

Língua e Literatura



(Capa de Mario Motoda)



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

3

BBD/FFLCH

Língua e Literatura

Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

ANO I

U. S. P.
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS.
BIBLIOTECA DE LETRAS.

Comissão de Redação:

Professôres Erwin Theodor Rosenthal
Isaac Nicolau Salum
Segismundo Spina

Diretor Erwin Theodor Rosenthal

São Paulo — Brasil

1972

ESTA REVISTA, QUE INICIALMENTE SERÁ ANUAL, DIVULGARÁ TRABALHOS DE PROFESSORES DOS TRÊS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. ESTÁ ABERTA TAMBÉM PARA COLABORAÇÕES DE TODOS OS ESPECIALISTAS NA MATÉRIA.

A COLABORAÇÃO É PUBLICADA NO ORIGINAL, DESDE QUE ESCRITA EM PORTUGUÊS, ESPANHOL, INGLÊS, FRANCÊS, ALEMÃO OU ITALIANO.

AS IDÉIAS EMITIDAS NOS ARTIGOS SÃO DA RESPONSABILIDADE CIENTÍFICA E DOCTRINÁRIA DE SEUS AUTORES.

A COMISSÃO DE REDAÇÃO RESERVA-SE O DIREITO DE UNIFORMIZAR TÔDAS AS COLABORAÇÕES SEGUNDO CRITÉRIOS ORTOGRÁFICOS E BIBLIOGRÁFICOS ADOTADOS.

ÍNDICE

<i>Apresentação</i>	7
<i>Isaac Nicolau Salum</i> — Decomposição, Recomposição e Análise Crítica de um Texto	9
<i>M e C Quintino de Almeida</i> — Por um Ensino Renovado do Latim	43
<i>Aída Costa</i> — A Linguagem do Professor de Português no Curso Secundário	59
<i>Cidmar T Pais</i> — Alguns Aspectos do Tratamento Estatístico e Computacional em Linguística	73
<i>Albert Audubert</i> — Le Morphème Grammatical <i>Irei, ás, á</i> et une Forme de Futur très usitée au Brésil	87
<i>Antonio Candido</i> — O Mundo-Provérbio	93
<i>Gilda M Reale Starzynski</i> — A Linguagem Cômica de Aristófanos	113
<i>Júlio Garcia Morejón</i> — El 'Cancionero' de Unamuno	125
<i>Erwin Theodor</i> — Frank Wedekind, Precursor do Teatro Atual	139
<i>Vítor Ramos</i> — Brasil-França num Romance Francês de 1839	151
<i>Boris Schnaiderman</i> — Dante e a Rússia	157
<i>Neide C. de Castro Smolka</i> — O Papel do Oráculo na Vida Grega	173
<i>Leya Perrone-Moisés</i> — Les Modes de l'Action dans <i>Le Rouge et Le Noir</i>	185
<i>Lígia C. M Leite</i> — Apresentando Eco	205
<i>Recensões:</i>	
Karl Tober (Marion Fleischer)	215
Carreira/Quintino (Erasmus d'Almeida Magalhães)	217
Siebs (Ruth Mayer)	218
Erich Auerbach (George B. Sperber)	221
<i>Isaac Nicolau Salum</i> — Reminiscências de Armando Tonio'li.	225
<i>Doação de Biblioteca</i>	235

APRESENTAÇÃO

“LÍNGUA E LITERATURA”, ao mesmo tempo que vem preencher lacuna sentida há longos anos, realiza justificada ambição dos Departamentos de Letras, cujos docentes, acostumados a entregar os seus trabalhos a revistas esparsas, muitas vêzes publicadas pela própria Faculdade, mas alheias à sua especialidade, terão adequado órgão de expressão. Êste primeiro número apresenta uma seleção de trabalhos que esperamos seja anualmente seguido por outro, igualmente representativo das cogitações e dos esforços desenvolvidos no setor de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

No futuro será reservado maior espaço às *resenhas e resenhas documentárias*, que julgamos da mais elevada importância para o tipo de Revista almejado. Também deverão ser publicados os *Cadernos*, sem periodicidade regular, a versarem assuntos específicos, e cujo primeiro número constituirá uma homenagem ao nosso querido colega Armando Tonioli, tão prematuramente falecido. Tudo isto ainda está por acontecer, mas já êste número apresenta um corte transversal bastante significativo dos trabalhos em contínua elaboração nos Departamentos de Letras, correspondendo a divisão em duas secções principais (Língua e Literatura) aos dois ramos de saber a que nos dedicamos. A Revista é organizada, como é óbvio, de acôrdo com os artigos, ensaios, estudos, resenhas e comunicações à disposição da Comissão de Redação, que se propõe decidir sôbre a sua seqüência dentro do âmbito próprio de cada divisão, unicamente de acôrdo com as conveniências de paginação. Pretendemos assim iniciar uma obra destinada à longevidade! Para tanto necessitamos de pronto da compreensão e das sugestões de colegas e leitores, da colaboração intensiva dos especialistas no nosso campo, quer docentes ou não, e da benevolência das instituições congêneres, às quais solicitamos a permuta de revistas, o envio de livros e a mão estendida para a publicação que agora vê a luz do dia — *E. Th. R.*

DECOMPOSIÇÃO, RECOMPOSIÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DE UM TEXTO

Isaac Nicolau Salum

O que pretende êste trabalho é trazer uma pequena contribuição para a solução do problema da aplicação dos estudos de sintaxe, no plano da gramática tradicional e com luzes da lingüística moderna, à explicação de textos — de prosa ou verso, literários ou pragmáticos — bem como a uma atividade didática cuja eficácia e perfeição se fundamenta na boa leitura e na boa exegese do que se lê, isto é, o ensino da redação. Costuma-se dizer que é lendo que se aprende a escrever, mas é importante insistir que é refletindo sôbre como os que bem escrevem organizam a sua matéria que se ensina a redação. Alguns privilegiados aprendem intuitivamente, mas às classes se ensina reflexivamente.

Vamos tratar, portanto, de lingüística, ou, pelo menos, de gramática aplicada ao ensino da linguagem culta ou literária, ou, simplesmente, escrita, porque é esta a que se ensina. A outra — a coloquial de vários níveis — cada um no seu meio social aprende, a partir do leite materno; só a estudam, quando a estudam, os estrangeiros adultos, que a aprendem, quando aprendem, especialmente ouvindo-a e praticando-a.

Dividir-se-á o trabalho em três partes. A primeira constará de algumas considerações gerais sôbre a validade das noções e ênfases sintático-estilísticas da gramática tradicional e da velha retórica, sem desprezar, é claro, as contribuições da lingüística moderna ou da moderna teoria literária. A segunda procurará dar informações gerais e o histórico da gestação do método diagramático que aqui se apresentará, e algumas das suas bases formais e das implicações do seu emprêgo. A terceira analisará alguns dos quadros que vêm no fim do estudo e que trazem a diagramação dos primeiros 42 hexâmetros latinos das *Geórgicas* e dos 54 alexandrinos com que Castilho os traduz na sua bela versão *As Geórgicas de Vergílio*. Êsses 42 hexâmetros ou 54 alexandrinos constituem o *Exordium* do poema, que, sendo do gênero didático, se estrutura dentro do estilo épico, e, se aqui foram tomados para amostra, foi pelo simples fato de conterem o texto que deu origem à primeira tentativa de esquematização.

Parecerá, talvez, estranho o título que dei ao trabalho. *Decomposição* soa mal, mas aqui não deve cheirar mal, porque, sendo o texto um todo orgânico, nem por isso é constituído de matéria orgânica, fôsse êle embora dos que se escrevem com sangue, nos pactos com o Diabo das narrativas folclóricas. De resto, para quem se lembrar da bela imagem de Euclides da Cunha, que chamou ao verme “o mais vulgar dos analistas da matéria” (1), até o termo *análise* se prestará a associações olfativas. Outros nomes tenho já dado a êsse método — uns banais e prosaicos, outros metafóricos e suavemente irônicos: “método gráfico de análise ou explicação de texto”, “método diagramático de explicação sintático-estilística do período”, “radiografia do texto”, “anatomia do texto”, “fórmula de constituição do texto”. Como se vê, algumas dessas fórmulas levam também às associações olfativas dos laboratórios de química, de anatomia ou de consultórios médicos.

1 — *A validade da sintaxe da gramática tradicional.*

São do fim do século passado as primeiras manifestações de desencanto com a gramática e a retórica, entre nós. Dessa época e das duas primeiras décadas dêste século, são as obras de Cândido de Figueiredo, que personificava bem o “filólogo” do tempo: atomização dos fatos ortográficos, prosódicos, léxicos, problemáticas de concordância e regência, e sobretudo colocação de pronomes, abonações de clássicos a engrossar fichários e anotações e um linguajar pedante muito do gosto dos pontífices da “ciência filológica”. Somava-se a isso a tendência logicizante ou purista na interpretação dos fatos lingüísticos, o ensino da gramática como um fim em si mesma, a briga terminológica e também o esvaziamento dos textos, que por vêzes eram simples instrumentos de abonações ou de torturas nas classes.

Para êsse desencanto teriam contribuído as luzes da gramática comparativa? Talvez. Na Europa, certamente, a gramática racional ou filosófica dos sécs. XVII e XVIII recebeu o impacto da comparativa do séc. XIX, que se chamava a si mesma *gramática moderna*. Aqui, era a racional e analítica que predominava nos cursos secundários, sendo a *análise lógica* o grande processo de testar os conhecimentos de português.

João Ribeiro, o gramático, ali por 1890, já lançava ironias contra si mesmo por ter escrito gramáticas, e por mais de trinta anos continuou criticando a gramática e deixando réeditar-se as

1) — *Os Sertões*. 6ª edição, São Paulo, Livr. Alves, 1923 (p. 30).

suas (2) Em outubro de 1924, sob o título “Explicar ou Complicar”, Silva Ramos escreveu um artigo, aliás desigual e incoerente, contra a análise lógica, sobretudo contra certas distinções especiosas de terminologia e manias logicizantes de interpretação da frase, que concluía afirmando que o ensino de linguagem devia constar essencialmente de “exercícios práticos de composição”, e se encerrava com esta frase redigida muito ao sabor do estilo dos gramáticos ali criticados:

“Em resumo, o vício essencial da análise patenteia-se, de modo irresistível, no seguinte circo de que não há sair: Não é possível analisar um trecho se não se lhe compreende o sentido, e, se êle compreende, para que serve analisá-lo” (3)

Silva Ramos ignorou aí que a análise era um instrumento para o aprendizado do latim e, então também, de línguas estrangeiras, pois não se praticava o método direto, que ela era ainda a disciplinação do espírito para a exegese e para a pesquisa e, afinal, um instrumento objetivo de avaliação do que o aluno aprendera. Sua crítica só é válida no que toca à terminologia especiosa e ao ensino ou à prática da análise apenas *para* e *por* analisar. Mas a fragilidade do argumento fica evidente, se nessa pretenciosa conclusão substituímos os têrmos *análise*, *analisar* e *analisá-lo* por *explicação do texto*, *explicar* e *explicá-lo*. A conclusão seria que a explicação de texto é um exercício inútil.

“Em resumo, o vício essencial da *explicação de texto* patenteia-se, de modo irresistível, no seguinte circo de que não há sair: Não é possível *explicar* um trecho, se não se lhe compreende o sentido, e, se êle se compreende, para que serve *explicá-lo*?”

Pela mesma época, em 1926, na França, um historiador da língua francesa, autor de uma gramática histórica do francês em moldes novos, Ferdinand Brunot, publicava, “contra as gramáticas”, como observou alguém, um alentado e substancioso livro, em formato grande, de cerca de mil páginas — XXXVI introdutórias, mais 898 de texto e 82 de índices meticolosos — *La pensée et la langue*,

2) — Ver sobre João Ribeiro o interessante estudo do Prof. Boris Schnaiderman, “João Ribeiro atual”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 10, 1971, pp. 65-93 (especialmente, p. 65 e ss.).

3) — In *Revista de Filologia Portuguesa* (dirigida por Mário Barreto), São Paulo, vol. IV n.º 10 (nov. 1924), pp. 75-82 (o texto citado é da p. 82) Como nesse mesmo artigo o A. tivesse provocado a manifestação de um engenheiro, Tobias Moscoso, seu ex-aluno, êste escreveu para a mesma revista, mesmo volume, n.º 12 (dez.), pp. 337-340, um artigo de franco apoio, de título “Fortunate Senex”

mas que se tornou uma espécie de gramática, se bem que renovada. Desolado porque a forma ou expressão era múltipla ou polivalente e não oferecia, segundo êle, critério seguro de classificação e sistematização, resolveu partir do conteúdo: partiu assim das necessidades de expressão dos fatos lógicos e volitivos, para chegar às diferentes soluções formais com que conta a língua. O título e o subtítulo do seu livro — *La pensée et la langue: méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français* — revela como, com exemplificação estritamente francesa, êle fêz uma “gramática geral” Seu ponto de vista é exatamente o contrário do da Glossemática, que só dá atenção à forma, mas é um trabalho substancial para o ensino da língua através do exame dos textos.

Ainda hoje, 60 anos depois da sua elaboração, 54 depois da 1.^a edição, a leitura da bela introdução dêsse livro, assim como a consulta ao seu substancial texto, se impõem aos professôres de língua, porque essa “espécie de gramática”, que criticou em geral as gramáticas, e nem sempre com razão, é um grande tratado prático de estilística da língua francesa, o qual, precisamente por partir da idéia, se aplica, *mutatis mutandis*, pelo menos a qualquer das línguas neolatinas. E não é por acaso que Brunot descobriu — e êle não silencia quanto ao prazer que isso lhe causou — que as suas idéias fundamentais eram muito semelhantes às de Charles Bally, “o criador da estilística francesa” (4) É que, na verdade, o estudo da estilística duma língua normalmente parte do pensamento para a forma, como diz o mesmo Bally num texto que Brunot cita a seguir no rodapé:

“partant du fait de pensée, on devrait établir la relation avec le fait d'expression qui lui correspond, et alors chercher par quel procédé linguistique le fait de pensée est devenu fait d'expression. Cette méthode “d'identification” que j'ai exposée et suivie systématiquement dans mon *Traité* (voir vol. I, 2e partie, 1909-1910) me semble être le remède le plus efficace contre le formalisme qui paralyse encore les études linguistiques et surtout l'enseignement des langues. Cette méthode s'applique, bien entendu, non-seulement aux mots, mais à tous les faits d'expression (p. ex. aux faits de syntaxe, de prononciation expressive etc.” (5).

O *Traité* de que aí fala Bally é o *Traité de stylistique française* e a referência deve ser aos §§ 109 e 110 — e não, como está, aos §§ 1909 — 1910, que não existem. Nem deixa de ser muito curio-

4) — F Brunot — *La pensée et la langue: méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, 3^{ème} édition revue, Paris, Mason, 1953 (p. XX).

5) — Idem, *Ibidem*, p. XX, nota 1.

sa essa crítica que êle faz ao “formalismo que ainda paralisa os estudos lingüísticos e sobretudo o ensino de línguas”, quando se pensa que as famosas afirmações atribuídas a Saussure no *Cours* de que “*la langue est une forme et non une substance*” e de que “*la linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même, et pour elle-même*”, são dos editores — um dos quais foi êle, Charles Bally —, e não das fontes que êles tiveram em mãos (6)

Parece que se pode dizer que aí êle não se pronuncia como lingüista, mas como estilista. O que o preocupa é o ensino da língua. No *Traité* êle invoca freqüentemente o texto, que é o grande ausente de trabalhos exclusivamente preocupados com a descrição lingüística. Esta dificilmente vai além do enunciado simples. Alguma vez se encontra uma ou outra discussão da oração complexa, sobretudo nas análises de tipo transformacional. Não é, porém, o plano exegético aquêle em que a lingüística trabalha. Como bem notou o Prof. Wolfdieter Stempel, de Constança, em conferência pronunciada em nosso Departamento de Lingüística em agôsto passado, os vocabulários de lingüística ou ignoram o termo *texto*, ou, se o registram, não lhe dedicam mais que duas linhas. Apenas poderíamos observar que, nos *Prolegomena*, Hjelmslev fala freqüentemente em *texto* e com êsse termo designa uma cadeia simples ou de mais de um elemento, que pode ir além do enunciado. Mas o seu objetivo fundamental é a análise dessa cadeia até a unidade menor (7) Isso é natural: para a descrição é o quanto basta, porque do enunciado para cima — períodos, parágrafos — repetem-se os fatos, o que do ponto de vista da língua perde o interêsse, mas não do ponto de vista da mensagem.

O exame estrutural reúne textos que formam o *corpus*. Mas o que interessa não é o tratamento dêsses textos como mensagens, a visão das suas partes e a reconstituição do seu todo harmônico. O texto entra nesse exame como um repositório de dados que são respigados e sistematizados. Nesse sentido, e só nesse, o texto se impõe, e impõe-se de tal modo que as gravações da fala só podem ser estudadas depois de transformadas em textos.

6) — F de Saussure — *Cours de linguistique générale*, 2e édition (publié par Charles Bally et Albert Sechehaye), Paris, Payot, 1922, 2ème partie, ch. IV, § 1, p. 157; § 4, p. 169 e 5ème partie, ch. V, p. 317). Cf. Idem, *Cours de linguistique générale*. Édition critique par Rudolf Engler, tome I, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1968 (pp. 254, 276 e 515).

7) — Louis Hjelmslev — *Prolegomena to a Theory of Language*, translated by Francis J. Witfield, Madison (USA), The University of Wisconsin Press, (1961), 1963 (reimpressão) (§§ 13, 16, 18, 27-29, 36 e 97 (neste a definição do termo) Cf. Emilio Alarcos Llorach — *Gramática Estructural*. Madrid, Gredos, 1951 (§§ 12-13).

O ensino da língua literária ou culta é mais complexo do que a simples “produção de frases”. É o enriquecimento do acervo paradigmático do aluno ou da classe através da exploração da série maior possível de textos no sentido tradicional dêsse termo: unidade de tamanho limitado, mas examinada como mensagem e também como estrutura, a partir desta, creio eu, podendo constar de várias partes, e com princípio, meio e fim, variável de acôrdo com o gênero literário, com as circunstâncias e com a atitude pessoal do autor. Mais ainda. É o adestramento do estudante na técnica de organização do seu pensamento, isto é, de como estruturar a sua mensagem. E é também a reflexão sôbre os recursos de construção e de relação de todos os signos da língua para “produção de frases” e o encadeá-las, no nível literário ou na forma escrita, inclusive as convenções ortográficas e semelhantes, ligadas à língua e ao estilo — grafia, abreviaturas, sinais de pontuação e seu uso, e outros recursos escritos de expressão afetiva —, bem como aos fatos correspondentes de modulação na leitura ou expressão oral. Tudo isso não se pode exigir ou esperar da lingüística. Mas isso ainda se pode e se deve esperar da gramática e da estilística aplicadas a um texto completo. Aquela reação contra a gramática de que atrás falamos foi positivamente injusta. Reagir contra uma gramática e uma retórica transviadas, formalistas, unilaterais, é justo. Mas culpar a gramática e a retórica, que eram sistematizações de fatos da língua e da técnica da composição, por erros de orientação e substituí-las pelo empirismo foi um grande mal! E, como empirismo não se ensina nem se controla, substituiu-se a gramática por nada.

É corrente entre nós um ditado, que não sei se outros povos românicos conhecem: “Mais vale a prática do que a gramática”. Repete-se algumas vêzes para criticar a gramática, outras vêzes para fazer apologia da prática em quaisquer domínios das ocupações humanas. A julgar pela rima, pode ser ou só da tradição brasileira, ou da luso-brasileira, ou da ibérica, ou também da italiana. Só o conheço de ouvi-lo: nossos dicionários o ignoram, assim como também o ignoram os dicionários espanhóis e italianos que consultei, e não me lembro de tê-lo visto nalgum texto. Se fôr só da nossa tradição, é possível fixar-lhe a idade: não será muito mais que septuagenário. E afirmaria uma grande verdade, se a sua ênfase não fôsse nitidamente polêmica.

Uma diferença que se pode estabelecer entre gramática e lingüística é que a primeira inclui o aspecto pedagógico e normativo, e circunscreve-se à língua culta, enquanto a segunda tem conteúdo e campo mais bem definido. A gramática é a sistematização dos fatos da língua culta, visa ao ensino da língua, interessando-lhe

também problemas gerais de estilo, ao passo que a lingüística é o estudo científico da língua. O que se chamou *gramática geral*, o que se chamou *gramática comparativa* ou *comparada* e o que hoje se chama *gramática gerativo-transformacional* é simplesmente lingüística dentro dum pressuposto teórico. Tanto isso é verdade que Chomsky e Hjelmslev denominam os seus sistemas doutrinários “teoria lingüística”

Um ensino de gramática, só para análises, que só analisa *para* e *por* analisar uma gramática dogmática, personalista, que só batiza estruturas e funções, na qual só se aprende a “etiquetar” coisas é bem pior do que a prática: é realmente *antiprática*; mais que isso: — é *antipática*. Analisar textos, batizando formas e funções, não é estudar a língua; detectar figuras de palavras ou de pensamentos ou tropos, batizá-los com polissílabos esdrúxulos — *esdrúxulos* aqui, pela sua dupla conotação, vale mais que o prosaico *proparoxítono* —, alinhar e acumular datas, nomes de autores e de obras e opiniões críticas, não é aprender nem ensinar crítica ou história literária. Mas, antes que passemos adiante, é bom ressaltar que tudo isso, se examinado sem restrições ou exclusividade, fornece recursos muito importantes e, até, indispensáveis para a compreensão e o uso vivo da língua culta, para a organização do pensamento (= do texto), para a apreciação e o julgamento da obra literária.

É mais fácil aprender da sistematização dos fatos lingüísticos ou literários do que só dos textos, que os apresentam de modo assistemático. É necessário, porém, que a sistematização seja realmente objetiva e que haja uma espécie de alternância que retire do texto os fatos que inspirem essa sistematização, e nela encontre os dados que complementem os do texto. Êste fornece ainda os bons modelos de organização, de técnica de transições e paragrafação, e variedades de estilos. Daí surge o ensino eficaz da redação, que é operação muito complexa, pois vai dos aspectos excessivamente formais e convencionais, como ortografia e pontuação, até os mais profundos, como organização do pensamento e estruturação da mensagem. Dêsse modo, com êssa alternância metódica, se impede o esvaziamento da aula de gramática, o da aula de explicação de texto e o da aula de redação. Quem se habitua a refletir sôbre o modo como os entendidos organizam a mensagem, variam e adaptam os seus recursos formais à sua expressão, e concatenam os seus elementos, aprende a estruturar o que tiver a dizer.

Uma velha citação, creio que de Darmesteter, que, ali por 1934, vi numa das duas gramáticas de Eduardo Carlos Pereira — que trago de memória desde os longínquos tempos do Ginásio

Mineiro de Muzambinho, mas não consegui agora encontrar — lembra uma sensata afirmação de Herder sôbre êsse problema. Ei-la, tal qual a memória ma reteve:

“Il faut, a dit Herder, apprendre la grammaire par la langue et non la langue au moyen de la grammaire”

Essa fórmula põe os pontos no *ii*. É evidente que aí se emprega *langue* nos dois sentidos da distinção saussureana: na primeira ocorrência, *langue* significa “fala” (isto é, ‘texto’), e na segunda significa “língua”, ou, talvez, “norma”. A gramática não visa à fala, mas parte dela para nos dar a língua ou, quando muito, a norma.

Não se pode dizer que a nossa gramática tradicional tenha falhado completamente. A lingüística, que pretende ou substituí-la ou renová-la, fêz grandes progressos no nível da fonologia e da morfologia. Mas a sintaxe, que, salvo algumas raras e honrosas exceções, e muitas delas monográficas, a gramática comparativa deixou como filha órfã ou deserdada, continua um vasto campo em que os resultados obtidos no passado são ainda em boa parte válidos, havendo algumas regiões que ainda são florestas indevasadas.

A lingüística, com a distinção dos dois planos — o paradigmático e o sintagmático — detectados e batizados e estudados, tem trazido precisões inestimáveis em ambos, mas aqui nos interessa ressaltar particularmente as do plano sintagmático. A teoria do enunciado não foi totalmente alterada, mas sofreu renovações salutares: reconheceram-se novos tipos de orações mais concentradas, não sujeitas ao esquema sujeito-predicado, disciplinou-se a mania de subentendimentos, esclareceu-se melhor a constituição dos sintagmas que formam os vários membros do enunciado. Não aconteceu o mesmo com certos membros e fatos aparentemente secundários — e secundários mesmo, no plano da expressão, mas não no da mensagem — como as aposições, as repetições, as justaposições, as coordenações internas no enunciado, que interessam mais à mensagem que à estrutura, mas que são fatos de estrutura. Assim também uma boa parte dos problemas da ordem dos termos, que são do domínio da fala e não da língua, e o problema da estrutura do período, que a lingüística ou ignora, ou adia, ou simplesmente aflora, não puderam beneficiar-se do avanço dos estudos lingüísticos.

Parece-me que nesses domínios a gramática tradicional tem ainda uma mensagem bastante importante e que interessa de perto ao problema do texto, especialmente ao que nos ocupará aqui: o do seu desfraseamento e recomposição. Está claro que os dados da gramática tradicional recebem um nôvo sentido ante a teoria, a

Esquema de 1944

← que

tu ades, Caesar, da facilem cursum (mis) captis arduibus
utque
→ amice (eo)
→ et
→ ingredere (mecum) (iram)
→ et
→ presentis mecum agesto. equos. iuae
→ assuesce
→ vari cam nunc volis

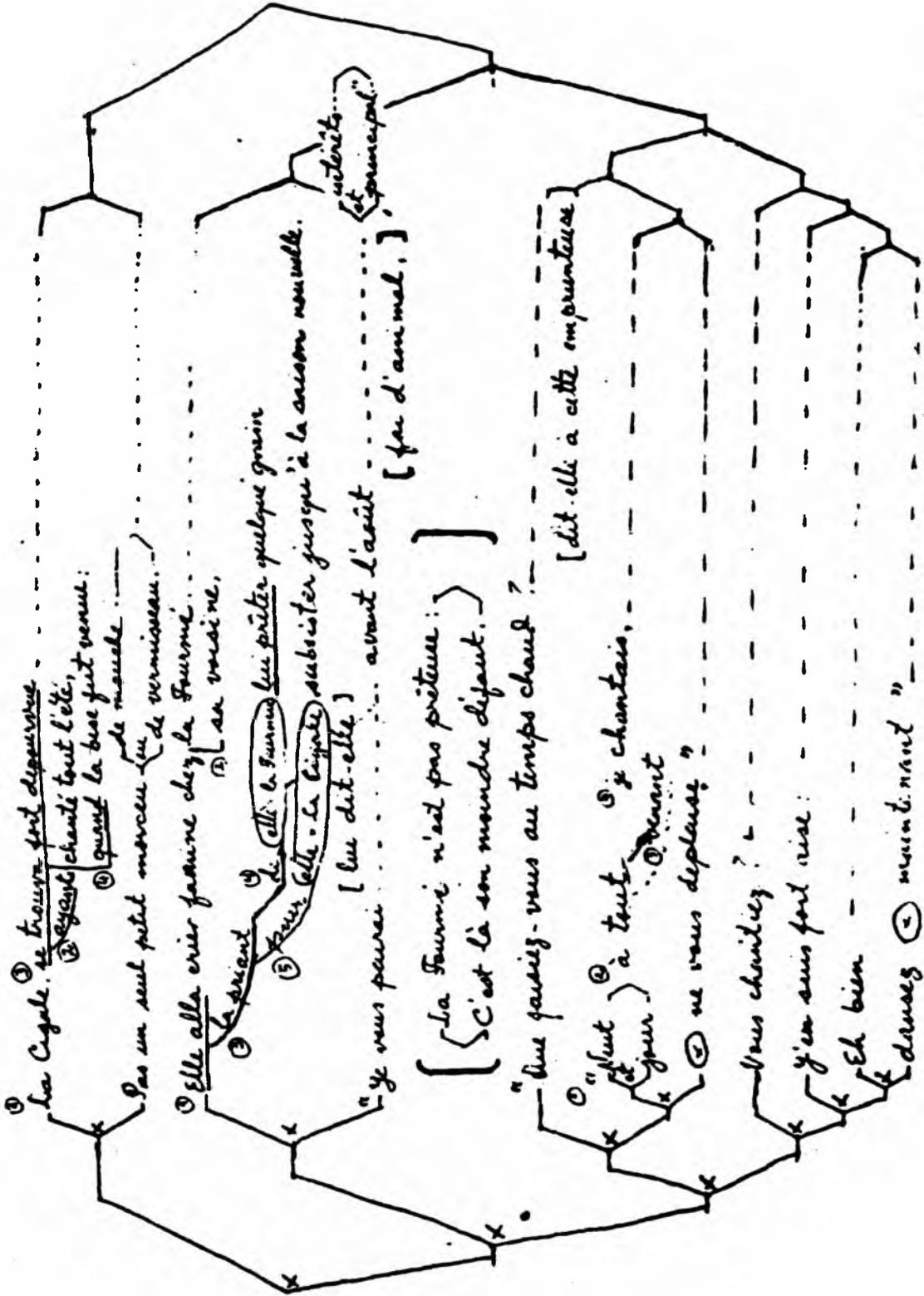
quidquid (tu) eris
nem
→ nec Iactura te sperant regem
→ nec cupido tam diu venat tibi
quoniam
→ Graecia miratur Campos Elysios
→ Prosperum repetita non curat
→ expunationem

inventum est
quem
→ quae concilia deorum habitura sunt mox
→ (tu) (velis) invisere urbes
→ (tu) (velis) curam terrarum
an
→ maximus orbis te accipiat → quatorum frugum → potentem tempestatum
→ Cygnus (tua) tempora myrto materna
→ (tu) venas deus maris immenti
→ de nautae colunt tua numina sola
→ ultima Thule tibi servat
→ et Tethys emat te generum. tibi cumberis undis
anne
→ (tu) adbas te novum sidus mensibus tardis
→ que locus proditus inter → Engonem → Phelias → sequentes (can)

(Esquema primitivo de
Georgius I. 24-42, ideado em
1944 para uma aula no 3º clls.
sico do Colégio Bandeirantes.)

