpretação ideologizada da luta germânica na Segunda Grande Guerra (interpretação essa que Aquilino procura relativizar e criticar através da intervenção do liberal e germanófobo Nestor Jácome), não posso deixar de concluir que é essencialmente positiva no todo do romance a figura do Alemão. Apresentado como modelo de competência profissional e de eficácia, como homem generoso e tolerante, culto e amigo das artes, versátil e sibarita, Franz Hincker parece-me vir desmitificar, pelo seu carácter humano tão positivo, a imagem estereotipada do *boche* ou do *nazi*. A simpatia inequívoca que o narrador autoral constantemente demonstra ter para com ele converge com uma certa germanofilia subjacente ao conjunto do romance. Aponta nesse sentido o facto de às repetidas lamentações pelos bombardeamentos da RAF sobre as cidades alemãs (cf.*V*, 134 e 192) não se contraporem passos análogos relativos às agressões bélicas e aos crimes racistas da Alemanha, que, se exceptuarmos algumas interven-ções pontuais do boticário Jácome, são completamente silenciados (cf. VIDIGAL, 1992: 90-2). Igualmente comprovativo desta tendência germanófila se me afigura ser o desequilíbrio profundo na apresentação dos dois grupos rivais que disputam a corrida ao volfrâmio: não só à figura de Hincker é dado um relevo incomparavelmente superior à do concessionário inglês, mas em muitos pontos da narração o confronto resulta desfavorável para Corbet devido à sua ridícula aparência física, à já referida inabilidade linguística e principalmente à duvidosa qualidade moral dos seus subordinados ou agentes (cf.*V*, 192-3).

O retrato predominantemente eufórico da personagem alemã e do respectivo país de origem, que acabo de comentar na obra aquiliniana, retrato em tantos aspectos conforme com a imagem da "boa Alemanha", parece-me provir, sobretudo em alguém como Mestre Aquilino que sempre se proclamou um "cultor obsequioso do real" (*Diário Popular*, 13/1/1944), de vivências directas com o espaço e as gentes do além-Reno; atendendo, no entanto, à difícil e melindrosa conjuntura histórica em que o romance foi escrito e publicado, não será também de estranhar que tão pronunciada germanofilia, num escritor que todos sabiam ser oponente ferrenho dos regimes totalitários e militaristas, se deva atribuir a um desejo muito intencional de remar contra a corrente, de fugir com independência e originalidade dos estereótipos e lugares-comuns prevalecentes sobre a Alemanha nos sectores oposicionistas portugueses da época, oferecendo ao seu público-leitor uma imagem simultanemente realista e utópica - no sentido ricoeuriano do termo - da alteridade germânica.

Universidade de Coimbra

BIBLIOGRAFIA

CARO, Elme-Marie, "Les deux Allemagnes. Madame de Staël et Henri Heine", *Revue des Deux Mondes*, tome XCVI, 1 novembre 1871, pp.5-20.

CARVALHO, Mário Vieira de,"*Pensar é Morrer" ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc.XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

DELILLE, M. Manuela Gouveia, «Imagens da Alemanha nos jornais e revistas literárias da geração de Coimbra (1858/59-1865/66)», *Colóquio/Letras*, n.º 123/124, Janeiro-Junho de 1992, pp. 26-36.

DIJEON, Claude, *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

HEINE, H., *De l'Allemagne ...*, nouvelle éd. entièrement revue et considérablement augmentée, Paris: Michel Lévy frères, 1855.

LEINER, Wolfgang, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

LEITÃO DE BARROS, Júlia, "Anglofilia e germanofilia em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial", in: Maria Carrilho *et al.*, *Portugal na Segunda Guerra Mundial. Contributos para uma reavaliação*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, pp.91-136.

MOURÃO-FERREIRA, David, "Aquilino: espaço-gente", *Cadernos Aquilinianos*, 1, 1992, pp. 41-50.

RIBEIRO, Aquilino, *É a Guerra* (Diário), Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., (1ª ed., 1934).

_____, *Alemanha Ensanguentada*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1975, (1ª ed., 1935).

_____, *Volfrâmio*, Lisboa: Bertrand Editora, 1985 (*V*), (1ª ed., 1944).

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986.

ROSAS, Fernando, *Portugal entre a paz e a guerra 1939-45*, Imprensa Universitária Estampa, 1990.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris: Garnier-Flammarion,1968, (1ª ed., 1813).

TELO, António, *Portugal na Segunda Guerra (1941-1945)*, vol. I, Lisboa: Vega, 1991.

VIDIGAL, Luís, *Imaginários Portugueses. Aspectos do pensamento e da acção de Aquilino Ribeiro no contexto socioetário da 1ª metade do séc. XX*, Viseu: Edições C.E.A.R., 1992.

WHEELER, Douglas L., "The Price of Neutrality: Portugal, the Wolfram Question, and World War II", *Luso-Brazilian Review*, Vol. 23, No. 1, Summer 1986, pp.107-27, e No. 2, Winter 1986, pp.97-111.

ITINERÁRIO DE UMA LENDA: A MULHER DE BRANCO

GRAÇA SILVA DIAS

Há sempre um ponto de encontro que desencadeia em nós uma partida para uma investigação. Depende, sem dúvida, da nossa visão da vida, esta resultante de preparação - quantas vezes subterrânea - dos nossos interesses - quantas vezes desencadeados por um olhar não intencional. É, metaforicamente, o carro que passa de noite na estrada e se apercebe, sem se aperceber, de luzes mais vivas ou mais ténues.

A MULHER DE BRANCO

Numa antropologia ortodoxa, considera-se que não há estruturas significantes sem uma vida social que as produza. Assim, o conto, a fábula, o mito não seriam transportados para outros meios - despejar-se-iam como a mala que o viajante esvazia ao deixar um velho mundo.

Mas a história das mentalidades não se rege por estes aforismos radicais. Há um contrabando nas passagens de fronteiras - quer estas sejam territoriais, quer, sobretudo, sociais. Isto significa, a nosso ver, que uma lenda nascida na Alemanha, na Irlanda, em qualquer país europeu (ou Indo-Asiático), percorre uma via muito sinuosa, adaptando-se ou afastando-se do padrão primitivo. Contaminando-se. Sabendo nós que as mulheres são as detentoras da cultura oral milenar (pense-se na nossa marca arábico-judaica), elas são, por excelência, as contadoras de histórias (ou estórias), não permitindo uma solução de continuidade na narrativa.

Elegemos, para breve reflexão, a Mulher de Branco - que acompanhamos desde a Alemanha medieval, até ao nosso Alto-Minho, donde navega para o nordeste brasileiro. É nobre, é mágica, é plebeia, mas transmite sempre uma mensagem: o direito da mulher ao "primeiro passo" - ao direito à aproximação no sentido feminino-masculino. Mas, paradoxalmente (ou não), nos contos tradicionais ela aparece, quando o transmissor é o homem, como a fonte do mal, do perigo, da sedução, do pecado. É a cultura eclesial imprimindo o seu selo às filhas da mãe Eva.

Por hoje vai apenas o esboço (e até desafio), de um começo, de uma abordagem. A *Mulher de Branco* foi o detonador. Actualmente, com o aprofundamento a que fui procedendo, considero o estudo desta lenda como um capítulo - ainda incompleto - de um trabalho de mais fôlego que, com mais propriedade, intitularei de *Confronto Homem/ Mulher, em lendas populares.*

FILHOS DE EVA

Quando, há cerca de seis anos, participei num congresso em Pontevedra, num dos intervalos tive a grata surpresa de trocar algumas palavras com um comerciante vivamente

interessado no nosso país (*nosso*, em sentido lato, cultural). Tendo a conversa derivado para temas mais corriqueiros, pergunta-me ele, entre curioso e divertido: "Quem é a Dama de Branco da 'Tieta do Agreste'"? - Notem: *quem é*? (qual o personagem que desempenha?). E não: o que significa?

Não sou telenovelístico-dependente, confesso, mas, quando há adaptações de textos de grandes autores, o caso pode mudar de figura.

Relendo, porém, o romance de Jorge Amado, não encontrei, por caminhos e veredas, a misteriosa figura. Mas sabendo ter a versão televisiva sido autorizada e revista pelo Mestre, levantou-se no meu espírito a questão: a lenda correu ou corre no Nordeste brasileiro?

Poucos meses depois, pondo os pés em terras de Santa Cruz, certifiquei-me de que a minha dúvida se convertia em certeza. E daí começaram as minhas interrogações: nasceu nos trópicos? Como? De onde vem? Qual a origem?

Atravessei outra vez os mares, atravessei outras eras, mas esse apelo continuava a perseguir-me, obsessivamente. Tanto mais, que a (chamada) cultura popular já me tinha despertado a atenção em tempos. E um dia, resolvi abrir um parêntesis na minha rota setecentista, e assumir o meu recalcamento de investigadora - monolítica.

A *Mulher de Branco* do Nordeste brasileiro (a da telenovela, inclusive) é personagem camuflada em mulher frustrada, é aparição inserida num imaginário local (*lato sensu*)? Esta foi a questão que primeiro se me levantou. Entendi que antes de aprofundar a aparição brasileira, devia retornar a sondar o território português, provável matriz de uma bagagem transportada pelo emigrante luso.

Por caminhos e atalhos fui parar a uma área nortenha portuguesa, que tão bem conhecia por tão longas permanências, onde me surgiu a "feiticeira" (termo preferido a "bruxa" no vocabulário minhoto) que se decalcava, senão na essência pelo menos na aparência, com a aparição do Brasil.

Aí me detive, persuadida de que o molde estava encontrado: era a emigração cultural - oral das nossas gentes, transportada por entre naufrágios, salvamentos e chegadas. E, depois, através de gerações, sofrendo as inevitáveis contaminações dos trópicos por via oral.

A pesquisa no nosso país não foi tão fácil como tinha previsto. Depois de várias pistas não convincentes, quando aprofundadas, detive-me num terreno muito meu conhecido, mas nunca explorado no sentido em causa.

No Alto-Minho, região de Ponte da Barca e Arcos de Valdevez, encontrei finalmente as sedutoras jovens vestidas de branco que apareciam ao cair da noite, quase sempre em encruzilhadas, tentando enlear os homens que regressam a casa após o labor diário. (Curiosamente, há variantes na narrativa da aparição/encontro, conforme o narrador é homem ou mulher.)

A narrativa enunciada no feminino, foi-me transmitida directamente, e depois confirmada por literatura de obras de antropólogos.

Eis o resumo de uma das falas:

> ... Uma noite um homem regressava a casa, quando deparou com três (noutra versão uma) moças vestidas de branco. Interpelaram-no: "Queres *andar ou montar*" (é a chamada cilada sexual a

que o homem deve resistir). Mas em geral, o homem, cioso da sua virilidade, acede ao desafio. Então a(s) jovem(ns) "roubam-lhe os sentidos" e transportam-no para longe. No dia seguinte o homem é encontrado pelo sineiro de uma igreja distante, no alto do campanário, sem dar acordo de si. Avisada a família, esta leva-o para casa, mas o infeliz só balbucia: "As bruxas, as bruxas...". Pouco depois morre.[1]

As vítimas das mulheres de branco são sempre abandonadas num estado de aturdimento. É a punição da prosápia masculina, mas, em certas versões, a morte é substituída pela perda temporária ou definitiva da potência sexual.

Mas, em qualquer dos discursos, o desvio sexual é sempre imputado à mulher. Ela é a ameaça potencial.

Antes de abordarmos a versão feminina, aquela que nos conduz ao ponto que nos interessa focar, registamos a "estória" enunciada no masculino. É carregada de uma ironia agressiva incidindo sobre a perigosidade demoníaca do elemento feminino. A versão é comparável às suas congéneres medievais: Dama marinha, Dama-pé-de-cabra, e outras variantes tão cedo penetradas no nosso país.

Na narrativa enunciada pelo homem, a mulher tem um comportamento que se afigura estranho ao cônjuge.

Perante a suspeita de que a mulher era bruxa, este finge-se adormecido e chega à conclusão de que esta se ausentava, de noite. Esperando-a, vê-a voltar pela janela e dirigir-se a uma pedra situada a um canto do quarto, onde se sentava. Então teve a certeza de que a mulher era uma bruxa e apagava a luz azulada que, segundo o imaginário imemorial, assinala o "traseiro" da feiticeira. (O calor nas regiões genitais e anais é associado à excitação sexual). Segue-se o estratagema marital: faz incandescer a pedra, o que, causando o previsível sofrimento à bruxa voadora a faz desistir das suas passeatas nocturnas.[2]

Esta "estória" tem, apesar de tudo, o seu quê de "*boomerang*" - o homem ri-se de uma artimanha, castigando a namorisqueira (ou adúltera), mas, por sua vez, é apontado como o marido não satisfatório no campo sexual. Mas também - numa leitura de raiz eclesial - a mulher representa o mal, a infracção, o demoníaco. E o voo nocturno é "*leitmotiv*" de toda a lenda da feitiçaria.

Com estes dois textos paralelos, o conflito sexual masculino-feminino, ou seja, a ameaça que a sexualidade feminina constitui para a ordem moral vigente, isto é, o predomínio masculino sempre oscilante entre o ser e o ter. É a componente *posse*, reivindicada desde sempre pelo ser viril, e que, ao ser posta em causa, busca a explicação não na sua impotência em satisfazer a parceira, mas em artes mágicas que o transcendem logo que o desculpabilizam. Ela é a culpada do desencadear do processo do sofrimento humano, da expulsão do Paraíso, da perda da inocência. Adão surge como o ser que não concebe que a companheira possa causar-lhe prejuízo.

---

[1] Transcrito por João Pina Cabral em *Filhos de Adão, Filhas de Eva*. A narrativa foi-me depois transmitida quase "*ipsis verbis*". Por isso sigo a condensação do antropólogo.

[2] Cf. também aqui Pina Cabral, na obra citada.

É deste afrontamento ele/ela que partem muitas lendas indo-europeias, nomeadamente a que vou expor à vossa (espero que benévola) atenção.

Foi pelo, e no Brasil, que a Mulher de Branco se impôs ao nosso espírito. Mas, como já foquei, foi produto de importação vinda de Portugal (e de outros pontos da Europa, diga-se desde já). Numa cultura ecléctica como a brasileira, as interferências fizeram-se, desde cedo, sentir.

Comecemos pelo ponto de chegada, pois foi aquele que desencadeou o "*flash-back*" e nos fez regredir.

A Mulher de Branco brasileira varia de uma região para outra. É a *alamoa* da ilha de Fernando de Noronha - branca, alta, loura - que tenta os pescadores ou caminhantes retardatários e que acaba por endoidecer o enamorado que a seguiu. Conforme este se aproxima do seu refúgio, numa gruta cravada em alta montanha, a bela *alamoa* transforma-se numa figura espectral.