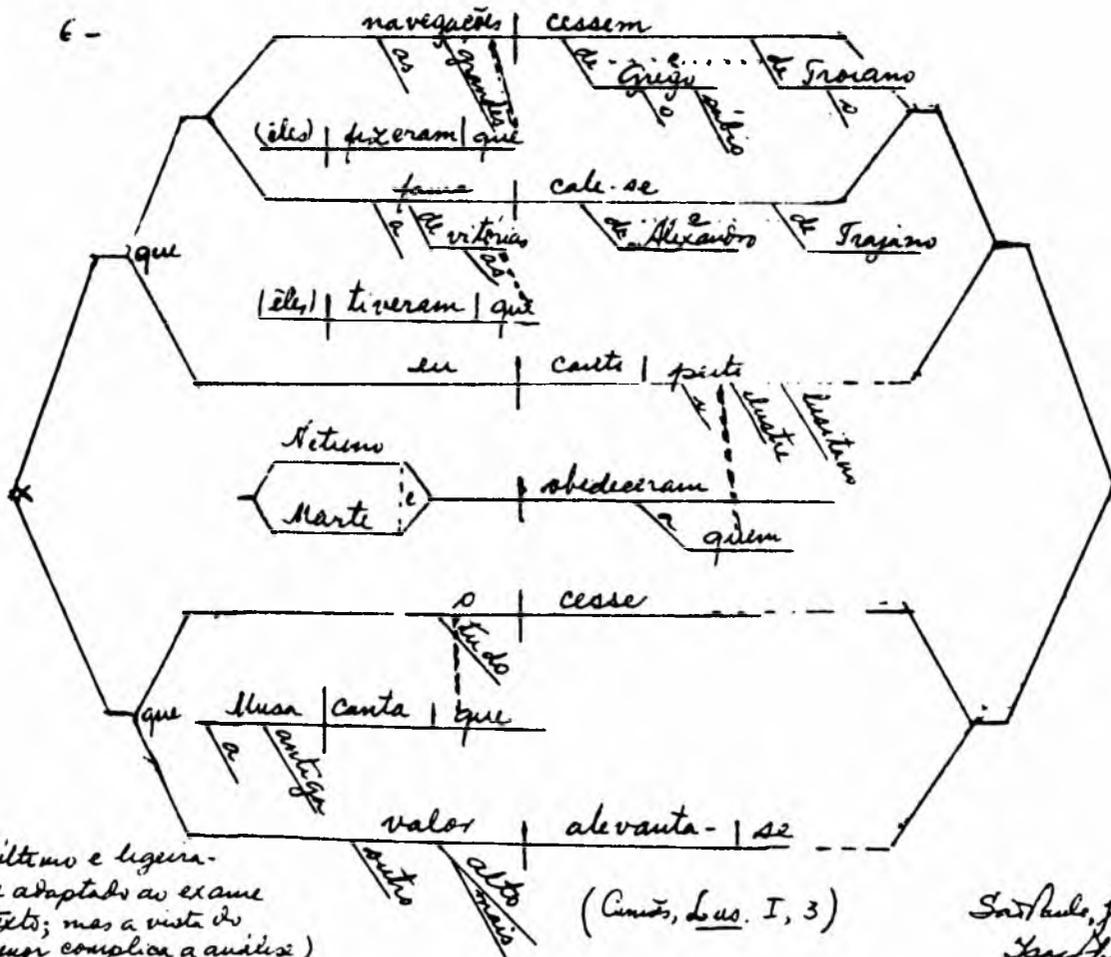
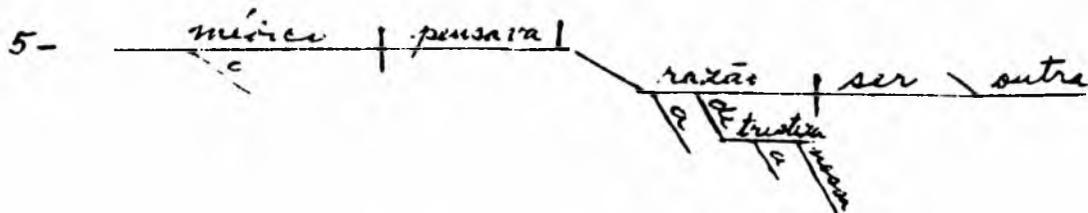
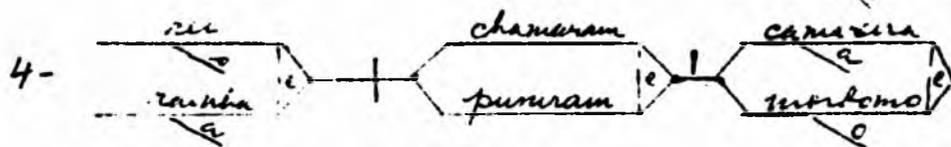
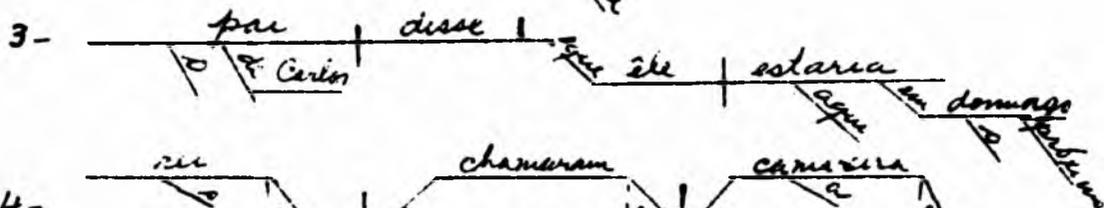
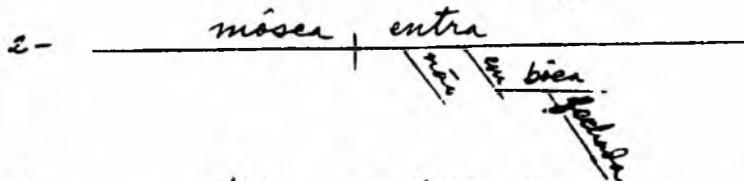
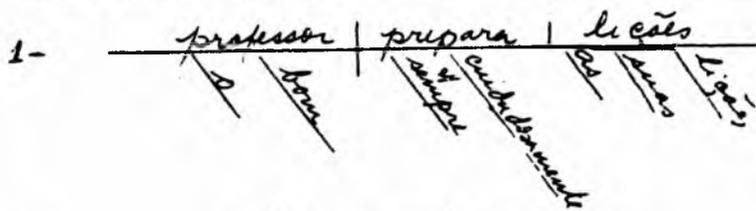
Sto. Paulo, julho de 1971.
S. B. L.

La Cigale et la Fourmi



(Plan de la Fable. Fables, I, 7).
 Sin. Ind. n. 1071
 J. P. P. P.

Algumas amostras do sistema de diagramas de Reed e Kellogg, introduzido no Brasil em 1915 por Ottonel Mata.



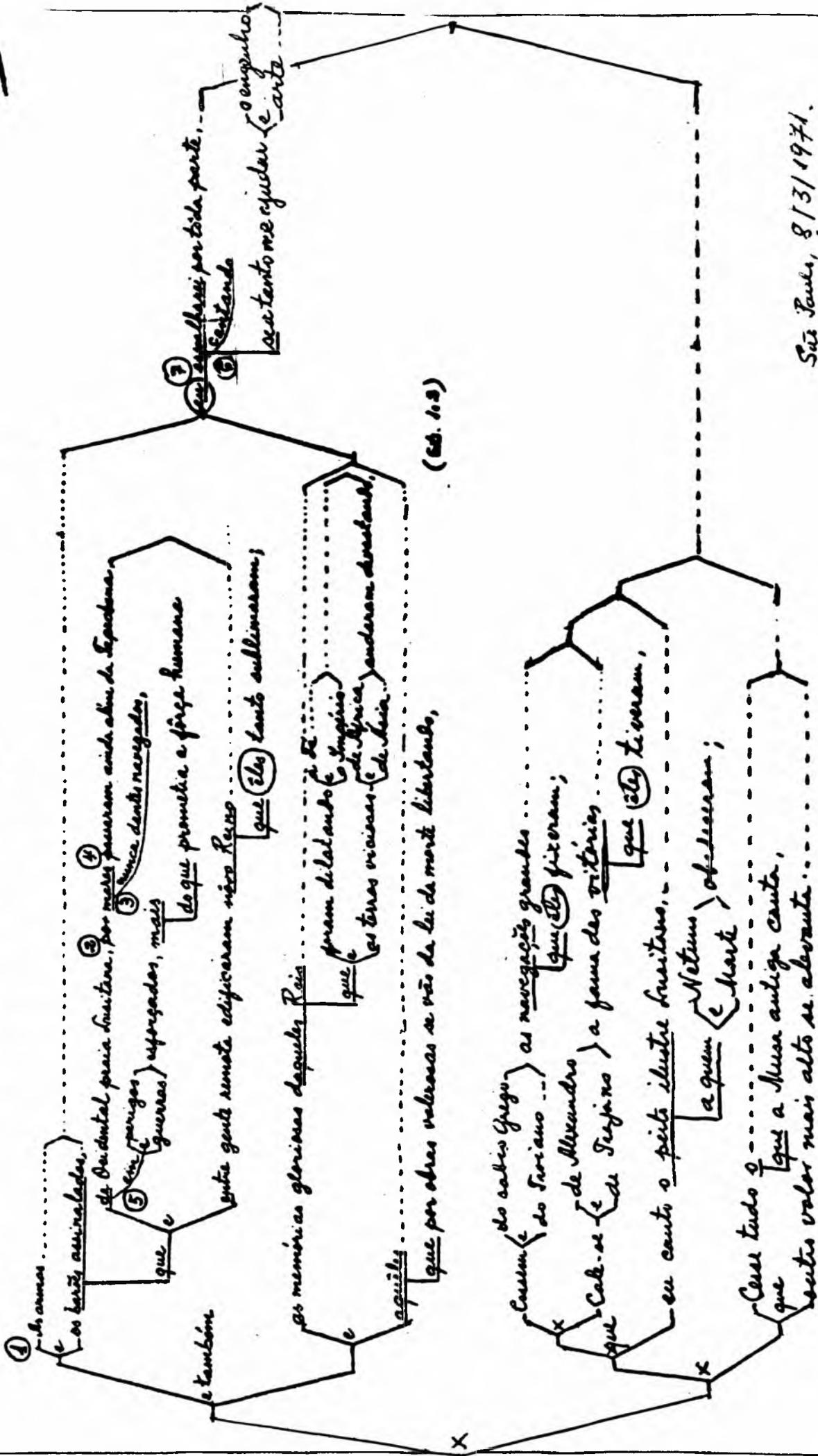
(Este último é ligeiramente adaptado ao exame do texto; mas a vista do pormenor complica a análise)

(Cunha, Luos, I, 3)

São Paulo, julho 1971
 Francisco de Assis

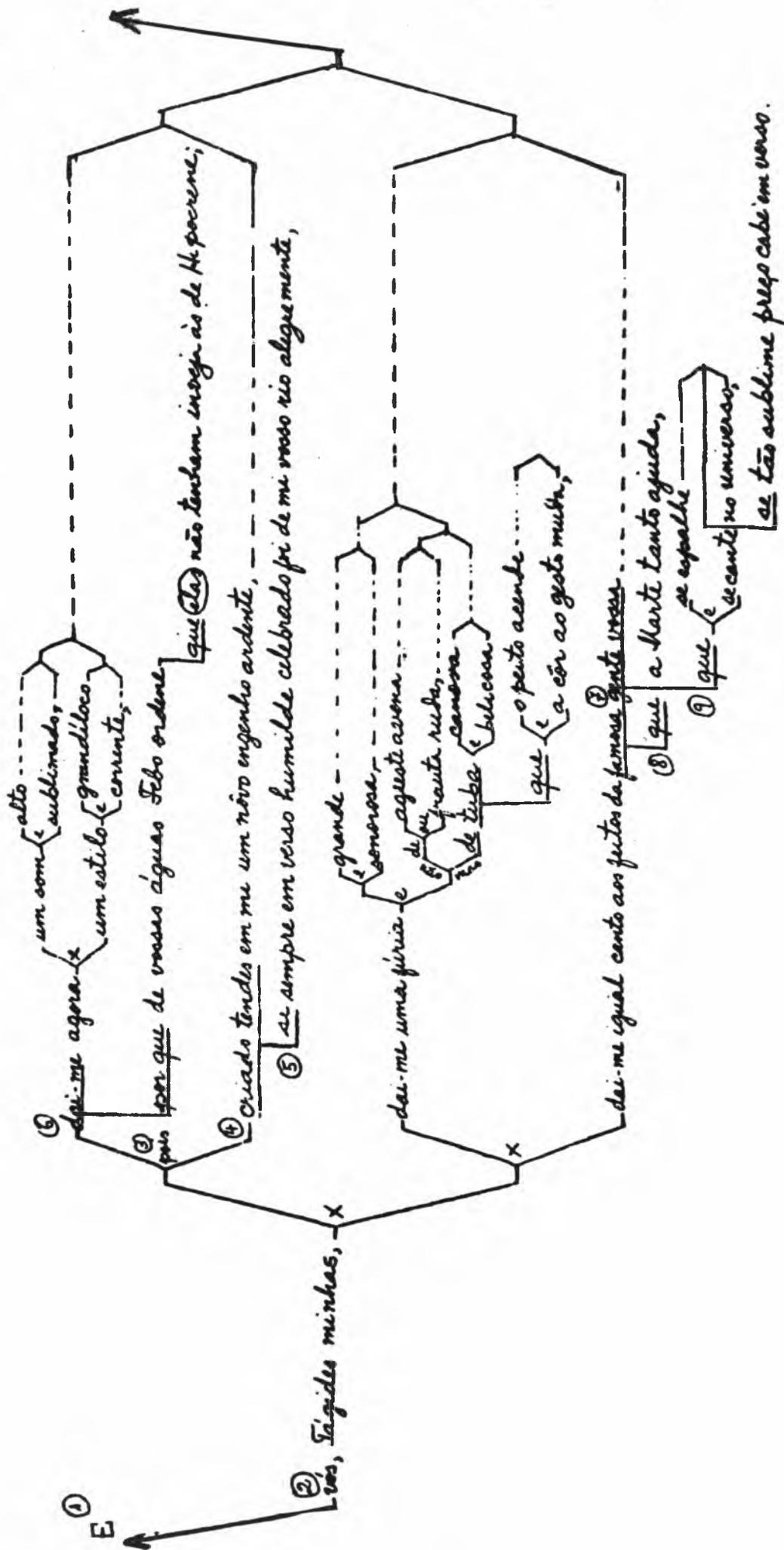
Os Lusíadas - Exórdio (Proposição: I: 1-3).

9

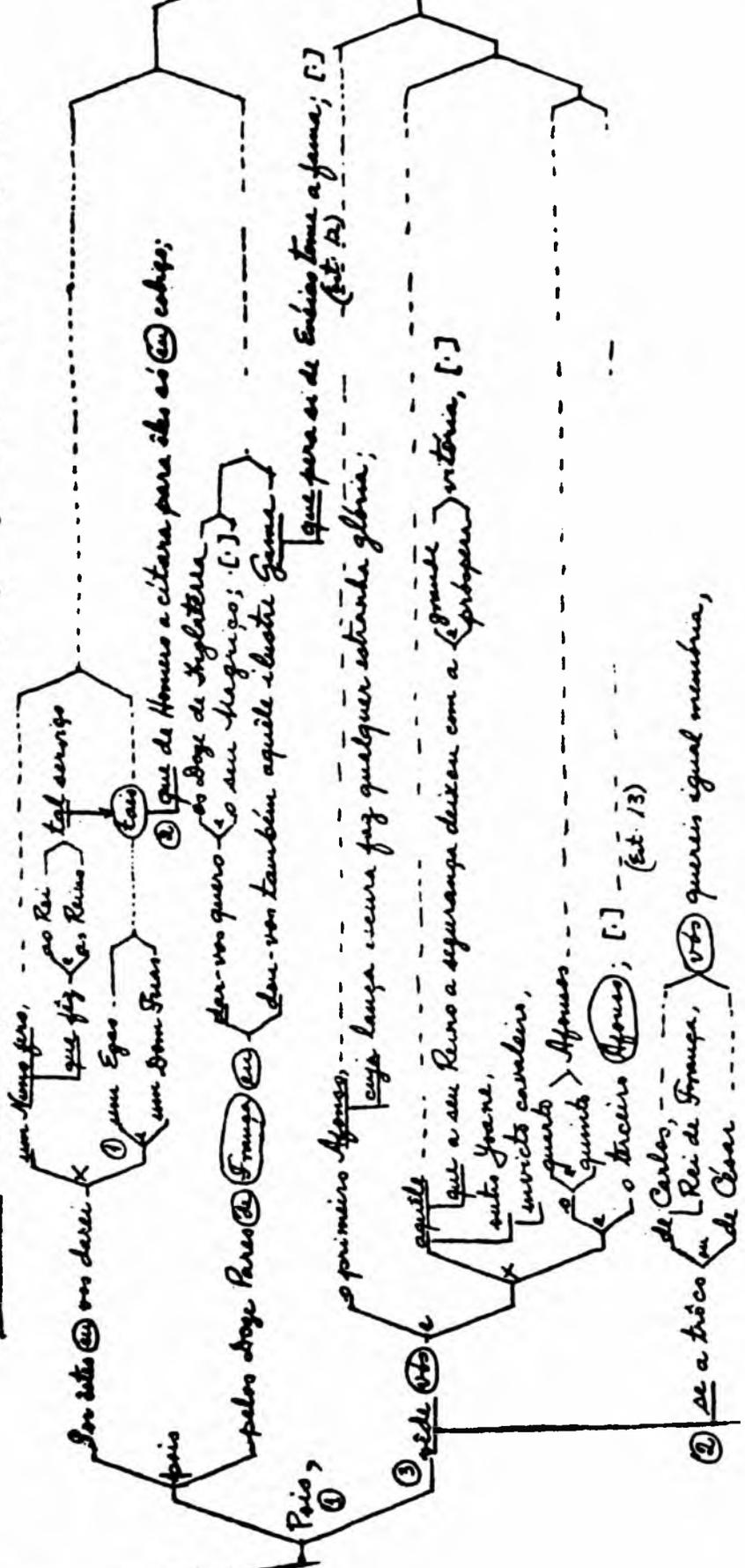


(ed. 1.0.3)

São Paulo, 8/3/1971.
 Bartolomeu



Sofia, 8 de março de 1971
Sofia



1) Nam dicarõs meus versos ^{equilibrados} _{equilibrados}

2) de a três ^{de Carlos, Rei de França, de César} _{de Carlos, Rei de França, de César} ^{queis igual menbrua,} _{queis igual menbrua,}

3) que nos Reinos El de Aurora ^{as fizesam por armas tão subidos,} _{as fizesam por armas tão subidos,} ^{fizeram} _{fizeram} ^{vossa bandeira sempre manobra;} _{vossa bandeira sempre manobra;}

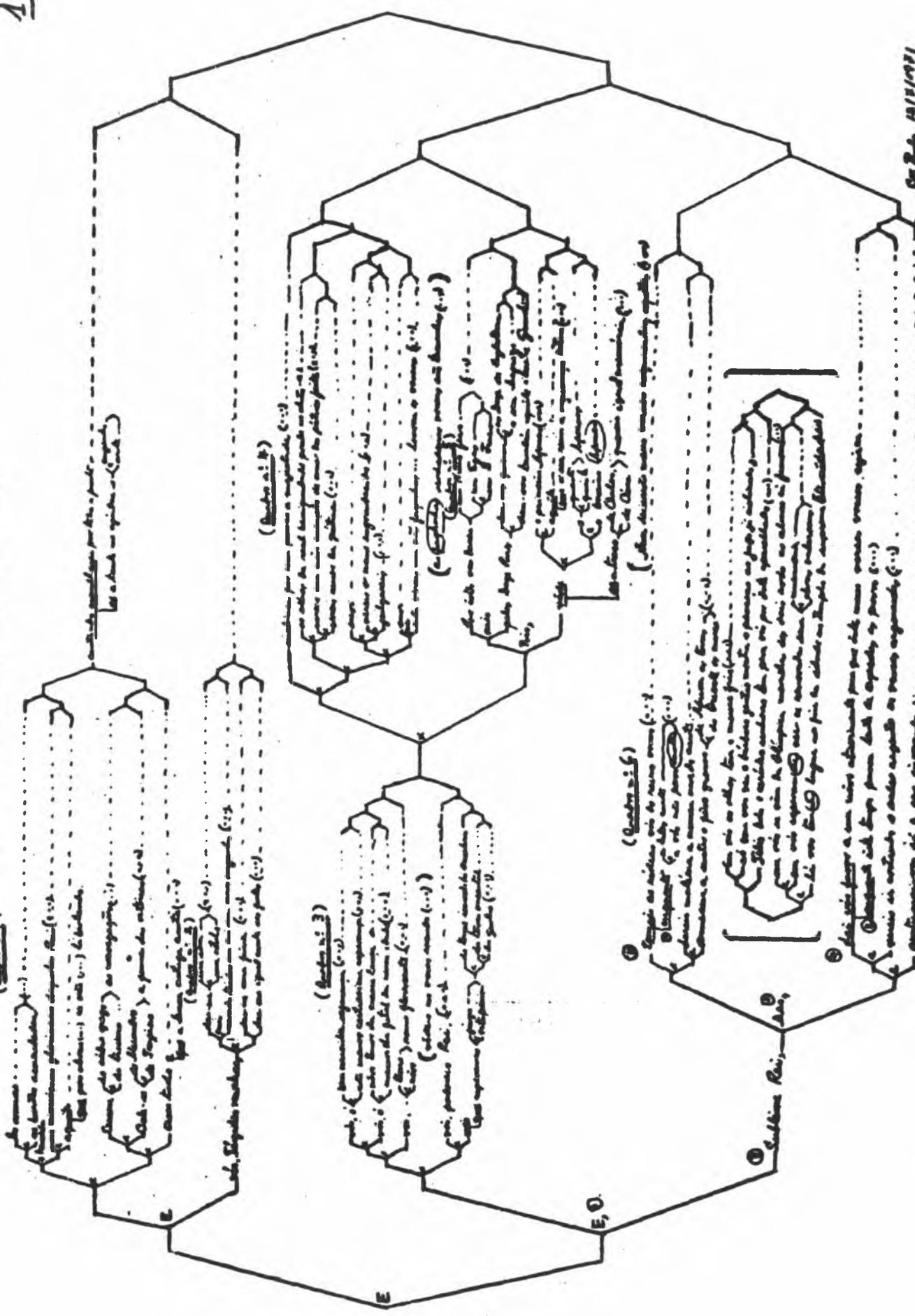
4) Um Padoes fortissimos, ^{por quem sempre o foy chora} _{por quem sempre o foy chora}

5) os temidos ^{Atuqueres terrível,} _{Atuqueres terrível,} ^{Casta forte} _{Casta forte}

6) em quem poder não teve a morte. (Est. 14)

São Paulo, 8 de março de 1971.
Sant'Anna

Exercice de Géométrie (exercice arithmétique)

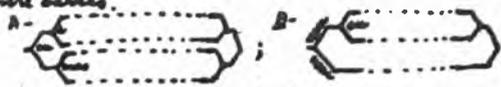


2024, 10/10/2021

A Radiografia de um texto. (" Principais convenções ")

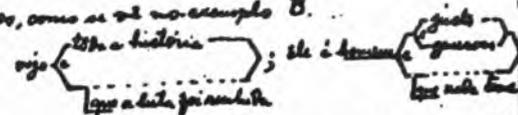
1- Cada oração, independente ou subordinada, ocupa uma só linha nestas radiografias, ou, se ela tiver membros coordenados, repetidos, justapostos ou apostos, cede as disposições em linhas paralelas dentro de garfos ou entre barras.

2- Os garfos de coordenação podem encerrar quaisquer membros do enunciado, bem como quaisquer orações da mesma espécie, períodos e parágrafos.



3- Nas correlações coordenativas os conectivos entram e descom as pontas dos garfos, como se vê no exemplo B.

4- Oração completiva ou adjetiva, coordenada a substantivos ou adjetivos, representa-se da maneira seguinte:



5- O fechamento dos garfos à direita só se impõe quando o fecho de termos ou orações à esquerda forma o que vem à direita; fora disso ele se faz apenas por uma razão de estética ou simetria do gráfico, no que, aliás, oferece recursos de controle.

6- O aposto se põe em linha paralela debaixo da expressão à qual ele se apõe, precedido de uma barra vertical em forma de L (isto muito frequentes aposições em sucessão).

7- Oração intercalada ou parentética, exclamativa ou não, vem em linha especial, debaixo da linha mestra dividindo-a, quando sobrar espaço dentro de parênteses; (isto vem) (outro a linha resta) [oração intercalada]

8- Um grande segmento parentético pode comportar vários elementos coordenados - membros do enunciado coordenados, orações coordenadas, ocupando várias linhas secundárias entre grandes chaves:



9- A oração subordinada completiva conjuncional ou interrogativa indireta sub-põe-se à subordinante, a cujo verbo ela segue, presa em L, (oração subordinante) verbo (oração completiva)

10- A oração subordinada completiva reduzida infinitiva também se põe em nível inferior ao da subordinante, mas cede sem "em rampa"; (oração subordinante) verbo (oração infinitiva)

11- A oração subordinada relativa se põe também debaixo da subordinante, cujo núcleo é o antecedente do relativo (substantivo, pronome, advérbio): (substantivo, pronome, advérbio) (relativo) (oração subordinada)

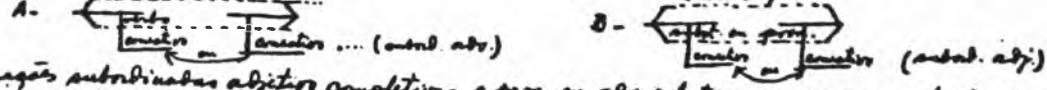
12- A oração subordinada adjetiva reduzida participial, gerundial ou infinitiva (segda de 2), se põe debaixo da subordinante em linha recuada: seu núcleo é o substantivo ou pronome que ela modifica: (oração subordinante) (oração adjetiva)

13- A oração subordinada advérbial conjuncional se põe debaixo da subordinante, saindo do verbo ou de um advérbio desta: (oração subordinante) (oração advérbial)

14- A oração subordinada advérbial reduzida participial, gerundial ou infinitiva se põe debaixo da subordinante em linha recuada, e tem como núcleo naquela o verbo: (oração subordinante) (oração advérbial)

15- Nas orações subordinadas adjetivas-advérbias, o verbo da subordinante ou o pronome ou substantivo que disputam ou partilham o papel de núcleo são sublinhados, por estes que se apontam uma à outra: (oração subordinante) (oração adjetiva-advérbial)

16- A oração subordinada advérbial ou adjetiva (conjuncional ou relativa) que se liga a dois núcleos coordenados subordinantes assim se representa: (oração subordinante) (oração subordinante) (oração subordinada)



17- Nas orações subordinadas adjetivas completivas o pron. ou adv. relativo vem na mesma linha da conjunção interrogativa ou do elemento interrogativo, ou do verbo no infinitivo; isso porque o relativo exerce função intra-oracional completa.

18- As relativas indefinidas quem (= aquele que ou alguém que), quantos, a, os, os (= tanto, tanta, todos, todas, tudo) quantos, a, com esta reversa para o lugar vago do núcleo.

19- Palavras elípticas ou omitidas por Zeugma vêm dentro de elipses; (isto); (isto) também (isto);

20- A coordenação assindética se indica por um X no vértice dos garfos.
21- O objeto indireto minado ou indeternminável se indica por um X na linha da oração.
22- Os números ①, ②, ③, etc. restituem a ordem usada pelo autor do texto

São Paulo, setembro de 1971
L. H. H. H.

meu ver bastante fecunda, dos constituintes imediatos, lançada por Bloomfield e sistematizada por Hockett e outros (8) Assim também os estudos de sintaxe estrutural de Tesnière e as análises da gramática gerativo-transformacional — sem as equações e siglas, que dão cartaz à estrutura, mas hermetizam a mensagem, que é um dos objetos da análise que aqui proponho — lançam novas luzes e muito intensas sobre muitos dados da gramática tradicional.

Já desde os tempos do ginásio, tendo tido um professor muito equilibrado e competente no ensino da língua em toda a sua amplitude, achava eu injusta essa carga contra a gramática. E lembro-me de que a meus colegas que criticavam o método de diagrama — que não era, diga-se de passagem, o adotado ou defendido pelo Prof. Saint-Clair (9) — eu alegava que ninguém, na química, chamava de *formalista* a fórmula de constituição da molécula. E ajuntava que o diagrama da oração ou do período — hoje eu diria também *ou do texto*, prosa ou verso — era, por assim dizer, a sua “fórmula de constituição”

Clamava-se também contra os vários nomes e tipos de orações independentes, distinções baseadas em velhas teorias psicológicas, como a das faculdades da alma — intelecção, afetividade e volição —, acrescentando-se que se podia exprimir vontade por meio de declarativas ou interrogativas, negar ou afirmar enfaticamente por meio de perguntas, atenuar perguntando ou usando para isso o futuro ou o passado com valor de presente. Eram objeções que se refutavam a si mesmas, pois quem as fazia revelava com isso ter aprendido da técnica que criticava.

No que tocava às independentes ou subordinadas, lembro-me de que o Prof. Saint-Clair — que nada podia conhecer de lingüística geral ou das fortes reservas desta à significação, por ser a língua “forma e não substância”, pois essas idéias não tinham ainda embarcado para cá — nos advertia que os nomes das orações eram importantes, e que o saber que uma era consecutiva, outra causal, outra concessiva, outra condicional, tinha interêsse para a interpretação do texto. Está claro que eram observações de caráter muito elementar, mas nossa capacidade não podia agüentar doses mais fortes. Quanto à terminologia, lembrava êle que a precisão terminológica era necessária à comunicação do pensamento.

8) — L. Bloomfield — *Language*. New York, Henry Holt, 1933 (pp. 161 e 209). Charles F. Hockett — *A Course in Modern Linguistics*. New York, Macmillan, 1958 (caps. 17 e 18), pp. 127-126 e 157-165).

9) — Prof. José Saint-Clair Magalhães Alves, meu professor de português no Ginásio Mineiro de Muzambinho, entre 1930 e 1934.

Havia naturalmente deficiências, algumas das quais já foram apontadas acima. As mais graves, a meu ver, hoje, são as seguintes. Em primeiro lugar, o que se aprendia de orações subordinadas, no que toca à sua função, era lacunoso: as adjetivas podem ser reais ou potenciais; as condicionais e as concessivas podem ser reais, irrealis e potenciais; as temporais podem ser reais e potenciais, e de anterioridade, posterioridade e simultaneidade; as consecutivas podem ser de simples resultado ou consecutivo-finais. E tudo isso a análise ignorava ou dispensava totalmente. A deficiência não era de todas as gramáticas; portanto, não era da tradicional. Em segundo lugar ignorava-se completamente o discurso direto e o discurso indireto, prêsso ou livre, e, conseqüentemente, a interrogação indireta (10). Além disso, a velha classificação dos períodos em simples, composto por coordenação, composto por subordinação, e complexo (ou por coordenação e subordinação), por si só era inoperante, pois isso não dava a distribuição das relações dos vários membros do período, isto é, não se indicavam os nódulos das coordenações e das subordinações. Em quarto lugar, faltava o tratamento melhor dum problema assaz importante de morfo-sintaxe, que é o uso dos tempos e especialmente dos modos na oração subordinada. Finalmente todo o sistema de relacionantes estava muito mal estudado, nas suas funções e na sua caracterização. Muitas gramáticas ainda hoje ignoram certas funções das conjunções coordenativas, a função de conectivo dos interrogativos, cumulativa com a de membros da sua oração nas interrogações indiretas, e a imporância dos pronomes como elementos relacionais. A *Gramática Secundária* e a *Histórica* de Said Ali, a *Sintaxe Histórica* de Epifânio Dias, as *Lições de Português* de O. Mota, a *Gramática Expositiva* e a *Histórica*, de Eduardo Carlos Pereira, a *Gramática Portuguesa*, de Mário de Souza Lima, não ignoravam muitas dessas questões. Mas de um modo geral se pode dizer que a nossa era bem mais deficiente que as estrangeiras e as clássicas greco-latinas.