Até aqui, como se vê, temos a sedução como ponto de partida e a loucura ou morte como desfecho. E se a designação de *alamoa* induz certos estudiosos a atribuírem-lhe uma reminiscência holandesa (nessas terras que a Holanda ocupou), também a sobreposição com o fulgor do branco, no escuro, nos pode sugerir o fogo-fátuo que, para os desesperados presidiários de Fernando de Noronha, se afirmaria a luz da libertação que os lançaria na fatal aventura da fuga.

Note-se, porém, que no nosso Minho (Famalicão, inclusive) e Beira Alta, *alamoa*, ou *amazona* ou ainda *almajona*, são vocábulos empregues a figuras misteriosas, sempre altas e loiras, segundo o próprio Leite de Vasconcelos regista, nas *Tradições Populares de Portugal*. Portanto, deparamos com um processo comum de convergência entre os mitos ígneos, luzes, fachos, fogos-fátuos e os da mulher encantada, sereia, mãe-de-água, fantasma lúbrico nocturno.

Mário Melo opõe-lhe outra acepção: é a guarda do Tesouro, que o oferece aos corajosos. Mas haverá aqui oposição? A nosso ver a ambição do Tesouro (riqueza) e a componente sexual não serão leituras até convergentes? Posse de bens materiais, posse de um corpo belo são vertentes de um mesmo denominador: o prazer (ou o desejo satisfeito),sem a rudeza do trabalho ou do esforço da conquista, mas pela aventura que se afigura ao alcance de um passo - característica esta do imaginário popular luso. A posse quase instantânea, com todo o seu quê de mágico, que equipara o homem servil aos cavaleiros esforçados, das "estórias" dos serões palacianos.[3]

A *Dama Branca*, também vagueia em São Paulo, nas praias de Cananeia, daí a não colagem a uma lenda de tradição holandesa do Nordeste, antes a um passeio pela orla marítima. E aqui, a etérea figura (algumas vezes corporizada) não responde ao seu perseguidor, mas se este persiste no seu encalce, ninguém mais tem notícias do desventurado.

À beira mar ou da fonte (dama marinha), na clareira da floresta (dama pé de cabra), na encruzilhada (a feiticeira do Alto Minho), três pontos encontrados no imaginário português e traduzidos de livros de linhagens para "contos" à lareira. E destes focos

[3] Cf. *De Gil Vicente a Camões*, da nossa autoria.

caseiros, embarcadas para o segundo Portugal, quase sempre pelas contadoras de "estórias" que (não esqueçamos a similitude com a nossa raíz árabe) foram as trans portadoras de uma cultura que, se adaptada e metamorfoseada, não deixa de ser portadora de uma maneira de ver e sentir.

Mas, além deste percurso, forçosamente condensado, não haverá uma referência histórica, um gerador de desencadeamentos multi-facetados, consoante o terreno, os protagonistas - a história onde bebem as variantes e que delas se utiliza, como num aproveitamento fraudulento?

Vamos até à Alemanha. Uma das mais antigas lendas populares de Berlim nasceu no antigo palácio dos Hohenzollern. Nunca poderemos garantir que a lenda, ao ser transmitida de boca em boca, não tenha sofrido os já referidos acrescentos, pois mulheres de branco já constavam, embora não figuras principais, pelo menos como protagonistas fugidias, em aparições em castelos, palácios ou ruínas. Crenças populares e contributos eruditos mesclam-se mais uma vez.

Em 1486, no palácio Bayreuth, após a morte do príncipe Albrecth Achilles, a aparição surgia, qual carpideira, quando se verificava a transferência da Corte para outro lugar, ou como sinal premonitório de conspirações ou catástrofes políticas.[4]

Esta é a lenda. Mas, como todas as lendas, têm uma base histórica que lhes serve de inspiração e alimenta todo o imaginário dos povos, também vamos ultrapassar a fronteira (em areias movediças?) que separam a "estória" da História. *"Jamais le fait réel ne manque dans l'origine des légendes"*, diz Von Gennep.

COMO SURGIU A LENDA

A mais antiga referência à lenda surge em Bruchius, *"Chronologia Monasteriorum Germaniae praecipuorum"*, onde narra os acontecimentos como sendo verdadeiros. Refere que estão enterrados na cerca do mosteiro de Himmelkron duas crianças, um rapaz e uma rapariga, filhos do Conde de Orlamunda e da sua mulher, assassinados pela própria mãe. Esta, tendo enviuvado, apaixonara-se por um certo Albrecht, filho do Conde Friedrich von Zollern e, porque era muito bela e insinuante, viu o seu amor ser correspondido. No entanto, Albrecht teria comentado que casaria com ela se entre os dois não houvesse quatro olhos. Ao saber disto, a apaixonada condessa terá matado os próprios filhos, espetando-lhes uma agulha na cabeça, de modo que o seu crime não pudesse ser reconhecido. Bruchius acrescenta que os corpos das crianças não se tinham decomposto e que esse era o sinal de que tinham sofrido o martírio, estando isentos de qualquer culpa.

---

[4] Enumeramos: 1488, 1540, 1544, 1560, 1678 - 1806, 1812, por ocasião da invasão francesa e entrada de Napoleão em Bayreuth - e, finalmente, em 1866, antes do início da guerra entre a Áustria e a Prússia. Em Berlim (1598, 1625, 1640, 1659, 1660, 1667, 1688, 1700, 1761), surgia a Dama de Branco, anunciadora de morte e destruição. Acrescente-se, só a título documental que a funesta aparição, não sendo visível, deixou uma mensagem escrita numa porta do Castelo de Spandau, sem que parecesse ser possível alguém lá ter estado.

Bruchius não indica o nome da Condessa, e o mesmo acontece com o segundo narrador deste facto, von Schreber. Parece possível concluir que se criou um mito histórico para esconder uma injustiça política cometida contra a descendência de Orlamunda, do Condado de Nurenberg. A morte daquelas crianças não constitui roubo da vida natural, mas sim extorsão da sua linhagem e dos seus direitos. E quem rematou com a sua agulha de ouro esta mortal teia política? Kunigunde von Orlamunde de Plassenburg, a quem o Céu condenou a aparecer tal como está retratada na pedra tumular, vestindo o hábito branco da ordem em que tinha professado.

Na Boémia existe uma outra história da Mulher de Branco, que alguns autores consideram estar na origem da tradição de Berlim. No entanto, a primeira aparição de que há notícia, segundo um documento do Colégio Jesuíta de Neuhaus, ocorreu por ocasião da morte de Joachim Ulrich, de Neuhaus, em 1604. A Mulher de Branco apareceu ao Reitor dos Jesuítas de Neuhaus, pedindo-lhe que fosse dar os últimos Sacramentos ao moribundo. A mulher de Joachim Ulrich casou em segundas núpcias com Adam, Conde de Sternberg e foi viver para o Castelo de Bechin. Aí, tendo estado gravemente doente, foi visitada pela sua primeira sogra que deparou com a Mulher de Branco na entrada do quarto, não havendo correlação estabelecida entre este acontecimento e a sua morte.

A Mulher de Branco da Boémia, cujo retrato existente no Castelo de Neuhaus é, em tudo, semelhante às descrições da Mulher de Branco de Berlim, foi vista à janela do Palácio de Neuhaus e aparecia diariamente, segundo testemunhos coligidos por Balbin (1679), para cuidar do último Rosenberg, Peter Wok (n. 1539); embalava-o enquanto a ama dormia e indicou-lhe o lugar onde estava escondido um tesouro que ele mais tarde encontrou. Esta parece ter sido Bertha ou Berchta de Rosenberg (1430-1476), cuja triste história é conhecida através da correspondência com familiares. Não é clara a sua relação com o Castelo de Neuhaus. De facto, é só no séc. XVII que surge a referência a uma possível estada nesse castelo, depois de ter enviuvado e onde teria gerido os seus bens, orientando a construção do novo castelo, e se teria entregue à prática do bem.

Confrontando as datas das suas aparições com as da Mulher de Branco de Berlim, parece não haver dúvidas de que a lenda terá ido da Alemanha para a Boémia onde, eventualmente, se terá ligado a uma outra viúva e não em sentido contrário.

Em Vogtland a Mulher de Branco é um espítito das montanhas e oferece tesouros. Também nas montanhas de Zollern, uma donzela de branco guarda um fabuloso tesouro, onde ninguém ousa tocar, mesmo que ela o lá conduza. Em Gera, aparece no palácio de Johannisplatz, sempre que alguém da família está para morrer. E em Schleswig, não se confina a um palácio, vagueia pela natureza.

Refere Jacob Brauner (1737) que a Mulher de Branco, uma vez que o seu marido morreu prematuramente e de uma forma inesperada, detém a graça de poder comparecer, de cara coberta com um longo véu e um molho de chaves à cintura, sempre que morre um príncipe da família.

Na Idade Média o luto de uma princesa ou rainha pelo seu falecido marido consistia numa roupagem branca. Por esse motivo chamava-se mulher de branco às viúvas reais e daí que dito "vem aí a mulher de branco" pudesse significar apenas que dentro em pouco haveria uma viúva na corte.

A Mulher de Branco a que nos referimos como figura central deste estudo, tem características comuns a outras mulheres de branco: o molho de chaves à cintura, o arrastar de correntes, a distribuição de tesouros, a tendência para aparecer nas imediações das igrejas.

A LESTE DO PARAÍSO

O que nos faz debruçar sobre esta lenda - e a vós deixo o repto - sobre outras, é uma leitura que incide sobre um dos pontos primaciais da vida: Adão e Eva - a aparente fraqueza do homem ante a sedução da mulher. Sedução de que ele, aparentemente, se assume como vítima inocente mas, perante a expulsão do Paraíso, transpõe a culpa para a mulher. Ela foi a tentadora - ela é o porta-voz da serpente que o envolveu no pecado - na infracção, na privação de inocência, no castigo.

E aqui começa a vingança do Homem. O homem que, segundo a Bíblia, é o dador - da costela, do sémen, da geração. Forte, viril, vai ser o caçador, o alimentador da família nuclear, e ela, a culpada, vai sofrer, com o suor do seu rosto - como ele - mas com a submissão não só a Deus como ao dono terrestre. E aqui começa a saga da costela de Adão. Quem tem de criar os filhos, na dor, e em silêncio sofrer o pecado de uma ambição que ousou mas que não partilhou (no sentido autêntico) com o companheiro pusilâmine.

E aqui começa a sua história. Ela sofre o quotidiano, mas apodera-se do imaginário. Sonha e transmite a sua revolta, numa posse que não se traduz no real mas que, mercê de uma criação tanto mais poderosa quanto silenciosa se vai exprimir num imaginário exaltado. E surgem as bruxas - o subconsciente em acção - as vingadoras dos tempos de submissão.

Segundo a lição eclesial - matriz afinal da lição senhorial e, daí, da popular - Eva é a mãe do pecado, a infractora da desobediência à lei divina.

O pecado original, de que todos somos herdeiros, que leva à expulsão de Adão e Eva do paraíso reside, a meu ver, essencialmente na ambição da mulher em *adquirir a sabedoria*, pretendendo partilhar esse poder com o seu companheiro. Adão cede. Ambos são expulsos, uma pela coragem da infracção, outro por uma anuência cúmplice.

Têm, entretanto, dois filhos: Caim e Abel. O primeiro, levado pela *inveja*, pelo *ciúme*, mata o irmão. O fratricídio é fruto desses pecados mesquinhos, achamos que mais puníveis do que os que derivam da ambição humana de possuir o saber.

Caim, como Abel, são filhos de Eva, mas também de Adão. Nós somos filhos do par original. É de Caim que descendemos, da capacidade de escolher, como castigo e vivência, entre o Bem e o Mal.

Somos os habitantes dispersos das Terras situadas a Leste do Paraíso.[5]

---

[5] Citações bíblicas: *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica - Missionários Capuchinhos, 15ª edição, Lisboa, 1991. Gn. 3, 23 - O Senhor expulsou-os do jardim do Éden ... 24 Depois de Ter expulsado o homem, colocou, a oriente do jardim do Éden, querubins armados de espada flamejante para guardar o caminho da árvore da vida ... . Gn. 4, 1 - Adão conheceu Eva, sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Caim, e

Estamos a Leste do Paraíso e encontramo-nos ainda hoje lá porque Caim - e não só Eva - nos encaminharam para esse destino. O Criador misericordioso concedeu, porém, a opção aos descendentes de Caim: o Bem e o Mal. Em que lugar nos situamos nós: na parte negativa da nossa herança - guerra, violência, opressão - ou na positiva - compreensão, fraternidade, ajuda?

Apelo aos investigadores aqui presentes da cultura portuguesa.

Leiam essa literatura (fragmentos, excertos, estará esse espécie em vias de extinção?). Mas leiam-nas, não as narrem apenas como "morceaux choisies" de um mundo dinossáurico. Elas são a matriz das nossas vivências. Elas ajudam-nos a compreender os conflitos do dealbar já do século XXI.

POSFÁCIO

E agora outras vias a desbravar - ou por mim, ou pelos investigadores a quem lanço o repto: a origem das lendas populares, em especial sobre esta temática; a sua descendência.

Sobre esta, apresentamos, desde já, um leque opcional de consulta.

Muitas vezes a mulher de branco não é uma antepassada directa, mas sim uma parente afastada que regressa, e aqui podemos entrever a origem da lenda: esta poderá ter surgido da crença no cadáver vivo, presente na mitologia dos antigos germanos que acreditavam em espíritos protectores, mas profundamente alterada pelo Cristianismo, uma vez que é difícil aceitar que essa mitologia germânica ainda prevalecesse no povo. Assim, a mãe pode regressar para cuidar dos seus filhos, a esposa visita e permanece junto do marido e chega a dar-lhe descendência, e na "Lenore" de Burger, Wilhelm regressa para vir buscar a noiva. A roupagem branca teria assim a sua origem na mortalha.

Contudo, a Mulher de Branco surge, por vezes, vestida de negro ou com adereços desta cor. Poderá dizer-se que, sendo o negro a cor do Demónio, do Mal, a mistura das duas cores indica até que ponto a aparição está perto ou longe da redenção.

Temos de reconhecer que a crença nos mortos é uma faceta poderosa, não só da tradição popular, mas da história das religiões. Aquilo a que chamamos superstição foi inicialmente expressão da tendência do espírito humano para reconhecer os poderes secretos que nos rodeiam de uma forma invisível, mas inegável.

Na época romântica, esta lenda foi muito apreciada e tem sido retomada e retocada até aos nossos dias. A seguinte lista refere a persistência da lenda na literatura:

Johann August MUSAUS, *Volksmarchen der Deutschen*, Gotha, 1782-7.

Mathew Gregory LEWIS, *Ambrosio or the Monk*, 1795.

---

disse: Gera um homem com o auxílio do Senhor. A seguir, deu também à luz Abel, irmão de Caim. Abel foi *pastor*; e Caim, *lavrador*.

Notar a idealização, na literatura clássica ou neo-clássica, do pastor - pastor horaciano, pastor virgiliano; e do labéu ou pintura realista da dureza da vida do lavrador. Cf. Gil Vicente. - As ofertas - Gn. 4, 16 - Caim afastou-se da presença do Senhor e foi residir na região de Nod, a Leste do Paraíso.

GRILLPARZER, *Die Ahnfrau*, 1817.

HOFFMANN, *Seravionsbruder*, Berlim, 1819.

Jean Paul HASUS, (um texto satírico, inédito).

Benedikte NAUBERT, *Volksmarchen der Deutschen*, 1789-93, Nova Edição, Leipzig, 1840.

Karoline von WOLTMANN, *Neue Volkssagen der Bohemen*, Halberstadt, 1821.

ALBERTS, *Sagen und Marchen der Vorzeit*, Berlim, 1845.

Christian Graf zu STOLBERG, *Gesammelte Werke der Bruder Christian und Friedricht Leopold Grafen zu Stolberg*, Berlim, 1814.

Ferdinand FREILIGRATH, (duas poesias), St Goar, Janeiro de 1844.

Karl GOEDEKE, *Emanuel Geibel*, Stuttgart, 1869.

Theodor FONTANE, *Gedichte* (Gotta), 1889.

Willibald ALEXIS, *Werwolf*, 1848 e *Dorothee*, 1856.

Karl GUTZKOW, *Fritz Ellroth*, 1872.

Hans WATZLIKSS, *Abenteuer des Florian Regenbogner*, 1918.

August SPERL, *Die Sohne des Herrn Budiwoj*, 1896, (6ª edição, München, 1920).

Centro de História da Cultura da U.N.L.

BIBLIOGRAFIA

Herman KUGLER, *Die Sage von der Weisser Frau* ... (tese), 1928, e outros (Johann August MUSAUS, Jean-Paul HOSUS, Karoline von WOLTINAM ...)

João de Pina CABRAL, *Filhos de Adão, Filhas de Eva - a visão do mundo camponesa no Alto Minho*, Lisboa, 1989.

Luís da Câmara CASCUDO, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Belo Horizonte, 1984 (em especial os artigos "Dama de Branco", p.278, "Iemanjá", pp.378-9 e "Boitora", pp.130-2).

_____ , *Literatura oral no Brasil*, Belo Horizonte, 1984.

Jacinto Prado COELHO, *Dicionário da Literatura* (artigo *Conto Popular*, pp.178-88), Lisboa, 1960, da autoria de Luís da Câmara Cascudo.

CAMÕES E DRUMMOND ÀS "VOLTAS" COM O EXPERIMENTALISMO VERBAL: UMA LEITURA INTERTEXTUAL

MARIA HELOISA MARTINS DIAS

No Drummond mais recente, a tônica de sua lírica amorosa não incide tanto sobre o erotismo mas sobre a consciência madura com que Eros se enreda no tecido da linguagem poética: falar de amor e construí-lo reflexivamente pela linguagem são necessidades que se cruzam numa poética atenta à tradição. Seja qual for a figura feminina que está por trás do diálogo sugerido pela fala amorosa, tal figura existe enquanto criação de linguagem, um corpo que se adensa enquanto prazer e trato com a palavra. Que sirva de exemplo O amor e seus contratos, um dos poemas de *Corpo*, obra de 1984.

VOLTAS A UM MOTE DE JOAQUIM-FRANCISCO COELHO

Nos contratos que tu lavras
não vi, Amor, valimento.
Só palavras e palavras
feitas de sonho e de vento.

Tanto nas juras mais vivas
como nos beijos mais longos
em que perduram salivas
de outras paixões ainda ativas,
sopro de angolas e congos,
eu sinto a turva incerteza
(ai, ouro de tredas lavras)
da enovelada surpresa
que põe tanto de estranheza

nos contratos que tu lavras

Por mais que no teu falar
brilhe a promessa incessante
de um afeto a perdurar
até o mundo acabar
e mesmo depois - diamante
de mil prismas incendidos,
amarga-me o pensamento
de serem pactos fingidos
e nos seus subentendidos

não vi, Amor, valimento

Experiência de escrituras,
eu tenho. De que me serve?
Após sofridas leituras
de ementas e rasuras,

no peito a dúvida ferve,
se nos mais doutos cartórios
de Londres, Londrina, Lavras
para assuntos amatórios,
teus itens são ilusórios.

só palavras e palavras.

As nulidades tamanhas
que te invalidam o trato
não sei se provêm de manhas
ou de vistas mais estranhas.
Serão talvez teu retrato
gravado em vento ou em sonho
como aéreo documento
que nunca mais recomponho.
São todas - digo tristonho

feitas de sonho e de vento.[1]

Na verdade, a palavra-título da obra de Drummond figura como um significado amplo, que engloba não apenas o eu poético que se anatomiza crítica e ironicamente, mas principalmente o corpo textual, a linguagem. Esse "corpo" corresponde a uma modalidade de escrita que coloca em confronto presente e passado, resgatando outros corpos poéticos de uma dicção tradicional.

Mais do que empenho "contratual" com as necessidades da realidade moderna de que esssa poética é testemunha, o texto de Drummond é o empenho em uma tradição da qual é impossível se desenredar. Que tradição essa e a que espécie de "contrato" se ajusta tal poética?

O poema se estrutura como voltas em torno de um mote, recuperando assim uma forma de composição poética medieval (vilancete) que fora trabalhada também pela lírica camoniana, através das redondilhas. Abre-se, assim, um diálogo não apenas com uma forma/fôrma tradicional, mas também com certa temática (a concepção da relação amorosa) que parece resistir a essa "experiência de escrituras" ou às "sofridas leituras / de ementas e de rasuras". O falar sobre o amor é uma prática que se desdobra em outra fala: a do texto com outros textos. Mas tal intertextualidade, antes de atender aos modismos teóricos dos bakhtinianos em geral, atende muito mais ao comportamento específico de uma linguagem consciente de seus mecanismos, com ou sem Bakhtine. Afinal o que importa é como se faz o diálogo intertextual através do jogo de reflexos construído internamente pelo poema.

Os quatro versos do mote servem como matrizes para o desenvolvimento do texto; sustentam a argumentação em favor do tema amoroso, como também possibilitam a coerência formal e circular da composição. Cada verso é repetido ao final de cada estrofe e mais: retomadas, rimas constantes, organização estrófica e métrica regulares, enfim, a presença plena da redondilha maior (versos de sete sílabas) denuncia um pacto não fingido

[1] Carlos Drummond de ANDRADE, *Corpo*, Rio de Janeiro: Record, 6ª ed., 1984, p.34.

(como são os subentendidos e planos traiçoeiros do amor, de que fala o poema), mas sim um pacto sincero: fidelidade à tradição, sem traição. Acrescente-se a isso a exploração de formas latinizadas - "tredas", "ementas", "doutos", "amatórios" - registros de um contexto que tem seu "valimento", mas é preciso saber recriá-lo. Justamente porque, como sabemos, a busca de raízes é a tônica da poesia drummondiana; mas é uma retomada que se faz de relações tensas. O reatamento é também corte, a aproximação não elimina a distância, a identificação se converte em desvio, tudo graças à fina ironia do olhar crítico. É a célebre posição gauche do poeta, ou seja, a que incomoda o familiar.

O código que rege a relação amorosa é bem conhecido: contratos de respeito, fidelidade, proximidade e entendimento entre eu e tu são promessas que não se cumprem, a não ser como fingimento. Essa temática obsessivamente cultivada por Camões, tanto nas redondilhas como nos sonetos, perdura num poeta moderno, não pela significação em si mesma mas pela consciência que desperta e pela percepção crítica de seus desdobramentos. Realimentar essa situação amorosa é carregá-la de signos mais concretos, de uma matéria viva, ativa, alimentá-la de "salivas". Se o amor não é correspondido ou gera incertezas e estranhamentos, essa inquietação não o impede de degustar o próprio distanciamento. O perdurar das salivas (alimento que fica do contato amoroso) é a experiência concreta de uma perda que frui e trabalha seu amargor; experiência sensível, portanto, e não uma idealização inatingível, intacta na sua esfera espiritual, como convém à concepção platônica do amor. Este sim o traço de modernidade do poema de Drummond. Assim também como "angolas e congos" são índices de domínios geográficos que se libertaram e traíram o contrato político-militar que os subjugava. Quer nas relações humanas, quer nas territoriais, a posse é sempre perigosa. Somente dentro de uma percepção histórica moderna esse registro pode se fazer. A ruptura de laços que se pretendiam permanentes, a conquista de independência em defesa das legítimas necessidades individuais, o reconhecimento de que a relação a dois se vê atraída a desvios são traços que ensinaram o homem moderno a assumir sua existência precária e falível: a "enovelada surpresa" e "estranheza" é o que fica dos contatos humanos. Noutros termos: é a sensação de desencanto do mundo (tema constante em Drummond) que, no poeta clássico português, existiu também como motivo central de sua poesia, transformado no "desconcerto do mundo". Tanto num poeta como noutro, a única possibilidade de rimar com o mundo é pelas palavras postas em jogo. E Drummond soube troçar seriamente dessa "Quadrilha", feita mais de desencontros que de encontros.

A fala, enquanto instrumento de persuasão, é uma promessa que acaba caindo em suas próprias armadilhas - eis o que se depreende da segunda estrofe do poema. Por mais que a mulher tente convencer o poeta da existência infinita de seu afeto, tal *impossibilia* ou imagem hiperbólica da esperança - "até o mundo acabar / e mesmo depois" - é fictícia e acaba sendo neutralizada pela consciência da realidade. O "falar", a "promessa" e o afeto são expressões de uma instabilidade desmedida que se intensifica e se justifica pela própria imagem do mundo: "diamante / de mil prismas incendidos". Mundo em desarranjo, contraditório e fragmentado por reflexos enganosos, múltiplos. A fala que busca o outro não encontra ressonância, a não ser em si mesma. Na dialética camoniana, o poder racionalizador do discurso poético também acaba traindo a si mesmo: ao se voltar para as

dualidades e ambiguidades para falar da situação amorosa, a linguagem se enreda nos seus reflexos e não consegue diminuir a distância entre *eu* e *tu*. É um falar aprisionado nos seus volteios verbais. No fundo, a mesma insatisfação, resolvida apenas no plano da linguagem. É por isso que no poema de Drummond a segunda pessoa a quem o *eu* se dirige permite dupla leitura: é o ser feminino envolvido no trato amoroso, mas é também um *tu* mais distante historicamente, ou seja, aquele que tomou o amor como objeto de investigação poética, deixando-o lavrado em seus versos, nos contratos com a tradição quinhentista. Daí a importância da memória na obra drummondiana. Não um memorialismo a nível biográfico, mas estético-cultural: o resgate do passado, da infância do lirismo poético carregado de formas medievais.

Trata-se de um diálogo armado da consciência de que, mesmo se voltando para fontes seguras ("doutos cartórios") e para experiências diversas de prática ("escrituras", "leituras", "ementas" e "rasuras"), em matéria de amor a única fidelidade possível é com a dúvida; afinal, só restam "palavras e palavras". Aqui, a fantástica lucidez dessa fala poética: não se trata apenas de palavras ditas nas ilusórias promessas de amor, na relação *eu/tu*, mas palavras lavradas pelo trabalho de reconstrução poética: "Londres, Londrina, Lavras" - somente a aproximação irônica de localidades tão díspares, reunidas pelo acaso do som, pode compensar e preencher a distância em relação ao outro. Curioso é que o contexto a envolver a fala sobre o amor não é aquela realidade metafísica, universo projetado para além do mundo sensível, característica do neoplatonismo que enforma a poesia de Camões; ao contrário, trata-se de uma realidade terrena encravada no seu espaço geográfico - Londres, Londrina, Lavras - e por isso mesmo mais permeável à transformação de sua matéria pela linguagem. Apegar-se à palavra, aos seus circuitos de recorrência sonora, é uma maneira de estruturar aquilo que se esquiva. Porque o empenho pela forma legitima as verdadeiras intenções - "lavras" / "palavras" / "Lavras" / "trato" / "retratos" / "contrato" - é a aparelhagem lúdico-lúcida de uma linguagem que enfrenta o desafio de dizer e não dizer, de jogar seriamente com as sutilezas e contradições do amor. E de jogar também até com a própria memória, tecido em que se conjugam razão e acaso. Mas é também a reconstituição do virtuosismo verbal apegado a trocadilhos, jogos de palavras e imagens caracterizadores da lírica camoniana. É só lembrarmos de versos como:

> Quis voar a uma alta torre
> Mas achou-se desasado;
> E, vendo-se depenado
> De puro penado morre.

Ou então:

> Sem olhos vi o mal claro
> Que dos olhos se seguiu,
> Pois cara sem olhos viu
> Olhos que custam caro.[2]

O que são as "tamanhas" "manhas" "estranhas" senão a reatualização de uma forma de linguagem desdobrando-se em reflexos para simular o prazer? Não será também um

[2] Luís de CAMÕES, *Lírica*, São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 87-9.

discurso a glosar ironicamente as combinações verbais de uma poética conhecida? Somente, enfim, "por virtude do muito imaginar" (Camões) é que Drummond pode compor o retrato do ser amado: imagens de sonho e de vento lavradas pelas palavras. Com a diferença de que o lavrar em Camões se faz por meio de uma atitude elevada do eu poético que, mesmo diante dos desacertos e fingimentos amorosos, não abdica de seu orgulho altivo e elegância épica, ainda que seja para admitir seus males:

> Fiquei, deste mal sobejo
> A quem a causa compete
> Dizer-lhe tudo o que vejo,
> Que Amor aceita o desejo,
> Mas mente no que promete.
> Que se a mim se obrigou
> A dar-me bens soberanos,
> Foi engano que ordenou,
> Que do bem tudo levou,
> Do mal ficaram meus danos".[3]

Eis a fonte em que se inspirou o confessionalismo inquieto de Drummond, poeta para quem, assim como para Camões, a mulher se transforma numa imagem "debuxada", gravada no sonho ou na linguagem que a reconstrói:

> [o] retrato
> gravado em vento ou em sonho
> como aéreo documento
> que nunca mais recomponho

A última estrofe nada mais é senão uma versão atualizada do "vejo-a na alma pintada" camoniano.

Mas estará o texto de Drummond demonstrando apenas a engenhosidade construtiva da linguagem, às voltas (e nas "voltas") com suas armadilhas e traições? Lutar com palavras (projeto fiel à poética drummondiana) não é um processo que se esgota na feitura interna do texto; é uma luta que se projeta a um contexto mais amplo de significação. Essa luta significa a apropriação de outros corpos de linguagem, a aceitação de outros códigos, "contratos" e "escrituras"; significa o mergulho consciente no processo histórico-literário, sem perder a dimensão do presente. É exatamente por ser uma obra moderna que o texto de Drummond se abre ao diálogo com a tradição.

Há muito que percebemos nos textos modernos essa consciência de que não há texto definitivo, não há texto em si mesmo, mas um texto coletivo, fruto da simultaneidade de signos e significações. Octávio Paz demonstrou bem essa permuta criadora entre escrita e leitura, atos que a um só tempo se complementam, realizando-se na história e a superando: "el poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura".[4]

---

[3] *Idem*, p.102.