A gramática latina, que era descritiva, e muitas vezes bastante objetiva e assim também a grega do tipo das de Hadley e Allen (Curtius) ou de Goodwin (11), e outras estrangeiras, eram exce-

10) — M. Said Ali — *Grammatica Secundaria da Lingua Portugueza*. 4ª edição, São Paulo, Melhoramentos, (s/d), Ver, por ex., orações hipotéticas, pp. 187-190; concessivas, p. 190-193; etc.; interrogativas indiretas, p. 182. Augusto Epiphânio da Silva Dias — *Syntaxe Histórica Portugueza*. 3ª edição, Lisboa, Livr. Clássica Edit., 1933.

11) — Citem-se apenas, em menção sumaria, entre as tradicionais latinas, a *Gramática Latina* de Ravizza, a *Institutio Grammatica* de Emmanuel Alvarus (8ª ed. de 1927) ou a *Grammatica Classicae Latinitatis ad Alvari Institutiones doctrinamque recentiorum conformata*, etc. pelo P. J. Llobera S. J., de 1919-1920, a *New Latin Grammar*, de Allen and Greenough, revista em

lente ajuda para quem as consultasse e soubesse refletir na base do *mutatis mutandis*.

Como, porém, a latina funcionava mal no curso secundário, a grega inexistia, a estrangeira não chegava a ser estudada, nosso recurso era a nossa com as suas deficiências. Mal aplicada, assim como a retórica, que é mais ou menos a estilística da época, foram ambas criticadas como inúteis. Dizia-se então, como ainda se diz: “Mais vale a prática do que a gramática” Mas que eram necessárias se vê pelo grande interesse moderno na descrição lingüística, que é um sucedâneo da análise fonética, léxica, morfológica e sintática tradicionais — por certo inteiramente renovadas e transformadas —, e pela ressurreição do interesse na nova retórica.

A respeito da nova retórica vale a pena lembrar dois ou três períodos que iniciam o primeiro e o terceiro parágrafo da “Introduction” duma *Rhétorique générale* saída à luz na França no ano passado, obra coletiva de Jacques Dubois e outros:

“Comme l’histoire politique, l’histoire des idées a ses declins et ses renouveaux, ses destitutions et ses réhabilitations. Qui aurait soutenu, il y a une dizaine d’années, que la Rhétorique allait redevenir une discipline majeure aurait prêté à rire.

Or, la rhétorique apparaît aujourd’hui non seulement comme une science d’avenir, mais encore une science à la mode, aux confins du structuralisme, de la nouvelle critique et de la sémiologie” (12).

Quem assume posição de meio termo, não desdenhando o passado e com o espírito aberto às inovações, se recebe luzes de dois lados, fica entre dois fogos nas horas de luta, mas delicia-se mais do que os próprios saudosistas ante essa vertigem de transições destas épocas de transição e compreende bem a filosofia do nosso ditado popular que sentencia irônicamente: “Não há nada melhor do que um dia depois do outro” À gramática e à retórica se fizeram críticas severas e ridicularizantes: eram formalistas e vazias. À lingüística e à nova retórica ainda não se começou a criticar.

1903 (4ª ed. de 1931), a 1.ª edição de *A Greek Grammar for Schools and Colleges* de James Hadley, de 1860 (2ª ed. de 1884), que é adaptação inglesa da de Georg Curtius, que saiu em 1852, 1855, e 1857 e 1859. Estou lembrando apenas gramáticas tradicionais, mas objetivas, da língua culta, descritivas, anteriores à crise da gramática entre nós. Nem menciono as obras de Laurand, Meillet, Laurand et Lauras, que hoje também já seriam “tradicionais” Todas elas, estas e as outras, teriam muito a dizer para renovação

12) — J. Dubois e outros — *Rhétorique générale*. Paris, Libr. Larousse 1970, (Centre d’études poétiques, Université de Liège) (p. 8).

Estas considerações são feitas para que ninguém fique muito escandalizado, ao ver que a base dos meus diagramas é em grande parte a dessa velha gramática e dessa velha retórica, tão criticadas e tão defeituosas. Creio, porém, que essa base não está na parte que merece crítica, e, sim, naquela que se alinha na tradição da verdade a que todos aspiramos. Ainda hoje, quando abro algumas das gramáticas latinas e gregas que atrás citei em nota, penso — sem desdenhar outras mais modernas, iluminadas pelos estudos lingüísticos destes últimos decênios — como os estudos clássicos, especialmente os das gramáticas das línguas clássicas, irão ainda fazer alta para a visão mais ampla do texto, do de orações curtas e do de períodos longos, que um e outro tipo continuam comuns até no estilo da crônica.

2 — *Histórico do método e algumas das suas implicações.*

Em 1915, Otoniel Mota, então professor do Ginásio do Estado em Campinas, impressionado com vários problemas do ensino ginásial de português, entre os quais o que êle chama “o método sintético” e “uma terminologia rebarbativa”, introduziu no Brasil, em seu livro, *Lições de Português* (13), “o processo americano dos diagramas” A única informação que êle nos dá quanto à origem da técnica é a do § 6:

“Como corolário do método analítico, aplicou-se o processo americano dos diagramas, de cujo valor pedagógico, admirável, se convencerá qualquer professor que lhe beber o espírito. Mas, como disse um professor americano, é êsse um andaime que se deve tirar, logo que a casa esteja pronta”

Em livro recente, de 1956, *Linguistics and English Grammar*, trabalho muito interessante de um lingüista americano H. A. Gleason, Jr. (14), podemos descobrir qual teria sido a fonte de Otoniel Mota: não deve ter sido outra que a obra de Alonzo Reed e Brainerd Kellogg, *Higher Lessons in English*, de que havia saído a 4.^a edição em 1909, apenas cinco anos antes da 1. edição das *Lições* (15) Os diagramas usados por Gleason Jr., com base nos de Reed e Kellogg, coincidem totalmente com os de Otoniel Mota.

13) — Othoniel Motta — *Lições de Portuguez*, 1.^a edição, Campinas, Typ. Livro Azul, 1915 (o § 6 adiante citado está nas pp. IV-V).

14) — H. A. Gleason, Jr. *Linguistics and English Grammar*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1965 (Preliminary Edition, 1963). A informação e o uso dos diagramas de Reed e Kellogg estão nos caps. 7 “Structure Relations”, pp. 138-151 e 13, “Clause Patterns”, pp. 299-310. (Agradeço ao meu aluno e colega, Pe. José Amaral de Almeida Prado, ter chamado minha atenção para essa obra).

15) — Em nota 7, à p. 142, informa Gleason Jr. que da obra de Reed e Kellogg saíram edições em 1877, 1885 e 1896, mas êle só conhecia a

Ali por 1937, o Prof. Otoniel Mota me contou um fato curioso. Disse que, tendo de analisar uma oração em que entrava a locução *cêrca de* — do tipo *cêrca de cinqüenta pessoas assistiram à luta* —, tomou logo essa expressão por locução prepositiva, mas, quando foi pôr a oração em diagrama, viu que era locução adverbial. Perguntou então o que era *cêrca de* a Eduardo Carlos Pereira, seu colega e amigo. A resposta pronta foi: “Locução prepositiva” Proposta a oração a analisar, Carlos Pereira hesitou, trepidou, e disse: “Não! É locução adverbial!” Otoniel concluiu essa história, dizendo (e aqui eu cito precisamente as suas palavras): “Então, eu pensei: se êste método me ensina a mim, deve servir para ensinar também aos alunos!” (16)

Na verdade, apesar da análise, parece que *cêrca de*, assim como *por*, *perto de*, e o anglicismo *em tôrno de*, *em redor de*, trazindo *about*, o próprio *about* inglês, o *ad* latino regendo o acusativo, ἀμφὶ e περὶ gregos com a mesma regência, usados com numerais ou com termos de medida, para indicar idéia de “aproximação”, continuam sendo preposições ou locuções prepositivas. Conceber *cêrca de* como locução adverbial é raciocinar assim: *cinqüenta* modifica *pessoas*, logo é adjetivo; *cêrca de* modifica *cinqüenta*, equivalendo a “aproximadamente”, logo é locução adverbial. Mas, se as formas portuguesas e inglesas não denunciam a sua regência pela ausência de flexão casual nessas línguas, o *ad* latino e o ἀμφὶ e περὶ gregos regem acusativo, o que é traço característico de preposição, e não do advérbio. Isto, porém, não invalida a conclusão de Otoniel Mota quanto ao método. O diagrama obriga a escolher uma solução, enquanto a análise por etiquetagem dispensa por vêzes a precisão: basta-lhe o nome com que se batiza o fato!

Além das *Lições* de Otoniel Mota, apareceu ali por perto de 1930 um outro livro, de Silvio Aguiar de Sousa, com o título *Análise Lógica no diagrama*, pelas Edições Melhoramentos. Em 1935, em *O Idioma Nacional na Escola Secundária*, Antenor Nascentes dedicou alguns poucos parágrafos objetivos ao diagrama, mas não muito entusiastas, salientado antes o seu mérito como processo didático:

4.^a, 'a de 1909. Ainda nessa nota e na seguinte, indica dois outros livros recentes que usam o mesmo sistema de diagramas: Homer C. House e Susan Emolyn, *Descriptive English Grammar*, 1950 (2^a ed.), Pence e Emory, *A Grammar of Present-Day English*, de nível de curso superior e com alterações.

16) — Parece estranho ser necessário tentar o diagrama para solver o problema, visto que o colega, sem o diagrama, vislumbrou a mesma solução. Isso, porém, foi *in illo tempore*: os dois eram jovens e nossos estudos gramaticais, também.

“Muito interessante o diagrama; não como processo de pesquisa, mas sim como processo de disposição. Permite uma visão sinóptica do período.

O difícil é reconhecer os têrmos. Uma vez reconhecidos êles, o diagrama os dispõe, embora não tenha ajudado a descobri-los.

O diagrama agrada sobretudo aos alunos pouco amigos da abstração” (17)..

Não sei se é justa a crítica do Pro^o Nascentes, apesar de simpática e serena. Fixado o critério — o traço principal contém os elementos essenciais, os outros traços horizontais abrigam substantivos em função de complementos secundários relacionados com os que ficam em cima, adjetivos e advérbios ficam em traços oblíquos debaixo das palavras com que se relacionam, etc. —, o “pesquisador” vai resolvendo os problemas por partes e, à medida que os resolve, vai “fotografando” a oração. Qualquer êrro ficará depois bem à vista. Então isso não depura o método de trabalho?! É evidente que nenhum recurso ou técnica funciona para quem ignora a coisa. Não se pode esperar que o diagrama seja uma muleta mágica!

Em 1941, um professor maranhense, José Aguirre, publicou no Rio de Janeiro um livro muito curioso, que eu, infelizmente, só vim a conhecer no ano passado. Intitula-se *Análise Léxico-Sintática Simbológica* e revela desde o frontispício notável capacidade criativa do Autor, apesar de certas esquisitices. A terminologia é a tradicional, a linguagem do prefácio — intitulado “Meu Depoimento () ao aluno () ao professor () ao crítico” — assaz “pitoresca”, os símbolos por vêzes meio complicados. Mas os quadros e, sobretudo para o caso que aqui nos interessa, os diagramas dispersos pelos caps. 14, 15 e 20-26, que destacam os elementos compostos e as coordenações nas orações, são muito interessantes (18) Êsse livro, no entanto, parece não ter tido grande eco.

Os esquemas com que o Prof. João Luiz Ney ilustrou a *Teoria da Correlação* de José Oiticica saíram em 1952. Não sei qual a origem das convenções adotadas, e expostas em 10 itens na Introdução, nem quando o Autor começou a usar a técnica. Também é obra que só vim a conhecer no ano passado. Cumpre

17) — Antenor Nascentes — *O Idioma Nacional na Escola Secundária*. São Paulo, Comp. Melhoramentos, 1935 (Prefácio) (Bibl. de Educação vol. XXIV).

18) — José Aguirre — *Análise Léxico-Sintática Simbológica*. Rio de Janeiro, Companhia Ed'tora Americana, 1941.

notar, porém, que tanto as convenções de J. L. Ney como as de J. Aguirre são de linha completamente independente das de Otoniel Mo'a, que reproduzem as de Reed e Kellogg.

Seja como fôr, é certo que o diagrama não teve entre nós a penetração e a radicação que teria sido desejável. Surgiu numa época de desprestígio da análise, exigiu-se dêle o que não cabia, muitos ignoraram as suas potencialidades, outros os combateram sem se terem dado o trabalho de compreendê-los, apegando-se aos devaneios terminológicos ou, se me é permitido, “às embromações” terminológicas, que os diagramas, obrigando a dar tudo, inclusive as relações, a colocar cada peça no seu lugar, e abolindo a terminologia, afastariam inevitavelmente.

Entretanto, nos Estados Unidos os diagramas de Reed e Kellogg continuaram usados até hoje. Manuais escolares, como o *American College Handbook* (em 1960) (19), obras de lingüística moderna, como *Transformational Grammar and the Teacher of English* (em 1965) — esta é verdade que para mostrar que é só a árvore transformacional que dá a estrutura profunda — reconhecem o seu uso ou a sua utilidade. Eis o que a respeito dêles diz o segundo:

“Although some authors admit that diagraming has shortcomings they nevertheless conclude that diagraming is an aid to understanding sentence structure. But as we have already noted, diagraming reveals only the surface structure of a sentence. Surface structure can frequently be misleading, and may in fact seem entirely arbitrary unless we know the derivational history of the sentence” (20).

Outro testemunho, êste de apologia e de grande autoridade, é o do já citado H. A. Gleason, Jr., que, reconhecendo embora que os diagramas têm sido ignorados ou desdenhados de lingüistas americanos, insiste na sua importância para visualizar a estrutura da oração”, não ocultando o seu entusiasmo:

“I have tried, for example, to give a fair presentation of the strengths of school grammar and of diagramming — the latter has

19) — William E. Bucker e William C. Mac Avoy — *American College Handbook of English Fundamentals*. New York, American Book Company, 1960 (pp. 82-100; 123-132; 160-168)

19) — Owen Thomas — *Transformational Grammar and the Teacher of English*. 1ª edição, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965 (p. 214). Na p. 30 e nota 6, o A. mostra em que a árvore transformacional é superior ao diagrama da gramática tradicional.

fascinated me since seventh grade, and I have continued to use it myself as a convenient and revealing way to visualize a sentence structure” (21).

Isto é o que êle diz no *Preface*. No cap. 7, que trata de “Syntactic Relations” (pp. 138-167), em que êle dá as técnicas tradicionais de exame da oração e introduz e exemplifica os diagramas de Reed e Kellogg e os dos constintuintes imediatos, diz êle o seguinte:

“The Reed Kellogg scheme was designed to reflect the base-and-modifier description which prevailed in American school grammar. With varying amounts of modification, much of it simply abridgment, it continues in use in many school text-books. It has received very little attention from linguists or university scholars, and is pecuiliary the property of the public schools and of English departments strongly oriented toward the public schools. Indeed, linguists have tended to dismiss it out of hand (*). But it is actually a very effective device for exhibiting the school grammar analysis of English sentences, and so will be used here as a convenient tool in contrasting the base-and-modifier technique with others. In any case, any underlying analysis or of misuse in the school, not of graphic device” (22).

É um longo trecho, mas êle me parece importante por ser de quem é, ser atual e responder a tôdas as críticas que se têm feito ao método. A seguir êle ilustra o funcionamento dos diagramas de Reed e Kellogg, dedica os caps. 10, 11 e 12 à gramática transformacional e volta aos nossos diagramas no cap. 13, que trata de “Clause Patterns” (23)

21) — *Op. cit.*, na nota 14, “*Preface*” p. VIII. H. A. Gleason (ou, na versão castelhana, H. A. Gleason Jr.) é o autor de *Introduction to Descriptive Linguistics*. Seria o mesmo o A. da presente obra?

22) — *Idem, ibid.*, p. 142-143.

23) — O equilíbrio e a largueza de visão do A. se revela nessa apresentação serena e no aproveitamento de três processos de esquematização, que para outros, p. ex., Owen Thomas, cit. na nota 19, se interditariam mutuamente. E cabe ainda notar que a sua apreciação pelos nossos diagramas é insistentemente confessada. Na nota 9, presa a uma chamada que no texto citado (143) eu substituí por um (*), êle diz (traduzo agora esta citação):

“Há alguns anos, fiz uma enquête entre vários lingüistas e professôres de inglês de formação lingüística. Não encontrei nenhum que revelasse conhecer algo sôbre os diagramas e encontrei poucos que pudessem citar uma fonte de informação segura.

A maioria dos professôres de inglês das escolas primárias sabem traçar diagramas, mas poucos sabem algo sôbre sua origem e sua história, e, o que é mais grave, poucos entendem seu fundamento. O resultado disso é que êles

Em 1932, Lucien Tesnière, eslavista francês, concebeu a idéia de ilustrar a sintaxe por meio de gráficos, que êle chamou *stemmas*, que em português poderíamos adaptar para *estemas*, termo de origem e de sentido preciso, diverso do de *schema*, port. *esquema*, “forma”, “figura”, mas que hoje quase se equivalem. O termo de origem e de sentido preciso, diverso do de *schema*, port. “coroar”, e é cognato de στεφανος, “cêrca”, coroa” donde o nosso *Estevão*. Mas é provável que a idéia de *stemma* para Tesnière na representação da estrutura da oração tenha sido inspirada antes pelo plural στέμματα, que já é documentado em latim como “árvore genealógica” (cf. Juv., *Sat.* VIII, 1 e Plínio, *H. N.*, XXXV. 6, noção já comum na linguagem da Filologia: *estema de manuscritos*).

Em 1934, êle publicou no *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* um artigo sôbre “Comment construire une syntaxe” Em 1935, passou a usar o método em classe e, em 1936, no ensino público em Estrasburgo. Em 1936, indo à Rússia, lá encontrou o uso de estemas, que já datava de pelo menos 1929, sem que êle tivesse disso conhecimento (24) Tesnière nada fala dos diagramas americanos. Não é de espantar, visto que, como diz Gleason Jr., também lingüistas americanos os deixam de lado.

Em 1953, um ano antes da sua morte, Tesnière publicou pela Livr. Klincksieck de Paris uma *Esquisse d'une syntaxe structurale*, de 30 páginas, em formato grande. Deixou preparada a sua monumental obra *Eléments de syntaxe structurale*, que saiu em 1959, e em 1969, em 2ª edição. Os estemas de Tesnière diferem dos dos russos, que consideram verbo e sujeito em oposição recíproca, ao passo que êle toma o verbo como centro do qual dependem sujeito e complementos verbais (a funções primárias de Martinet (25) As linhas dos estemas de Tesnière de um modo geral descem obliquamente do verbo, que ocupa o vértice do ângulo no alto, se único, ou ocupa tôda a linha horizontal superior, se fôr predicado composto ou contiver elementos repetidos. Embaixo de cada termo que exerça função primária, ligados em linhas em geral oblíquas a êle, agora núcleo, vêm os que o modificam ou o complementam. Nos capítulos finais — *Livre F: Applications* — Tesnière

têm sido ensinados como uma operação mecânica e sem sentido, completamente repudiados pela maioria dos mestres e por quase todos os estudantes.

Os diagramas tornaram-se um alvo da crítica por parte do ensino gramatical antiquado. Boa parte do ataque e da defesa se baseou na ignorância, sem dúvida alguma. A maior dificuldade com os diagramas de Reed e Kellogg tem sido sobretudo o mau ensino”

24) — Lucien Tesnière — *Eléments de syntaxe structurale*. Deuxième édition revue et corrigée. Paris, Libr. Klincksieck, 1965, p. 15, nota 1.

25) — *Eléments de linguistique générale*, 3ème tirage, Paris, Libr. Armand Colin, 1967 (1-18, p. 118).

aborda “o estema integral”, a “utilização do estema para o estudo do estilo”, “a frase retórica” e “o período curto” (caps. 272-275), dando alguns estemas de textos de la Fontaine (*La cigale et la fourmi*), Sully Prudhomme (*Le vase brisé*), de um período de Platão (*Ion*, 539), de outro de Tácito (*Diálogo dos Oradores*, 34), de Voltaire (o epigrama sobre Jean Fréron) e de trechos de Corneille, Racine e Vítor Hugo (*Polyeucte*, *Le Cid*, *Athalie* e *Booz endormi*, todos de 10 versos para menos)

Só no ano passado tomei conhecimento mais sério dos *Éléments de syntaxe structurale*, tendo-me interessado sobretudo, no momento, os estemas integrais, que são interessantíssimos, com o defeito de que, para o meu caso, o detalhe perturba a visão do todo. Dá-se o mesmo com os diagramas de Otoniel Mota e, até, com os da teoria dos constituintes imediatos. E foi êste problema — impedir que a análise prejudicasse a visão sintética, funcionando embora como análise — que provocou a idealização dos esquemas que aqui apresento como uma contribuição modesta, mas que me parece real e oportuna.

O problema básico é o seguinte. O texto é uma árvore fronsa ou uma floresta. As folhas e flôres, numa, ou as árvores, os cipós e as demais vegetações, na outra, desaparecem no todo, quando se olha de fora ou de longe, ou velam a visão de conjunto, se examinadas de perto ou de dentro. Ver de perto ou de dentro é analisar. Olhar de longe ou de fora pela primeira vez, sem submeter o todo ao esmiuçamento da análise, é ter uma visão impressionista, que pode trazer emoção estética, mas não explica nada. E analisar é perder a visão do todo, reconstituir o todo anatomizado pela análise num quadro ou em alguns quadros, que possam ser eventualmente condensados num único quadro, é não só aproveitar os dados da análise para sondagem estrutural, mas também restituir a unidade pela visão sintética — *visão* no sentido literal, porque é pôr diante dos olhos ao mesmo tempo a unidade e as partes do todo. Isso, no entanto, só é possível se não se der atenção aos detalhes, que, do ponto de vista da mensagem conceptual, volitiva ou afetiva do texto, podem ser absolutamente inúteis.

Em 1944 ou 1945, eu dava aulas de latim no Colégio Bandeirantes e estava traduzindo com a classe o *Exórdio das Georgas* (I, 1-42) Meu sistema era traduzir, com a ajuda dos alunos, uns cinco ou seis hexâmetros por aula. Ninguém anotava nada na hora da tradução. Depois de feita esta, discutidos os problemas fundamentais de gramática e léxico, refazia-se a tradução fluentemente: aí é que dela tomavam nota.

Pudemos ver a proposição e a invocação até o verso 23, dentro da média de cinco ou seis hexâmetros por aula. Mas do verso

24 ao 42, são 18 versos, num período único. Na ocasião, por vãos temores meus, eu não quis traduzir *Tuque adeo* () *Caesar* (vv. 24-25) e depois saltar aos versos 40-42, deixando as orações incidentes para outro dia. Dessa vez, tive de ir sozinho. No fim da aula eu estava cansado e desarvorado, e os alunos me disseram, desapontados: “Professor, nós aceitamos a sua tradução, mas não conseguimos acompanhá-lo” Respondi-lhes, meio confuso, que eles tinham razão, mas que na aula seguinte entenderiam.

Foi aí que pensei em casa: há de haver um jeito de se libertarem os diagramas do Prof. Otoniel Mota de tôdas as complicações internas, e de se conseguir desfolhar e podar a árvore e pôr à mostra o conjunto dos grandes galhos. Algumas sugestões da poesia bíblica e da poesia moderna, que oferecem disposições exegéticas, e também duns esquemas de análise de discursos ciceronianos, que eu gostaria muito de poder documentar aqui, ajudaram-me a aliviar as frondes do período, que eu esbocei numa página e na aula seguinte à que me desarvorara pus a “radiografia” daqueles 18 versos no quadro. O quadro nº 1 do encarte que traz os diagramas no fim dêste trabalho reproduz aquela primeira esquematização (*). Quando, olhando todos para o quadro, traduzimos os 18 versos, o semblante de vários estudantes brilhou, e, no fim, êles disseram: “Agora, sim, nós não só entendemos a tradução, mas também vemos as grandes divisões do texto e percebemos o seu valor literário!”

Passsei então a aplicar o método nas classes de latim, quando aparecia algum período complexo. Um ou outro texto grego, textos românicos medievais, odes de Horácio, se foram acumulando esquematizados em rascunhos. Mas tudo feito entre quatro paredes e a serviço da sintaxe do período. Em junho de 1955 na Associação de Estudos Clássicos, e, pouco depois, na Sociedade de Estudos Filológicos, apresentei alguns textos em projeção, sob o título: “O interêsse de um método gráfico para o estudo e ensino da estrutura da frase” (26), sempre dentro do plano sintático-estilístico.

Quem “me deu a dica” de que o método devia ser melhor explorado no texto foi o saudoso amigo e colega, Prof. Armando Tonioli, com quem eu sempre trocava idéias e que, na sua aula de concurso de Livre-Docência (dez. de 1963) e, depois, na aula inaugural de 1964, em nossa Faculdade, dêle se serviu para reparar no quadro-negro as *Odes* III, XXX e I, III de Horácio. Naturalmente, a sólida experiência e capacidade didática daquele colega por si só obteria excelente resultado, mas o método diagramático não lhe estragou as aulas. Naqueles momentos eu senti que se impunha ir além da sintaxe e da estilística do período, ir à expli-

(*) — Os encartes deviam ter sido postos no fim, mas foi preciso pô-los entre as pp. 16 e 17, por motivos técnicos.

cação literária, preparar a técnica como um recurso de ensino audio-visual. Faltavam, porém, ainda os recursos técnicos.

Em 1968 êsse empecilho começou a ser afastado. Pude preparar os “bonecos” para, graças à dedicação de uma auxiliar, mimeografar dois textos: “A môsca azul”, de M. Assis, e “Caçada de paca”, de Rubem Braga. Depois, elaborando os esquemas a mão para copiadores de álcool, fui multiplicando os textos esquematizados: de Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Camões, Gonçalves Dias, Vicente de Carvalho, Amadeu Amaral, Cecília Meireles, Mário Palmério, Alphonsus de Guimaraens (pai e filho), Jorge de Lima, Vitor Hugo, Vigny, Francis Jammes (27) La Fontaine e João Cabral de Melo Neto. O “Episódio das Bandeiras” (*Lus.*, VII: 73 — VIII: 44) compreende 68 estâncias, ou 544 decassílabos, e “La maison du berger”, agora feita integralmente em rascunhos, 336 alexandrinos. Alguns, como “Pavana para uma defunta”, de Jorge de Lima, “E agora, José”, de Carlos Drummond de Andrade, e outros, saíram com notas de subsídios para comentário estilístico a partir da sintaxe. Estão hoje reunidos cêrca de 400 textos esquematizados, vários de prosa, a maioria poéticos, em latim, francês, português arcaico, e, como se viu acima, a maioria em português moderno, êstes só de Literatura Brasileira (28)

De 1968 até agora, sempre aplicando o método à explicação da estrutura sintático-estilística e à partição do texto, assim como também a paralelismos e contrastes semânticos que o esquema põe à mostra, em seis aulas ou demonstrações e em três cursos ou aulas especiais (29), divulguei por cópias mimeografadas e ultimamente em “offset” cêrca de 70 textos barrocos, parnasianos, simbolistas, modernos, sendo apenas cinco em prosa e de escritores modernos.

Uma das aulas foi a aula inaugural no Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de Goiás, em

27) — “*Oceano Nox*”, “A quoi songeaient les deux cavaliers”, “La maison du berger” (7 primeiras estrofes) e “La Salle à manger”, apresentados numa aula, em curso de férias de francês, em julho de 1969.

28) — Meu objetivo é reunir uma coleção suficientemente ampla de esquemas de textos completos nossos, de várias épocas e gêneros e escolas, para uma eventual tentativa de classificação de tipos, de acôrdo com os dados da “recomposição”

29) — Essas aulas, além das já mencionadas, foram: uma em curso de férias da nossa Faculdade, em julho de 1969, outra, em outubro de 1969, na F.F.C.L. da P.U.C. em Campinas, outra também em outubro de 1969, no Inst. de Educação de Fernandópolis, ainda outra, na mesma época, em reunião do Grupo de Estudos Lingüísticos (GEL), em S. José do Rio Preto, e uma apresentação de esquemas de Amadeu Amaral, em conferência sôbre a sua poesia, em agosto de 1970, em Capivari.

março passado. Em dois cursos de português na Faculdade de Formação de Professores de Caxias (Maranhão), em janeiro e julho de 1969, tôda a explicação se fêz por êsse método. Em abril, dei um curso de uma semana na Universidade Federal de Santa Catarina, tendo usado em esquemas vinte e três textos. E em julho no II Curso Integrado de Literatura, Língua e Lingüística, promovido pela Reitoria da Universidade de São Paulo, organizado pelo Grupo de Estudo e Pesquisa para o Ensino do Português, com a colaboração dos Departamentos de Letras e do Centro Acadêmico de Estudos Literários da nossa Faculdade, em cêrca de 12 horas de estudo, dei um curso de 4 dias sôbre a “Abordagem Lingüística do Texto”, após uma introdução sôbre a estrutura do enunciado, a do período e a do texto, e analisei nove textos de uma série de vinte e cinco que publiquei esquematizados em “offset”

Nessa ocasião já havia publicado na *Revista Camoniana*, vol. 3 (1971), um artigo intitulado “Camões em três Lances”, com esquematização e análise das 18 estâncias (144 decassílabos) que constituem o Exórdio de *Os Lusíadas*, em seis quadros, em encarte impresso em “offset” Êsses gráficos foram já por mim alterados e aqui se publicam em apêndice, sem qualquer outro exame, não só para se divulgarem as correções, mas também para, num esquema condensado dos seis quadros numa só página, dar uma visão de conjunto da estrutura das três peças do exórdio, e reunir, no quadro nº 8, 22 observações sôbre a técnica dos diagramas usados.

O diagrama completo constitui as duas primeiras fases: “decomposição” e “recomposição” A decomposição é o “desfraseamento” total — toma-se aqui *frase* como equivalente a “oração” —, de modo que cada oração ocupe uma linha, as independentes coordenadas umas às outras, as subordinadas saindo embaixo, da ponta das subordinantes, em geral do verbo, se completivas, e do meio das subordinantes, se modificadoras adjetivas ou adverbiais. Não se altera a ordem dos termos, salvo quando houver interpenetração de termos duma oração noutra, caso em que o próprio desfraseamento impõe a alteração da ordem, mas números dentro de círculos restituem para leitura a ordem original. Só se subentendem termos quando houver positivamente casos de elipse ou zeugma. Subentendem-se e põem-se dentro de elipses, mas não se lêem depois. Elementos internos da oração, coordenados, apostos, justapostos, repetidos, ocupam linhas paralelas, ligadas por garfos ou por barras verticais em forma de L esguio.

Realizado o processo de desfraseamento, se reúnem as várias orações por garfos à esquerda, fechados à direita só por estética

ou também para contróle. É a “recomposição” As ligações por garfos obedecem a um critério de oposições binárias. Se houver três orações ou três elementos coordenados, ou o segundo se liga ao primeiro, em oposição binária, e o terceiro ao bloco dos dois, também em oposição binária, ou o segundo se liga ao terceiro, em oposição binária, e, também em oposição binária, o bloco do segundo e terceiro se liga ao primeiro. Só na enumeração caótica é que poderiam surgir dúvidas quanto às ligações. Mas nesse caso a ligação é como na série dos números:

$$\{ [(a+b) + c] + d \} + e$$

O critério de escolha aí é ditado pela visão de maior afinidade entre os segmentos. Naturalmente, estruturas semelhantes e contíguas formam oposições binárias; na falta de semelhança ou identidade de estruturas, o ritmo dos segmentos pode ser o critério; na falta de dados de ritmo, o sentido pode ser o critério. Não se despreza a semântica, mas parte-se da forma. Entretanto, estrutura, ritmo e semântica se unem os três, muito freqüentemente.