[4] Octávio PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p.209.

Fugir da percepção da alteridade, não querer reconhecê-la, é não enxergar a si mesmo. A volúpia por reinventar, retomar, reconstituir signos passados não quer dizer voltar, de modo saudosista, às origens ou acreditar fielmente em valores do passado. Quer dizer, isto sim, assumir uma postura crítica perante o presente, ceticismo e desconfiança com relação a seus signos e a necessidade do aproveitamento maduro de outras realidades, inscrevendo-as num sistema de permuta e analogia de experiências. Universo circular que contempla criticamente as possibilidades de sua criação plural, o texto moderno é o recolhimento de muitas vozes e falares. Não é por acaso que "O amor e seus contratos" se desenvolva na forma de redondilha. Aceitando o desafio de um mote conhecido (mas que poderia ser "alheio", como em muitas composições de Camões), o poema serve como metáfora dessa aprendizagem cíclica, em que retomar é criar, mas uma criação que destrói ou desmascara o próprio poder da novidade. Por outras palavras: é uma criação que se afirma tão intensamente quanto se nega, para sugerir outra - eis a luta do poeta moderno.

Falar sobre o amor é sempre uma experiência gratificante, desde que a fala não se iluda com palavras atraentes e fictícias ou com o poder da linguagem de encobrir as traições da relação amorosa. E mais ainda: desde que não se iluda com a pretensão de reinar soberana e única. É preciso que a atração pela linguagem se estruture como saber crítico em relação a si mesma e é isso que nos ensina o texto de Drummond. Seu poema não é uma "vassalagem" prestada a um código de amor e a uma poética convencionais, nem a recusa irônica desses signos, mas as duas coisas em simultâneo confronto. É o jogo de uma fala que testa seu "valimento", numa atualidade sempre criadora. Validar invalidando, recompor desfigurando, amar traindo; porque são essas contradições que alimentam o texto moderno.

Universidade Estadual Paulista

FRONTEIRAS, OU, POR OUTRAS PALAVRAS, *O JARDIM SEM LIMITES* DE LÍDIA JORGE

ELFRIEDE ENGELMAYER*

"Ou por outras palavras": quando, no calor de mais uma fruste polémica sobre a venalidade da crítica literária em Portugal, António Guerreiro vai ao ponto de escrever que "[...] a literatura [...] está hoje reduzida a uma existência demasiado pelintra para que a corrupção nos meios da crítica literária seja possível", ou que "A crítica já não existe, e quem imaginar que pode ainda cumprir a função militante do crítico clássico [...] ou é estúpido ou está votado ao desespero"[1], então é altura de parar para reflectir.

Deixando de lado o facto de estas "polémicas" estalarem tantas vezes, certamente por coincidência, na altura em que é atribuído um cobiçado prémio literário português, convirá lembrar que António Guerreiro é um dos mais conceituados críticos literários da imprensa portuguesa - e é, decerto, um dos mais competentes. É por isso que a sua demolidora recensão do último romance de Lídia Jorge, *O jardim sem limites,* (*JSL*)[2], deve ser lida (e questionada) também a partir do estatuto que *a contrario* reclama: o da responsabilidade que advém "de uma metodologia, de uma informação teórica para ler".

Não negando ao romance "um alcance alegórico", as principais acusações do crítico vão para uma construção que, partindo de uma ideia abstracta, é incapaz "de operar esta transferência de significado de um plano para outro", para "a fragilidade dos meios postos em prática para representar uma juventude, um presente socialmente determinado, uma realidade urbana ou [sublinhado meu] *o que quer que seja*", para "uma história que se arrasta penosamente, de modo redundante, onde a dimensão anedótica [...] triunfa acima de tudo, sem nada que a consiga resgatar".[3]

É um veredicto demolidor, que não foi confirmado, revisto ou relativado por nenhuma outra recensão digna desse nome, como se fosse uma sentença definitiva e sem apelo - a que apenas se pode seguir o silêncio. À primeira vista, algumas entrevistas com Lídia Jorge e os artigos que as acompanham definem com clareza um campo de sentido e de interpretação; mas as declarações "de circunstância" da autora não devem impedir o leitor de, autonomamente, buscar outros sentidos, nem é tarefa da autora analisar a mais-valia do seu texto sobre as ideias nele veiculadas.[4]

---

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

[1] António GUERREIRO, "A crítica não existe", in: *Expresso,* 13.7.1996.

[2] Lídia JORGE, *O jardim sem limites,* Lisboa, 1995.

[3] António GUERREIRO, *"O jardim sem limites", in: Expresso,* 27.1.1996.

[4] Maria Augusta SILVA, "Romance pressente o futuro", *Diário de Notícias,* (Artes), 3.12.1995; Maria João MARTINS, "Lídia Jorge. O rosto dos outros", in: *JL,* 6.12.1995 (entrevista com Lídia Jorge); Maria João MARTINS, "A inocência avisada", in: *Visão,* 7.12.1995; Torcato SEPÚLVEDA, "A melancolia da partida. *O jardim sem limites* de Lídia Jorge", in: *Público* (Leituras), 6.1.1996; Maria Augusta SILVA, "Entre o belo e o decrépito", in: *Diário de Notícias* (Cultura), 14.3.1996 (entrevista com Lídia Jorge).

O incipit do romance, "Ou por outras palavras", uma expressão que também abre o final do último parágrafo, transporta o leitor para um discurso aparentemente linear, mas de facto circular e (por contraditório que isso pareça) aberto, com "entretextos" vários a projectar uma luz às vezes directa, às vezes difusa sobre uma narrativa que se assume como testemunho objectivo, e em que, no entanto, o narrador oscila entre o estatuto de observador e o de participante.

Neste elaborado jogo de cabra-cega com o leitor, e num romance de quase 400 páginas, só a forma feminina de um adjectivo, "exausta" (*JSL*, 21), revela o género da narradora na primeira pessoa; a sua face, o seu passado, a sua culpa ou inocência nos acontecimentos que são narrados permanecem na escuro, ou, pelo menos, na penumbra. O que a leva a falar ou a escrever é uma acusação sem acusador explícito, o que ela revela ou esconde é um discurso que aponta para a absolvição. Não é por acaso que *O jardim sem limites* termina assim:

> Ou por outras palavras-Podem agora percorrer, letra a letra, os quatrocentos e trinta e sete Artigos do Código Penal. É escusado. Limitei-me a assistir para conhecer. Não sou culpada (*JSL*, 375).

A defesa contra uma acusação não formulada; um acusador ausente e sem contornos que aqui surge como narratário; uma voz feminina que afirma a sua inocência - são estes os pontos de referência externos que delimitam o retrato de um grupo de jovens, na Lisboa do final dos anos 80. Jovens que vivem em comum na "Casa da Arara", e que, na sua oposição aos pais abastados, procuram a auto-realização por caminhos extremos, por vezes mortais. Não é certamente despropositado classificar *O jardim sem limites* como um romance de geração, apesar de - ou precisamente porque - o confronto dos jovens com a geração dos pais se dar sem que estes (com uma única significativa exepção) estejam presentes como personagens. A ruptura consumada, que inclui um pacto de silêncio sobre o passado, e a ruptura tentada em relação ao passado na sua globalidade, dilaceram as personagens: mesmo que disso não tenham consciência, para algumas a tentativa de negar o que aconteceu antes deixa uma ferida aberta, e é essa dor recalcada que as faz avançar.

Com o casal que aluga os quartos na "Casa da Arara" surge em cena uma segunda geração, também ela presa de um passado dominador, não superado, e por isso ameaçador. É o caso do homem, encarcerado num sistema interiorizado de valores que lhe vem dos seus tempos de resistência anti-fascista, e que vagueia no labirinto do seu *ethos* e aí mantém prisioneira a mulher. E esta, que é afinal quem sustenta a família, só rompe este círculo infernal refugiando-se no sonho ou tentando trazer o marido para o "imundo real". com intervenções patéticas e comoventes - e com o acto poético de um suicídio encenado, a despedida simbólica e real da casa comum.

Um romance de geração *sui generis*, portanto, em que os opositores surgem interiorizados, seja como o sistema normativo dos pais que os jovens rejeitam, seja como, no caso dos mais velhos, o superego político-moral, que responde com perplexidade e com recalcamento à destronização da ideologia pelo curso da história. Mas onde está a narradora?

Do seu projecto originário, realizado no isolamento da "Casa da Arara", um projecto "mais amplo do que o meu próprio alcance" (*JSL*, 8), a que ela põe mãos no

matraquear triunfal da máquina de escrever *Remington*, apenas sabemos que ela "Queria tudo" (*JSL*, 8). Tudo - a celebridade, a imortalidade que a escrita confere?

Mas à medida que o mundo exterior, primeiro sob a forma de ruídos, depois sob a forma de relatos, penetra nesse isolamento, e à medida em que ela própria, contra os propósitos iniciais, se aproxima do grupo dos seis jovens não só física como afectivamente, o que ouve e o que imagine torna-se em material com que alimenta a *Remington*. Como o que ela escreve é, simultaneamente, a afirmação da sua inocência *e* o seu projecto literário, a narrativa desenrola-se a dois níveis, entretecidos pelo fio condutor da auto-justificação. E como o texto deixa perceber que ela é, também, uma jovem, e que por isso a acusação não se pode dirigir a uma personagem moralmente mais madura, cuja autoridade natural pudesse ter impedido o que aconteceu, a questão da culpa tem que se colocar de outra maneira. A culpa está no jogo entre vida e literatura, na eventual responsabilidade de quem, na sua cândida inocência, pensa ficar fora do alcance da lei, quando transforma em escrita o material da vida, como se fora uma divindade literária desprovida de sentimentos. Não é por acaso que o romance termina, antes da referência ao Código Penal, com um quadro que desmente isso: depois da quarta morte, o medo e a solidão empurram os "sobreviventes" para a cama gigante da narradora, onde se juntam como crianças com medo do escuro. Entre eles *também* a narradora, agora integrada no grupo, contra tudo o que antes afirmara. E não é por acaso que aqui termina o relato, porque é aqui que a narradora muda definitivamente de campo e abandona o seu papel.

O quarto da *Remington*, a princípio um espaço isolado do resto da casa, vai, ao longo da narração, tornar-se no centro dela - o lugar onde entram as personagens, onde contam coisas, onde fornecem material para *aquela* narrativa, onde a mão da narradora desenha na parede um esquema. Para cada nova figura há um novo sinal, as ramificações vão surgindo de acordo com o que lhe é relatado, ou, cada vez mais, a partir daquilo que imagina. Embora presa à lógica do acontecido, a liberdade da escrita vai ultrapassar as fronteiras que a cronista se impusera. Das suas mãos vai crescendo um jardim aparentemente sem limites, uma trama de linhas de acção que vão trepando pelas paredes, uma linguagem cifrada que só a narradora entende. Ela e a alugadora, há muito também personagem deste *work in progress*. É ela que irá dar a volta à relação entre vida e ficção num momento de desespero, vai encenar o suicídio simulado que a narradora para ela imaginara.

Em diálogo mudo com este jardim sem limites do esquema há um quadro de Stanley Spencer, *Celebração do amor no Paraíso*[5], uma reprodução que a narradora pendurara sobre a sua cama, ponto de encontro dos jovens. No eterno presente do jardim do Éden, a entrada do ser humano na temporalidade - e na mortalidade - dá-se quando ele viola a única fronteira que Deus lhe traçou. Depois de provarem do fruto da árvore da sabedoria, abriram-se os olhos a Adão e Eva - e reconheceram que estavam nus[6]. Ou seja, a fronteira só se torna visível quando se toma consciência de que foi ultrapassada. Só que, ao

---

[5] Stanley SPENCER (1891-1959). Pintor inglês, influenciado pelos pré-rafaelitas, autor de muitos quadros com cenas bíblicas.

[6] Cf. Génesis, 3,7.

contrário das reflexões de Foucault sobre os textos de Georges Bataille -, em que "[...] a transgressão acaba sempre por cruzar uma linha, que imediatamente se fecha numa onda sem memória, para regressar de novo ao horizonte do intransgressível"[7], na fronteira bíblica não surge nenhuma nova infinitude, mas "a barreira magnífica que é o rosto do outro".[8]

Em *O jardim sem limites*, a violação desta fronteira que por eles não é assumida divide o grupo de jovens em vítimas e sobreviventes. Falcão, o *camera man*, "o afilhado de Orson Welles", que a princípio achava que Lisboa não era suficientemente cosmopolita para lhe fornecer crimes em quantidade como material para as suas reportagens, acaba não só por inventar o *mass killer* e o *serial killer*, como passa a ver tudo o que o rodeia apenas pelo prisma da possibilidade de o usar no seu projecto. Embora com meios técnicos diferentes dos da rapariga da *Remington*, ele é igualmente cego para as tragédias humanas que se desenrolam à sua volta e de que só a superfície visível e filmável lhe interessa. No momento em que (a meu ver erradamente) reconhece que a técnica de Orson Welles, o seu ídolo, já não se adapta à actualidade, porque num mundo violento a ficção sobre a violência fica sempre aquém da realidade - nesse momento, Falcão abandona o seu projecto fílmico. A reportagem, uma espécie de *short cuts* da selva da grande cidade, permitiria um retrato mais realista da realidade. *Touch of Evil*, o filme de Orson Welles rodado em 1957 (que, em Portugal, foi apresentado sob o título enganador de *A sede do mal*), é a referência artística do *camera man* e dos seus assistentes Paulina e Gamito - e é um outro "entretexto" do romance. "O mundo nada quer com aquilo que é excepcional mas a excepção, principalmente quando é desafortunada, é o último refúgio da pureza"[9]. O que François Truffaut escreveu sobre o filme de Welles mostra também a distância estética e ética que separa Falcão do seu ídolo. A montagem em sequência de cenas de horror "quotidiano", precisamente porque não existe uma figura central, não permite o acesso ao mecanismo do mal, que assim surge omnipresente e, ao mesmo tempo, sem rosto. O pseudo-suicídio de Juju Lanuit na "Casa da Arara" é captado pelo *camera man* como a imagem patética de uma mulher sobre uma mesa posta, no meio de pratos, talheres e guardanapos. O que a câmara não capta é o seu significado simbólico como "sacrifício humano", e nem mesmo o facto de ser encenado.

Só quando, no fim do romance, a realidade envolve o *reporter* e o confronta com a morte de Leo, outro membro do grupo, é que Falcão esbarra contra a fronteira que o obrigaria a repensar as premissas da sua arte.

Leonardo entra no mundo da narradora através da música. Ainda antes de conhecer os rostos dos seis outros hóspedes, ela já identifica a "máscara acústica" de cada um deles. É ao som da música matematicamente límpida e, ao mesmo tempo, mística da ópera *Einstein on the Beach,* que Philip Glass escreveu em conjunto com Robert Wilson, que Leonardo ensaia a sua *performance* como homem-estátua, como *static man*. Ele é afinal o

---

[7] Michel FOUCAULT, "Vorrede zur Überschreitung", in: *Von der Subversion des Wissens,* Frankfurt am Main 1987, p.31. (Original: "Préface à la transgression", in: *Critique*, nr. 195/196, 1963).