Recomposto o texto, os garfos mostram as suas divisões e subdivisões em espécies de constituintes imediatos, sempre em partição dicotômica. Se se adotarem os elementos de partição — A, B, C, D, etc; I, II, III, IV etc.; 1), 2), 3), 4), etc.; 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, etc.; a), b), c), d), etc.; —, e com êles se marcarem as divisões e subdivisões e se arranjam títulos precisos para cada parte, tem-se o texto anatomizado, mas não *atomizado*, porque os garfos externos restituem a unidade: tem-se a unidade na variedade, a árvore e os seus galhos, a floresta e os seus componentes, ambos destacados.

3 — *Exame reflexivo do texto recomposto.*

Os quadros que o primeiro encarte representa são os seguintes:

- 1 — *Geórgicas*, I, 24-42 (latim): esquema primitivo (n.º 1);
- 2 — *Geórgicas*, I, 1-42 (latim): n.ºs 2 e 3, lidos de uma vez);
- 3 — *Geórgicas*, I, 1-54 (port.): duas págs. lidas de uma vez);
- 4 — Estema e esquema de “la Cigale et la Fourmi” (n.ºs 6 e 7);
- 5 — Amostras do sistema de Reed e Kellogg em port. (n.º 8);

Analisarei agora rapidamente apenas quatro dêsses cinco quadros gerais — visto que o n.º 4 não é matéria para discussão aqui —, começando por uma observação rápida sôbre o n.º 5, passando depois ao n.º 1, e examinando, comparativamente os esquemas do texto completo latino e português (blocos n.ºs 2 e 3).

a) — *Amostras do sistema de Reed e Kellogg.*

Pode-se ver, por uma comparação ligeira do diagrama n.º 6 dêsse quadro com o segundo braço do garfo do quadro n.º 1 do encarte do Exórdio de *Os Lusíadas*, no apêndice, como o sistema americano, analisando pormenorizadamente a frase simples, impede a visão global do texto. Pela mesma razão, a restituição da leitura é mais difícil.

b) — *Esquema primitivo de 1944.*

Esse quadro só considera a invocação a Augusto, distribuindo a matéria em três blocos. Vem em primeiro lugar o vocativo *Caesar* com o elemento principal do enunciado em quatro linhas saídas em seta, com os verbos no imperativo, que dão os pedidos do Poeta. Vem depois a oração sôlta de *incertum est*, que introduz as interrogações indiretas (pois *é incerto* = “não se sabe ainda”) em quatro blocos: 1) *quae concilia habitura sint* (o fato geral); 2) *ne velis an accipias* (deus da terra); 3) *an venias Tethys emat* (deus do mar); 4) *anne addas te* (deus do céu) Vem finalmente a oração de relativo-indefinido *quidquid eris*, que afasta diplomáticamente a hipótese de Augusto vir a ser deus do inferno, embora êste não seja tão feio como se pinta (*Graecia miretur Proserpina non curet sequi*) Apesar de certas soluções canhestras na esquematização, pode-se ver como o quadro realmente põe diante dos olhos os fatos esmiuçados e unificados ao mesmo tempo, o que explica o entusiasmo daquela classe de 1944.

c) *O exordium inteiro no original e na versão de Castilho.*

Para melhor compreensão dos fatos, importa que, antes de entrarmos no pormenor da análise dos dois diagramas, façamos algumas considerações de natureza mais geral.

O *exordium* consta de três partes: *propositio*, *inuocatio* e *dedicatio*. A *propositio* diz o que o Poeta irá fazer, a *inuocatio* deve dirigir-se à musa especializada no assunto proposto e a *dedicatio* ou homenageia a um amigo ou busca fundos para a sua impressão e distribuição, ou soma os dois objetivos. Frequentemente *propositio* e *inuocatio* se amalgamam; mais raro é amalgamarem-se *propositio* e *dedicatio*; mais raro ainda, *inuocatio* e *dedicatio*. Nas *Geórgicas* temos a dedicatória soldada na proposição e a segunda parte da invocação assumindo tom de dedicatória. Daí a sua partição dicotômica, só se transformando em tricotômica — tipo a + (b + c) —

pelo destaque que assume o segundo membro da invocação, encerrada especificamente com o verbo *assuesce uocari*.

É de especial significação a distribuição dos hexâmetros. A proposição-dedicatória consta de quatro hexâmetros e um hemistíquio, sendo a dedicatória expressa pelo vocativo *Maecenas*, que termina com a cesura pentemímera, e, apesar disso, especifica, em fórmulas precisas, o assunto de cada um dos seus quatro livros. A invocação não se faz a uma musa ou às musas — a epopéia clássica grega invoca a Musa ou as “filhas de Zeus” — mas aos deuses especializados em assuntos agrícolas, e divide-se em duas partes: os deuses especializados e aquêles cujo culto ia logo surgir: o Imperador. Os deuses especializados, alguns individuais, outros divindades plurais, são invocados em nove invocações (o esquema o põe à mostra), que se distribuem em 18 hexâmetros e um hemistíquio (vv. 5-23) O imperador é invocado em 19 hexâmetros, e com uma ênfase tal que parece uma terceira parte, e Camões, que lhe traduziu dois passos, viu nela uma dedicatória, embora Vergílio a termine com *assuesce uocari*, e êle também a sua dedicatória com *costumai-vos já a ser invocado*.

Os 42 hexâmetros vergilianos foram aparentemente expandidos por Castilho em 54 alexandrinos. Cumpre, entretanto, notar que o alexandrino mede sempre 12 sílabas, nos graves 13, ao passo que o hexâmetro pode ter de 13 a 17. Não me pude dar ao trabalho de contar com rigor, mas a média de sílabas do hexâmetro vergiliano está entre 14 e 15. Apesar da diferença — cêrca de 100 sílabas a mais —, a tradução de Castilho até que é bem concisa.

1 — *Proposição-dedicatória.*

O poema é dedicado a Mecenas, só denunciado por um vocativo no segundo verso. O processo é semelhante ao da invocação nos poemas homéricos, onde esta se denuncia pela simples conjugação dum vocativo desnudo com um imperativo. *Maecenas* é, aqui, aparentemente, um simples leitor a quem o Poeta se dirige. Mas o assunto não é só do interêsse de Mecenas: consulta às reformas em que estava empenhado Augusto, que é o terceiro de um grupo intimamente relacionado: o Imperador, o seu Ministro da Fazenda e o Poeta. Os dois primeiros estavam interessados na ressurreição das atividades agrícolas e pastoris, desgastadas em consequência das conquistas romanas; o terceiro era um antigo agricultor e pastor.

A ação do Poeta é também indicada numa oração de três palavras formando um hemistíquio; *hinc canere incipiam*. Mas o objeto de *canere* é múltiplo, ou, mais precisamente, quádruplo. A

leitura do texto latino, sem atenção ao número de livros do poema, ou sem uma tomada de consciência prévia do seu conteúdo, não daria visão exata da matéria de cada livro, porque o garfo dos complementos de *canere* se abre em cinco, e não em quatro pontas: cultura de cereais, viticultura (ou pomicultura em geral), criação de gado graúdo, criação de gado miúdo, apicultura. A versão de Castilho precisou a matéria do livro III, reunindo-a na fórmula concisa, *criação de armento e fato*. Note-se a harmonia da obra, expressa nas oposições binárias do assunto: os livros I e II dedicam-se à agricultura (cultura de cereais e viticultura); os livros III e IV, à criação (criação de gado graúdo e miúdo e apicultura) Ainda outro fato: evitando as interrogativas indiretas, que é como Vergílio completa o verbo *canere*, e substituindo-as por orações curtas ou por complementos nominais, como o que acaba de ser mencionado, Castilho tornou leve a proposição, e tão concisa que ela, como no original, se completa em quatro versos e um hemistíquio. Talvez se possam pôr reservas à tradução de *faciat laetas* pelo presente do subjuntivo de *alegrar*. Melhor seria, quem sabe, *torna risonhas, ridentes, ou festivas*, onde há, parece, uma transposição de epíteto.

Um fato que merece especial destaque e que o esquema da versão portuguesa respeita — e o do original poderia ter melhor respeitado, colocando-se *Maecenas hinc canere incipiam* após os garfos e em nível superior, com uma seta reversa indicando a ordem estrutural — é a ordem dos têrmos em todo o enunciado da proposição. Costuma dizer-se que a ordem latina é livre. Sintaticamente, sim: na prosa e no verso encontram-se aproximações ou deslocações ousadas, que, contudo, não prejudicam a compreensão. Mas há admiráveis efeitos de estilo que se tiram da posição, como é o caso presente. E há sem dúvida um padrão geral, que já foi definido como segue (30) Um conjunto de ângulos opostos pelo vértice forma uma faixa que do meio se abre para a esquerda e para a direita. Essa faixa dá uma visão da potencialidade da ordem normal e das inversões de ordem latina: os pontos mais largos, nos dois extremos, são os dois polos onde ficam o sujeito e o verbo, e entre êles os modificadores e complementos do sujeito, e os complementos e modificadores do verbo, nessa ordem. A sua largura dá a importância da posição.

30) — Essas idéias e o esquema abaixo eu cito aqui de memória: falta-me o livro *Caesar in Gaul*, creio que de Doodge and Eastman, que o traz em notas de gramática após os textos.

foz partiram os navegantes que êle iria cantar, buscando, nas musas inspiradoras, testemunhas de um momento crucial — as partidas e as despedidas?

Vejam os dois esquemas as partições das dez invocações. Foi assim que esquematizei: a decima, que no parágrafo precedente chamei aposição, eu pus, não como um aposto, mas ligada em opposição binária às nove anteriores. Hesito um pouco até agora. seria realmente um aposto ou seria antes uma soma, incluindo na fórmula todo-compreensiva — *dique deaeque omnes* — algum deus omitido que pudesse melindrar-se?!

As nove divindades distribuem-se em três grupos ou tríades, como o esquema deixa patente, cada tríade composta de um deus ou par de deuses mais categorizados, de um herói ou de divindades ligadas de perto às atividades agrícolas ou pastoris (ou um par delas), e de uma divindade silvestre ou um par delas. Enumeremos agora os membros dessas tríades, reunindo-os de acôrdo com essa caracterização: *Sol e Lua, Netuno, e Minerva* (primeiros membros das três); *Baco e Ceres, Aristeu* (o cultor dos bosques), e *Triptólemo* (o inventor do arado) (os segundos membros das três); *Faunos e Dríades, Pã, e Silvano* (os terçeiros membros) Note-se como Vergílio fecha sempre cada tríade com uma divindade, se não menos característica, pelo menos que se confunde com as outras da mesma ordem, com exceção apenas das Dríades. os outros — *Faunos, Pã, e Silvano* — são imaginados com traços comuns na tradição clássica. Note-se ainda como a primeira tríade é formada de três pares: *Sol e Lua, Baco e Ceres, Faunos e Dríades*.

Ainda a caracterizar os agrupamentos se devem notar as orações imperativas de súplica que encerram a primeira e a segunda tríade, e cortam assim o fluxo da enumeração, pelo que as considere como parentéticas. A terceira tríade não faz êsse fecho. É que para o entrecorte não havia já necessidade. Castilho sentiu, contudo, a ausência da terceira súplica e acrescentou por sua conta, repetindo dados da primeira, uma súplica também à última. Essa triplice partição eu só a senti e destaquei, e pude então ver claro as características que acabo de enumerar, apenas no momento em que tive de enfrentar a colocação das imperativas dentro do sistema: só como parentéticas é que elas couberam no esquema, dividindo assim, necessariamente, as nove invocações em blocos de três. Realmente, como a primeira,

*Ferte simul Faunique pedem Dryadesque puellae
Munera nostra cano.*

não se dirige aos três membros da tríade já invocados, mas só ao último, ao qual se acrescentam formando par as *Dryades puellae*, não é oração fundamental: só pode ser parentética. Também a segunda, amalgamada com o terceiro elemento da segunda tríade,

*Iipse, nemus linquens patrium saltusque Lycaeï,
Pan, ouium custos, tua si tibi Maenala curae,
Adsis, o Tegeae, fauens,*

só se dirige também a êste, e não aos outros dois: só pode ser parentética. Tendo, por isso, considerado parentéticas — ou “jaculatórias”, se se me permite — as duas no texto vergiliano, apesar de a pontuação recomendar outra solução, assim considerarei as de Castilho, inclusive acréscimo, após a terceira tríade:

*Numes de tanto amor, não me sejais adversos:
As vossas glórias canto, auxiliai meus versos!*

Entretanto, diga-se de passagem, na versão de Castilho, se ignorássemos a fonte vergiliana, seria possível tomar *Numes de tanto amor* como um vocativo apôsto aos dez precedentes e, fechando as dez pontas de garfos à direita, colocar na frente a proibitiva de *não sejais* e, coordenado a ela, o bloco da positiva de *auxiliai*, depois de a ela termos coordenado a explicação causal paratática — *as vossas glórias canto*.

Dêsse modo, se as imperativas só podem ser parentéticas, como fica demonstrado, essa primeira parte da invocação não pede nada organizado às três tríades: são vocativos soltos, são antes evocações que invocações. Não há outra solução formal para o texto. E não dá êsse fato mais um apoio à minha insistência de que êste meu diagrama, se bem orientado, é método de pesquisa?!

3 — *Invocação-dedicatória.*

A segunda parte da invocação contrasta com a primeira: mesma extensão, mas uma só invocação, contra as nove ou dez, e estas com alguns pares e alguns plurais. E, mais ainda: nesta os imperativos do fim não são “jaculatórias”, mas súplicas organizadas dirigidas a Augusto, com a ênfase da deslocação para o fim. Ante a concentração desta, aquela se revela difusa, apesar dos efeitos artísticos da sua elaboração. Esta inicia-se com esta fórmula enfática: *Tuque adeo Caesar Tu* é o sujeito de verbos que estão a 16 versos de distância e por isso soa como um vocativo. Mas o vocativo está ali, no hexâmetro seguinte, em posição de destaque — encerrando o verso e entrecortando o primeiro segmento de interrogativas indiretas chegado por *velis*. Além disso, essa parte toda, de *invocação-dedicatória*, está introduzida pela enclítica *que*

(de *Tuque*), que dá especial destaque ao bloco. Finalmente, não é sem interêsse o advérbio *adeo*, conjugado com a enclítica na junção e na ênfase.

Introduzindo o bloco por essa fórmula, vem uma relativa-completiva interrogativa indireta, prêsa a uma encravada no meio, a *incertum est* — do tipo a que Otoniel Mota chamou *falsa adjetiva* (31) — e que, como se vê da esquematização, governa tôda uma árvore de interrogativas indiretas apositivas, que exprimem as hesitações ou incertezas do Poeta sôbre a classe de deuses dentro da qual ele iria colocar o Imperador: deus da terra, estimulador das atividades agrícolas, e das cidades (dominador de povos?), deus do mar, dominador das navegações, servido até pela ilha mais afastada, genro de Tétis, por esta “adquirido” com tôdas as ondas (totalidade de domínio marítimo?) ou deus do céu, com lugar já reservado. Resta uma hipótese ainda: é o mundo plutoniano. Êste, porém, é afastado por uma preterição: não acalente Augusto desejos cruéis de reinar ali, embora os gregos até que gostavam dos campos Elísios e Prosérpina, lá embaixo, não tivesse saudades cá de cima.

Essa longa digressão põe em destaque as súplicas que se ligam dentro do esquema { [(a + b) + c] + d}, mas terminam com a que o declara *deus*, exortando-o a “acostumar-se a ser invocado desde já” e a receber ofertas votivas: *et uotis iam nunc assuesce uocari*. Seria muita subtilidade ver em *uocari*, “invocação” e em *uotis* “dedicatória”?! Tenho a impressão de que não. E, se esta interpretação é justa, então essa súplica encerrando o trecho está em muito bom lugar, e Camões o sentiu muito bem, porque, traduzindo literalmente a fórmula por *e costumai-vos já a ser invocado* e colocando-a no fim da sua dedicatória-invocação, lhe deu destaque todo especial.

Castilho, nessa segunda parte da invocação, introduziu duas alterações bastante felizes, que aliviam o período, muito longo, e lhe dão fôrça e graça: eliminou as interrogativas *indiretas* apositivas, transformando-as em interrogativas *diretas* apositivas, ou, talvez, transformando-as em interrogações *indiretas livres* — que, se pa-

31) — Na 1ª edição das *Lições* (1915), êle limita-se a chamar a atenção para o tipo da relativa que êle diz ser ao mesmo tempo *substantiva* e *adjetiva*, em nota ao caso n. 3 para analisar, do § 327 (p. 96, *Lição* LIV). Essa edição só tem LV lições. Em edições posteriores, p. ex. na 8ª edição (1941) que tenho também em mãos, êle dedica a Lição LIX (§§ 382 — 387) ao enunciado: *O livro que eu desejava que viesse chegou afinal pelo último correio*. Mostra então que as orações são: 1) *O livro chegou afinal pelo último correio*; 2) *eu desejava*; 3) *que que viesse*. Chama à 2ª *falsa adjetiva* (§ 385, p. 125) e reclama do silêncio dos gramáticos quanto ao fato.

recem diretas, é porque a presença do ponto de interrogação se impunha. Por outro lado, êle transformou em exortação a explicação causal parentética, que no texto vergiliano se justapôs à relativa-indevida, reduzindo a explicação causal a uma pequena paratática: *reinar lá fôra atroz*.

Tenho a impressão de que o esquema esclarece e surpreende fatos que devem ter sido sentidos conscientemente ou simplesmente intuídos pelo Poe a, e que talvez não se detectassem pelo exame reflexivo apenas. Sinto que a esquematização é, assim, um método de pesquisa — um eficiente método de pesquisa — e um admirável recurso de comunicação que pode prestar excelentes serviços ao ensino audio-visual. Compreende-se assim o entusiasmo daquela turma, hoje anônima, ante a primeira tentativa de esquematização dessa parte final do texto. É que o método realmente comunica! E note-se que uma das tarefas mais pesadas do professor de latim era primeiro descobrir poesia em textos trabalhados dentro duma estética que não era a corrente naquela geração, e, o que é mais, de interpretação difícil, só entendidos quando transpostos para o português. Mais difícil ainda era fazer os estudantes nêles sentirem poesia. Seria, hoje, tarefa mais fácil?!

Por isso, — tendo eu mostrado os esquemas dos poemas *Oceano Nox* e *A quoi songeaient les deux cavaliers*, de Vitor Hugo, e das sete primeiras estrofes de *La maison du berger* de Vigny, e de *La salle à manger* de Francis Jammes, a um colega francês, professor de lingüística matemática, e tendo-me êle perguntado por que eu não tentava uma elaboração matemática do meu desfraseamento —, eu lhe respondi que o objetivo dessa técnica era mais modesto: era apenas pedagógico. Afinal de contas, o que surgiu para esclarecer o texto não deve ser usado para perder de vista a sua mensagem. O texto é ato de fala, e, como mensagem comunicada, nem sempre interessa às generalizações da lingüística, mas colabora com outros textos para fornecer ao lingüista os dados para analisar a forma da mensagem. Como a lingüística ainda não conseguiu nem tentou fornecer os dados para uma análise que vá além do enunciado (32), é preciso que dela nos sirvamos como um subsídio para remodelar a pedagogia da língua, que é muito mais do que a descrição e análise desta, que é a exegese dos textos, e, pelos

32) — Não que o ignorar a existência dos trabalhos de Todorov e outros sôbre as estruturas narrativas, nem a série de artigos do número 8 de *Communications*, nem o interessante artigo de T. A. Dijk, resultante de uma comunicação apresentada na Ecole Pratique des Hautes Études em 1969, sob o título "Sémantique générative et théorie des textes" (*Linguistics* 65 (1971), pp. 66-93), com cerca de 40 títulos bibliográficos no fim, todos recentes de entre 1961 e 1970.

dados desta, o ensino da produção de textos, isto é, da composição literária.

Nada tenho contra a matemática. Antes, no passado, quando a gramática me esquentava a cabeça, eu ia à matemática para refrescá-la um pouco. É verdade que era uma matemática muito elementar, mas a minha lingüística de hoje também não deixa de o ser. Hoje, que os computadores já penetraram até nos domínios das histórias em quadrinhos, a lingüística, como qualquer outra ciência, não pode abrir mão do seu concurso. Mas não nos esqueçamos de que língua é instrumento de comunicação e o texto é ato não só de comunicação mas também de expressão estética, que deve ser também apreendida. E ele não deve ser apenas entendido mas também saboreado e explicado. E parece que as siglas e fórmulas e equações não combinam bem com o ato de comunicação pessoal nem com o seu destino final. Isso não quer dizer que não haja lugar para o tratamento matemático do texto: cada um o trate segundo a sua vocação.

Também não sou sistematicamente contra a renovação terminológica. Reajo apenas contra o abuso e o exagero. A velha retórica se perdeu numa nomenclatura rebarbativa. A velha gramática também. A lingüística e a crítica modernas também são de uma fecundidade leporina, ou, mais precisamente, "cuniculina", com perdão do neologismo!

Outra coisa. Ao invés de, examinando textos, aplicar-lhes de fora uma teoria nova, só por ser nova, haurida em artigo de último número de revista, com seus símbolos esotéricos, suas siglas e termos inéditos e herméticos, não seria melhor espremê-los e fazê-los exprimir tudo o que receberam a missão de comunicar, decompondo-os, recompondo-os e reexaminando-os objetivamente? Depois que eles tiverem dito o que têm a dizer, então os submetamos a uma teoria, não para testar o texto, mas para testar a teoria.

Acho que já vai passando da hora de encerrar estas considerações com um agradecimento a quem agüentou até aqui este texto, que não é literário. Mas, antes de o fazer, que se me permita invocar e parodiar o velho Juvenal (*Sat.*, VIII, 84), fundindo nesta interrogação a sua judiciosa sentença: Será mesmo necessário

propter uitam uiuendi perdere causas?!

Pois é êsse o grande risco que corre aquêle que tenta a anatomia da môsca azul (33): vão-se as glórias, os sonhos e os devaneios, e ficam, depois de tudo, diante dos olhos, apenas as mãos por lavar!

33) — É a conhecida mensagem do poema *A Môsca Azul* de Machado de Assis (*Ocidentais*, in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Edit. José Aguilar, 1959, pp. 166-168; = M. Bandeira, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*. Rio de Janeiro, I.N.L., 1940 (2.^a ed.), pp. 36-38).

Observações finais:

1.^a — Tais como estão, os esquemas de *Geórgicas* I, 1-42 e de *As Geórgicas de Vergílio*, de Antônio Feliciano de Castilho, I, 1-54, me parecem apresentar-se em sua forma definitiva, com, talvez, apenas duas reservas, se se ignorarem alguns outros poucos probleminhas inócuos de forma:

a) A proposição, no esquema do texto original, teria ganho em precisão se as interrogações indiretas que dão o assunto dos quatro livros tivessem sido deslocadas para a esquerda, e *Maecenas, hinc canere incipiam* tivesse sido pôsto à direita, como, aliás, aconselha a ordem do texto de Vergílio;

b) Os vocativos *Caesar* e *César*, num e noutro texto, deveriam ter sido postos no lado externo do grande garfo final, no vértice, porque os três blocos da página — isto é, o grupo de imperativos, o elemento apositivo central, explicativo de *incertum est quae mox sint habitura deorum concilia*, ou o do texto português, na forma em que Castilho o estruturou, e a relativa indefinida final e seu parêntese — são todos de 2.^a pessoa, embora nem todos de sujeito na 2.^a pessoa.

Refazê-los ainda uma vez por causa dessas imperfeições ou imprecisões seria tarefa trabalhosa e desaconselhável. Se um trabalho como este vier a mostrar-se merecedor de reedição, far-se-ão êsses e quaisquer outros ajustamentos.

2.^a — O texto da versão de Castilho, por não ser facilmente encontrado, é transcrito a seguir.

I. N. S.

GEÓRGICAS (EXÓRDIO)

- O que as messes alegre; o astro que mais convida
a revolver o solo, e a armar no olmeiro a vide;
criação de armento e fato; e quanto de sciencia
o parco enxame pede, e ensina a experiência,
- 5 Mecenas, vou cantar. — Fanaes do ethereo espaço,
que pelos céos guiais o anno a passo e passo!
Baccho, alma Ceres, vós por quem a terra antiga
mudou chaonia glande em substancial espiga,
e aos copos de Achelôo uniu do mosto o achado!
- 10 Faunos bons, por quem sempre o agreste é despachado!
correi, Faunos! correi, ó Dryades donzellas!
descanto os vossos dons. — Arbitro das procellas,
que ao trus do grão tridente o incognito cavallo
romper do chão fizeste aos rinchos, e a esgarval-o,
- 15 Neptuno! — Ó morador dos nemoraes encerros,
para quem tosa em Ceia armeno de bezerros
trezentos côr de neve as sarças como relva!
Os bosques do Lyceu deixando, e a patria selva,
tu, de ovelhas pastor, se os Menalos amenos
- 20 te importam, Pan Tegêo, assiste-me não menos!
Minerva, ó mãe da oliva! — Ó moço autor do arado!
Ó Silvano, que em punho ostentas arvorado,
co'a raiz toda, o escol dos juvenis cyprestes!
Quanto ha hi deus emfim, quanta ha hi deosa, prestes
- 25 sempre ao campo a acudir, crear-lhe sem semente
e espalhar no semeado as chuvas largamente!
*Numes de tanto amor, não me sejais adversos:
as vossas glórias canto, auxiliai meus versos!*
- E tu, Cesar, também: tu és também deidade,
30 o que só por emquanto ignora a humanidade
é de quaes has de entrar no eterno ajuntamento:
das terras, das nações, apraz-te o regimento
e do orbe a immensidade, accorde em confeir-t'o,
cingindo-te o materno e glorioso myrto,
- 35 ter-te-ha por influidor dos fructos e das quadras?
Ou, deus do infindo mar, nos transes das esquadras
serás o só chamado? abrangerás no mando
Thule, do mundo extrema? e Tethys, proclamando
o poderio teu, por suas vagas todas
- 40 comprar-te-ha para genro, ufana com taes bodas?
Ou, constellação nova, eleges ir grupar-te
co'as dos mezes do tarde, enchendo aquella parte
que entre Erigone se abre, e o Scorpião, que a segue?
Teu desejo sem custo o exito consegue,
- 45 que o proprio monstro ardente os braços d'improviso
encolhe, a te alargar mais campo que o preciso.
Seja qual fôr teu reino (o Tartaro exceptua;
reinar lá, fôra atroz; não seja ambição tua,
por mais que a Grecia admire a elysia amenidade
- 50 e Prosérpina fuja á maternal saudade)
facilita-me o passo; annue-me á audaz empreza;
comigo ao camponez, que da ignorancia é presa,
dá compaixão, põe luz; sê guia aos teus devotos
Principia já hoje a acostumar-te a votos!

(Othoniel Motta, *As Geórgicas de Virgílio, trasladadas a Portuguez por Antonio Feliciano de Castilho*, Heros Graphica Editora São Paulo, 1930, pp. 7-12).

POR UM ENSINO RENOVADO DO LATIM

Mauro & Christiane Quintino-de-Almeida

A atitude crítica, quando não cética, diante de verdades já estabelecidas, pode dar bons resultados: ou tais verdades se afirmam porque se confirmam, ou dão elas lugar a outras talvez melhor definidas e alicerçadas porque passadas pelo crivo de uma razão crítica e aberta a todo tipo de análise. Ninguém pode negar quanto lucrou e tem lucrado a Humanidade com a decantada atitude cartesiana: é graças a ela que o Homem tem feito progressos em todos os ramos do saber.

Não fôra a atitude crítica que tiveram aquêles que se dedicaram, de qualquer modo que seja, a refletir sôbre o problema da aprendizagem de línguas, não teríamos chegado aonde chegamos nesse domínio: aos métodos estruturo-globais e programados. De Aelius Donatus (séc. IV d.C.), Lúcio di Marinis, Comenius até então a didática do ensino de línguas teve de fazer um caminho, sôbre ser longo, lento e penoso, eivado de controvérsias quando não de paradoxos. Mas, umas e outros contribuíram não raramente — e isto também é, à primeira vista, paradoxal — para maior progresso dessa didática específica.

As conquistas foram definitivas. Antes, dava-se prioridade à língua escrita; fazia-se referência constante à língua materna — tornando-se o dicionário, nesse caso, o utensílio indispensável de trabalho; empregava-se o método analítico segundo o qual se estudava separadamente um material lingüístico — o vocabulário — e em emprêgo específico — a gramática. Ora atribui-se prioridade à língua falada; recorre-se, da maneira mais limitada possível e com muita prudência, à língua materna, proscrevendo-se, em tudo e por tudo, a tradução; tem-se respeito absoluto ao caráter estrutural da língua, tomando-se como princípio que a frase é um sistema de relações e não um aglomerado de elementos independentes.

Os resultados foram lisonjeiros também. Sem muito tardar, os novos princípios concernentes ao ensino de línguas se espalharam por tôda parte. E de tal modo se espalharam que hoje, no Brasil, podem contar com uma grande quantidade de adeptos. Em São Paulo, por exemplo, é impressionante o número de “centros

eletrônicos de aprendizagem de línguas” que se estão criando dia a dia.

Tal progresso, porém, é patente no tocante ao ensino das línguas chamadas “vivas” Não parece que, com referência ao ensino das línguas chamadas “mortas” — e o latim infelizmente se conta entre elas — haja havido tanta mudança de Donato para cá. Sem dúvida, há exceções gloriosas. A Universidade de Chicago foi pioneira em querer infundir aos estudos do latim um sôpro inovador. Professor Herden FIFE fala dos princípios metodológicos aí adotados: “O () método não é a tradução, e sim a compreensão do pensamento que emana diretamente do latim. A gramática, em lugar de antecipar-se à língua, é colocada no fim da aprendizagem, de modo que o seu ensino só entra em cogitação quando os estudantes já estão realmente capazes de ler e compreender os textos no próprio original” (1) O espírito renovador é claro, mas não estamos convencidos de que seja moeda corrente. Em muitos países, não somente a inovação não se fêz, como ainda a frustração diante dos resultados nulos ou quase nulos obtidos levou os educadores responsáveis pelos estudos latinos a concluir pela inutilidade deles. Assim, paulatina aqui, radical ali, foi planejada a sua eliminação dos currículos.