[8] Maria João MARTINS, "Lídia Jorge. O rosto dos outros", cf. nota 4).

[9] François TRUFFAUT, *Arts*, 4.6.1958.

centro do grupo, que se vai desmoronar depois da sua morte. E é também o mais vulnerável, porque tem consciência da ferida que o empurra:

> [...] foi uma escolha que fiz, e que escolhi há muito tempo não querer nem deus e nem pai. Aliás [...] comecei a fazer *performance* estática exactamente contra o meu pai, e depois, acabou por ser contra tudo para me fundir com o nada que é o tudo (*JSL*, 219, 220).

No seu caminho radical e solitário até à fronteira da resistência física, parece a princípio impulsionado por alguma coisa que vem de fora, o projecto de Paulina de que ele tente atingir o recorde mundial em imobilidade voluntária, em *motionless*. Mas depois de conseguir esse objectivo, uma triunfal vitória num mundo que ele afinal rejeita, vai renegar o recorde, para se recolher solitário à condição do nada. Leonardo constrói para si um espaço com que se possa fundir, um espaço em que nenhuma força exterior possa penetrar, o possa atingir. Antes de mergulhar no nada, a sua percepção muda o mundo:

> [...] naquele dia. talvez sob a acção do calor, concentrava-se de tal modo que ouvia a sombra caminhar pela rua como se fosse o dorso dum animal alado que gatinhasse apoiado nas asas. Ouvia as telhas dos prédios partirem-se, ouvia-as esfarelar-se e os seus cacos reunirem-se e reencontrarem-se. E via as cores dos sons, as cores violetas dos carros, via a luz amarelada das vozes (*JSL*, 136).

A uma única voz caberá quebrar a imobilidade de Leonardo. Ergue-se uma noite, quando ele se afirma contra o tempo na solidão da Rua Augusta; e não só o vai fazer regressar antecipadamente à realidade, como vai remexer numa ferida que não está cicatrizada. O discurso patético do "homem conhecido" ao seu "filho pródigo" termina sem conseguir o seu objectivo, mas com a "satisfação" pelo dever cumprido.

A morte de Leonardo, a violação da fronteira que ele tinha colocado cada vez mais longe, acontece no final da trigésima quarta jornada de *motionless* (aliás, da trigésima terceira, número da idade de Cristo). Frente à câmara de Falcão, que tinha desejado que este fosse o fim, encenado, da sequência fílmica sobre Leonardo. A realidade ultrapassou a ficção. É uma morte sob o signo do sacrifício, sacrifício de si próprio, sacrifício contra o pai ausente, sacrifício que a ninguém redime.

A questão do crime e do castigo surge neste romance à revelia da lei ou de qualquer jurisdição; o único delito que poderia ser levado ao tribunal, o fogo posto nos Grandes Armazéns Grandella por Eduardo Lanuit, acaba por lhe escapar das mãos. Ele, a única das personagens que conscientemente teria violado a lei e as suas convicções éticas, ficará inocente: o acaso fez com que o Chiado ardesse sem que ele nada tivesse a ver com isso.

Do ponto de vista formal, os escrúpulos de Lanuit relativam o propósito, formulado por Lídia Jorge, de "escrever um romance em que conseguisse dar a exterioridade da interioridade absoluta. Isto é, um romance em que eu conseguisse pôr a descoberto a dramaticidade completa do que vai na alma"[10]. Mas mesmo esta "infracção" surge como lógica e razoável: sem "interioridade" não seria provavelmente possível desenhar a personagem do que fora um resistente anti-fascista.

---

[10] Isabel RISQUES, "Comovida com a realidade", in: *O Jornal*, 2.10.1992.

"Ou por outras palavras": uma estrutura narrativa só aparentemente linear; o uso, que vai muito para além da mera citação, de técnicas fílmicas como as que Robert Altmann usou em *Short Cuts;* a transposição para o romance de algumas marcas da música minimal repetitiva, como seja a variação de um motivo originário que se desenvolve quase sem se ouvir; a presença de um quadro que marca fronteiras e as transgride; e também, mesmo que isto pareça contraditório, a violação do princípio da "exterioridade" na concepção da personagem de Eduardo Lanuit - estes são os principais aspectos *formais* que transformam a história narrada - não num sistema fechado sobre si próprio, mas numa fascinante obra literária.

É possível que tudo isto, e porque O *jardim sem limites* aparenta ficar pela superfície das coisas, é possível que tudo isto não seja imediatamente visível.

(Será que a literatura portuguesa tem dificuldade em lidar com a alegoria? Será que a crítica literária portuguesa tem dificuldade em lidar com a alegoria?)

Eu só sei que vale a pena ler este romance outra vez.

Universidade de Coimbra

O RISO PÓS-MODERNISTA

ANA MARGARIDA FALCÃO*

O Observador repara no andar da mulher gordíssima, atarracada, que se equilibra e desequilibra, consoante o permite ou não permite a saia exageradamente apertada, flamejante e curta, bamboleando os sobejos de banha sobre os sapatos de tacões demasiado altos, finos e periclitantes, luzidios como as pedras irregulares e molhadas da descida quase vertical da calçada. "Pronto, já está!". Dois chourições descomunais (ou pernas abertas) partem do traseiro flamejante descomunalmente estatelado, dois coxames de cerdo branco, sem meias, esperneiam, erguidos um para cada lado do que resta da saia agora toda arrepanhada, à laia de enorme cueca franzida. O Observador ri. Da mulher luzidia e gorda, agora estatelada e suja, aproxima-se num choro aflito uma criança pequenita, descorada e frágil, na qual o Observador não reparara e que, numa voz fininha, num choro ansioso e aflito, pergunta: "Mãe! ... Magoou-se, mãe? ... Partiu alguma coisa?". O Observador parou de rir.

A cena que acabámos de descrever pode bem servir-nos de ponto de partida para algumas constatações sobre os mecanismos do riso, no que respeita aos seus processos de despoletamento e cessação. Estão presentes nesta cena, seja explícita, seja implicitamente, os seguintes factores que, isolados ou conjugados, provocam o riso:- o gigantesco ou o liliputiano; a repetição imotivada; a ignorância; a transgressão à norma; a grosseria; o animalesco; o descontextualizado; o automático ou mecânico; o involuntário ou inesperado; a passagem brusca da tensão à flexibilidade (ou vice-versa); a grande distracção provinda de um excesso de atenção (ou vice-versa); o grande tropeço na realidade.

Podemos verificar ainda que, no nosso exemplo, o riso do Observador cessou, não com a paragem ou fuga dos factores que nele haviam despoletado o riso, mas com a intromissão de um novo factor - a presença da criança aflita - que veio introduzir uma componente de identificação sentimental e humana entre o observador e a personagem observada.

Algumas constatações podem desde já ser apresentadas: primeiro, torna-se evidente que, subjacente ao que é risível, existe, essencialmente, o humano; segundo, e como corolário do primeiro, é necessário ao riso que no humano esteja latente uma deformação em relação a parâmetros de normalidade, normalidade esta que passa forçosamente por uma bitola de aceitabilidade social; terceiro, que o despoletar do riso implica uma atitude involuntária por parte de quem ri, determinada por factores que lhe são exteriores; quarto, que a insensibilidade é necessária ao riso, ou, inversamente, que a intromissão do sentimento, pela identificação que exige entre o risível e aquele que ri, faz cessar o efeito de riso, ou seja, que o riso só existe dentro de uma dimensão exterior e objectiva,

* Agradecemos ao CITMA (Centro de Ciências e Tecnologia da Madeira) o apoio prestado na nossa deslocação a este 5º Congresso da A.I.L.

enquadrada no humano e no social, e fora de uma dimensão identificadora, interior e subjectiva, que possibilite o sentimento e a emoção.

No ensaio *O riso*, Bergson, partindo de algumas constatações sobre a incompatibilidade entre o cómico e a emoção, releva, nos factores susceptíveis de despoletar o riso, a importância da componente de desvio à norma que acima procurámos realçar:

> O cómico exige [...] qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à razão pura.
>
> Simplesmente, esta inteligência deve viver em contacto com outras inteligências.[...]
>
> O nosso riso é sempre o riso dum grupo.[...] pressupõe entendimento prévio, direi mesmo cumplicidade com outros que riem, reais ou imaginários (BERGSON, s.d.:12).

A circunstância não emocional e inteligente, aliada à inserção social, como factores determinantes do riso, que, numa perspectiva filosófica, Bergson aponta neste excerto, são por ele exemplificados, seguidamente, sublinhando o facto de muitos dos efeitos que provocam o riso serem intraduzíveis entre línguas ou sociedades diferentes. Estas constatações serviram-nos de ponto de partida para uma reflexão sobre a similitude existente entre os processos determinantes do riso em geral e os mesmos processos, quer explícitos, quer, sobretudo, implícitos, no texto literário e, mais particularmente, na possível detecção de um vector globalizante, subjacente à poesia do século XX.

Ao falar-se de "modernismo" na literatura utilizam-se frequentemente palavras como "ironia", "exagero" ou "ruptura", palavras estas utilizadas por Bergson para definir o riso. Ora, na literatura, a comédia, a imitação, o "pastiche", a sátira ou a paródia, sempre ofereceram uma hipótese desculpabilizadora de libertação em relação ao passado, porque permitem a sua recriação sem remorsos. Assim, a auto-reflexividade, a auto-referência ou a inter ou transtextualidade, na poesia moderna, surgem como processos de afastamento do humano próximo, dos parâmetros de normalidade socioliterária, da voluntariedade pré-determinada de quem lê e da sua interioridade sentimental e subjectiva. Esses processos de afastamento são susceptíveis de transformar o texto sério num hipotético risível, só não considerado como tal por quem, de posse da chave mágica das regras que humanizam o poema, o descodifique duplamente.

Em qualquer dos casos, o distanciamento necessário ao efeito irónico, crítico, satírico ou paródico acaba por estar sempre centrado na leitura do poema, tal como o riso, no nosso exemplo inicial, se centrava no olhar do Observador, embora os factores que proporcionam a leitura ou não leitura desse distanciamento estejam directamente dependentes do conhecimento e da aceitabilidade de um pacto social (no caso do riso) e do reconhecimento e aceitabilidade de um pacto literário (no caso do poema). Tal como na ironia, o segredo está no facto de se poder detectar a mentira como mentira, e a intenção de quem a pronunciou ser mesmo essa: uma mentira para ser recebida e acreditada como mentira. Cremos ser este, essencialmente, o jogo consensual de base do modernismo: acreditar que se quebram regras sem as quebrar, gritar a destruição do passado sem o destruir, e obrigar o leitor a compactuar com essa ironia, sob risco, se o não fizer ou não puder fazer, de se ver na posição do observador que ri, pois nem sempre o receptor do poema do século XX é sensível à dupla descodificação que mencionámos.

Numa nossa aula de Introdução aos Estudos Literários[1] apresentámos aos alunos de 1º ano de Línguas e Literaturas Modernas um poema de António Aragão (MENÉRES e CASTRO, 1979:178) e, simultaneamente, uma reprodução do quadro *Bottle of Rum*, de Braque, (SYLVESTER, 1965:149)[2]. A expressão facial da quase totalidade dos alunos foi de intriga e de interrogação mas, quando identificámos o texto de Aragão como um poema, surgiu o riso. Os alunos aceitavam com seriedade a coexistência da imagem e da palavra na pintura, mas não na poesia. Assim, pudemos constatar que, para a maioria dos alunos presentes na sala, os códigos literários subjacentes ao poema de António Aragão eram desconhecidos, provocando o poema, por isso, hilaridade. O mesmo não acontecia com a reprodução do quadro de Braque, pois os alunos tinham uma preparação curricular vinda do ensino secundário que lhes permitia ter acesso aos códigos pictóricos a ela subjacentes. Pudemos também verificar que, passando do riso à reflexão, os intrigava a transposição óbvia desses códigos para a literatura e o seu próprio desconhecimento dessa possibilidade.

Esta experiência parece-nos constituir exemplo de uma possível reacção às oposições subvertíveis estático/dinâmico, ver/agir e sentir/pensar que coexistem numa relação lúdica e dinâmica de interacção entre autor, texto e receptor, tanto na arte moderna como na poesia modernista ou na poesia dita pós-modernista: o risível e o sério, a transgressão e a norma, veiculam e alternam perigosos limites no que respeita não só à sua articulação mútua mas também à diversificação e flutuação do mundo de recepção que tem o poder de os subverter e que constitui, forçosamente, também o mundo que os sanciona e faz existir enquanto pintura, enquanto poesia, enquanto literatura, enquanto arte.

Cabe agora interrogar-nos sobre qual o papel, nesse jogo de subversões, dos processos de transgressão às normas com os quais o modernismo construiu a sua identidade, identidade essa ainda hoje não acessível a nível de um público não especializado. Nomearemos - porque directamente ligados aos mecanismos desencadeadores do riso - os efeitos da desmesura, dos exageros, da grosseria, do animalesco, dos automatismos, das repetições imotivadas, dos efeitos inesperados, das passagens bruscas da tensão à flexibilidade (ou vice-versa) das distorções ou dos tropeços na realidade.

Os processos de transgressão à norma que acabámos de enunciar são facilmente identificáveis quando se trata da reacção do riso individual face a uma situação explícita, quer estejam os seus mecanismos presentes num evento do quotidiano, quer num texto literário. Contudo, torna-se mais difícil a sua detecção se os transpusermos para um procedimento subjacente à literatura ou à poesia do nosso século, pois embatem com outros valores que não apenas os do cânone literário, nomeadamente valores de ordem antropológico-social numa sociedade na qual impera a técnica.

> No horizonte da representação antropológico-instrumental da técnica podemos então afirmar com uma certa legitimidade que não há no fundo qualquer diferença essencial entre a machada de pedra e a última produção da técnica moderna, o *Telstar*. [...] Ora a interpretação antropológico-instrumental não é dominante porque se impõe imediatamente e de maneira palpável, mas porque é

[1] A aula referida teve lugar no ano lectivo de 1993/94, na Universidade da Madeira, em duas turmas, com cerca de 50 alunos cada, das variantes de Português, Português/Francês e Português/Alemão.

[2] O óleo de Braque, de 1965, apresenta tonalidades de amarelo e verde. O poema de António Aragão, de 1962, é a preto e branco. Ambos representam a interacção palavra/imagem.

exacta no seu contexto. Esta exactidão é ainda reforçada e consolidada porque a representação antropológica não determina somente a interpretação da técnica, mas porque se impõe e passa para primeiro plano em todos os domínios como aquele modo de pensamento que faz lei (HEIDEGGER, 1962:19).