O caso do Brasil quer parecer-nos exemplar. Com efeito, durante o Império e a República até antes de 1931, chegou-se a estudar o latim, no segundo grau, pelo espaço de 7 (sete) anos com até 15 (quinze) aulas semanais (2). Principalmente da promulgação da Lei de Diretrizes e Bases (20 DEZEMBRO 1961) para cá, o latim deixou de aparecer nos currículos do ensino secundário. E hoje devem ser raríssimos os estabelecimentos, até mesmo oficiais, que ofereçam aos próprios alunos a possibilidade de estudá-lo. Dir-se-ia que entre nós acontece o que há 30 anos aconteceu nos E.U.A. (3): mostra-se grande desinteresse pelo latim e até mesmo grande descrédito nos valores intrínsecos da cultura romana. Deram-se, então, conta os nossos educadores de que o aprendizado do latim era um fracasso sem qualificação, pois não vinha levando o secundarista brasileiro nem ao conhecimento da língua nem, conseqüentemente, à compreensão da literatura e da civilização de Roma. E a frustração foi e é tão grande que, como

(1) — FIFE (R. H.), *A Summary of Reports on the Modern Foreign Languages*, New York, Macmillan, 1931 — *apud* CHAGAS (Valnir), *Didática especial de línguas modernas*, 2ª edição, São Paulo, Nacional, 1967, p. 80.

(2) — Cf. os dois quadros elucidatórios dêsse particular que se encontram na obra magistral de Professor Valnir CHAGAS acima citada, p. 107.

(3) — Aí o fato ocorreu com o estudo das línguas em geral, precisamente.

nos E.U.A., a melhor solução encontrada para sair-se do caos, tem parecido suprimir-se o ensino do latim do curso secundário. E a reação foi e continua sendo tão violenta que, hoje em dia, entre nós, as Faculdades de Letras estão sendo os últimos redutos do estudo do latim. Aqui reduzido a um ano, ali a dois, está êsse a equilibrar-se na corda bamba chamada “currículo mínimo” Cairá, uma vez por tôdas, dessa posição insegura se não se tentar fazer com que a didática do latim acompanhe o mais de perto possível a didática moderna das línguas chamadas “vivas” Não há meio têrmo: ou o latim tem o seu ensino renovado ou, mais dias menos dias, vai desaparecer também das Faculdades de Letras. Trata-se, pois, de uma questão de vida ou de morte.

E por que não renovar o seu ensino à maneira do de uma “língua viva”? Porque é uma “língua morta”? Mas, antes de tudo por que “língua morta”? Não é suscetível de aprendizagem apenas o que tem vida? (4) Talvez fôsse os princípios de uma nova éra para o latim a compreensão inicial dessa abstração, pedagógicamente paradoxal, que é representada pela qualificação que se lhe dá de “língua morta” Ajudaria, pelo menos, a equacionar o problema do ensino da língua dos romanos de modo nôvo. Na verdade, não seria o fato de ser a língua latina apresentada do mesmo modo como se exhibe “um cadáver a estudantes de medicina, em aula de anatomia” (5) o que a torna aos olhos dos jovens um cadáver em fase de decomposição adiantada? “Como interessar os jovens, que amam a vida, com o que é frio e inerte?” (6) Não lhe dá mais êsse particular um cunho de coisa morta do que a simples contingência de não se vê ela contada entre as línguas faladas atualmente por um grupo humano determinado?

Então, fazer reviver o latim, ensinando-o como “língua viva” deve ser o primeiro princípio orientador da renovação dos estudos latinos. Essa premissa, porém, não quer deixar entender que se deva, em tudo e por tudo, dar ao ensino da língua dos romanos feição perfeitamente idêntica à que se dá ao ensino das línguas modernas como o alemão, o francês, por exemplo. Não desconhecemos, todavia, haver os que acham que, como os partidários do movimento pelo “latin vivant”, se deva dar ao latim um tratamento completamente igual ao das “línguas vivas” É certo que o ensi-

(4) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 84

(5) — ZAMBONI — *apud* CHAGAS, *op. cit.*, p. 79.

(6) — *id. ibid.*, p. 79.

no das línguas modernas tem “objetivo, de ordem nitidamente, prática e atual”, que “vão muito além do exclusivo conhecimento *histórico* das” suas “culturas” (8). O ensino das línguas antigas tem também os seus objetivos, mas de ordem menos nitidamente prática e atual, pois deve “firmar-se na leitura refletida e direta dos grandes clássicos — que êste, afinal, é o objetivo último de qualquer ensino bem orientado de um idioma antigo.” (9) Mesmo assim, ainda que os fins que presidem ao estudo das línguas modernas e clássicas sejam, em última análise, diferentes, os meios a serem utilizados para a aquisição dessas línguas podem ser iguais, pelo menos até certa altura da aprendizagem.

Nada impede, pois, que os resultados das pesquisas modernas feitas no terreno da aprendizagem de línguas possam ser aplicados ao ensino do latim. Parece-nos inútil procurar demonstrar aqui que nada tem a lucrar o latim — e o seu futuro ficaria seriamente comprometido — se o seu estudo não fôr renovado globalmente à luz da Linguística moderna. Hoje em dia não se pode mais conceber o ensino do latim — como o de qualquer língua — à base de *tradução* ou, pior ainda, de *versão*. Estas só são válidas quando usadas como meio de verificação de aprendizagem e, assim mesmo, à falta de processos mais eficientes (10) Mas nunca serão empregadas como método de aprendizagem. Caso contrário, em vez de se ensinar o latim, o que se faz — como costuma dizer-nos mui acertadamente o Professor Cidmar PAIS — “é criar uma “antilíngua” latina, isto é, um sistema incoerente e conflitante com a estrutura lingüística do latim. Conseqüência: quanto mais se estuda assim o idioma dos romanos, tanto mais toma corpo essa “antilíngua”, pois tal estudo se opõe diametralmente ao funcionamento normal de qualquer língua” (11) Diante de semelhante resultado improfícuo não seria mais razoável, então, tentar-se encontrar uma direção nova para os estudos latinos?

Mas — perguntar-se-á — como renovar o estudo do latim? por onde começar? que pontos ter em consideração? A essas perguntas tentaremos responder de modo sucinto. Cumpre observar, todavia, em preâmbulo, que é sabido ser qualquer língua um sistema complexo de relações. Como tal é um todo indisissível que,

(8) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 79-80.

(9) — *Id.*, *ib.*, p. 79-80.

(10) — *Id.*, *ib.*, p. 60.

(11) — Não queremos perder a ocasião de dizer que estas linhas devem muitíssimo aos conselhos de ordem lingüística dêsse Professor como também aos conselhos de ordem pedagógica de Professôra Aída COSTA, ambos docentes da USP.

sòmente por abstracção e por razões de método, é passível de desagregação nas partes, ou em algumas das partes que o compõem. Se, pois, procedemos aqui a alguma fragmentação dêsse todo que é a língua latina é porque levados por um fito metodológico preciso. Esse é o de tentar mostrar, rapidamente, os pontos sôbre que nos parece útil refletir, no momento, tendo em vista o renovamento do ensino do latim que estamos presentemente encarecendo.

As primeiras observações que faríamos seriam sôbre a pronúncia da língua latina. Que pronúncia adotar? a tradicional, a romana ou a restaurada? Cientificamente cremos que não se podem contestar os princípios sôbre que se assenta a pronúncia restaurada do latim (12) Não poderíamos, em sã consciência, repetir êsse julgamento referindo-nos à sua pronúncia tradicional ou romana. Na verdade, tôda língua possui um sistema fonológico coeso que lhe é próprio (13), tôda língua tem uma articulação própria no que toca não sòmente aos enunciados como ainda aos significados (14) Admitir-se uma pronúncia que quebre, de algum modo que seja, o funcionamento interno do latim é desconjuntar-lhe o sistema fonológico que lhe é inerente. Experimente-se pronunciar o inglês ou o francês, por exemplo à maneira do português e ver-se-á que os resultados serão catastróficos. Tentando-se o mesmo com o latim, advir-lhe-á uma outra consequência não menos funesta do que o desequilíbrio gerado no seu sistema fonológico por tal ou tal outra pronúncia que lhe seja estranha: dificulta-se a sua aprendizagem. Com efeito, não é mais “normal” passar-se de /'kapió/, (*capió*) a /'ke:pi/, (*cepi*) do que de /'kapió/, (*capió*) a /'sepi/, (*cepi*)? Essas razões levam-nos a ter um modo de pensar diferente do do professor Vandick Londres da NÓBREGA, muito embora deixemos de público a admiração que lhe votamos como renomado especialista em assuntos clássicos, que mostra a sua preferência pela adoção da “pronúncia tradicional português-

(12) — Vários sábios se preocuparam por essa matéria que deu, várias vezes, azo a artigos, obras e até mesmo a panfleto. Poderá tomar-se ciência do problema através da leitura de:

— MAROUZEAU (J.), *La prononciation du latin*, 3e éd., Paris, Les Belles Lettres, 1934.

— DAMAS (P.), *La prononriation “française” du latin*, Paris, Les Belles Lettres, [1945]

— NÓBREGA (V.L. da), *Metodologia do latim*, 2a. ed., Rio, Academia, 1962, p. 214 sg. (cf. a bibliografia sôbre êsse assunto à p. 229-230).

(13) — MARTINET (A.), *Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1967, p. 12.

(14) — *id.*, *ib.*, p. 18.

sa” (15) Pelo contrário, não podemos deixar de louvar a atitude combativa do nosso saudoso Professor Ernesto FARIA que se fêz sempre defensor incansável da pronúncia restaurada do latim entre nós. No entanto, é forçoso convir com Professor NÓBREGA num ponto: a pronúncia restaurada impõe-nos certas limitações como, por exemplo, o problema da quantidade. Embora esta não se conte mais entre os nossos hábitos lingüísticos, contudo a experiência diz que é um problema que pode, aos poucos ser superado a contento.

Uma pronúncia coerente, porém, com o sistema fonológico do latim impõe outros cuidados além da quantidade ($\ddot{u} \neq \bar{u}$; $\check{a} \neq \bar{a}$):

- o timbre das vogais: *ueni* \neq *ueni* (16);
- a prolação das consoantes como tais: *amantem*; *inuenio*; *quamquam* (17);
- a ausência de ligação entre componentes de grupos rítmicos ou entre êsses últimos agrupados *ab' ouo*, e não: *abouo* (18); *Sextus' est' auus' Aemiliae*, e não:
Sextus est auus Aemiliae

Acêrca dessas peculiaridades de pronúncia, o alemão que possui vários dêsses traços que lhe são também pertinentes pode lançar muita luz sôbre o problema da pronúncia restaurada do latim, primeiro ponto de partida para uma renovação do seu ensino como “língua viva”

Nessa mesma ordem de idéias, a prosódia não pode ser esquecida. Na verdade, há certos “fatos fônicos necessariamente presentes em todo enunciado falado” (19) Querendo dar-se ao ensino do latim êsse toque de interêsse que têm as “línguas vivas” através de um tratamento didático semelhante, devem ter-se em mente os “quatro aspectos instrumentais do ensino dos idiomas — ouvir, falar, ler, escrever” (20) Mas — dir-se-á — não se aprende o latim *apenas* para se lerem os autores clássicos? E que significa *ler* então? Qualquer que seja a resposta, não se pode esquecer que, como “tôda língua *canta* a sua frase” (21), tôda lei-

(15) — NÓBREGA, *op. cit.*, p. 228.

(16) — O sinal (˘) indica timbre aberto; o sinal (ˉ) indica timbre fechado.

(17) — Estamos querendo, nesse caso, assinalar a não-nasalização das vogais que precedem às nasais.

(18) — O sinal (') indica oclusão glotal, no primeiro caso; o sinal (,) , ligação, no segundo.

(19) — MARTINET, *op. cit.*, p. 83.

(20) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 62.

(21) — GRAMMONT (Maurice), *Traité de phonétique*, 5e éd., Paris, De-lagrave, 1956, p. 132 (Cf. também p. 128 sg. e p. 423 sg).

tura supõe sons e ritmos: “Quando lemos um trecho qualquer, somos levados insensivelmente a imaginá-lo em termos de sons e ritmos, sob pena de não o entendermos” (22). Professor MARTINET dedicou várias páginas do seu livrinho maravilhoso (23) ao estudo de problemas de ordem prosódica. E se o grande mestre assim o fez é porque realmente há certos fatos lingüísticos como o grupo rítmico, o acento rítmico, a en’onação, que exercem papel relevante no condicionamento de alguém a uma língua quer materna quer segunda (24)

Sem desejar dar realce algum a qualquer desses fatos, faríamos apenas observar que, no caso da entonação, por exemplo, em latim como em várias línguas, uma curva melódica ascendente pode dar ao enunciado uma conotação interrogativa, embora tal enunciado careça de palavras ou partículas ditas introdutoras da interrogação (25). Os textos põem-nos nesta pista. Abrindo-se a *Primeira Catilinária*, por exemplo, aí encontraremos:

(...) *Patere tua consilia non sentis? Constrictam iam omnium horum scientia teneri coniurationem tuam non uides? (...) Viuit?* (26).

Não padece dúvida que a curva melódica ascendente é a única marca do valor interrogativo dessas frases. Ela é, portanto, necessária para a sua compreensão. Professor MARTINET nota, de modo geral, encarecendo: “Pode então dizer-se que esta curva melódica é um signo (..) com um significado: “interrogação”, e um significante perceptível: a elevação da voz” (27)

Não nos parece, então, restar dúvida que se deva atribuir um justo relêvo a essas particularidades prosódicas numa tentativa de dar uma direção nova ao ensino do latim. Assim sendo, tôda atenção deve ser dada, por exemplo, aos grupos rítmicos.

Numa frase como:

(22) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 195.

(23) — *Éléments de linguistique générale*.

(24) — MARTINET, *op. cit.*, p. 25.

(25) — Supomos que a ocorrência desse fato seja mais acentuada nos comediógrafos se bem não conhecemos nenhuma estatística a êsse respeito.

(26) — CIC., *Catil.*, I, 1 (passim).

(27) — *Op. cit.*, p. 21.

— “*Apud Heluetios longe nobilissimus fuit et ditissimus Orgetorix*” (28) —

parece haver 3 (três) grupos rítmicos disintos:

- 1.º — *apud Heluetios*;
- 2.º — *longe nobilissimus fuit et ditissimus*;
- 3.º — *Orgetorix*.

Uma segmentação que alterasse profundamente êsses grupos como:

- 1.º — *apud Heluetios longe*;
- 2.º — *nobilissimus fuit et*;
- 3.º — *ditissimus Orgetorix* —

prejudicaria, sensivelmente, a nosso ver, a compreensão da frase, embora se trate aqui de uma estrutura relativamente simples. No entanto, os vacábulos são os mesmos, nenhuma mudança houve no eixo paradigmático ou sintagmático. Êsse particular se agrava, sem dúvida, ainda mais em se tratando de uma estrutura complexa.

Há os acentos rítmicos também. Êsses não são menos importantes, pois são uma como roupagem dos grupos rítmicos. Daí, conclui-se facilmente que cada grupo rítmico possui os seus acentos rítmicos. Se tomássemos, por exemplo, a mesma frase de César acima (29), encontraríamos os seguintes acentos rítmicos (que estão indicados com as flechas (30)):

— “*Apud Heluetios/longe nobil[↗]issimus fuit et dit[↗]issimus/Orgetorix.*”

Presenciam-se, pois, na frase em questão, 3 (três) grupos rítmicos, 4 (quatro) acentos rítmicos, dos quais 3 (três) são ascendentes e 1 (um) descendente.

Ainda sob o ponto de vista do acento rítmico, as enclíticas e as proclíticas merecem uma atenção tôda especial. Umas e outras são agentes responsáveis pelo estabelecimento de relações na frase decorrentes de valores significativos que elas imprimem a tais relações (31). Como as enclíticas e as proclíticas não possuem acento

(28) — CAES., *De Bello Gallico*, I, 2, 1.

(29) — Cf. nota 28 acima.

(30) — O sinal (↗) indica acento ascendente; o sinal (↘), acento descendente.

(31) — DENNISTON (J.D.), *The Greek Particles*, 2nd ed., Oxford, Clarendon, 1954 (De modo especial: Introduction, VI, p. LXI sg.).

como também de *mais difícil para se adquirir numa língua estrangeira* (o grifo é nosso). Em suma, uma estrutura, é no sentido mais geral do termo, um conjunto, um sistema de relações; (...) uma estrutura merece tanto mais atenção porque os alunos têm dificuldades de assimilá-la, e os alunos assimilam dificilmente toda frase que não corresponde ao andamento normal do pensamento deles, à maneira ordinária de escolher e de associar as palavras” (37).

Aquêles que já se dedicaram ao estudo de uma segunda língua podem confirmar a veracidade dessa afirmação. Com efeito, a título de exemplo, retenham-nos a atenção estruturas latinas como:

- *historia legenda* = “a história devendo ser lida”;
- *discipulus lecturus* = “o aluno havendo de ler”;
- *ars erudiendorum puerorum* = “a arte dos meninos devendo ser ensinados”

As correspondências em português soam algo esquisito ao nosso ouvido, para não dizer antinatural à nossa capacidade de captar sentidos globais da nossa língua materna, apesar do caráter linear de que tais correspondências se revestem (38)

Visto que o latim, como todas as línguas, não foge a êsse tipo de organização de natureza estrutural (39), é mister, pois, que o estudo do idioma dos romanos seja abordado através das suas estruturas básicas. Essas devem ser escolhidas segundo uma hierarquia que obedece a um critério científico, fundado no maior ou menor número de ocorrências (40). É seguindo êsse critério que se chega à conclusão de que, por exemplo, a estrutura latina composta de *verbo + ablativo instrumental* do tipo:

pane uiuo —

é mais importante do que a composta de *verbo + acusativo + genitivo* do tipo:

puDET me negligentiae tuae.

No que toca aos casos, apesar do realce que se dá ao *genitivo*, como caso identificador de declinações e de temas, uma pesquisa feita nos E.U.A. deu maior frequência ao *ablativo* (41).

(37) — MICHÉA (R.), “Les structures”, in *Revue de Langues Vivantes*, XXIX, 1963, 1, p. 3 a 23 — *apud* RENARD, *op. cit.*, 44-45.

(38) — MARTINET, *op. cit.*, p. 16-17.

(39) — RENARD, *op. cit.*, p. 44. — Cf. também MARTINET, *op. cit.*, p.21.

(40) — *Id.*, *ib.*, p. 45.

(41) — Temos notícia dessa pesquisa, mas sentimo-nos impossibilitados de fornecer a indicação bibliográfica exata embora conheçamos a obra onde foi tomada essa informação: DISTLER (Paul F., S.J.), *Teach the Latin, I pray you*, Chicago, Loyola University Press, 1962.

Um ensino do latim que começasse pela oposição de duas estruturas básicas como a *frase verbal* contrapondo-se à *frase nominal*:

$$N + V^2 + A \neq N + V^1 + N \quad (42)$$

e assim por diante, obedecendo a uma progressão hierarquizada de estruturas, estaria fadado, sem dúvida, a ter bons resultados. Cremos que os frutos, nesse caso, seriam bem maiores do que os que se poderiam esperar de um ensino sem progressão, portanto dispersivo, ou segundo a progressão lógica das gramáticas tradicionais, portanto não funcional.

Não basta, porém, tomar o aluno conhecimento dessas estruturas de base: é mister automatizá-las. Então surge a necessidade de ser lançado mão dos exercícios estruturais. Trata-se dos conhecidos "pattern drills" através dos quais procura-se fazer com que o aluno, a um estímulo dado (= S), forneça uma resposta satisfatória (= R) (43)

Pode-se objetar que essa modalidade de exercícios deve ser reservada não para as línguas ditas "mortas", mas para as "vivas" Isso porque tais exercícios levam o estudante a adquirir hábitos de "língua viva" prejudicando assim o objetivo último da aprendizagem de uma língua antiga: a leitura dos clássicos (44). A essa objeção responderá com maior autoridade Otto JESPERSEN: "Uma língua só vive, só pode viver na mente de alguém que a sinta" (45). Na verdade, uma estrutura só se identifica sem pena e corretamente quando automatizada, o que equivale dizer — "sentida" Quando um aluno em face de uma frase como:

— *Venatoris pedem formica momordit.* —

chega a uma solução disparatada como:

— *O caçador morde (!) o pé da formiga!* —

é porque, sem dúvida alguma, encontrou êle uma estruturara não "sentida" Parece-nos mais desolador ainda se se observar que, não raramente, o aluno chega a êsse resultado depois de alguns bons

(42) — N = nominativo; A = acusativo; V² = verbo com acusativo; V¹ = verbo com nominativo.

(43) — Num próximo artigo teremos a ocasião de tratar dêsse problema mais demoradamente. A êsse respeito, encareceríamos a leitura de: LADO (Robert), *Language Testing*, London, Longmans, 1961 (a 5a reimpressão é de 1967).

(44) — Cf. p. 51 aqui acima (ref. nota 9).

(45) — JESPERSEN (Otto), *How to Teach a Foreign Language*, London, George Allen & Union Ltd., 1943 — *apud* CHAGAS, *op. cit.*, p. 84-85.

minutos, senão horas, de exaustão à procura da chave para decifrar, a “dicionaradas” o esfíngico quebra-cabeça. Não há contestação: tôdas as vêzes que casos como êsses se reproduzem é porque se trata de estruturas não automatizadas. Automatizá-las é uma necessidade, então, e os exercícios estruturais permanecem como meio eficaz para se chegar a êsse fim.

Quando essas estruturas de base estão automatizadas, incorporadas, portanto, como hábitos lingüísticos, então se tornam arcabouço inseparável do vocabulário a ser aprendido e veículo natural dêse. Naturalmente não nos referimos aqui a qualquer vocabulário, mas a um vocabulário de base, para cuja constituição a noção de freqüência deve ser, de novo, levada em conta. Observando êsse princípio, tentativas já têm sido feitas para estabelecer-se tal vocabulário para o latim (46). Então, porque não se deve esquecer o objetivo último da aprendizagem do idioma dos romanos, (47) vai-se de encontro ao escolho seríssimo da ambigüidade do ensino da língua latina como “língua viva”. Não se pode querer, é evidente, que êsse vocabulário seja escolhido segundo os mesmos critérios adotados para a determinação do vocabulário básico de uma língua moderna. Assim, não se deve pensar na possibilidade de se organizar um *Latim Fundamental* à maneira do *Francês Fundamental* (48). O que não quer dizer, de modo nenhum, que seja vedado cogitar-se da elaboração de um *Latim Fundamental bem específico com um vocabulário sobremaneira determinado*.

É precisamente, porém, do caráter peculiar que se deve dar a êsse *Latim Fundamental* que decorrem as dúvidas quando se deseja estabelecer o vocabulário básico da língua latina. É inegável que dêste vai depender a direção que se dará a um determinado curso de latim. De qualquer modo, é necessário não perder-se de vista que, embora, no início, se possa tornar mais vivo e atraente o seu ensino, abordando-se “aspectos imanentes da vida humana no espaço e no tempo (o corpo, a família etc.)” (49), não se pode esquecer o fim cultural que o norteará. Em vista disso é que, parece-nos, se deve fixar tal vocabulário de base. Há quem prefira estabelecer o “corpus” para a sua elaboração partindo de Horácio, Virgílio, Ovídio e outros autores que tais. A nossa preferência recai sôbre Plauto, Sêneca, Fedro e alguns mais

(46) — Cf., por exemplo, a obra de: MICHEL (Jacques) & GESTER (Michel), *Lexique de base du latin*, Paris, Klincksieck, 1967.

(47) — Cf. p. 51 aqui acima (ref à nota 9).

(48) — GOUGENHEIM (G.) et alii, *L'élaboration du français fondamental*, Paris, Didier, 1964.

(49) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 79.

por causa do interêsse que as obras dêsses últimos escritores podem suscitar entre os principiantes dos estudos latinos. Incluiríamos, também, sem pejo, nessa lista, algumas obras da Idade Média (51)

Mas, o que convém acentuar, no momento, é a utilidade notável de um vocabulário básico. Com efeito, o valor que êste representa em termos de economia na aprendizagem de uma língua parece incontestável. Reflita-se, por exemplo, que as *palavras-instrumentais* e as *palavras básicas* cobrem 95% do discurso — na razão de 50% para as primeiras e de 45% para as segundas — ao passo que as *palavras de caracterização* — e estas se elevam acima de 45.000 — representam apenas 5% do discurso. Considerando-se agora que, omitindo-se qualquer observação acêrca da noção de vocabulário *ativo e passivo*, os 95% do discurso correspondem, mais ou menos, a umas 1.200 palavras, perceber-se-á, de imediato a importância da aludida economia que representa um vocabulário básico (52). Êsses números são dignos de nota e mostram as vantagens que advêm ao ensino do idioma dos romanos o fato de possuir também êle o seu vocabulário de base. Êsse deve ser um dos pilares sôbre os quais se assentará a construção do possível *Latim Fundamental bem específico* a que fizemos alusão (53)

Resta agora saber qual é o meio eficaz, ou melhor, o método eficiente para transmiti-lo. O que deixamos escrito põe em destaque a confiança que depositamos nos princípios modernos de ensino de línguas (54). Qualquer método elaborado à luz dêles — quer direto, quer audio-visual, quer programado — deve produzir os resultados desejados, que é a fixação do vocabulário de base.

Tal fixação, porém, está diretamente ligada à transmissão dêsse vocabulário. Sôbre êsse particular, o princípio lembrado pelo, grande mestre Valnir CHAGAS não pode ser esquecido: "() a aprendizagem de qualquer vocábulo sômente se faz definitiva quando o ouvimos e o reproduzimos em combinações variadas, inserindo-o em contextos amplos e expressivos que o vitalizem em conexão com outras palavras. Mais que o símbolo escrito, portanto, o som e o ritmo é que verdadeiramente dão sentido aos vocábulos" (55) Por conseguinte, nem as *listas de palavras* nem as *frases justapostas, sem nexos*, não se justificam de modo nenhum visto não serem "contextos amplos e expressivos" Essa é a razão

(51) — Estamos em fase de planificação de um vocabulário dêsse gênero.

(52) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 179.

(53) — Cf. p. 59 aqui acima.

(54) — Cf. p. 48 e 51 aqui acima.

(55) — CHAGAS, *op. cit.*, p. 224.

por que é preferível trabalhar com textos “fabricados” (56) a lançar mão de frases clássicas isoladas, muito embora sejam elas colhidas nos melhores autores latinos. O que importa não é venerar a latinidade como coisa pia e morta, mas fazê-la reviver em cada pessoa que a estuda. As frases isoladas não conseguirão dar ao íatim êsse novo alento de vida nem tampouco ajudarão fixar o vocabulário básico.

Assim sendo, os vocábulos básicos, veiculados pelas estruturas básicas, através de textos coesos, tornam-se hábitos lingüísticos capazes quer de realizarem respostas satisfatórias a um estímulo determinado, quer de possibilitarem o reconhecimento imediato de estruturas iguais às automatizadas.

Nesse caso, a *tradução* — não é inútil insistir — patenteia-se desnecessária (57) Nem mesmo deve ser admitida para a transmissão dos significados do vocabulário de base (58) Aliás, a respeito de como se devem transmitir vocábulos há tôda uma técnica já comprovada: ora o expediente a usar é o contexto:

Sextus discipulus est. Decimus discipulus quoque est. —,

ora é a observação:

gladius: e mostra-se o objeto ou desenho;

já é a associação (as definições, por exemplo):

“undique = ex omni parte; azima = panis sine fermento id est sine leuamento” (59),

já é a analogia:

!upus bonus non est, sed malus; agnus malus non est, sed bonus;

quando não é o contraste:

rex ≠ regina,

(56) — Não é dêsse parecer o grande latinista J MAROUZEAU que se mostra contrário aos textos em “latim fabricado” (a expressão é sua). Para maiores pormenores, vid., da sua autoria, *Introduction au latin*, Paris, Les Belles Lettres, (1948) Apesar de todo o respeito que merece êsse sábio francês, em vista do que aqui deixamos, sentimo-nos obrigados a situar o problema diferentemente. (Cf. também sôbre êsse assunto: FARIA (Ernesto), *Introdução ao latim*, Rio, Acadêmica, 1959.

(57) — Cf. aqui mesmo p. 48 e 51.

(58) — MARTINET, *op. cit.*, pL CF-CGL

(59) — Glosas de Reichenau (n.º 1897 [Marcos] e n.º 105 [Gênesis]) — *apud* WAGNER (R.L.), *Les vocabulaires français*, Paris, Didier, 1967, p. 97 e 98. — Citamos essas glosas apenas a título de exemplificação do recurso da definição.

quando não é a repetição em combinações diversas:

Rex coronam gerit. Regina quoque coronam gerit. Puella tunicam gerit. Anus amphoram gerit.

Eis aí razões a mais que concorrem para tornar evidente a inutilidade da tradução. Essa nunca deve, pois, ser tomada como princípio de aprendizagem, mas como simples verificação desta. Aliás, diga-se de passagem, podem-se estabelecer critérios novos de averiguação de conhecimentos através de meios modernos que foram elaborados para êsse fim (60)

Nessa mesma ordem de idéias, coloca-se o problema da *versão* (61) Esta, mais do que a *tradução*, contraria os modernos princípios de aquisição de uma língua (62) Sem dúvida, a tradução e a versão tiveram a sua hora de glória, pois correspondiam à realidade do momento, mas não correspondem mais às condições do tempo presente. Daí a necessidade de se ir em busca de um método seguro, eficaz e atraente — seja êle direto, audio-visual ou programado — para se renovar o estudo do latim.

Dado o merecido realce aos diversos pontos aqui encarecidos, chegamos, finalmente, ao termo da discussão concernente ao que chamaríamos aqui de primeira fase do renovamento do ensino dos estudos latinos. Essa primeira fase constituiria o *1.º grau ou estágio* (63) de conhecimentos de um aluno de latim. Acrescentar-se-ia ainda a leitura de textos fáceis ou facilitados. Sobre serem atraentes, êsses textos conteriam *unicamente* estruturas fundamentais conhecidas e um vocabulário segundo as proporções seguintes: vocabulário de base (*palavras-instrumentais* e *palavras básicas*) 95%, pelo menos, vocabulário de caracterização 5%, no máximo. Sòmente no *2.º grau ou estágio* ler-se-iam os autores no original; no *3.º*, iniciar-se-ia a análise da língua; no *4.º*, enfim, aborda-se-iam os textos literariamente à luz da cultura e da civilização romana (64).

Assim, pois, compreendemos que se deva renovar o ensino do latim. É necessário que o maravilhoso idioma dos romanos deixe de ser um como quebra-cabeça para estudantes resolverem

(60) — Cf. LADO (Robert), *Language Testing*, London, Longmans, 1961 (a 5a. reimpressão é de 1967).

(61) — Cf. aqui acima p. 48 e 51.

(62) — LADO (Robert), *Language Teaching*, New York, MacGraw-Hill, 1964, p. 10.

(63) — *Grau* ou *estádio* deve ser entendido aqui não como *ano escolar*, mas como *nível de conhecimento*.

(64) — LADO (Robert), *Language Teaching*, New York, MacGraw-Hill, 1964, p. 10.

a “dicionaradas” Urge que a língua latina, veículo da cultura romana, — pois “ensinar uma estrutura” é “exprimir uma cultura” (65) — reviva nas pessoas que a aprendem. É para fazê-la reviver é mister ensiná-la como “um instrumento de comunicação” (66) que supõe o condicionamento a ela do indivíduo que a estuda. Não se deve esquecer, porém, que êsse condicionamento só é possível dando-se o justo valor à *pronúncia*, aos *fatos prosódicos*, às *estruturas e ao vocabulário de base*, sem considerá-los como elementos independentes, mas como componentes de várias maneiras interligados de um sistema coeso e determinado: a *língua latina*.

(65) — VINAY Jean Paul), “Enseignement et apprentissage d’une langue seconde”, in *Le langage*, ouvrage publié sous la direction de A. MARTINET, Paris, Gallimard, 1968 (Collection “Pléiade”), p. 688.

(66) — MARTINET, *op. cit.*, p. 20.

A LINGUAGEM DO PROFESSOR DE PORTUGUÊS DO CURSO SECUNDÁRIO

Aída Costa

Tendo-se em vista um dos postulados fundamentais implícitos no processo da aprendizagem, o de que, são “possíveis interações e permutações entre fatores implicados na fala, sendo possível, por exemplo, que se confundam e se alternem os papéis do emissor e do receptor, que o emissor e o receptor se tornem o tema da mensagem” (1), há de convir-se na importância vital da linguagem do professor no processo da aprendizagem da língua vernácula.

Referimo-nos aqui à expressão do professor na sua dupla dimensão vocal e mímica, esta em seu total abrangimento, digno hoje, mais que nunca, de consideração especial na metodologia didática.

Não é difícil ver a razão dessa importância. Os modernos meios de comunicação, o rádio, o cinema, a televisão, “ajudaram-nos a recuperar a compreensão intensa da linguagem facial e do gesto corporal”, novos progressos que, “sob uma tranqüila exploração analítica apontam uma estratégia básica da cultura destinada à sala de aula” (2)

Por isso mesmo é que não se compreendem aulas no mais antigo estilo dissertativo, proferidas por pessoas imóveis, de máscara imperturbável, mesmo à frente de murais ilustrados, quando não sejam êstes utilizados no sentido da aprendizagem.

Voltando às considerações iniciais, lembramos que “o problema essencial da análise do discurso é o código comum ao emissor e subjacente à troca das mensagens” (3) e que, portanto, a linguagem do professor, e, no caso especial, a linguagem do professor de Português, deve ser, necessariamente, apropriada à situação docente.

(1) — JAKOBSON, Roman — *Linguística e comunicação*. Pref. de Isidoro Blikstein. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Pais. São Paulo, Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1969, p. 21.

(2) — CARPENTER, Edmund e MARSHALL, McLuhan — *Revolução na comunicação*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1968, p. 19.

(3) — JAKOBSON, Roman — *loc. cit.*

Por apropriada à situação docente compreende-se, naturalmente, a linguagem que possibilita a interlocução professor-aluno. Isso significa uma linguagem apropriada à função educativa, em geral e, em particular, ao ensino da língua vernácula.

Uma interlocução docente eficaz exige que a linguagem do professor tenha aquelas qualidades mínimas da boa linguagem, “que seja adequada ao assunto pensado”, que tenha “certo predicado estético, que nos convide a encarar com boa-vontade o pensamento exposto”, que seja “uma adaptação inteligente e sutil ao ideal lingüístico coletivo, o que importa no problema da correção gramatical em seu sentido estrito” (4).

Falamos da linguagem, em geral, quanto à elocução, à articulação, à expressividade, ao ritmo, à mímica.

O primeiro aspecto, que é, evidentemente, fundamental, no processo de comunicação da aprendizagem, como em qualquer outro, é a precisão lógica da exposição lingüística, que deve ser preocupação dominante do professor na elaboração do plano de aula.

Igualmente fundamental é que se exprimam as idéias de maneira adequada à situação particular da aprendizagem. Ocorre com freqüência, principalmente a professores menos experientes o uso de expressões técnicas inoportunas em relação aos receptores principiantes. No campo da língua e da literatura, a lingüística e a crítica literária modernas usam uma terminologia especializada completamente estranha ao juvenzinho recém-saído do curso primário. Há professores secundários que, infelizmente, parecem esquecer-se de que significante e significado são inseparáveis e parecem supor que fazer memorizar nomes é suficiente.

Passemos àquilo a que habitualmente se chama *forma*, começando por repetir a verdade, que, nem por ser velha, é menos verdade e não haverá de ser escamoteada: a linguagem do professor, em especial do professor de Português, deverá primar pela correção pela fluência e pela elegância.

O problema da correção, a que estão relacionados quase sempre os outros dois, mormente o último, é problema crucial em nosso meio.

E' injustificável permitir-se o professor linguagem descuidada em nome da chamada oposição língua falada — língua escrita.

Na realidade, o que deve haver é uma distinção fundada no uso intelectualista ou não dos mecanismos da língua. A língua falada,

(4) — CÂMARA JR., J. Mattoso — *Expressão oral e escrita*. J. Ozon, Rio, Fortaleza, S. Paulo, 2.^a ed. rev., 1966, p. 9 e 10.

como a escrita, subordina-se a normas gramaticais, submete-se a modelos prosódicos tradicionais. Não pode ser uma língua despoliciada. A confusão resulta, evidentemente, de que se não atenta para o fato de haver uma fala das pessoas cultas, regida por normas que a convenção social impõe, e uma fala das pessoas incultas, que não tiveram em sua convivência familiar e social bons modelos lingüísticos e não os aprenderam na escola.

A língua vulgar pode ignorar a flexão verbal, pode dizer “nóis vai”, “nóis vem”, pode ignorar a flexão nominal e as regras prosódicas e dizer “os home”, “as muié”, como pode desconhecer princípios comezinhos da sintaxe portuguesa. Não podem, porém, ser facultadas a uma pessoa culta, principalmente a um professor, e o que é ainda mais importante, a um professor de Português, coisas como estas que não raro ouvimos: “o óculos”, “falá”, “partí”, “pô”, “abissoluto”, “poblema”, “próprio”, “fazem dez dias”, “ir na escola”, “justo” (por justamente), “de modos que”, só para exemplificar.

O que distingue a língua falada é o que ela tem de coloquial. Ela não rebusca os períodos; ela abunda em frases curtas e exclamativas, em particular demonstrativas e asseverativas; ela tem um caráter de intimidade, exprime-se mais por sugestão que por explicitação, porque dominada por uma corrente afetiva unitária, cujo sentido, ou está enquadrado por meios puramente lingüísticos e dinâmico-musicais (acento, entoação) ou pode ser completado até formar um todo acabado por meios extra-lingüísticos (a situação anímica comum ao falante e ao ouvinte, como também, aliás, trejeitos e gestos mímicos e pantomímicos) (5)

A língua da sala de aula deve ser uma língua coloquial, familiar, das pessoas cultas.

O problema da língua familiar é muito bem questionado por Hofmann: “há gradações bem marcadas: a língua literária e comum em suas diferentes variedades, como a linguagem científica, administrativa, jurídica, comercial, etc., que se dirige a amplos setores da nação para informar, discutir ou ilustrar, contém um mínimo de elementos afetivos e um máximo de elementos intelectuais; a língua familiar em todos os seus aspectos, o *sermo familiaris*, da conversação culta, o *sermo uu'garis* do homem corrente, e o *sermo plebeius* do arrabalde, entre as baixas e ínfimas esferas, tem uma quantidade máxima de elementos afetivos, sub-

(5) — HOFMANN, Johann — *El latin familiar*. Traducido y anotado por Juan Corominas. Madrid, 1958, p. 1.

jetivos, gráficos e individuais e uma porção mínima de elementos pensados logicamente, estruturados artisticamente e que ordenam e sintetizam vastos campos de idéias” (6)

A distinção de Hofmann, em relação ao latim, é perfeitamente válida no que se refere às línguas modernas. O relaxamento a que se vem submetendo, ultimamente, a língua familiar, entre nós, é fruto de condições peculiares ao nosso meio, está relacionado com a ascensão social rápida determinada pelo enriquecimento, o qual se não faz acompanhar de desenvolvimento educacional geral proporcionado.

Sem desconhecer, é claro, a inevitabilidade da evolução linguística, a escola, tem, em relação à língua vernácula, um papel conservador, cumprindo-lhe policiar e filtrar influências, controlar e orientar as inovações, de modo a preservar, em nome da sua própria sobrevivência, os padrões característicos da língua.

E' evidente que não nos referimos à gíria, em geral, (ao calão, sim) A gíria é um extraordinário processo de enriquecimento da língua. E do mais alto quilate, pelo que tem de autêntico, como expressão do espírito e da vivência de cada povo.

Insistimos em que o professor, o professor de Português de modo especialíssimo, está obrigado a usar uma língua oral correta, isto é, sujeita àquela mesma gramática que ele ensina teoricamente, e disciplinada segundo o bom uso de sua expressão prosódica. Resta determinar e explicitar as razões dessa obrigação.

Responsável pela integração e promoção social do aluno, deve o professor de Português ensinar-lhe uma língua familiar correta que torne possível e efetiva essa integração no grupo sócio-econômico a que se promove através da instrução e da educação que a escola lhe proporciona.

Por outro lado, não se pode contestar que o ensino de uma língua escrita correta ajuda a levar o aluno a pensar corretamente.

A língua oral correta permite ao jovem a melhoria da convivência social, vertical e horizontalmente, isto é, no sentido vertical, de elevação de nível cultural, e no sentido de maior alcance horizontal.

Do ponto de vista educativo geral, êste é, exatamente, o objetivo primordial do ensino da língua vernácula: a possibilidade de comunicar o indivíduo a seus semelhantes sua experiência pessoal. (7)

(6) — HOFMANN, Johann — *op. cit.*, p. 2.

(7) — MARTINET, André — *La linguistique synchronique. Études et recherches*, Paris, Collection SUP, Presses Universitaires de France, 2. ed., 1968 p. 3.

A comunicação será .tão mais efetiva quanto maior o do mínio que o falante tiver da língua. E' absurdo dizer-se que a pessoa que fala corretamente o português tem dificuldade de comunicação com os de seu meio sócio-econômico de origem e principalmente com elementos de classes mais humildes. Não resta dúvida de que o que há é confusão entre a formulação gramatical e prosódica das idéias e o uso de palavras raras ou de emprêgo menos frequente e popular.

Não é, evidentemente, construindo mal as frases, não é estropiando as palavras que nos fazemos entender, necessariamente. Sabemos que o que nos distancia lingüisticamente das pessoas mais humildes é uma linguagem rebuscada, falsa por seu intelectualismo e afetação.

Por outro lado, e isso tem grande importância pedagógica, o conhecimento prático oral da língua, antecipando-se ao conhecimento gramatical teórico e concorrendo com êste, serve para instruí-lo e facilitá-lo.

O conhecimento teórico-gramatical, em si, dificilmente leva à prática de uma língua escrita correta. E' perigosa a dicotomia língua falada desleixada — língua escrita requintada. A melhor maneira de ensinar a escrever bem é falar e fazer falar bem. Assim, o professor está obrigado, pelo menos por dever de ofício, a falar corretamente. A imitação é o processo natural da aprendizagem de uma língua, convém não esquecer.

Isso não significa — é óbvio — que o conhecimento da língua literária não ajude também a aprender a falar e escrever correta e elegantemente. Mas ajuda-o na medida, exatamente, em que se incorporam à expressão habitual e quotidiana as estruturas lingüísticas e seus processos estilísticos, enquanto êstes se constituem em modelo de expressão, enquanto postulam as várias formas de pensamento.

Tem-se, pois, numa recíproca necessária, comprovada, que uma boa linguagem coloquial facilita a penetração literária e que a leitura das obras literárias é um dos meios de atingir uma boa linguagem coloquial.

Além disso, “as palavras e os símbolos intervêm em cada fase da aprendizagem humana” (8), quer antes da prática, nas instruções verbais, quer durante a prática, através da direção verbal, que ajuda o aluno, quer depois, quando corrige a realização do discente por meio do conhecimento dos resultados. (9)

(8) — HOLDING, D. H. — *Fundamentos de didática e Psicologia del aprendizaje — Bases Experimentales — Enseñanza programada* — Versión española de Augustin Gil Lastera, Ed. Morata, 1967, p. 119.

(9) — HOLDING, D. H. — *loc. cit.*

Se o professor espera do aluno respostas verbais aos estímulos verbais com que o atinge, precisa dar-lhe instrumentação lingüística adequada e eficaz.

Quando se fala em correção do código verbal referente ao contexto da comunicação, fala-se em correção gramatical concernente à forma, ao relacionamento das palavras, à correção prosódica, ao enunciado verbal oral, a todos os fatores envolvidos na comunicação verbal.

É claro que não basta dizer da necessidade de desenvolver nos nossos futuros professores de Português uma linguagem oral correta e a consciência de sua necessidade. É preciso pensar em como isso poderá e deverá ser feito. Trata-se de problema que cumpre ser discutido pelos Departamentos de Letras de nossas Universidades pelos setores competentes, de Língua vernácula e de Pedagogia.

Vimos insistindo na necessidade da preparação lingüística do professor, no que diz respeito à linguagem vocal, há muito tempo, desde quando assumimos o encargo da Didática Especial das Línguas, na Faculdade de Filosofia de São Paulo. Antes de nós, o Professor Silveira Bueno, pioneiro dos estudos de Filologia Portuguesa na Universidade de São Paulo, já o fazia com muita ênfase em suas aulas e em seu *Manual de califasia*, cuja primeira edição data de 1931, posição confirmada e reforçada na atual versão da obra, em que encarece a utilidade pedagógica, para o professor, de uma “palavra distinta, correta, expressiva, agradável” (10), na transmissão de seus conhecimentos da língua vernácula.

Precisarão, evidentemente, os Departamentos de Letras contar com pessoal e laboratórios destinados, não só à correção de vícios de linguagem, como também ao tratamento de anomalias da fala, uma vez que os casos de dislalia são mais freqüentes do que se pensa. E’ um trabalho que requer atendimento individual uma vez que diferem de pessoa para pessoa os hábitos lingüísticos, de elocução, de prosódia, de dicção, de entoação, de estrutura morfo-sintática da frase.

A qualidade formal da exposição didática é essencial, tendo vista que ao professor incumbe atingir o aluno na integralidade de sua pessoa. E não é só através da inteligência que o discurso do professor, que o diálogo do professor com a classe vai alcançar, em profundidade, o adolescente, é também e até, talvez, principalmente, através de sua sensibilidade.

A arquitetura da exposição e a urdidura do diálogo de sala de aula têm papel muito importante no processo da aprendizagem,

(10) — SILVEIRA BUENO, Francisco de — *Manual de califasia, calirritmia e arte de dizer*, São Paulo, Ed. Saraiva, 1966, p. 10-11.

enquanto capazes de sensibilizar o adolescente, de mobilizar sua inteligência e sua emotividade, no sentido de uma resposta positiva, em termos de aprendizagem, ao estímulo posto em prática.

O estímulo há de ser, forçosamente, correto, no sentido mais amplo da palavra e igualmente no sentido restrito, no sentido *gramatical*. “A correção gramatical, nos seus aspectos mais profundos é o aproveitamento da experiência tradicional na formulação clara do pensamento” (11)

Neste terreno incidiríamos em erro se cedêssemos, indiscriminadamente, às imposições da fala menos culta, cada vez menos culta.

A experiência universitária, o trato cotidiano com estudantes dos nossos cursos superiores, confirmam-nos na convicção de que o domínio do melhor padrão lingüístico é, não só fator favorável na aprendizagem, como também de que, sem êsse domínio, é impossível um verdadeiro aprendizado, isto é, um real crescimento no nível das grandes conquistas da inteligência humana.

Já dissemos do tributo que estamos pagando a uma defeituosa compreensão dos problemas relativos ao caráter evolutivo das línguas. Não referimos ainda, porém, o “grande argumento” da literatura moderna — e entra aqui, naturalmente, também, o Teatro — que desprezaria a gramática ou, pelo menos, a subestimaria, como algo de nenhuma valia.

O primeiro equívoco, é evidente, está em afirmar-se que a literatura moderna desdenha a gramática. Não há língua nenhuma, a mais vulgar que seja, que se não submeta a uns certos modelos, os codificados nos manuais ou os que são diferentes dêles.

O segundo engano está em não caracterizar-se a posição, de necessidade e de direito, livre, independente, do poeta, do romancista ou dramaturgo, em face das normas tradicionais da gramática. A êles, ao poeta, ao romancista, ao dramaturgo, cumpre criar uma obra literária que não pode estar sujeita a restrições quanto à maneira de usar a língua, a qual é a matéria-prima de sua arte (12), liberdade que, entretanto, qualquer de nós, o professor, particularmente, como tal, não pode permitir-se.

Resta examinar um terceiro argumento, apresentado quase sempre como trunfo definitivo, o de que o professor que “fala bem” se expõe ao ridículo ou à antipatia do aluno.

(11) — CÂMARA JR., J. Mattoso — *op. cit.*, p. 195.

(12) — CÂMARA, JR., Mattoso, *op. cit.* p. 12.

Nada menos verdadeiro que esta presunção. O que pode incompatibilizar o professor com o aluno — isto sim — é o uso de um vocabulário raro, rebuscado, de construções preciosas e principalmente de uma atitude especiosa geral, que atinge a linguagem na sua totalidade. O uso apropriado dos termos, as construções corretas, elegantes, isentas de cacótes, de acôrdo com os princípios gramaticais vigentes, que, aliás, o próprio professor procura inculcar, e a literatura, em geral, consagra, é, ao contrário, fator indispensável ao ensino da língua vernácula.

Sim, porque, se o professor dedica aulas inteiras ao ensino da flexão nominal e verbal, da construção da oração e do período, se o professor exige que a tôdas as normas propostas se obedeça nas composições escritas, como entender-se que a não sujeição a essas mesmas normas da parte do professor possa interferir negativamente no processo da aprendizagem?

Perturbadora e até, de certo modo, afrontosa, além de incoerente, parece-nos o inverso, isto é, a desobediência do professor aos postulados gramaticais por êle próprio ensinados, desobediência que reforça os maus hábitos lingüísticos do estudante, dificultando-lhe a aprendizagem, não só de uma fala correta, como ainda, sem dúvida alguma, de uma escrita correta.

É preciso dizer-se, ainda, que não só o professor não se expõe ao ridículo e à antipatia do aluno por “falar bem”, dificultando a aprendizagem, como também, que só assim êle terá facilitada a empatia com o estudante, pelas razões que tentaremos expor em seguida e que são de real e grande importância, sobretudo quando se trata de adolescentes.

Atingindo uma determinada maturidade intelectual, o estudante achará incompreensível e contraditório que o professor pregue e exija uma língua escrita completamente divorciada da língua oral, uma língua escrita que êle deverá manejar, futuramente, nos seus vários contactos sociais, desde os familiares até os profissionais e os oficiais, com as autoridades constituídas.

Poderíamos mencionar casos concretos de professores de Portugêes do curso secundário submetidos a constantes vexames pelos alunos, que, irônica e sistematicamente, os interrompem em aula, para fazê-los repetir o enunciado de regras gramaticais por ele longamente explicadas e rigorosamente exigidas nos trabalhos escritos e que ele próprio, ao longo de sua exposição oral, vai transgredindo, invariavelmente. Acontece que, muitas vezes, o arraigado de seus maus hábitos lingüísticos é tal, que ele sequer se dá conta da “cobrança” do aluno e da vexação a que este o expõe impiedosamente.

Experiência pessoal autoriza-nos, por outro lado, a dar o testemunho de que não há nenhum perigo de chocar o aluno numa exposi-

ção oral correta. Muito ao contrário, podemos garantir que o aluno se sente valorizado e feliz por contar com professor que lhe apresenta à imitação um padrão lingüístico de bom nível.

Quando falamos em padrão lingüístico de bom nível, é evidente, não estamos condenando todas as inovações indiscriminadamente, mas as construções espúrias, subversivas, discordes dos bons hábitos da língua. Falando correta, própria, fluente e elegantemente, o professor tem toda possibilidade de capitalizar o prazer do adolescente ao sentir-se valorizado com a fala que a êle se destina, individualmente, e enriquecido em seus próprios recursos de expressão.

Dizer que o adolescente repele a língua bem falada, porque a julga *difícil* é errar duas vezes: primeiro, é errar imaginando que o adolescente rejeita o difícil; segundo, é errar considerando difíceis todas as coisas novas ou mal conhecidas.

A criança gosta de fazer coisas novas e difíceis. Muito mais ainda as aprecia o adolescente, que delas a' é necessita para a formação de uma auto-imagem adequada às exigências sociais. Na novidade e na dificuldade há uma atração que resulta de um certo sentimento de aventura misturado a um gôsto, característico à idade, pela competição. O adolescente sente-se feliz pela oportunidade de cotejar suas capacidades com dificu'dades diversas. O que pode desencorajar o adolescente, não é a dificuldade em si, é a falta de estímulo e ajuda, geradora de malogros consecutivos, estímulo baseado na legítima motivação da integração da boa linguagem na experiência lingüística pessoal, ajuda que vem, não só do incentivo, mas ainda da necessária instrumentalização para enfrentar os óbices eventualmente perturbadores.

Para ajudar o aluno a aceitar o desafio de uma língua correta, deve o professor, êle mesmo, enfrentar, a cada momento, as dificuldades, à medida em que se apresentam, respondendo com respostas individuais, os problemas individuais dos alunos, eliminando a possibilidade de frustrações, que descoroçoam as vontades menos atuantes e resistentes.

O desafio é, em si, fonte de prazer e encorajamento para o adolescente, como o é o êxito, o elogio, a recompensa.

Dentro desse espírito, malogro entre êxitos pode até transformar-se em fonte de motivação e incitamento à luta.

Vimos discutindo da maneira mais abrangente possível, para nós, a problemática da boa linguagem do professor, enfatizando o aspecto gramatical, morfo-sintático. E' necessário não esquecer, porém, que tão ou mais importante é o aspecto lexical e fonológico.

O vocabulário rico, sem ser pedante, que use o t'ermo próprio, vivo e pi.órico, pertencente ao patrimônio tradicional da língua

e a seu mundo atual, incluindo a gíria (não o calão, evidentemente) é um fator operacional extraordinariamente eficaz, não só do ponto de vista da função cognitiva como da função emotiva da mensagem.

Não é possível, entretanto, a rigor, pensar na eficácia dos elementos cognitivos e emotivos do discurso sem pensar nos momentos e palavras quanto à sua articulação e a sua combinação nos enunciados.

Não dar importância à *articulação* é depreciar os traços distintivos da língua.

Além disso, cabe lembrar a afirmação de Coquelin de que articulação implica não só compreensão para os que ouvem como também respeito por nós mesmos e por nossa língua (13)

Ao lingüista compete descrever a língua e indicar aquilo em que difere ela de outras. Ao professor de língua incumbe ensinar os traços que a caracterizam, quer do ponto de vista morfo-sintático, quer do ponto de vista léxico, lógico e fonológico.

É preciso “não perder de vista que a língua é falada antes de ser escrita e que milhões de seres humanos sabem falar sem saber escrever” (14) Apesar de truísmo, convém repeti-lo: o caráter vocal é aspecto primordial, central, não aspecto secundário, periférico da linguagem. (15)

Quanto às inovações fonológicas, é claro que, estando a língua sujeita a transformações impostas pelo meio, há que considerá-las, mas há também que ter em vista, como assinala Malmberg, que a inovação reveste caráter lingüístico só no momento em que ela se torna comum a todo um grupo e que um fato de pronúncia individual é um ponto de partida possível de uma inovação fonética mas não constitui em si uma mudança lingüística.

A verdade é que, numa época em que cada vez mais a língua falada, lembra ainda Malmberg, substitui a escrita, por obra e graça do telefone, do rádio, do fonógrafo, do altofalante, do megafone, do filme sonoro, é preciso saber falar e falar bem para atingir o público e conquistar a influência que se deseja. (16)

Seria bom que o postulante ao magistério meditasse nestas outras palavras de Malmberg: “La façon dont on prononce n'est

(13) — Cf. HENDERSON, Mrs. A.M. — *Good speaking*, Pan Book Ltd., London, 1965, p. 20.

(14) — MARTINET, André — *op. cit.* p. 9.

(15) — MARTINET, André — *loc. cit.*

(16) — MALBERG, Bertil — *La phonétique — Que sais-je?* Paris, Presses Universitaires de France, 6. ed. rev., 1966, p. 121.

plus d'affaire privée de celui qui parle mais une chose qui intéresse tous ceux qui écoutent les messages des politiciens, des savants, des artistes et des représentants officiels de la société. Le public n'est plus, comme autrefois, un petit groupe de parents, d'amis ou de voisins, réunis tout au plus à quelques mètres de distance autour de celui qui parle. Les auditeurs peuvent être comptés par milliers et par millions" (17)

Por isso, a dicção, isto é, a arte de bem pronunciar, deve ter um lugar de grande relêvo na preparação do professor de Português. É evidente que a fonética é a base do ensino da dicção, que é preciso que os Departamentos de Letras, que formam professores secundários, se dêem conta de verdade tão elementar e que procurem equipar-se com laboratórios lingüísticos bem montados e dispor de pessoal especializado, inclusive de foniatras capazes, porque não se devem esquecer os estudantes que apresentam fenômenos patológicos de pronúncia, devidos a condições anatômicas anômalas, a perturbações centrais ou a audição deficiente e para os quais a Foniatria moderna oferece boas perspectivas de tratamento e correção.

As razões já referidas da necessidade de uma boa dicção, cumpre acrescentar uma, de ordem didática escolar, que passa muitas vezes, despercebida: o ensino da ortografia. É fundamental a importância da nítida, da perfeita articulação na aprendizagem da ortografia. Sabe-se que o aprendizado da ortografia resulta da associação das imagens auditiva, articulatória, visual e motriz da palavra, além, naturalmente, do conhecimento de sua significação. A maior parte, aliás, dos erros ortográficos mais comuns se deve a defeitos articulatórios correlatos. Assim, na troca do *l* pelo *r* ou *r* pelo *l* ou na emissão das consoantes e das vogais, ou na confusão das dentais ou labiais, ou na dissolução por vogal de grupos consonânticos.

A articulação não é tudo. Há o tom, o ritmo, além do timbre.

O tom compreendido como jogo de altura e força de emissão é elemento altamente significativo e, como tal, deve ser cuidado pelos que falam para ensinar, principalmente pelos que falam para ensinar uma língua.

A comunicação lingüística apoia-se na variação do tom para a expressão do pensamento, motivo pelo qual, a monotonia é fator extremamente negativo na comunicação do professor com a classe. E aqui talvez tenhamos chegado a ponto, por vezes, decisi-

(17) — MALBERG, Bertil — *loc. cit.*

vo na dinâmica da aula, que é o entusiasmo do professor ao qual está intimamente relacionado o tom que imprime à sua fala. Não é preciso dizer que o entusiasmo é algo que vem de dentro que nasce da crença naquilo que se ensina, mas também é óbvio que êle se exterioriza através da linguagem, em geral, e, especialmente, do tom ajudado pelo ritmo.

O ritmo determinado pelas pausas maiores ou menores entre os grupos de palavras, por sua vez decididos “por uma acentuação predominantemente forte, a que se adaptam com uma acentuação um pouco enfraquecida as sílabas tônicas das demais palavras e as partículas átonas” (18), é também determinado pela velocidade.

Para que atinja seu objetivo de comunicação é indispensável que seja o ritmo do discurso conveniente, especificamente, aos alunos receptores da mensagem, que, pelo menos, tenha a fala velocidade média, nem tão acelerada, que impeça e dificulte a percepção, nem tão lenta, que enfastie e faça perder tempo.

O timbre vocal, resultante da audibilidade dos harmônicos, é por fim, igualmente, elemento que afeta a própria intelegibilidade da mensagem enquanto afeta a sensibilidade do receptor. Evidentemente que se trata de algo muito pessoal, do elemento que, propriamente, distingue a voz de uma pessoa da voz de outra pessoa. Há, porém, defeitos de timbre que podem ser sanados ou atenuados mediante tratamento específico.

Vimos, até aqui, tratando de elementos da fala que estão na língua. Não se podem esquecer, porém, os processos expressivos ultra-lingüísticos, os elementos que acompanham a emissão dos sons vocais e que envolvem a mímica, os gestos de braços e mãos, tanto quanto a própria posição do professor na sala de aula, mais perto, mais longe do aluno, ao lado, ao meio, da classe, sentado, em pé, andando, imóvel, de frente ou de costas para ela, que tudo é, de certo modo, linguagem.

A importância do gesto está em que “a maior parte do nosso pensamento se realiza de acôrdo com modelos visuais, mesmo quando se demonstra que um modelo auditivo poderia ser mais eficiente” (19)

De tal modo a comunicação visível está ligada à audível que pertence à experiência cotidiana visualizar-se a pessoa com que se fala à distância pelo telefone, “ver-lhe” os gestos, a expressão

(18) — CÂMARA JR., Mattoso, *op. cit.*, p. 41.

(19) — McLUHAN, — *Revolução* p. 88.

fisionômica etc. E, por isso mesmo, a liderança do professor é de dupla natureza, vocal e cinésica.

A primeira recomendação que pode ser feita ao professor, nesse sentido, é a de viver com sinceridade, com autenticidade, seu verdadeiro papel na sala de aula, autenticidade que postula, é claro, perfeita identificação com a mensagem cuja comunicação se propõe.

Uma segunda recomendação, de ordem prática, diz respeito aos cacoetes que convém evitar, os quais perturbam a comunicação lingüística e desmerecem a extra-lingüística, quaisquer que sejam êles.

A Universidade, que forma professores, tem que estar alerta, sem dúvida, para mais êsse aspecto da linguagem, primeiro, procurando, através de seus professores, oferecer modelos imitáveis, depois, corrigindo maus hábitos de linguagem mímica que o estudante eventualmente revele durante os colóquios, seminários, debates de classe, etc.

Por tudo que ficou dito ou sugerido, parece-nos, afinal, permitido reiterar a necessidade de os Departamentos Universitários incumbidos da formação do professor, a começar, naturalmente pelos de Letras, tomarem medidas urgentes relativas à preparação dos postulantes ao magistério, quanto à linguagem, nas suas várias dimensões. Parece-nos, efetivamente, que não é permitido não tomar conhecimento do fato fundamental de que é a linguagem que, acima de outras manifestações concorrentes do comportamento humano, talha a figura do professor introjetada no aluno, de imensa relevância no processo da aprendizagem.

ALGUNS ASPECTOS DO TRATAMENTO ESTATÍSTICO E COMPUTACIONAL EM LINGÜÍSTICA

Cidmar Teodoro Pais

Apesar da terminologia um tanto rebarbativa para os literatos que tentam abordá-la sem uma preparação matemática, a estatística lingüística — lingüística estatística, como preferem alguns —, desenvolvida em algumas Universidades européias e americanas, como Estrasburgo e Stanford, é uma técnica, ou antes, um conjunto de técnicas bastante simples, que busca aplicar os métodos estatísticos à análise das estruturas e funções lingüísticas.

Não se confunde, pois, com a assim chamada lingüística matemática, que consiste essencialmente numa tentativa de formalização da língua e que se vale dos quadros lógico-matemáticos.

Técnica ou conjunto de técnicas, a estatística lingüística não constitui pròpriamente uma escola lingüística independente mas põe à disposição das diferentes correntes atuais uma série de instrumentos de pesquisa eficientes e versáteis. Empregada em estudos lingüísticos, literários ou filológicos, não suprime o lingüista ou o filólogo e em nada diminui o seu papel.