Estas afirmações de Heidegger, em *Língua de tradição e língua técnica*, se relacionadas com uma possível representação antropológico-instrumental das técnicas da poesia modernista, merecem-nos as seguintes interrogações: "Que percentagem dos indivíduos habitantes do nosso mundo, de oriente a ocidente, saberá o que é uma machada de pedra? E um Telstar? E poesia visual? E modernismo? Somos, pois, forçosamente remetidos para um campo de restrição de acesso ao conhecimento. No entanto, as mesmas afirmações de Heidegger permitem-nos sublinhar que a acção de aprendizagem de novos códigos, ou de interiorização de novas regras, ou ainda de lide com novos cânones, dentro ou fora do literário, acaba por ser, essencialmente, uma acção de revisitação activa do passado que modifica um determinado modelo em função da experiência feita no presente. Notamos, desde já, que na poesia, se torna pertinente sublinhar a este propósito uma diferenciação entre "modernismo" e "pós-modernismo", porquanto a acção de revisitação activa do passado se torna neste último muito mais explícita.

Na verdade, a relação do passado com o presente que, no caso da literatura, implica a articulação de uma poética já existente (passada) com uma poética em dinâmica de formação, coloca, particularmente no que à poesia respeita, problemas por vezes difíceis de sintetizar ou solucionar. Tomemos como exemplo um dicionário e uma antologia, tanto um como outro livros de fácil acesso a quem por literatura se interesse: em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, nas entradas "modernism" e "postmodernism" encontramos as seguintes afirmações:

> ***modernism,*** *a general term applied retrospectively to the wide range of experimental and avant-garde trends in the literature (and other arts) on early 20th century* [...].
>
> *Its favoured techniques of juxtaposition and multiple *point of view challenge the reader to reestablish a coherence of meaning from fragmentary forms* (BALBICK, 1990:140).
>
> ***postmodernism,*** *a disputed term that has occupied much recent debate about contemporary culture since 1980s.*
>
> *The term cannot usefully serve as an inclusive description of all literature since the 1950s or 1960s, but it is applied selectively to those works that display most evidently the moods and formal disconnections described above. It seems to have no relevance to modern poetry, and little to drama, but is widely used in reference to fiction* (BALBICK, 1990:174).[3]

Um hipotético Leitor, ignorante em questões teóricas ou críticas, mas amante das artes em geral e da poesia em particular, que procurasse esclarecimento em relação a estes termos, depararia com a seguinte contradição: designando uma abrangência temporal coincidente, coexistem e convivem, por um lado, um termo dito geral ("*modernism*"), que engloba as várias tendências da literatura do séc. XX, obliterando precisões periodológicas

[3] Sublinhado nosso.

quanto a grupos, movimentos ou gerações, e, por outro lado, um termo dito controverso ("*postmodernism*"), que parece poder caber por encaixamento no termo geral, visto que é dito poder ser usado, embora selectivamente, em relação a parte da literatura desde os anos 50 ou 60, mas com a restrição de não ser relevante no que respeita à poesia ou ao drama. Ainda bem que o nosso hipotético Leitor, intrigado mas felizmente ignorante, desconhece que existem questões genológicas como a da fusão de géneros.

Ponhamos agora esse mesmo Leitor a consultar duas antologias de poesia, depois de ter abandonado a veleidade de procurar respostas em dicionários. Tomando as antologias Poesia 71[4] e antologia da poesia portuguesa 1940-1977[5], procurou encontrar nelas critérios de selecção que o levassem a melhor compreender a indefinição das definições do dicionário.

Na primeira antologia, em nota do editor, encontraria a afirmação que se segue:

> [...] trata-se menos de uma antologia do que de uma recolha que se deseja de amostragem do 'estado poético' nacional do ano a que se refere.

Verificaria ainda que o critério de ordenação dos autores era por ordem alfabética, talvez devido à demarcação temporal do próprio título, mas depararia, na sua leitura, com textos de diversa índole, desde o poema em prosa à poesia visual.

Na segunda antologia, nos textos assinados pelos autores a modo de Introdução, mais precisamente no ponto 2., intitulado "Dos critérios", encontraria logo no início a seguinte frase:

> [...] a actual antologia não poderia deixar de ser 'Panorâmica' e 'Englobante'

o que se compreenderia pela ordenação, por ordem cronológica das suas datas de nascimento e produções, de autores cujos textos deixam transparecer tendências bem diversas, tal como em Poesia 71. No entanto, no ponto 5.,"Dos movimentos", poderia consultar um quadro no qual se apresenta, com a aparente simplicidade das coisas óbvias, uma arrumação de datas, grupos e movimentos (MENÉRES e CASTRO, 1979:14 e 39):

Temos quase a certeza de que, para o nosso hipotético Leitor, as tentativas de articulação do dito quadro com a realidade dos poemas seria infrutífera. Não sendo especialista nestas lides de demarcações temporais ou nomenclaturas referentes a publicações, grupos, movimentos ou períodos literários, em vão poderia ele também procurar uma articulação lógica entre as definições do dicionário e os critérios de ordenação das antologias , ou entre estes e os poemas ordenadamente dispostos por ordem alfabética de nome de autores ou por ordem de datas de publicação, pois não está consciente da caracterização globalizante que implica o carácter heteróclito, quer formal, quer temático, dos poemas presentes nas antologias consultadas.

---

[4] A antologia *Poesia 71* seguiu-se a *Poesia 70* e podem nela encontrar-se 146 poemas de 83 poetas, dos quais duas dezenas de estreantes, alguns dos quais vieram a tornar-se nomes conceituados na poesia portuguesa.

[5] Cf. Bibliografia.

Provavelmente, a primeira objecção que poria teria a ver com a oposição antagónica entre o carácter sucinto e pretensamente preciso das definições do dicionário e a vasta diversidade da prática literária encontrada nas antologias. Perplexo, constataria que os poemas por ele lidos eram, na sua maioria, simultaneamente "modernos" e "antimodernos": "modernos" porque poemas inovadores em relação a uma tradição secular, e "antimodernos", por um lado, no sentido de uma aparente estagnação, não evolutiva mesmo dentro de parâmetros de diversidade, e, por outro lado, no âmbito da ausência de uma lógica formal e/ou temática condizente com a civilização de progresso e rápidas transformações na qual existiam.

A segunda objecção posta pelo nosso exemplo de leitor comum surgiria, certamente, a propósito da coexistência pacífica, na mesma antologia, datados do mesmo ano, e pertencentes ao mesmo autor, de poemas que ele reconheceria como "tradicionais", de outros que reconheceria como "modernos" e ainda de outros nos quais a presença do "tradicional" e do "moderno" habilmente convivia.

Poderíamos então tentar ajudar o nosso fantasiado Leitor e dar-lhe a ler uma obra como *Five Faces of Modernity*, ou facilitar-lhe a tarefa apresentando-lhe as seguintes passagens do capítulo "On postmodernism (1986)":

> *Abandoning the structures of the avant-garde and opting for a logic of renovation, postmodernism has entered into a lively reconstructive dialogue with the old and the past (CALINESCU, 1993:276).*
>
> *Postmodernism, as I see it, is not a new name for a new 'reality', or 'mental structure', or 'world view', but a perspective from which one can ask certain questions about modernity in its several incarnations.* [...] *Within the lexicon of modernity, postmodernism appears to me as having an even more explicitly interrogative nature than other key terms.* [...]*: self-skeptical yet curious, unbelieving yet searching, benevolent yet ironic (CALINESCU, 1993:279).*[6]

Perante o inesperado da aparentemente óbvia e simples resolução do problema da diversidade através de uma afirmação que implica a aceitação natural dessa mesma diversidade, bem como dos questionamentos dela decorrentes, o nosso Leitor riu. Logo em seguida, deixou de rir. Tal como acontecera com o Observador que inventámos para o início desta comunicação, que rira perante a mulher gordíssima estatelada na calçada e deixara de rir ao reparar no choro da criança franzina, o nosso Leitor passou da isenção objectiva ao envolvimento emocional: já não sabia como partilhar, nem socialmente, nem literariamente, a sua experiência, porque também já não sabia, social ou literariamente, em que posição se encontrava. Amante de certezas que era, tornava-se-lhe incómodo deixar-se oscilar entre a tradição e a modernidade, numa identificação com essa trajectória que ziguezagueia entre "*abstract systems*" e "*self-identity*" (GIDDENS, 1993:1, 14), entre a ausência do sentimento e o sentimento, entre o distanciamento e a proximidade, entre o previsto e o imprevisto, entre a rigidez e a flexibilidade, entre a ironia e a não-ironia, entre o riso manifesto e o riso latente, entre o riso explícito e o riso implícito, entre o riso e o não-riso. Deixemo-lo, pois, perplexo e hesitante, porque será talvez essa a postura que

[6] Sublinhado nosso.

mais profíqua e adequada lhe será na procura constante que constitui a vivência e a própria essência da variabilidade poética do passado, no presente, para o futuro.

Procurámos, a partir de algumas experiências, problematizar a simultânea variabilidade e invariabilidade estética de um percurso comum, o de uma geração que viu a sua actividade poética desenvolver-se entre os anos 70 e 90. Será porventura a nossa escolha do exemplo mecanicista do riso, ela também, exemplo de um "tempo literário" que procura uma moral não moralizadora, uma palavra que simultaneamente comunique, especule, rasgue e recupere, despojada de "*clichés*" mas não os renegando, tragédia e comédia, drama e paródia de si própria. Serão os poemas, os poetas, dos anos 70 a 90 talvez, ainda, exemplos de uma poesia subjacentemente irónica, satírica ou parodística, independentemente da existência ou não existência de um riso explícito nos seus textos, porque comunicam o risco comum da experiência inesperada de cada poeta, numa atitude que passa bruscamente do rígido ao flexível ,ou vice-versa, dando um grande tropeço na realidade mesmo em face dela.

Foram ou são poetas que optaram por deixar-se oscilar entre a eficácia previsível da seriedade e o risco da surpresa do riso que toda e qualquer transgressão traz subjacente. Hesitaram entre o tempo da realidade factual que os envolvia e o tempo utópico dessa realidade que ainda os envolve; adoptaram a postura de enfrentar uma dicotomia dinâmica que se manifesta em continuidade e que se movimenta e desenvolve entre a designação de texto literário, a afirmação de texto pessoal e a vivência de texto social. Assumiram uma atitude que oscila da poética já existente para a poética que se faz a cada poema, denunciando o absurdo da vida e o absurdo da vida no poema, através do humor da autodeterminação, através da sempre possível ironia da palavra essencialmente polissémica, ou, afinal, através do riso, explícito ou implícito, mas sempre funcionalmente veículo e hipótese de surpresa, de transformação, de actualização.

Parece-nos importante realçar ainda que "surpresa", "transformação" e "actualização" são processos que determinam uma diferença mas que não implicam forçosamente "originalidade". Em *A poesia contemporânea e o fim da modernidade*, Fernando Guimarães constata que "[...] a literatura e, em particular, a poesia, não deixam de ser mais ou menos sensíveis ao esgotamento da modernidade" e que [...] talvez se possa dizer que modernamente se assiste à definição de duas grandes poéticas. Uma é a poética da libertação da palavra; a outra seria a do encontro da palavra." (GUIMARÃES, 1989:9; 85). Julgamos estar nesta dicotomia o cerne das controvérsias que dizem respeito ao pós-modernismo, a propósito da sua identidade autónoma ou, pelo contrário, da sua integração, como prolongamento, no modernismo.

"Moderno" não implica forçosamente uma obrigação de actualizar pela originalidade, pela transgressão ou pela negação do passado ("libertação"), mas apenas a obrigação de uma diferença recente, actual, que não exige a negação falaciosa do passado, muito pelo contrário, revelar-se-á como um "encontro", diríamos mesmo que como um reencontro, da palavra presente com a palavra do passado.

Cremos, pois, que que o termo "modernismo", para além de constituir um vector aglutinador, permite a coexistência de vectores diferenciadores, portadores de analogias, mas também de especificidades e demarcações que borbulharam ao longo de um século no

qual a crescente tendência para a autonomização do texto literário e, consequentemente, do poema, provoca uma tendência paralela para a atenuação daquilo que considerámos como o riso subjacente à poesia do século XX, tanto no jogo da escrita como no jogo do texto ou no da leitura.

Julgamos ter deixado claro que a concepção bergsoniana de riso - um riso pontual, assumido por um indivíduo num determinado momento e perante determinada situação - foi por nós alargado para o possível e hipotético conceito de "riso de uma época perante si própria", perante o seu passado e ainda perante as perspectivas do seu futuro, de modo a poder servir-nos de utensílio na tentativa de uma clarificação do vector aglutinador que o termo "modernismo" contém e da especificidade que o termo "pós-modernismo" parecia constituir.

Nesta linha de ideias, poderíamos pôr a hipótese de que o modernismo se identifica, em relação ao leitor, num plano menos aberto, acessível ou eclético que o pós-modernismo (para mantermos a distinção terminológica já generalizada), visto que mostra de um modo mais evidente, claro e aberto, a sua faceta didáctica. Assim, o riso - ou o efeito de um possível riso - constitui-se e institui-se como vector estruturante subjacente ao poema moderno, desculpabilizando autor, texto e leitor, e proporcionando ainda um modo de convivialidade, também desculpabilizante, com o passado, numa época em que o império da originalidade teima em não querer assumir a sua queda, o que permite que a atitude eclética que caracteriza a poesia dita pós-modernista possa cohabitar com o epíteto de "modernista".

A metalinguagem presente na poesia, por exemplo, começa hoje a deixar de ser lida como uma "arte poética" do dia de hoje e começa a ser recebida em termos de "arte poética" de ontem ou, em pior hipótese, como a retórica de uma desmontagem falaciosa dos mecanismos de produção textual. A substituição do significado pelo jogo de escondidas da descoberta do significado cansou. Assim se sucedem as modas e os modos. Assim se passa do riso à seriedade e novamente ao riso.

Uma reflexão sobre o riso implícito, latente na poesia modernista, tem forçosamente sempre em conta o ponto de vista do receptor que "não entende", por isso, o nosso Leitor imaginário, que atrás deixáramos perplexo, perplexo continuará, pois a sua existência serviu-nos apenas de pretexto para enfatizar o facto de a reflexão sobre a poesia modernista não ser apenas "coisa para leitores entendidos" mas para todos os que possuam a sabedoria de descobrir, por trás do riso individual, circunstancial, a seriedade de um outro riso, não desumanizador, mas humanizador da arte: um riso presente na poesia do nosso século, porque a poesia do nosso século exige a investigação curiosa, a experiência céptica, a compreensão racional e o riso fácil como passos prévios para chegar à emoção.

Álvaro Manuel Machado, em *Do Romantismo Aos Romantismos Em Portugal*, situa a poesia portuguesa contemporânea segundo uma perspectiva comparativista, utilizando os termos "herança romântica, herança modernista e poesia contemporânea.", e conclui:

> [...] não poderíamos dizer que sentimento e autenticidade são os supremos valores poéticos, quer da herança romântica quer da herança modernista, que ainda hoje prevalecem?" (MACHADO, 1996:140).