Com efeito, a estatística lingüística fornece ao lingüista processos de quantificação de dados. É preciso, porém, que o lingüista diga quais são êsses dados, ou seja, quais são as estruturas lingüísticas qualitativas que devem ser quantificadas. A estatística lingüística ensina como contar, mas é preciso saber antes o que contar

Como técnica, a estatística lingüística tem suas limitações e suas vantagens. Fundamentando-se em noções como a freqüência, a distribuição, tomando por referência certa constância dos fenômenos — que permitem definir uma *esperança matemática* —, compete-lhe estudar as relações quantitativas que se estabelecem entre as formas, entre as funções, do código lingüístico. A análise das estruturas qualitativas lingüísticas escapa-lhe totalmente. Seu mérito maior é a objetividade no tratamento dos dados. O grande número dêsses dados, quando analisados, leva a uma compreensão dos fenômenos lingüísticos de alta precisão — até a margem de êrro pode ser calculada — e corrige, inclusive, as conclusões apressadas de uma lingüística por vêzes, impressionista ou intuitiva.

Se fôr empregado um computador, àquela objetividade acrescenta-se a “fiabilidade” e a velocidade da máquina. A capacidade de trabalhar absolutamente sem êrro e a velocidade que permite tratar um número muitíssimo grande de dados em pouco tempo e sem fadiga para o lingüista. O aspecto mais importante, como se vê, é a possibilidade de proceder ao tratamento de fatos lingüísticos em tal quantidade que o seu processamento por fichário manual levaria longos anos e exigiria equipes enormes, o que significa que seria irrealizável na prática. Essa mesma quantidade, ampliando a “amostragem”, torna-se mais válida, como manifestação de um código que não pode ser completamente conhecido, e ainda torna o modelo lingüístico dela inferido mais próximo do mesmo código. Finalmente, se o lingüista fornece ao computador um conjunto de textos e alguns modelos de análise, extraídos do estudo lingüístico qualitativo, a própria máquina fará o levantamento de certos dados e organizará sòzinha, por assim dizer, o seu “fichário”

A pesquisa estatística, em lingüística como nos demais campos a que se aplica, fundamenta-se em dois princípios básicos, a *normalização* e a *amostragem*. Tomemos, por exemplo, o poema épico *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias. Se contarmos o número de palavras de um verso determinado, poderemos encontrar um resultado igual a 2, 6 ou 9. Mas, se contarmos o número de palavras de dez versos, dificilmente encontraremos oito versos com nove palavras ou com duas. Se repetirmos a operação em cem versos, veremos que a imensa maioria tem entre 5, 6 e 7 palavras, estabelecendo-se uma média de 6,5 palavras por verso. Continuando a operação por mais cem versos, verificamos que essa média se confirma (1) Um verso isolado pode, pois, apresentar um número excepcional de palavras, mas se tomarmos um número suficientemente grande de versos, o resultado se inscreverá dentro da média.

Assim, de um modo geral, um fato lingüístico isolado pode apresentar características excepcionais e o lingüista não tem condições para saber “a priori” se êle é realmente um caso particular ou representa a norma. Tomando-se um número suficientemente grande de fatos lingüísticos, as diferenças individuais tendem a compensar-se, anulam-se e chega-se a uma distribuição dos fatos em tórno da média, em forma de uma curva da lei *normal* ou curva de Gauss. Em seguida, toma-se uma outra série de fatos do mesmo tipo e verifica-se se a curva se mantém. Atingido êsse ponto, em que o fenômeno estudado apresenta uma curva de Gauss constante, é inú-

(1) — Pesquisa realizada por um grupo de Professôres brasileiros, entre os quais estava o autor dêste artigo, sob a direção do Professor Ch. Muller, da Universidade de Estrasburgo, em 1969.

til aumentar o número de fatos, prolongar a pesquisa, o resultado será também constante.

Obviamente, não há uma curva única para o código lingüístico. Ao contrário, cada aspecto, cada elemento do código, cada estrutura e cada função têm a sua curva própria, têm um comportamento próprio, e o número de fatos lingüísticos concretos que se deve considerar para alcançar o nível de *normalização* varia de acôrdo com a natureza do fenômeno lingüístico estudado. Assim, no estudo do sistema fonológico, que apresenta um inventário fechado e extremamente restrito de elementos (24 no espanhol, 46 no sânscrito, por exemplo), a curva que representa a distribuição *normal* pode ser obtida com o exame de uma seqüência textual que contenha apenas dois mil fonemas. Se se tratar do léxico, cujo inventário é aberto e muitíssimo maior, seremos obrigados a lançar mão de textos bem mais extensos.

Graças ao princípio da normalização, torna-se possível aplicar o segundo, o da amostragem, torna-se possível, enfim, a própria pesquisa lingüística em termos estatísticos. Com efeito, ainda que pudéssemos gravar todos os atos de fala de todos os brasileiros durante um ano — hipótese puramente teórica, como se vê —, terminada a pesquisa, os brasileiros continuariam falando; os lingüistas nunca teriam em suas mãos todos os atos de fala que são as manifestações do código. E o conjunto de atos de fala, se pode dar-nos a *norma*, jamais esgota as possibilidades do *sistema* (2) Impõe-se, por conseguinte, que se proceda por amostragem, ou seja, que o lingüista realize suas pesquisas sôbre uma *amostra* considerada válida.

Considera-se uma amostra válida, para um fenômeno determinado, aquela suficientemente ampla para que os fatos lingüísticos apresentem uma curva de Gauss que seja representativa da *norma*, que atinja um nível de constância verificável noutras amostras. Vê-se, pois, que uma amostra nunca é válida em termos absolutos mas apenas em relação a um aspecto determinado das estruturas lingüísticas, que se vai estudar. Como observamos, um texto que tenha uma extensão de dois mil fonemas dá conta da distribuição e da combinatória desses fonemas, com uma margem de êrro negligenciável. A mesma amostra, entretanto, não permitirá um estudo seguro dos processos sintáticos, por exemplo.

Assim, pois, a primeira preocupação de um lingüista que se dedica a uma pesquisa dêsse tipo, é o estabelecimento de um *corpus*

(2) — V “Sistema, norma y habla” nos estudos de E. Coseriu, *Teoria del Lenguaje y Lingüística General*, 2. ed., Madrid, Gredos, 1969, p. 11-113.

de trabalho. O *corpus* é um conjunto de textos, ou seja, de *atos de fala* que constituirão o objeto da pesquisa, que serão submetidos ao tratamento estatístico, computacional.

Quando se estuda um autor que tenha produzido obra pouco extensa, é possível fixar como *corpus* o texto integral. O *corpus* integral ou exaustivo, teoricamente melhor — por sua representatividade absoluta —, é, na realidade, um instrumento de trabalho incômodo, quando o autor estudado tem uma vasta obra — e acarreta esforços inúteis, em buscas que reafirmam uma normalização já atingida —; é obviamente inalcançável, quando se trata de pesquisa lingüística e não estilística. Opera-se, então, com um *corpus* de amostragem.

Contudo, para que um *corpus* dêse tipo seja considerado uma amostra válida, em relação a determinados fenômenos lingüísticos que serão objeto de análise, é necessário que preencha algumas condições que assegurem a sua *representatividade*, ou seja, a representatividade dos atos de fala nêle contidos quanto à norma — geral ou especial — que se procura estabelecer.

Se se tratar de um *corpus* de língua oral, torna-se imprescindível selecionar os informantes, os indivíduos que fornecerão os atos de fala, de acordo com critérios sócio-econômico-culturais — faixa etária, nível de escolaridade, nível cultural, profissão, região de origem, etc. — de modo que representem com a proporcionalidade desejada a real situação do grupo lingüístico submetido a exame. Por outro lado, as técnicas de recolhimento dos atos de fala que integrarão o *corpus*, da gravação enfim, devem ser tais que perturbem o menos possível a espontaneidade dêses atos.

Se se tratar de um *corpus* de língua escrita, a representatividade será assegurada por um levantamento dos textos realizado mediante a aplicação de técnicas *aleatórias* rigorosas, (3) que permitam proceder à escolha dos trechos, sem interferência de fatores intrínsecos, independentemente de critérios estilísticos, de ordem temática, gosto pessoal, sem interferência apriorística dos fenômenos que justamente se pretende estudar, dando aos textos, num levantamento assim feito, uma distribuição e uma extensão no interior do *corpus* compatíveis com a sua posição e significação quantitativa na produção literária, de modo geral, ou num campo específico tomado como norma especial.

(3) — Referimo-nos às técnicas empregadas em estatística, para a obtenção de amostras, rigorosamente por *acaso* — no sentido matemático, evidentemente — de maneira a reduzir ao mínimo a interferência de elementos intrínsecos e até mesmo de fatores materiais como a encardenação ou os caracteres tipográficos de partes do *corpus*. Existem inclusive tábuas de números distribuídos ao acaso, estabelecidas por computador.

Estabelecido o *corpus* de trabalho, começa a pesquisa propriamente dita, a busca dos dados. Claro está que só se podem pesquisar dados de certa natureza, como lembramos logo de início, ou seja, dados quantificáveis, que nos levem ao estabelecimento de relações quantitativas entre elementos do código lingüístico, que nos levem enfim a estruturas quantitativas (4) Muitas vêzes, é óbvio, o conhecimento de determinadas estruturas quantitativas nos conduz a uma melhor compreensão das estruturas qualitativas. Contudo, em estatística lingüística, partimos destas em busca daquelas, partimos de *modelos* de análise fornecidos por uma escola lingüística e percorremos o *corpus*, levantando as *ocorrências*, as *atualizações* daqueles modelos.

Procede-se, pois, ao levantamento dos fatos concretos relativos ao fenômeno lingüístico, ao aspecto estrutural, funcional ou estrutural-funcional que se deseja pesquisar. Considera-se, como hipótese de trabalho, que o fenômeno estudado apresenta uma distribuição aleatória, que as variações se inscrevem numa curva da lei *normal* ou de Gauss. Prossegue-se nessa busca dos dados até que se obtenha uma curva constante. Essa constância será verificada por contra-prova, isto é, pelo exame de amostra suplementar.

Tomemos o exemplo simples, do número de palavras por verso, levantado em *Os Timbiras*, na pesquisa citada mais acima. O número de palavras por verso *varia* de um mínimo de duas palavras a um máximo de nove. Temos, pois, que o número de palavras por verso é uma *variável*, x , que pode assumir diversos valores. Em 2 e 9 temos os limites mínimo e máximo que definem o *campo da variável*. Numa amostra de 100 versos, encontramos para cada valor da variável, um certo número de versos que lhe corresponde, a que chamamos os *efetivos*, n_i , de cada valor da variável (5)

Obtida uma curva da lei normal, constante, conhecido o campo da variável e os efetivos correspondentes a cada valor da variável, estamos em condições de examinar verdadeiramente o fenômeno, do ângulo quantitativo, e procurar definir-lhe uma *norma*.

Nesse estágio da pesquisa, passa-se a trabalhar com dois *parâmetros*. Obtém-se o primeiro deles, multiplicando-se os valores da variável x pelos efetivos que lhes correspondem e dividindo-se a

(4) — Como, por exemplo, o número de palavras por verso, a proporção de substantivos em relação às demais classes de vocábulos, a distribuição e a frequência de determinada estrutura sintática, etc..

(5) — Numa das amostras de 100 versos (foram levantadas várias delas) tínhamos a relação variável/efetivos: 2/1; 3/2; 4/8; 5/17; 6/35; 7/27; 8/7; 9/1.

somatória desses produtos pela somatória dos efetivos. Resulta desse cálculo a média — no caso, a média de versos por palavras, 6,5 —, que é o *parâmetro de posição*.

O parâmetro de posição assinala o epicentro do fenômeno mas, o seu conhecimento, apenas, não é suficiente para determinar como os efetivos correspondentes a cada valor da variável se dispersam em torno da média. Lança-se mão, pois, de um segundo parâmetro.

Se tomarmos cada verso, dos 100 considerados na amostra, veremos que o seu número de palavras não coincide com a média, mas apresenta uma diferença para mais ou menos, um *desvio* real, positivo ou negativo. Como estamos diante de um fenômeno que apresenta uma distribuição *normal*, sabemos, pelo princípio da *normalização*, que os produtos de cada desvio real pelo número de versos que o apresentam, somados, são iguais a zero. Por meio de um artifício matemático, calculando-se não o produto do desvio real pelos efetivos correspondentes mas o quadrado desse produto (6), pode-se obter a *variança* do fenômeno e a raiz quadrada da variança nos dá o desvio-padrão.

O *desvio-padrão* é, por conseguinte, o *parâmetro de dispersão* que nos indica como os dados reais se distribuem em torno da média, para um determinado fenômeno.

O desvio-padrão é um instrumento de trabalho precioso, que nos permite apreciar um desvio real, julgá-lo e definir-lhe a relevância, a significação — ou a ausência de significação diante de uma norma.

Com efeito, dada uma curva de Gauss, que descreve determinado fenômeno, estabelece-se, em estatística, que os fatos que apresentam um desvio real igual ou menor ao desvio padrão, para mais ou para menos, constituem 68% dos efetivos. Daí decorre a noção de *intervalo*. Com um intervalo de um desvio padrão a menos até um desvio-padrão a mais, tomando-se por referência a média, temos uma faixa que compreende 68% das ocorrências. Com um intervalo de dois desvios-padrão a menos até dois desvios-padrão a mais, sempre tomando-se por referência a média, temos uma faixa que compreende 95% das ocorrências.

Considera-se, desse modo, que todo o desvio real compreendido nesse último intervalo pode ocorrer por *acaso*, que há 95

(6) — Já que o quadrado de um número negativo é positivo. Trata-se de um recurso que permite contornar o problema da normalização de um fenômeno para melhor poder examiná-lo em seguida.

possibilidades em 100 que assim o seja, considera-se, em suma, que se trata de um desvio *normal*, que se poderia esperar, em face da *norma* estabelecida.

Um desvio real que ultrapasse êsses limites tem, portanto, apenas 5 possibilidades em 100 de ocorrer por acaso. Como noutras ciências, em lingüística toma-se êsse critério, o de 0,05, para apreciar a significação de um desvio. Todo desvio real que tem menos de cinco possibilidades em 100 de ocorrer por acaso, é considerado, estatisticamente, um *desvio significativo*.

Na pesquisa realizada sobre *Os Timbiras*, efetivamente, chegou-se a um desvio-padrão de 1,3. Pudemos verificar, então, que os versos formados de 5, 6 ou 7 palavras constituíam realmente 68% dos efetivos, que 95% dos versos continham de 4 a 8 palavras e, finalmente, que os raros versos compostos de 2, 3 ou 9 palavras apresentavam todos, invariavelmente, um problema de natureza temática ou estilística.

Convém lembrar que o desvio estatisticamente significativo não implica absolutamente numa apreciação de valor, no plano estético, nem é garantia de que o fato seja excepcional, no plano lingüístico. Ele permite tão somente separar para uma análise posterior, em termos qualitativos, aquêles fatos que têm maiores possibilidades de apresentar interêsse lingüístico ou estilístico.

Na pesquisa estatística e computacional, temos, basicamente duas “*démarches*” possíveis: do todo para a parte, da parte para o todo.

Conhecida uma parte, uma amostra, um *corpus* constituído de certo número de *atos de fala*, considerado como suficientemente representativo, de acôrdo com os critérios expostos acima, faz-se uma estimativa sobre o conjunto da língua. Esta, como não pode ser examinada diretamente, é *conhecida* através de suas manifestações. Trata-se então de um estudo lingüístico.

Ao contrário, quando se conhece o todo, obras completas de um autor ou mesmo da literatura de uma nação, pode-se analisar, à luz desse conjunto, uma obra particular ou até um trecho, examinando certos aspectos de suas estruturas quantitativas. Temos, nesse caso, um estudo estilístico.

Obviamente, nem sempre é possível distinguir claramente a pesquisa lingüística da estilística, sobretudo quando se analisam fenômenos situados na faixa fronteira entre as duas disciplinas, como, por exemplo, aquêles ligados à linguagem afetiva. Assim, as duas “*démarches*” não são incompatíveis, antes são, complementares e o lingüista passa constantemente de uma para outra.

Num caso como noutro, são essenciais as noções de norma e desvio. Nesse terreno, têm sido comuns os mal-entendidos e as

imprecisões. Preferimos, por isso, ater-nos à sua conceituação ao plano matemático, em que nos colocamos até aqui.

Como pudemos observar mais acima, o exame quantitativo de um fenômeno lingüístico qualquer, o levantamento das ocorrências de uma estrutura ou de uma função lingüística, a análise das relações quantitativas existentes entre certos elementos do código, vai determinar uma curva de Gauss, que representa a norma daquele fenômeno. Essa curva implica numa média e num parâmetro de dispersão, o desvio-padrão.

Ora, êsses dados permitem definir, de um lado, uma *esperança matemática*, ou seja, calcular quais são as possibilidades de que o fenômeno apresente determinado comportamento em qualquer amostra examinada posteriormente, em um nôvo conjunto de *atos de fala* — de língua falada ou de obra literária —; permitem esperar — com 95 possibilidades em 100 — que a sua análise dê resultados semelhantes; e permitem, quando isso não se verifica, identificar os desvios realmente significativos e separar aquêles trechos, que, estatisticamente, não pertencem ou não parecem pertencer ao mesmo esquema de urna, ou seja, lingüísticamente, não representam a mesma norma.

Vê-se, pois, que a noção de norma não é absoluta mas relativa. Em primeiro lugar, o estudo de cada fenômeno dá-nos apenas a norma dêsse fenômeno. A norma lingüística, considerada como o conjunto do léxico efetivo e da sintaxe efetiva, de frequência e distribuição regulares, resulta do conjunto das normas ligadas a cada aspecto das estruturas e funções lingüísticas, dentro do sistema. A norma não se definirá, dêsse modo, por uma curva, mas por um conjunto extremamente amplo e diversificado de curvas da lei normal, de grande complexidade.

Entretanto, mesmo uma norma assim definida é algo relativo. Com efeito, se gravarmos os atos de fala de 10.000 informantes, durante um tempo razoável, poderemos dispor de uma amostra válida, talvez, para a descrição do português falado no Brasil, desde que respeitadas as condições que garantam a representatividade do *corpus*. Estaremos em condições, então, de fazer uma estimativa sôbre a *norma falada*.

O conjunto de textos literários produzidos na mesma época apresentará, inevitavelmente, em relação àquela norma falada, um grande número de desvios, muitos dos quais estatisticamente significativos. Poderemos então surpreender muitos dos aspectos em que aquêles textos divergem da norma falada. Alguns dêsses elementos poderão ser úteis para caracterizar os primeiros em oposição à última.

Contudo, tomados êsses textos literários em seu conjunto, e analisados no que se refere aos mesmos fenômenos examinados quando do estudo da norma falada, verifica-se que êles apresentam, no interior dêsse *corpus*, uma distribuição em curva de Gauss, constante, com parâmetros de posição e de dispersão próprios. Temos, então, que, embora apresentando desvios significativos em relação à norma falada, êles constituem, internamente, uma norma especial, a *norma literária*. Esta, por sua vez, dará elementos para o exame de um autor, em particular.

Cada autor, em relação à norma literária, apresentará em suas obras certo número de desvios significativos, que permitirão compará-lo não apenas a essa norma como também aos demais autores. Entretanto, o *corpus* constituído pelo conjunto de suas obras, mostrará, em relação aos mesmos fenômenos, curvas constantes, que definem uma norma, a *norma de autor*. Ela dará elementos para um melhor exame, um melhor conhecimento, de uma de suas obras ou mesmo de um pequeno trecho.

Cumprir fazer aqui uma observação. Uma pequena frase, mal interpretada, “o estilo é desvio” despertou esperanças descabidas e acabou levantando uma interminável polêmica. Tomar essa frase literalmente equivale a dizer “o homem é uma raposa” e verificar, depois, desencantado, que êle não tem nariz pontudo ou cauda peluda. Evidentemente, a análise dos desvios — e não “do desvio” — não permite caracterizar um estilo e nem mesmo, quando empregado isoladamente, determinar se um texto pertence ou não a certo autor. Nem a existência de tal ou qual desvio nos autoriza a um julgamento estético, ao menos no estágio atual das pesquisas. O que não se pode negar, entretanto, é que as normas especiais a que nos referimos, as relações entre elas, e o estilo de um autor apresentam, efetivamente, desvios estatisticamente significativos, que merecem um exame objetivo, desapassionado. Os desvios, se não explicam o estilo, podem ser, entretanto, uma de suas manifestações.

A pesquisa estatística e computacional, em lingüística, desenvolveu-se extraordinariamente nas duas últimas décadas. Êsse desenvolvimento, entretanto, não foi uniforme. No campo da fonologia, por exemplo, basta lembrar os problemas de uma dupla transcrição, a fonológica e a dos caracteres disponíveis num computador que obriga a uma trabalhosa pré-edição e a uma “tradução” posterior dos resultados, além dos cuidados necessários para não confundir combinatória de fonemas e norma articulatória fonética, perigo sempre presente. Ainda assim, os resultados são já animadores. Outro terreno escorregadio é o da sintaxe, não apenas em razão das dificuldades de programação mas sobretudo em virtude do atraso relativo em que se encontra essa disciplina.

Assim, o campo em que mais se desenvolveu a lingüística computacional e aquêle em que apresentou resultados amplos e seguros, é o da lexico'ogia. O emprêgo do computador no estudo do léxico tem permitido estudos sôbre *corpus* de um milhão de palavras, por conseguinte, altamente representativo; tais estudos seriam impraticáveis sem a máquina, ou exigiriam o trabalho esterilizante de equipes numerosas por muitos anos. Dêles muito se aprendeu a respeito das estruturas quantitativas do léxico. Além do desenvolvimen'ço da pesquisa lingüística fundamental, já começa a alongar-se a lista de aplicações práticas, na descrição ou no ensino de línguas, em informática, etc.

O ponto de partida de uma pesquisa estatística do léxico é o estabelecimento de uma *norma léxica*, uma série de regras que possibilitem determinar com segurança os limites do *vocábulo*. Como n'ço existe uma norma léxica universal nem tão pouco se conseguiu uma que se aplique de modo exaustivo e sem possibilidade de êrro a uma só das línguas estudadas até hoje, o pesquisador é levado a estabelecer uma norma léxica própria, isto é, fixar os critérios segundo os quais se determinará a fronteira entre um vocábulo e outro, se poderá separar os vocábulos, quantificá-los, sem depender do traço'eiro espaço em branco e sem desmantelar indevidamente as locuções, as léxicas compostas e complexas.

Evidentemente, uma norma léxica criteriosa é a condição *sine qua non* de qualquer trabalho estatístico e computacional, nesse campo. Contudo, visto que deve possibilitar a separação de tôdas as palavras que compõem um texto, sem exceções e sem êrros, semelhante norma léxica torna-se bastante complexa. Daí decorre a dificuldade — se não a impossibilidade — de transformá-la em programa para um computador, de modo que êste possa s'zinho aplicar os modêlos.

Contorna-se o problema com uma pré-edição, assinalando-se manualmente a separação das palavras. Assim, o *corpus* submetido ao tratamento computacional, perfurado em cartões ou fitas, já traz um sinal — delimitação de palavra — f'cilmente identificável peia máquina. Naturalmente, a separação é automática, quando se considera como palavra a unidade gráfica, separada por espaços em branco.

A norma léxica tem ainda ou'ra função: a de indicar se os resultados obtidos na pesquisa são comparáveis aos de outra pesquisa, ou, se as normas empregadas divergem, até que ponto podem ser confrontados.

O Professor Ch. Muller distingue: *lexema*, a unidade de língua, o signo lingüístico disponível na consciência; *vocábulo*, o signo lin-

güístico atualizado em discurso, unidade de discurso: *palavra*, cada ocorrência, no texto, de um vocábulo, ou seja, unidade de texto (7).

Se tomarmos um *corpus* constituído de x palavras, veremos que elas não são tôdas diferentes, mas que correspondem a y vocábulos e que y é sempre menor que x ; ou seja, que muitos vocábulos se repetem, *ocorrem* várias vêzes, que o número de vocábulos é menor que o de palavras. Dividindo-se o primeiro pelo segundo, $V/P = x/y$, obtemos uma fração que indica a riqueza do vocabulário daquele *corpus*, em têrmos absolutos. Tomando-se vários textos e calculando-se o quociente vocábulos/palavras de cada um deles, pode-se classificá-los uns em relação aos outros, quanto a êsse aspecto.

A classificação dos vocábulos pela freqüência tem grande interesse e diversas aplicações práticas. Tomando-se um texto, ou um conjunto de textos — um *corpus* —, encontramos vocábulos que nêle ocorrem uma única vez, outros que ocorrem duas vêzes, três, etc., até aquêles que atingem freqüências muito altas: $V_1, V_2, V_3, \dots, V_n$. Pode-se classificá-los, então, de acôrdo com a sua freqüência, estabelecendo uma hierarquia entre êles.

Os vocábulos que apresentam as freqüências mais altas e distribuição regular pelo maior número de textos (8), são aquêles que interessam à elaboração de um vocabulário fundamental. A alta freqüência desses vocábulos tem como consequência seu baixo custo de armazenamento na memória — já que êles nos são “lembrados” constantemente nas emissões dos que nos falam — e alto rendimento — já que os empregamos a todo o momento.

A noção de vocabulário fundamental — à qual se deveria ligar também a de uma gramática fundamental, baseada nas estruturas sintáticas mais importantes — não é rígida, como pensam alguns mas bastante flexível. Há um vocabulário fundamental realmente mínimo, estabelecido a partir de poucos vocábulos caracterizados pelas mais altas freqüências, e que poderíamos chamar de “vocabulário de sobrevivência”, pois que é o mínimo que permite a um indivíduo em terra estranha não morrer de fome. Um segundo nível compreende vocábulos de freqüência ainda bastante alta, de um custo de armazenamento um pouco maior, mas que permitam uma conversação normal.

(7) — Assim traduzimos *lexème, vocable* e *mot*, propostos pelo Professor Ch. Muller. Cf. MULLER, *Initiation à la statistique linguistique*, Paris, Larousse, 1968, p. 136.

(8) — Referimo-nos aqui indiferentemente aos textos que constituem um *corpus*, tenham êles origem numa gravação de língua falada ou resultem do levantamento de trechos de língua escrita.

Não se deve esquecer aqui o vocabulário fundamental literário, ob'dido pelo levantamento dos vocábulos que apresentam alta frequência e distribuição regular, encontrando-se na interseção dos conjuntos de vocabulário de um bom número de textos literários.

A organização de vocabulários especiais obedece aos mesmos princípios. Temos, por exemplo, o vocabulário fundamental técnico do francês, que está sendo elaborado pelo Centro de Informática de St. Cloud.

Os vocábulos de baixa frequência — que ocorrem uma ou duas vezes no texto, V_1 e V_2 — são naturalmente os mais numerosos e, embora de baixo rendimento, de acôrdo com os critérios expostos acima, têm particular interesse. Os vocábulos de alta frequência, como certas preposições, o artigo, certos verbos importantes, certos substantivos aparecem nas emissões de todo falante, praticamente, e com uma distribuição pouco variável. Já os vocábulos de baixa frequência constituem um conjunto bastante grande, uma lista extensa, que jamas coincide de um emissor para outro, de um autor para outro. Por isso, o vocabulário de baixa frequência contribui para a caracterização de um autor ou de uma obra e constitui, por vezes, um elemento valioso para sua identificação ou para seu reconhecimento pelo leitor.

Não nos seria possível lembrar aqui todos os trabalhos que tem sido realizados no campo da lexicologia computacional, nem mesmo citar o longo inventário de suas aplicações práticas. Falta-nos o tempo, é limitado o espaço de que dispomos. Restringimo-nos, pois, a algumas de suas aplicações que têm despertado maior interesse. Muito pouco se sabe sobre as estruturas quantitativas do léxico, o campo é praticamente virgem e as perspectivas de trabalho amplas.

Como dizíamos, logo de início, a estatística lingüística é, antes de tudo, uma técnica e como tal deve ser considerada. O computador, uma máquina que permite pesquisar um *corpus* extensíssimo, de maneira exaustiva, sem erro e sem fadiga para o pesquisador. Mas não se deve pedir da lingüística estatística e computacional mais do que ela pode dar.

Cabe ao lingüista a escolha das estruturas qualitativas que serão objeto de estudo, a determinação do *corpus* que será submetido a tratamento e a conveniente proposição das questões. Se falhar num desses aspectos de seu trabalho, os resultados serão comprometidos.

Mas não termina aí a responsabilidade do pesquisador. Uma vez obtidos os dados estatísticos, inicia-se o trabalho realmente árduo e criador que é o da sua interpretação e que leva a conclusões de valor científico. Dois perigos o esperitam nessa fase: restringir ex-

cessivamente as suas conclusões, num subaproveitamento dos dados de que dispõe, ou lançar-se à aventura de afirmações que êstes de nenhuma maneira autorizam.

Contudo, entre a posição retrógrada daqueles que negam qualquer significação à estatística lingüística, e daqueles que pretendem tudo explicar, solucionar todos os problemas dêsse ponto de vista, existe uma terceira, a científica, que consiste em encarar a lingüística estatística e computacional como um instrumento válido, limitado como qualquer outro, e que, quando empregado com seriedade e objetividade, com espírito científico, enfim, trouxe importante contribuição para o desenvolvimento dos estudos lingüísticos e nos oferece hoje um vasto campo para a pesquisa.

LE MORPHÈME GRAMMATICAL *IREI, ÁS, Á,* ET UNE FORME DE FUTUR TRÈS USITÉE AU BRÉSIL.

Albert Audubert

Il n'existe pas de grammaire portugaise — à ma connaissance du moins — qui dans les chapitres traitant du futur et de ses emplois signale l'une des formes les plus courantes de l'expression de ce temps. Tout le monde est d'accord pour reconnaître que le futur simple est d'usage relativement rare, en langue parlée surtout (*), et l'on énumère ensuite les différentes formes, dites périphrastiques, qui peuvent se substituer à la forme simple. On mentionne naturellement le présent de l'indicatif du verbe *ir* suivi de l'infinitif du verbe principal, pour indiquer une action future immédiate, mais, curieusement, on omet de relever que ce même verbe *ir* s'emploie tout aussi bien, et avec une très grande fréquence, au futur de l'indicatif suivi du verbe principal à l'infinitif. Cette omission s'explique-t-elle par le fait que, dans cette forme, l'auxiliaire se trouve déjà lui-même au temps qu'il est destiné à exprimer dans son association avec l'infinitif et l'on estime que, la forme composée comportant elle-même le futur, on peut s'abstenir de la signaler? Cependant l'emploi très répandu de cette tournure devrait mériter un examen plus sérieux.