Atrever-nos-íamos a responder afirmativamente, mas salvaguardando que a experiência lúdica, tanto na arte como na vida, é sempre fruto de uma recusa endémica em enfrentar uma realidade demasiado dura e amarga para poder ser olhada frente a frente, e que esse conceito lúdico implica, sempre, na poesia contemporânea, o distanciamento duplo do fingimento da ausência de sentimento, camuflado pela autenticidade da insolência do risível - um riso muito mais complexo, escondido e latente do que o riso manifesto experimentado pelo Observador do início da nossa comunicação.

Universidade da Madeira

BIBLIOGRAFIA

BALDICK, Chris (org.), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.

BERGSON, Henri, *O riso*, Lisboa: Ed. Guimarães, s.d., (ed. orig.: *Le Rire*, Ed. Presses Universitaires de France, s.d.).

BRANDÃO, Fiama H. P. e GONÇALVES, Egito, *Poesia 71*, Porto: Ed. Inova, 1971.

CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Ed. Indiana University Press, 1987, (ed. ut.: Durham, Duke University Press, 1993).

FERNÁNDEZ, José Diaz, *El nuevo romanticismo*, Madrid: Ed Zeus, 1930, (ed. ut.: Madrid: Ed. José Esteban, 1985).

GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Ed. Polity Press, 1991, (ed. ut.: 1993).

GUIMARÃES, Fernando, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

HEIDEGGER, Martin (1962), *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa: Ed. Vega, 1995, (1ª ed., alemã, póstuma, 1989).

HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa: Ed.70, 1989, (ed. orig.: *A Theory of Parody*, Ed. Methuen, 1985).

MACHADO, Álvaro Manuel, *Do Romantismo Aos Romantismos Em Portugal*, Lisboa: Ed. Presença, 1996.

MACHADO, José Pedro (org.), *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa: Ed.Horizonte, 1952, (ed. ut.: 1977).

MARINHO, Maria de Fátima, *A poesia portuguesa nos meados do século XX*, Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

MENÉRES, M. Alberta e CASTRO, E. M. de Melo e (org.), *Antologia da poesia portuguesa 1940-1977*, vols. I e II, Lisboa: Moraes Ed., 1979.

SAID, Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Ed. Harvard University Press, 1983.

SYLVESTER, David (ed.), *The Book of Art*, vol. 8, *Modern Art*. New York/Montreal: Ed. Grolier Inc., 1965.

VALLDAURA, Josep Maria Sala, *La fotografía de una sombra - instantáneas de la generación poética de los cinquenta*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1993.

'MALHAS QUE O IMPÉRIO TECE': LITERATURA COLONIALISTA E MULHERES NO ESTADO NOVO

ANA PAULA FERREIRA

Desde princípios dos anos noventa que se regista, no âmbito da crítica feminista de extracção anglo-americana, um manifestado interesse por investigar o papel das mulheres na construção do império europeu. Entre os numerosos estudos ligados a esta tendência revisionista, salientam-se as tentativas de re-interpretar e, especialmente, de recuperar a memória de escritoras que incorreram no domínio da literatura de feição imperialista.[1]

Num esforço por transcender formas de pensamento dicotómico, em especial a tradicional polarização das mulheres entre vítimas inocentes e demónios (ou loucas) transgressores da ordem estabelecida, uma boa parte dos referidos estudos apontam para as interacções conflitivas - nomeadamente entre categorias de raça, de classe social e de género sexual - que informam as representações literárias das mulheres enquanto agentes da ideologia imperialista. Considerando, no entanto, o estatuto depois de tudo secundário que essas mulheres ocupam em estruturas masculinas de poder, os seus textos são desconstruídos para revelar estratégias de resistência, subversão ou ambiguidade.[2] Daí que - tal como o faz notar James Buzzard - se tenda a mover "a alavanca da complexidade" como meio de exonerar a culpa que, em princípio, teria merecido às referidas escritoras a atenção da crítica.[3]

Não obstante o desprezo pós-estruturalista pelo "antiquário microscópico do contexto",[4] só atendendo de facto ao momento e local específicos em que determinadas mulheres concorrem para a construção e/ou manutenção de dado império nacional se poderá evitar que uma certa generosidade crítica acabe, pois, por as remeter, junto com as

---

[1] Entre a bibliografia a este respeito, vejam-se, por exemplo, Shirley FOSTER, *Across New Worlds: Nineteenth Century Women Travellers and Their Writing*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990; Sara MILLS, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London e New York: Routlege, 1991; Margaret STROBEL, *European Women and the Second British Empire*, Bloomington: Indiana University Press, 1991; a colecção de ensaios editada por Nubur CHAUDHURI e Margaret STROBEL, *Western Women and Imperialism*, Bloomington: Indiana University Press, 1992; Sara SURELI, *Rhetoric of English India*, Chicago: University of Chicago Press, 1992; Dea BIRKETT, *Mary Kingsley: Imperial Adventuress*, Basingstoke (England): Macmillan, 1992; e David DEIRDRE, *Rule Britannia: Women, Empire and Victorian Writing*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

[2] São ilustrativos, por exemplo, os referidos estudos de Sara Mills, de Margaret Strobel e os ensaios incluídos na colecção editada por esta última e por Nupur Chaudhuri.

[3] James BUZZARD, "Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing" (recensão crítica), *Victorian Studies*, 36, Nº 4, Summer 1993, pp. 443-54 (citação extraída da base de dados da Universidade da Califórnia, "*Magazine and Journal Articles*"; tradução minha).

[4] Joanne CUTTING-GRAY, "Ends of Empire: Women and Ideology in Early Eighteen-Century English Literature" (Recensões críticas), *Journal of English and Germanic Philology* 93, Nº 3, 1994, p.436.

suas obras, ao - passe a ironia - *no man's land* das nobres intenções 'naturalmente' feminis[5]. Antes de celebrar formas de uma duplicidade redentora que despontaria de escritas muitas vezes casadas com o poder que lhes dá voz, conviria, portanto, indagar o posicionamento individual das mesmas com relação ao tecido ideológico, isto é, aos discursos, no seio dos quais se constituem como produções culturais assinadas por nomes femininos.[6]

Na sequência de um estudo mais amplo onde investigo como o surto do chamado "romance da mulher"[7] em Portugal se relaciona com a política sobre a mulher e a família promovida pelo Estado Novo,[8] interessa-me abordar aqui dois casos representativos de escritoras que exploram, se bem que com fins aparentemente diversos, a literatura colonialista surgida sob o impulso de iniciativas propagandísticas tais como o Concurso de Literatura Colonial (1933-).[9]

Tendo em conta como Lídia da Fonseca, por um lado, e como Maria Archer, por outro, recorrem à identificação arquetípica entre terra e mulher para representar o colono português da época salazarista, tentarei demonstrar até que ponto os seus textos se reclamam da ideologia da diferença promulgada pela famosa ressalva ao Artigo 5 da *Constituição de 1933*. Como se sabe, afirma-se aí a igualdade dos cidadãos perante a lei,

> ... Salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas.[10]

Excluindo não só as mulheres como também os demais sujeitos de diferença - marcados por estigmas de classe e de raça, por exemplo - da esfera da cidadania, esta

---

[5] Na sua recensão a alguns dos estudos citados na nota 1, James Buzzard aponta que "*the more attention the authors of these books pay to the specific sociocultural* loci *of their subjects, the better their results*" (Op. cit.).

[6] A entidade socio-cultural e política inerente àquilo que Alice Jardine caracteriza como "a instituição da assinatura" é, quanto a mim, de importância fundamental para re-inserir as mulheres na história da literatura (e da cultura, em geral), sem cair em pressuposições ahistóricas e simplistas tendentes à identificação de textos escritos por mulheres e seja o que for que se entenda por "feminino" e, ainda mais, por interesses "feministas". Veja-se, Alice Jardine, "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", in *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York: Columbia University Press, 1988, pp.102-21.

[7] A frase é utilizada por João Gaspar Simões, por referência à obra (ainda a realizar) de Maria Archer. In *Crítica I*, Porto: Livraria Latina Editora, 1942, p.334.

[8] Para uma introdução ao assunto, acompanhada de relevante bibliografia de apoio, veja-se, Ana Paula FERREIRA, "Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo", *Portuguese Studies*, 12, 1996, pp.133-44.

[9] Outras iniciativas relevantes a este respeito são, por exemplo, a Exposição Colonial levada a cabo no Porto sob a direcção de Henrique Galvão (1935), recipiente do primeiro Prémio Literatura Colonial, em 1933, com o romance *Velo de d'Oiro*; e a série monográfica de carácter popularizante publicada pela Editora Cosmos, *Cadernos Coloniais* (1935-45). Sobre a relação entre literatura colonialista e a problemática da "feminilidade" posta a circular pelo Estado Novo, veja-se, Ana Paula FERREIRA, "'Continentes Negros' com nome de Portugal: O *feitiço* colonialista de Maria Archer", *Discursos*, 13, Outubro 1996, pp.85-98.

[10] *Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial*, 2ª ed., Lisboa: Livraria Moraes, 1936, pp.4-5.

ressalva vem a ser o alicerce do conceito da família-nação portuguesa, a base moral não só do Estado Corporativo como do Império que nele subjaz. Ao privilegiar o tema da família em terras africanas e ao focalizar os papéis preenchidos pela mulher branca e pela mulher negra no que vem a ser a célula mínima da Nação, os textos de Lídia da Fonseca e de Maria Archer entram em jogo com os esforços propagandísticos por estender a ideologia da diferença a um colonialismo de cunho ruralizante, que estende os valores da humilde casa-família de aldeia portuguesa às possessões ultramarinas.

Em *Culture and Imperialism* (1994), Edward Said considera o romance, muito embora na especificidade estética que lhe é própria, um artefacto cultural indissociável de formas de imaginar a identidade da nação por referência a topografias geograficamente localizáveis[11]. Que ditas topografias, no contexto do Império português (e talvez nem só), sejam representadas como espaços-corpos marcados por categorias do género, da sexualidade, da classe e da raça e libidinalmente investidas é uma questão que Said não aborda, mas que é quase impossível ignorar. Pois a delimitação, o controle e a contínua produtividade tanto material como super-estrutural de territórios implica, conforme se verá nos textos seleccionados para estudo, a inter-relação de corpos desejantes ao nível das construções ideológicas que assim os informam e reproduzem.

Várias novelas incluídas na colecção *A Mulher que Amou uma Sombra* (1941), de Lídia da Fonseca (pseud. Maria Lígia Valente da Fonseca Severino),[12] fazem patente como referências precisas ao solo africano e a Portugal polarizam espaços-corpos femininos com relação ao estatuto moral e ao destino histórico do colono português. Só merece este nome, seguindo a óptica da Autora, aquele que consegue desbravar a terra africana, convertendo-a num local ('feminino') de habitação; mais propriamente no *lar português*[13], que substitui de modo irreversível a mãe-terra natal. O contraste entre as novelas "Velho Colono" e "As Três Décadas", reconhecidas com menções honrosas nos Jogos Florais da Emissora Nacional em 1937 e 1938, respectivamente, ilustra bem o que distingue o "velho" do "novo colono" em linha com os valores "regenerativos" da nação e do Império impostos pelo Estado Novo.[14]

Arruinado com uma praga de gafanhotos que em três meses lhe destruem o fruto de trinta anos de trabalho no sertão, Sabino, "o velho colono", chora a perda da terra como se chorasse a "morte de uma mãe", a "perda da mais bela ilusão", a "derrocada do primeiro amor" (p. 86). Homem prático que não conhece nem mãe, nem o amor santificado de uma esposa legítima, Sabino "tinha para a terra desvelos de apaixonado. A plantação era a sua amante estremecida e por isso, à dor da ruína, juntava a do seu amor ferido" (op. cit.). Fica

---

[11] Edward SAID, *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf, 1994, pp.52-3; pp.70-1.

[12] Lídia da FONSECA, *A Mulher que Amou uma Sombra*, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1941. Subsequentes referências ao texto serão indicadas em forma parentética.

[13] O conceito de "lar português" é epitomizado no famoso cartaz propagandístico, "A lição de Salazar", que prescreve: "Deus, Pátria, Família: A Trilogia da Educação Nacional". Reproduzido em *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949)*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988, Cartaz 72.

[14] Maria Cândida PROENÇA, "O conceito de regeneração no Estado Novo", in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Lisboa: Fragmentos, 1987, Vol. II, pp.257-62.

deste modo traçado o retrato do aventureiro desenraizado, que se contenta em fazer da terra amante fértil sem, nunca, porém, a elevar à condição de esposa-mãe. Seguindo a lógica da narrativa, o desespero de Sabino perante o que se pode considerar a traição dessa natureza exuberante, mas sempre imprevisível, deve-se ao facto de que este não "soubera criar um lar", satisfazendo-se "com o amor erradio, com as afeições colhidas nas cubatas ou trazidas de lá até à sua casa abarracada, como complemento da sua vida de colono" (p. 87). Rosa, a mulher que o acompanha na altura da crise, seria um desses "complementos", estereotipificada na imagem de "preta, coleando como serpente" (p. 88).

A fraqueza moral advinda de tal situação de desvio perante o código cristão da família - a receita básica da "terapia nacional" imposta pelo Estado Novo[15] - explica que Sabino se degrade ao ponto de pretender roubar o dinheiro para a passagem de regresso à sua aldeola beirã. Apesar de o Chefe do Posto, seu amigo, lhe assegurar de que o Governo "vai abrir um crédito para auxiliar os sinistrados dos gafanhotos" (p. 88), "o velho colono" aproveita-se da sua ausência na noite de Natal para lhe entrar em casa. Nem sequer reparando na "ama preta" adormecida, é a visão do berço onde dorme o filho do Chefe do Posto que opera o milagre inesperado. E, assim, o velho colono "dava graças por o Menino Jesus o ter levado para a sua aldeia, sem o deixar cometer o roubo que premeditara" (p. 93).

Tal narrativa, na superfície edificante, aponta para a necessidade de "regeneração" dos "velhos colonos" - aqueles que representariam (para o Estado Novo) o individualismo, a degradação da família e dos costumes em geral e o anti-clericalismo da Primeira República. A 'cura' do colono, como a daqueles portugueses para quem a África não passaria de uma aventura passageira, depende, assim, de um acto de fé, de uma conversão religiosa que reintegra o sujeito à unidade imaginária do paraíso perdido - a casa de aldeia portuguesa - no próprio seio da terra africana. Emblematizada pelo Chefe do Posto com sua família cumprindo o rito da missa do Galo no meio do sertão, dito ideal de unidade depende ostensivamente da demonização, anulação e consequente "regeneração" do espaço-corpo que é a África-terra amante. A novela "Três Décadas" traça de maneira evidente as etapas do processo, sugerindo, além disso, as suas consequências para a "noiva gentil" que teria sido - para os velhos colonos - Portugal.[16]

Estruturada em forma epistolar, a narrativa desenvolve-se ao longo de três cartas enviadas em décadas consecutivas pelo narrador-protagonista a três membros da sua família. A primeira, dirigida ao Pai, "entusiasmado por tudo o que diz respeito às colónias", é marcada pela desilusão do jovem Carlos perante a realidade da vida africana: um "ambiente de nevrose", que desmente as "frases feitas das prosas colonialistas lidas à porta da Havanesa" (p. 121). Resistindo à humilhação de pedir dinheiro para o regresso à Pátria, Carlos declara-se pronto a seguir as pegadas do "lusíada de quinhentos", para o que trocará "a aventura da selva com todos os seus imprevistos, a uma cidade de ruas mortas, com ouropéis de civilização!" (p. 122). Tal proposta mudança da urbe colonial

---

[15] Moisés de Lemos MARTINS, "Uma solidão necessária à ordem salazarista: a família como terapêutica nacional", *Cadernos de Ciências Sociais*, IV, 1986, pp.77-83.

[16] A metáfora é utilizada na novela, "Farol sem vida", incluída na mesma colecção (p.102).

para o que será a "autenticidade" (selvagem) do sertão africano deve-se, porém, nada mais do que a um 'baixo' desejo de riqueza; à "quimera do ouro" que seduzira tantos outros portugueses como ele: "Também é só para isto que esta terra serve: para lhe arrancarmos as riquezas que nos farão triunfar no velho mundo" (pp. 122-3).

A transformação do tradicional aventureiro ganancioso em colono afecto ao solo africano faz-se eminente desde o momento em que Carlos organiza ou re-semantiza o valor dos seus ganhos em função de uma família própria. Dirigida à mãe, já viúva, a sua segunda carta testemunha o orgulho do novo-rico africanista que, tendo constituído um lar, pretende exibir-se no seu filho - sua "cara" e "ilusão completa" - perante a velha mãe, passiva e imobilizada, pelo seu discurso imperativo:

> Olhe, não nos vá esperar ao cais. . . . fique na quinta. E espere-nos sentada debaixo da ramada, como o fazia antigamente, quando eu era pequenino e vinha da escola (p. 124).

Ora é evidente que Carlos, neste planeado regresso da nova "escola" que é sua vida de colono, não só precisa de simbolicamente matar e, desse modo, substituir o Pai português, representante de entusiasmos imperialistas já caducos; ele precisa também de forjar uma continuidade entre o lugar materno, objectificado como corpo estático e passivo, fora da história, e o sujeito forte e pleno do Português nascido na África para uma nova era colonialista.

Pareceria que esse novo português - seu filho - é gerado sem mãe, tal é gritante a omissão de Carlos quanto à mulher com quem formara o seu lar e constituíra família. Efectivamente, só no epílogo da novela, dez anos após a última e terceira carta, dirigida à irmã, Carlos faz referência à sua mulher - depois de morta. A ironia é redobrada na medida em que o narrador, vinte anos atrás preocupado com a educação da irmã e com a saúde da mãe (p. 121), se abandona à celebração das maravilhas do "tentáculo traiçoeiro" que prende "o coração do homem branco" à África (p. 125). São evidentes os laivos de "prosa colonialista" que, por sua vez, Carlos faz nesta sua última comunicação a Portugal, não por acaso um Portugal para ele já só reduzido à figura da irmã.[17] Nesta carta - verdadeira profissão de fé colonialista - não há lugar nem para chorar a morte da velha mãe, nem para indagar daquilo que a irmã teria feito com seus estudos. Carlos simplesmente se limita a perguntar pela sorte (financeira, é claro) de seu marido, médico agora com "consultório para a rua do Ouro" (p. 126). Adicione-se ainda que única razão pela qual a filha do "novo colono" é digna de menção é porque este também se prepara para casá-la com "um bom partido"; o que, no contexto africanista, presumivelmente será um duplo do seu próprio pai e irmão, ou seja, um qualquer chefe de casa exportadora (p. 125).

Conforme Lídia da Fonseca o demonstra de modo dir-se-ia que pedagogicamente explícito, o estatuto socio-económico, o equilíbrio emocional e, mais importante ainda, a suposta integridade moral do colono na época salazarista depende, pois, da possibilidade

---

[17] Não será isto indicativo do papel "salvador" que a ideologia oficial adscreve às mulheres, enquanto (novas) esposas-mães, para a re-construção moral da nação? Por razões de espaço, limito-me aqui a colocar a questão.

ou determinação de se tornar não apenas Pai, mas chefe-de-família; família moldada sobre o padrão (salazarista) da casa portuguesa.[18] Isto implica que a maior "riqueza" que o colono possa porventura adquirir no solo africano é uma mulher branca, solteira (e 'decente'), num momento histórico em que, justamente, escasseia nas colónias a raridade "noiva gentil".[19]

Será a "esposa exemplar" - uma presença constante mascarada de silêncio e ausência, tal a mulher de Carlos no conto acima analisado - aquela que, de facto, corporiza a lei que de maneira insidiosa controla a "exuberância" da terra africana. Por outras palavras: será a esposa-mãe (portuguesa) a salvaguarda da economia simbólica que rege a base moral da nação-Império, eliminando a possibilidade da mulher negra ocupar o lugar reservado à mulher branca ná estrutura familiar. No conto "Maternidade", publicado originalmente na colecção *Há-de Haver uma Lei* (1949),[20] Maria Archer põe em destaque a participação activa das mulheres na reprodução da ordem racista que, desde o interior da "sagrada família portuguesa", sustem o Império.

Denúncia tão esquemática quanto amargamente irónica do mito de "unidade espiritual", re-inforçado por Marcello Caetano, Ministro das Colónias, em 1945, como directriz da política colonial portuguesa,[21] o conto de Maria Archer traça o destino de duas gerações de mulheres moçambicanas exploradas, humilhadas e, finalmente, mortas ou levadas ao suicídio por colonos obedientes ao mando e aos interesses de mulheres portuguesas. A primeira geração, representada por uma indígena macúa amancebada com o comerciante Caetano Silva, é eliminada quando este regressa da metrópole inesperadamente casado com uma mulher branca (pp. 69-70). Lídia, a filha mulata, é afastada do lar paterno para ser educada num colégio de freiras no Congo Belga ("Ela bem sabia que a mandavam embora, como à mãe, porque o pai tinha casado" (p. 73)). Ao voltar a Moçambique, "doze anos depois, por morte da madrasta" (op. cit.), a jovem é confiada ao governo da casa sem, contudo, deixar de odiar o homem que matara sua mãe (pp. 73-4). É por este motivo que Lídia decide casar-se o mais depressa possível; admirações de "homens, na cidade sem mulheres", de resto não lhe faltam (p. 73).

A segunda etapa do drama da mulher negra, cujo pior inimigo (desde a visão feminista de Maria Archer) não é tanto o colono em si, como as mulheres brancas que o rodeiam, inicia-se com o casamento com um médico branco, português. Se já a "cultura do espírito" que recebera no colégio lhe teria dado uma falsa consciência do seu estatuto de raça, a "mulher do médico que era filha do rico Caetano da Silva" sente-se agora "quase branca, e igual às brancas nos modos e na educação" (p. 75).

---

[18] Veja-se acima a nota número 13.

[19] Evoco aqui a frase, que se refere noutro contexto ao próprio Portugal (veja-se nota 16), para relevar a identificação implícita entre mulher e nação-família em vias de "regeneração". Veja-se uma entre tantas outras referências ao fenômeno da escassez de mulheres brancas casadoiras na colónia, em "Maternidade", de Maria Archer, p.73 (citado mais abaixo, p.10).

[20] Maria ARCHER, *Há-de Haver uma Lei*, Lisboa: Edição da Autora, 1949. Subsequentes referências ao texto serão indicadas em parêntesis.

[21] *Política Imperial de Fomento: Novas Directrizes.*, Série *Portugal Maior, Cadernos Coloniais de Propaganda e Informação*, Núm. 1, Luanda: Edição da Casa da Metrópole, 1945, p.3.

Não é assim, porém, que a recebem na terra do marido, em Trás-os-Montes, quando lá chega, "enroupada em vestidos de Paris, ... com a filha, uma aia e um criado macúas" (p. 76). Ostentando as grandezas da fortuna que herdara do seu sogro, o ex-colono é desde logo influenciado pelos comentários racistas contra Lídia:

> -Ah! É tão escura! - Parece preta ...
> - O que o Artur foi fazer ...
> - Dizem que é rica ...
> [...]
> - É muito preta, isso é ...
> - Cheira a catinga ... (pp. 76-77).

Daí a começar a ver a mulher como "um monstro" e a desejar-lhe a morte vai só um passo: o apaixonar-se "por uma prima, uma serigaita azougada que lhe falava continuamente em casamento" (p. 77). E os comentários redobram:

> - Divorcia-te ... Manda a mulata para a África.
> [...]
> - Ficas meeiro nos bens e podes até arranjar as coisas e apanhares ainda melhor ...
> - E casas-te com a Matilde" (p. 78).

Eis, por extenso, os 'conselhos femininos' que convencem o homem a eliminar de sua *casa portuguesa*, aduzindo mancebia com o criado macúa (p. 80), a mulher com quem tivera uma filha, "aloirada", em quem já "mal se notava" o "sangue africano" (p. 77).

O suicídio de Lídia, afogada num poço, tal como sua mãe anos atrás numa cisterna (p. 81), sugere a quase inevitável repetição de um ciclo histórico ao longo do qual a "mãe preta" - esse território possuído, cultivado e escravizado em nome da "missão civilizadora" de Portugal - é consistentemente negada como ser humano com direitos sobre o seu corpo e sobre os frutos do mesmo. Desde a perspectiva crítica de Maria Archer,[22] a violação da terra-mulher africana não ocorreria sem a concertada acção mesquinha e desumana daquelas mulheres portuguesas que respondem, por ignorância e instinto mais do que por consciência ideológica, à interpelação fascista de "anjos-do-lar".[23]

Se há algo que os textos colonialistas aqui enfocados convergem em iluminar é precisamente o papel activo que tais mulheres preenchem - seja na aldeia portuguesa, seja na selva africana - como zeladoras da ideologia da diferença que, inerente à organização da família, da nação e do Império português, assegura a exploração económica e a objectificação tanto dos colonizados, como da maior parte dos portugueses - assinalados todos que estão "pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas".[24]

---

[22] Crítica do colonialismo português, se bem que não da ideologia do Império, como o prova a parte da sua obra dedicada à divulgação da história, do folclore e da etnografia coloniais. Veja-se a este respeito o meu estudo anteriormente citado, "'Continentes negros' com nome de Portugal: O *feitiço* colonialista de Maria Archer".

[23] Entre a vasta obra da Autora dedicada ao problema do modelo "anjo-do-lar", o romance *Casa sem Pão* (1947) faz escândalo. Daí que seja retirado de circulação pela censura fascista.

[24] Conforme declara a supra-citada ressalva da *Constituição*. Veja-se acima, pág.3.

Será, pois, a esposa-mãe do *lar português*, movendo-se e deliberando nos bastidores da história como zeladora de um Estado colonialista, paternalista e racista (qual outros governos do mesmo período), quem acaba por - perdoe-se-me a incorrecção política do termo - *desvirilizar* aqueles que estariam em condições, pelo menos geográficas, para construir a igualdade, construindo uma nova noção e inventando uma nova prática tanto de pequena como de "grande família portuguesa". Uma igualdade que os textos de Lídia da Fonseca e de Maria Archer aqui enfocados obriga a entender não só em termos de género sexual mas, primeiro que tudo, em termos de raças e de espaços-corpos territorializados.

A obediência do marido da moçambicana Lídia aos interesses, explicitamente económicos, das "gentis noivas" que o seduzem na terra natal é prova de que os "tentáculos traiçoeiros" associados à África não passam, afinal, de fantasmas instituídos na estrutura mental que perpetua um colonialismo fascizante a partir da instituição da casa portuguesa.

Sejam certas obras de autoria feminina veículos, premiados até por órgãos do Estado Novo, na difusão cultural desses fantasmas (como é o caso de Lídia da Fonseca); sejam outras instrumentos de crítica e oposição 'desde dentro' de um discurso oficial do Poder (como é o caso de Maria Archer), a cumplicidade das mulheres com a reconstrução simbólica - e não só - do Império português é de uma complexidade que não admite, no fundo, a fácil divisão entre "culpadas" e "isentas". Mais do que resgatar a obra dessas mulheres para simplesmente virar ao contrário o tradicional esquema de pensamento maniqueísta, o que interessa talvez mais do que tudo é (re-)conhecer nas mesmas uma agência histórica **onde** e em **quem** menos se espera: não, por certo, nas escritoras elas próprias, senão nas figuras anónimas daquelas que se dedicam à 'nobre missão' de donas-de-casa; donas de suas casas, e também de uma outra Grande Casa à qual não podemos tão facilmente fugir, não obstante as melhores intenções que rejam as nossas agendas críticas no presente.

University of California, Irvine

BIBLIOGRAFIA

ARCHER, Maria, *Há-de Haver uma Lei*, Lisboa: Edição da Autora, 1949.

BIRKETT, Dea, *Mary Kingsley: Imperial Adventuress*, Basingstoke [England]: Macmillan, 1992.

BUZZARD, James, "Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing". *Victorian Studies*, 36, Nº 4, Summer 1993, pp.443-54.

Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

CHAUDHURI, Nubur e Margaret STROBEL, eds. *Western Women and Imperialism*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial, 2ª ed., Lisboa: Livraria Moraes, 1936.

CUTTING-GRAY, Joanne, "Ends of Empire: Women and Ideology in Early Eighteen-Century English Literature", *Journal of English and Germanic Philology*, 93, Nº 3, 1994, pp.435-38.

DEIRDRE, David, *Rule Britannia: Women, Empire and Victorian Writing*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

JARDINE, Alice, "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", in: *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York: Columbia University Press, 1988, pp.102-21.

FERREIRA, Ana Paula, "'Continentes Negros' com nome de Portugal: O feitiço colonialista de Maria Archer". *Discursos*, 13, Outubro 1996, pp.85-98.

_____ , "Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo", *Portuguese Studies*, 12, 1996, pp.133-44.

FONSECA, Lídia da, *A Mulher que Amou uma Sombra*, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1941.

FOSTER, Shirley, *Across New Worlds: Nineteenth Century Women Travellers and Their Writing*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

MARTINS, Moisés de Lemos, "Uma solidão necessária à ordem salazarista: a família como terapêutica nacional", *Cadernos de Ciências Sociais*,IV, 1986, pp.77-83.

MILLS, Sara, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London e New York: Routlege, 1991.

Política Imperial de Fomento: Novas Directrizes, Série Portugal Maior, Cadernos Coloniais de Propaganda e Informação, Núm. 1, Luanda: Edição da Casa da Metrópole, 1945.

PROENÇA, Maria Cândida, "O conceito de regeneração no Estado Novo", in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia 1926-1959*, Lisboa: Fragmentos, 1987, Vol. II, pp.257-62.

SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf, 1994.

SIMÕES, João Gaspar, *Crítica I*, Porto: Livraria Latina Editora, 1942.

STROBEL, Margaret, *European Women and the Second British Empire*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SURELI, Sara, *Rhetoric of English India*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.