On serait tenté a priori d'établir une distinction dans l'expression du futur entre les formes *vou+inf.* et *irei+ inf.*; la première indiquerait un futur immédiat (avec un plus grand degré de réalité, on dirait presque d'obligation, que comporte ce présent) tandis que la seconde en raffinerait l'expression, se situant dans un avenir un peu plus éloigné, plus proche cependant que celui exprimé par le futur à la forme simple. Mais cette distinction ne résiste pas à l'examen des exemples. Nous savons que les titres des journaux ont tendance à être plus emphatiques que le texte qui suit; c'est ainsi qu'on peut trouver, par exemple dans la *Folha de S. Paulo* du 3/7/64 le titre: "*Elevação de impôsto irá onerar custo de produtos*"

(*) Cf. la "*Gramática do Português Contemporâneo*" du Prof. Celso Cunha (éd. Bernardo Alvares S. A., Belo Horizonte 1970) p. 315, livre très sûr et documenté, indispensable désormais.

et quelques lignes plus bas, dans le corps de l'article: "*Para as classes produtoras paulistas, a medida vai onerar o custo das mercadorias*" Dans son dernier message de campagne électorale, publié dans les journaux du 1/10/60, le futur président de la République commençait ainsi son exorde: "*Meus concidadãos, Dentro de 48 horas ireis escolher o Presidente que orientará os destinos do Brasil no próximo quinquênio*" et ainsi sa péroraison "*Os brasileiros vão votar, depois de amanhã, esta tese*" Ce sont de simples raisons stylistiques, soit emphase, soit besoin de variété, qui justifient telle forme plutôt que telle autre. Il semble bien que *vou + inf.* et *irei + inf.* soient parfaitement interchangeable et ne soient appelés par tel ou tel entourage particulier. Mon attention avait été attirée sur ce problème par une faute de français très souvent commise par nos étudiants brésiliens: "*Nous irons expliquer maintenant*", au lieu de "*nous allons expliquer.*" Le calque sur "*iremos explicar agora*" est flagrant et ne peut que désigner ici un futur très proche. Mais l'examen de nombreux exemples montre que si *irei + inf* s'emploie exactement comme *vou + inf* il peut assumer tout autant les valeurs de la forme simple, autrement dit recouvrir à lui seul tout le champ du futur. C'est ainsi que forme simple et forme composée se trouvent réunies dans des mêmes textes, avec même valeur, et leur distribution ne peut s'expliquer que par les mêmes raisons stylistiques évoquées plus haut: "*Açodadamente nós não iremos criticá-lo, como não iremos apoiá-lo. Antes de tudo, abriremos um crédito de confiança e pediremos ao nosso prefeito que continue no mesmo ritmo. De nossa parte, iremos fazer aquilo que nos propusemos fazer.*" (O Estado de S. Paulo du 12/4/69) "*O técnico leva do México uma experiência e conhecimentos técnicos que, afirma, darão outra dimensão ao seu trabalho e irão contribuir para o desenvolvimento do atletismo paulista; os africanos, se continuarem assim, irão dominar grande parte do atletismo mundial nos próximos anos*" (O Estado de S. Paulo, sans date).

Ce qui semblerait justifier la préférence accordée à cette forme c'est qu'elle présente à elle seule les caractéristiques des deux autres: en effet, elle est analytique (et l'on sait le penchant du portugais pour ce type de construction) et en même temps elle porte la marque du futur sur l'auxiliaire, de la même façon que les désinences *-ei*, *-ás* etc. de la forme intégrée. Les exemples donc abondent, qui présentent ce morphème grammatical *irei*, etc. suivi de l'in initif: "*Os meios audiovisuais irão transformar o mestre. Algo de semelhante será o que irá suceder com a escola*" (Anísio Teixeira, in Folha de S. Paulo du 28/9/68). "*É o que iremos ver*" (-id-) "*Parece-me que iremos nos entender perfeitamente*" (O Estado de S. Paulo du 23/6/71). "*A França irá participar do finan-*

ciamento” (Folha de S. Paulo du 18/10/68). “*Já está na hora da CTB esclarecer quando irá automatizar os telefones*” (Folha de S. Paulo du 28/9/68). “*A conferência irá abordar dois temas*” (O Estado de S. Paulo du 1/7/70) “*F irá ganhar 8 mil*” (O Estado de S. Paulo du 8/10/70). Dans un “folheto” de littérature de “cordel” on trouve:

“*O verso dêste Play-boy*

Irá ficar na lembrança” (O Caipira contra o Play-boy, de Martins Neto — ed. Prelúdio, São Paulo). “*Índios irão ter mais proteção*” (O Estado de S. Paulo du 12/7/68). “*Entrevista irá ter três partes*” (O Estado de S. Paulo du 22/3/69). “*Réus irão receber os familiares*” (O Estado de S. Paulo du 5/12/70). “*O Rio Grande do Sul irá comprar aerobarco*” (O Estado de S. Paulo du 2/12/70). “*Carta de 5 centavos passará a 20. Iremos escrevê-la com mais capricho*” (Carlos Drummond de Andrade, in City News de S. Paulo du 14/3/71) Lors de lá séance d’ouverture des travaux d’une commission j’ai relevé dans l’exposé du président: “*Os trabalhos que os senhores irão ter Os senhores irão receber também as informações As informações que irão ser encaminhadas Assim iremos poupar um trabalho estafante.*”

Comme on voit, cette forme se prête également à l’expression du futur au passif: “*Gama: Revolução não irá ser desmoralizada*” (O Estado de S. Paulo du 1/12/68). “*Engenharia irá ser amparada*” (O Estado de S. Paulo du 4/7/68). “*Ministro irá ser operado amanhã*” (O Estado de S. Paulo du 11/12/70). “*Impugnação irá ser contestada*” (O Estado de S. Paulo du 8/10/69).

D’autre part, l’auxiliaire *irei* peut se trouver séparé, toujours pour des raisons d’emphase, de son infinitif: “*Esta Casa, que já está de cócoras e se continuar neste diapásão irá em muito pouco tempo ficar de rastros*” (O Estado de S. Paulo du 1/7/71). “*Às 10h30 de hoje na igreja de São Gabriel, irão os amigos do inesquecível E. F. orar na missa de 30º dia.*” (Folha de S. Paulo du 29/9/69). “*O ex-presidente declarou que irá mesmo viajar para a Europa*” (Notícias Populares du 15/8/68).

Dans de très nombreux cas, le morphème grammatical se charge d’ambiguïté, de telle sorte qu’il est difficile de dire s’il s’agit toujours d’un simple indicateur de futur ou bien déjà d’un morphème lexical, du verbe *ir*, à valeur pleine, indiquant le déplacement, le mouvement: “*A seleção que irá representar o Brasil*” (Luis Martins, in O Estado de S. Paulo du 11/10/68). “*Sua Majestade irá conhecer a fazenda*” (Última Hora de S. Paulo du 14/10/68). “*O Ministro embarca para o Rio de Janeiro. Irá assinar o tratado*”... (City News de S. Paulo du 6/6/71). “*Um grupo de cinegrafistas que irá fazer o percurso da Transamazônica*” (Jornal do Brasil du

4/7/71). “A. S. levará sua filha, que irá estudar na França” (O Estado de S. Paulo, sans date). “O Presidente irá votar em Porto Alegre” (O Estado de S. Paulo du 20/8/70). “Os conjuntos residenciais onde irão morar os favelados” (Folha de S. Paulo du 29/11/70). “Os jogadores irão se apresentar hoje pela manhã no clube” (Jornal do Brasil du 23/3/71). “Os gauchos estão comprando os ingressos para os jogos da Davis neste fim de semana deixando claro que irão lotar as dependências do Petrópolis Tênis Clube” (Diário da Noite du 28/7/71). “O Ministro inicia amanhã uma viagem de três dias ao Rio Grande do Sul, onde irá assinar convênios, fazer um programa de televisão, reunir-se com o Conselho Estadual de Educação e, ainda, visitar as cidades de Canoas, São Leopoldo. Em Porto Alegre o Ministro assinará convênios com o Conselho Universitário” (O Estado de S. Paulo, sans date).

L'emploi de la préposition *em* dans certains de ces exemples ne permet pas de lever l'ambiguïté entre morphème lexical ou grammatical quand on sait que *em* est fréquent dans la syntaxe moderne brésilienne après les verbes de mouvement; souvenons-nous de la réflexion de Mário de Andrade à Manuel Bandeira: “Os portugueses dizem *ir à cidade*. Os brasileiros *na cidade*. Eu sou brasileiro” Cependant, tous comptes faits, il s'agit bien toujours vraisemblablement du morphème grammatical. Dans l'exemple déjà cité, si caractéristique: “*Réus irão receber familiares*”, il est bien évident que les accusés ne se déplacent pas.

A côté de la forme *irei + inf.* il existe aussi *irei + gérondif*, plus rare sans doute et qui nuance le futur de l'idée de progression, de développement, propre au gérondif. Cláudio Brandão, dans sa “*Sintaxe Clássica Portuguesa*” (Belo Horizonte, 1963) cite un exemple de Vieira, Sermões, 3^o 165: “*Os escrúpulos que a isto me movem, irei discorrendo em um exame particular*” Voici d'autres exemples, récents: “*As delegações do mundo irão deixando o estádio, na ordem inversa da entrada*” (Última Hora de S. Paulo du 12/10/68). “*A velocidade da nave irá aumentando gradativamente*” (Folha de S. Paulo du 25/5/69). “*Só com o tempo iremos dominando as irregularidades que aparecem*” (Folha de S. Paulo du 10/5/69). “*Modêlo político irá surgindo aos poucos*” (O Estado de S. Paulo, sans date). “*A partir do meio da semana, o País irá voltando à rotina*” (Fernando Pedreira, in O Estado de S. Paulo du 21/6/70). “*Irá o leitor descortinando o retrato da terra & alma do Brasil*” (Apresentação da “*Editôra do autor*”, p. 5 “*Brasil, Terra e Alma*”, Carlos Drummond de Andrade). “*Este é, no entanto, um problema que irá crescendo de importância na medida em que se aproximar o dia da posse*” (Folha de S. Paulo du 24/10/70). “*Só assim nos iremos definindo perante o mundo como uma pátria unida*” (O Estado de S. Paulo du 11/4/71). “*A medida que fôr trabalhando*

irei selecionando. ” (Manchete nº 996, p. 130, du 22/5/71). On trouve aussi cette forme au passif: “*Com o passar do tempo, sem utilização, essa medida irá sendo progressivamente derogada*” (O Estado de S. Paulo du 21/9/71). “*Só com o tempo irão sendo conhecidos os pormenores dessa teia de segredos e mistérios*” (Manchete, nº 1013 du 18/9/71, p. 19). Cette forme, accompagnée souvent d’adverbes ou locutions indiquant le développement, désigne une action à venir, mais vue déjà dans sa réalisation, une “action actualisée”, pour reprendre les termes de B. Pottier. Et, s’agissant du gérondif associé au futur, notons au passage une nouvelle omission des grammairres et syntaxes portugaises à propos d’une autre formation de ce temps, d’emploi légèrement familier, mais à coup sûr bien vivant, la forme “*estarei + gérondif*”: “*Ela estará dançando com o mais disputado “play boy” da atualidade, que irá traduzindo as palavras no fox trot*” (Stanislaw Ponte Preta, in Última Hora de S. Paulo du 13/3/59). Dans le même discours du candidat à la présidence de la République, cité plus haut, nous relevons “*cada qual estará escolhendo o próprio futuro*”; dans le même article du Prof. Anísio Teixeira, déjà cité, “*já não estaremos ministrando a cultura clássica*”; l’entraîneur de l’équipe du Brésil déclarait le 24/7/71: “*Em Buenos Aires estaremos disputando uma taça importante para o futebol brasileiro*” (O Estado de S. Paulo). Ou encore: “*Os cambistas que as estarão oferecendo (as cadeiras do ginásio) por um preço muito maior* ” (O Estado de S. Paulo du 17/9/71).

Il ne faut pas non plus oublier que le verbe “*ir*” peut entrer dans la formation d’un très grand nombre d’expressions, combiné avec la préposition *a* et un substantif, du type “*ir a julgamento*”, ce qui donne au futur “*irá à falência, irá a júri, irá à concorrência, irá a dissídio, irá à discussão, irá à forra, irá à greve, etc.*”. “*Cineast irá a julgamento*” (Folha de S. Paulo du 6/6/71). “*Bens da TV irão a exame*” (O Estado de S. Paulo du 9/6/71). “*Os nossos códigos irão a exame do Congresso*” (O Estado de S. Paulo du 21/3/71). “*Os móveis de H. irão a leilão*” (Folha de S. Paulo du 25/4/71). “*Livro fiscal irá a debate na Guanabara*” (O Estado de S. Paulo du 1/4/71). “*Brasil irá a debate na Inglaterra*” (O Estado de S. Paulo du 13/4/71) “*Celibato irá a comissões*” (O Estado de S. Paulo du 5/10/71). On peut avoir aussi *ir* suivi d’un adverbe: “*Presídio Tiradentes irá abaixo*” (O Estado de S. Paulo du 28/8/71). Dans ces derniers exemples il semble bien qu’on ait affaire, comme plus haut avec l’infinitif ou le gérondif, à un *irá* morphème grammatical, simple indicateur de futur, et il est intéressant de relever le parallélisme entre ces dernières formes et celles qui comportent un infinitif.

Cette tendance, proche de la facilité, que nous venons de relever à propos de l’emploi de *irei + inf.* en lieu et place de *vou +*

inf. ou de la forme simple, se retrouve parallèlement, au passé, avec *iria* + *inf.* à côté de *ia* + *inf.* et de la forme intégrée. “*B. declarou há dias que iria responder às injúrias contra sua pessoa*” (Fôlha de S. Paulo du 27/12/70). “*A economia nacional iria entrar em crise aguda*” (idem, 26/3/69) “*Bem que pensaram que iriam me dobrar, mas não conseguiram*” (O Estado de S. Paulo du 20/8/71 “*Expliquei que se fôsse, acabaria jogando, que iriam me pressionar para jogar e eu acabaria arrebatando o joelho*” (O Estado de S. Paulo du 5/3/71). “*Não imaginava que iria ser pisoteado e muito menos, que no Pronto-Socorro receberia incentivos do general M.*” (O Estado de S. Paulo du 6/3/71). “*No fim do século passado, o homem conseguiu um produto que iria revolucionar o mundo*” (O Estado de S. Paulo, sans date). “*Griffith tentaria diminuir a distância, enquanto que Monzon iria preferir lutar de ângulo que pudesse fazer valer sua maior envergadura*” (O Estado de S. Paulo du 26/9/71).

Il ressort donc, de l'examen de ces exemples, que nous avons affaire ici à une formation extrêmement vivante, la plus apte de toutes sans doute à exprimer le futur de l'indicatif ou le futur dans le passé. Nous avons essayé de dire pourquoi elle jouissait d'une telle faveur: forme analytique, où l'auxiliaire est marqué au futur beaucoup plus fortement que la forme intégrée ou que la forme avec *vou*, possibilité d'utiliser l'infinitif, le gérondif, le substantif, l'adverbe après le morphème grammatical. Nous avons vu que, dans certains cas, ce morphème grammatical pouvait en quelque sorte se gonfler sémiqument et prendre le statut d'un morphème lexical, ce qui, de toute façon, ne change rien à l'analyse purement formelle. Tout cela donne au portugais une plus grande richesse de moyens dans l'expression de l'action à venir et la langue ne se prive pas de l'exploiter stylistiquement. A ce point de vue, le français ne dispose pas d'une telle variété. Les constructions du type “*Vous n'irez pas croire penser*”, cf. “*je n'irai pas m'en vanter, naturellement. Personne ne comprendrait*” (Georges van Parys, Les jours comme ils viennent, p. 272); “*pourquoi irais-je étaler mon amateurisme après la démonstration d'un maître comme Kempff?*” (idem, p. 357), ces constructions, d'usage “littéraire” et recherché, donc assez rare, à rapprocher par exemple du portugais, mais à un autre temps: “*Que foste tu fazer!*”, sont simplement destinées à atténuer la pensée, à lui donner une forme plus polie et discrète; et il n'est pas possible d'y voir comme dans le portugaise *irei* le morphème grammatical indicateur de futur, dont la fortune est curieusement ignorée des grammairiens comme nous le soulignons au début de cet article.

O MUNDO-PROVÉRBIO

(Ensaio sôbre *I Malavoglia*)

Antonio Candido

“Il mare è amaro e il marinaio muore in mare”

Na França, os romances mais típicos do Naturalismo são marcados pela civilização que a burguesia construiu no enquadramento das cidades, e trazem na sua estrutura o próprio ritmo da sucessão temporal. Mas em lugares onde pesava o atraso econômico e a cultura das cidades não predominava, como na Itália do Sul, a ficção se tingiu de regionalismo e o império da rotina suscitou na organização do enredo uma relativa atemporalidade, pela obrigação de representar costumes e modos de ser indefinidamente estáveis. Assim é em *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, onde o tempo flui pastoso e as etapas não se diferenciam, fazendo os homens parecerem os mesmos, uma geração após outra, encasulados na fixidez do costume.

A tonalidade dominante é, pois, de fechamento, e a composição afina por ela, sugerindo de vários modos o caráter cerrado do grupo e dos indivíduos. Daí uma estrutura circular que se manifesta em vários níveis, indicando a recorrência dos problemas e das soluções, como se cada geração recomeçasse no mesmo ponto, com o imobilismo das organizações sociais estagnadas, onde, para falar como Fernand Braudel, o tempo deixa de ser histórico para ser geográfico, definindo-se pelo retôrno das estações e seus trabalhos.

* *
*

I Malavoglia contam a história de uma família de pescadores de Acci-Trezza (perto de Catania, na costa oriental da Sicília), que vivem muito unidos em sua casa, conhecida como “da Nespereira” — “la Casa del Nespolo”. O drama se configura quando o velho chefe da família, Padron’Ntoni, procurando um lucro suplementar

Nota — Este ensaio é afetuosamente dedicado a Betty Mindlin Lafer, a mais recente leitora de Verga.

fora da ocupação habitual, resolve comprar a crédito do usurário da aldeia uma certa quantidade de tremoços, para o filho Bastianazzo ir vender aos tripulantes de um navio ancorado na região. Mas tudo se perde num naufrágio, os Malavoglia ficam sem o membro mais forte e com o pêso da dívida, acabando por entregar a casa. A unidade e o equilíbrio doméstico se desfazem, dois netos somem no mundo, outro morre na guerra, o sôgro e a nora também morrem, depois de lutarem sem êxito para recuperar a morada. Mas isto é conseguido mais tarde pelo caçula, que recomeça uma nova etapa da família. Assim, o esquema circular aparece inicialmente no plano mais geral do enredo.

Aparece, ainda, na correlação funcional dos três lugares que constituem o mundo dos Malavoglia, formando um sólido triângulo inscrito: a Casa da Nespereira; a aldeia de que faz parte; o mar a cuja beira se encontra. Quanto a êstes locais (singualmente caracterizados, nunca descritos), os artigos definidos introduzem casualmente toques de descrição, como se êles fôsem elementos da narrativa. Da casa, por exemplo, o narrador nunca dirá quem tem na frente *um* alpendre, ao lado *uma* cancela e por perto *uma* oliveira parda. Mas contará com familiaridade, a certa altura, que Fulano se apoiou *no* alpendre, que Beltrano abriu *a* cancela, ou que *a* oliveira parda estalava como se chovesse. Do mesmo modo, sem qualquer apresentação preliminar, irá dizendo, quanto à aldeia, que tal personagem entrou *no* beco, sentou *nos* degraus da igreja ou se abrigou da chuva *no* galpão do açougueiro. Os pormenores são tratados como se a sua existência fôsse conhecida por nós como é pelo narrador, tendo a realidade óbvia das coisas naturais.

A indeterminação e parcimônia dos traços descritivos contribuem para dissolver os ambientes no seu significado social. A casa não é uma realidade física marcante e impositiva, quase um personagem, como em tantos romances de Zola ou n' *O Cortiço*: é expressão da família, transfigurando-se metafôricamente nos ditos reveladores. ("Casa mia, madre mia" "La casa ti abbraccia e ti baccia") Daí a funcionalidade de certas antanáclases, mediante as quais a casa = habitação não pode separar-se em nosso espírito da casa = grupo familiar, fundindo-se ambas numa metáfora sugestiva do gênero de vida (casa = barca): "A casa dos Malavoglia sempre fôra uma das primeiras de Trezza; mas agora, com a morte de Bastianazzo, Ntoni no serviço militar, Mena precisando casar e todos aquêles esfomeados dando pelos pés, era uma casa que fazia água por todos os lados"

Em consonância, a aldeia não tem realidade topográfica definida: é o correspondente geográfico do grupo, assim como, por sua vez, o mar é local de trabalho e não paisagem ou símbolo. Por

isso êles são interdependentes e formam uma continuidade, uma espécie de espaço único multifuncional, cujo princípio de integração é o gênero de vida, isto é, a pesca, função maior do grupo e signo da sua articulação com o meio. Se quisermos voltar à idéia de recorrência, podemos dizer que neste romance a casa de uma família de pescadores, a aldeia de pescadores e o mar onde os pescadores trabalham formam círculos concêntricos, ligados pela infra-estrutura, que é o gênero de vida. E está claro que o elemento econômico interessa aqui em suas conseqüências literárias: estilisticamente, como gerador de modos de expressão e tratamento da narrativa; estruturalmente, como coordenador dos diferentes espaços; historicamente, pela modificação que imprime ao tratamento de um espaço privilegiado na literatura, — o mar

N'Os trabalhadores do mar, de Victor Hugo, êle é cenário titânico para uma série de atos de titanismo, através dos quais o grande humanitário procura dar outra versão ao "gesto augusto do sementeiro", inscrevendo românticamente o esforço produtivo na categoria da epopéia. Mesmo depois do Romantismo o mar continuou sendo um "ambiente em si" um lugar privilegiado, cheio de conotações alegóricas, tanto na banalidade exótica de um Pierre Loti quanto nos grandes livros de Melville e Conrad. Mas o de Verga é uma espécie de *Os trabalhadores do mar* do Naturalismo, onde a faina do homem assume a categoria normal de esforço para sobreviver e a visão simbólica dá lugar a uma noção quase topográfica. A sua presença como local de trabalho é patética porque os pescadores são homens sem terra, atirados para êle como para um campo de ninguém, sáfaro e perigoso, onde as atividades se fazem com risco de vida.

Desmistificação, portanto, resultando na aludida imanência de uma paragem que é decisiva sem ser descrita nem comentada, embora possa de repente aparecer poderosamente como elemento adjetivo da ação, — por exemplo, na cena da tempestade. Não espanta, pois, que esta história de pescadores seja sobretudo terrestre, já que o trabalho no mar é a dura obrigação para poder viver em terra. "La mer, la mer toujours recommencée", — pensamos, lembrando o verso de Valéry em sentido completamente diverso. Recomeçado, sem simbolismo nem metáfora, na monotonia cíclica das tarefas diárias, no eterno retôrno igualmente desmistificado, que é o das jornadas de pesca. Um retôrno eterno rebaixado ao nível da miséria sempre igual a si mesma.

O meio físico é assim o primeiro grande pêso que oprime os personagens dêste livro, encarnando a pressão da necessidade dum modo elementar que parece o do destino, dobrando os homens no círculo fechado das condições naturais. Mas o meio social da aldeia

age de modo parecido, como se uso e costume tivessem o cunho perpétuo, inevitável, do vento e da maré.

Esse encadeamento de opressões acaba gerando uma inversão de perspectivas e tonalidades, que aliás não é rara na ficção naturalista, apesar da sua postulada imparcialidade de “estudo”. O destino do pobre, jogado no limite da sobrevivência, adquire uma certa majestade tenebrosa e traz de volta um pouco do titanismo romântico, — que se torna fator, ao mesmo tempo, de nobreza e enfraquecimento da narrativa. Lawrence, apesar da admiração por Verga (que traduziu), dizia com razão que *I Malavoglia* carregavam demais na “tragédia dos humildes”, “exagerando o aspecto de comisseração” — “it is rather overdone in the pitiful side” (1). De fato, nessas páginas firmes corre às vezes um estremecimento quase caricato de sentimentalismo que lembra *Il Cuore*, do simpático e deslavado Edmondo de Amicis.

As pressões nivelam os personagens. É certo que, dentro e fora da família Malavoglia, eles são demarcados e manifestam comportamentos definidos. Mas, acima deles, o que impressiona o leitor é a homogeneidade essencial de sua vida: poucas atividades para quase todos, mesmas recreações, mesmas preocupações, mesmas conversas, — de tal modo que os próprios aproveitadores não se distinguem muito, porque participam da mesma rotina e dependem do gênero de atividade dos explorados.

Sobretudo, não há assuntos privados e todos falam aberta, mas cândidamente, da intimidade dos outros, como se o que toca ao indivíduo ou à família devesse necessariamente virar interesse comum, incorporando-se ao tecido da vida coletiva. Quando a irmã do vigário faz um prato, os velhos no largo sabem o que é, pelo cheiro: “ — Hoje Don Giammaria tem macarrão frito para o jantar, — observou Piedipapera fungando para o lado da janela da casa paroquial” De manhã, todos ficam sabendo com quem dormiu naquela noite a vendeira em sua estrebaria, — e assim por diante. Isto dá força atuante à dívida e aos dissabores dos Malavoglia, comentados por todos, dia a dia, esquadrinhados e seguidos nas menores conseqüências legais e humanas. As normas e as transgressões são sempre iguais, vistas do mesmo modo, com efeitos previsíveis de antemão, porque ninguém imagina a possibilidade de variações. Simbolicamente, o principal informante da aldeia não precisa ver: é um cego, Mastro Nunzio, que passa a vida esmolando na porta da venda.

(1) — D.H. Lawrence, “Giovanni Verga”, *Selected Essays*, Penguin Books, 1950, p. 279.

No plano da família, projetada materialmente na casa, o pêso dos outros círculos parece mais duro, e cada um deve renunciar à própria veleidade para obedecer às normas e interêsses do grupo. Aqui, o costume é zêlo do nome, união, obediência aos mais velhos, aceitação da sorte, do papel e do lugar de cada um, como estatui um ditado referido por Padron 'Ntoni: “Os homens são feitos como os dedos da mão: o dedão deve ser dedão e o dedinho deve ser dedinho” Bastianazzo vai com a barca para a tempestade e a morte sem um comentário, porque era ordem do pai. “Foi, porque eu mandei, — repetia Padron 'Ntoni, — como o ven'ô leva aquelas folhas de cá para lá, e, se eu tivesse dito para se atirar do rochedo com uma pedra no pescôço, teria feito sem dizer nada”

Esta fusão do indivíduo na família, da família no grupo, do grupo no meio físico, fruto da precariedade de um gênero de vida que perpetua a tradição, porque se processa nos níveis elementares da sobrevivência, cria a homogeneidade, que, veremos daqui a pouco, é sobretudo efeito de estilo e propriedade específica da estrutura literária. Por agora, vejamos um caso que ajuda a entrar neste nível, por ser invenção metafórica a partir de uma realidade econômica e social: o do dinheiro, — submetido aqui a um processo de especificação mediante o qual parece transitar do mundo abstrato do valor para o universo denominado e concreto das coisas naturais.

Nêste livro êle é parco, quase não-circulante, como se tivesse ficado pastoso e perdido a sua qualidade por excelência, que é a abstração. A penúria transforma a relação monetária numa sorte de troca em espécie, como se a moeda fôsse uma *coisa* de validade restrita, que não se desprende do gesto ou do objeto que a originou, nem da finalidade imediata, da necessidade definida e limitada que a solicitou. O dinheiro que os Malavoglia obtêm e juntam a duras penas ainda parece sangrar do gesto que o produziu. Só quando escapa das suas mãos, para entrar nas do usuário ou do advogado, do médico ou do burocrata, readquire a sua natureza, dissolvendo-se no mundo plurivalente e inominado da circulação. Antes disto não era verdadeira pecúnia, — mas sangue, suor, tensão dos músculos, guardando a marca viva de origem e valendo como instrumento limitado para recuperar a casa.

Compare Zuppido, o calafate, está reparando a velha barca naufragada, que o mar devolveu à terra. “Mas Compare Zuppido pegava cada sábado bons vinténs para remendar a *Providência*, e era preciso muito pano tecido, muita pedra da estrada-de-ferro, muita isca a dez vinténs e muita roupa lavada com água até os joelhos e

sol na cabeça, para juntar quarenta onças” (2) Em lugar de dinheiro-valor, parece-nos ver dinheiro pano, dinheiro-pedra, dinheiro-roupa-lavada. Veja-se, quando tinham juntado quase o bastante para reaver a casa, o seguinte trecho, localizado pouco antes de uma das catástrofes que trazem os Malavoglia de volta à estaca zero:

“Agora estavam sossegados. O sogro e a nora contavam de novo o dinheiro na meia, os barriletes enfileirados no pátio, e faziam cálculos para ver quanto ainda faltava para a casa. A Maruzza conhecia aquêlo dinheiro vintém por vintém: o das laranjas e o dos ovos, o que Alessi tinha trazido da estrada-de-ferro, o que Mena tinha ganhado no tear, e dizia: Tem de todos”

Em vários planos, portanto, o mundo parado e fechado, onde as relações sociais viram fatos naturais, o vínculo direto com o meio anula a liberdade e ninguém pode praticamente escapar às suas pressões sem se destruir.

* *
*

Mas justamente aí entra a astúcia do escritor, sob a forma da “experimentação” dos naturalistas: o seu romance é também uma história de desvios e rupturas, de pequenas tentativas fracassadas para romper os círculos implacáveis e aliviar o peso opressivo. Só assim êle pôde sugerir o fechamento, mostrando como aquelas veleidades nada mais são do que o arrepio passageiro de uma pedra caindo na água parada e alterando apenas por um momento a lisura da superfície.

A “experimentação” consiste em fazer o próprio grão-padre da tradição e da rotina, Padron’Ntoni, puxar a família fora dos trilhos, ao tentar uma atividade marginal, para melhorar a vida. Como diz o Autor no pre.ácio:

“Esta história é um estudo sincero e desapaixionado sobre a maneira por que devem provavelmente nascer e desenvolver-se, nas condições mais humildes, as primeiras inquietudes pelo bem-estar; e que perturbação deve trazer a uma pequena família, até então re-

(2) — O trecho se refere à contribuição de cada membro da família além dos salários de pescador do avô e do neto mais velho, também chamado ‘Ntoni: Mena se matava no tear, Luca carregava pedra na construção da ferrovia, o pequeno Alessi catava iscas para vender aos pescadores, a mãe, Maruzza, pegava roupa de fora para lavar. No trecho seguinte, Luca já morreu na guerra e é Alessi quem trabalha na estrada-de-ferro.

lativamente feliz, a vaga aspiração do desconhecido, a noção de que não se está vivendo bem, ou que se poderia viver melhor”

A iniciativa de negociar com os tremoços é portanto uma *abertura*; daí o fracasso (que parece quase castigo) e a situação paradoxal que fêz do elemento mais conservador o responsável pela crise doméstica, equiparando-o aos elementos inconformados, potencialmente perturbadores: o neto mais velho e sua irmã menor, Lia.

Este neto, 'Ntoni como o avô, regressando do serviço militar, sufoca na aldeia e na rotina da pesca, não agüenta, sai pelo mundo, volta batido e mais inconformado, rebela-se contra a austeridade da família, cai na vadiagem, entra no contrabando, é surpreendido, dá uma facada no Cabo de guardas alfandegários e vai prêso, arrastando no processo as economias destinadas à recuperação da casa.

O Cabo, Don Michele, andava arrastando a asa para Lia, dando lencinhos de presente, demorando-se em conversas noturnas que açulavam a maledicência da aldeia. O advogado imagina então, como truque hábil, alegar que 'Ntoni não agredira, mas defendera a honra da irmã, que (diz para efeito no tribunal) fôra seduzida pelo guarda. Mas o resultado é a desgraça completa, porque, tomado de surpresa, 'Ntoni protesta desesperado no banco dos réus e se acusa; Lia, sentindo-se culpada, sai de casa para o único caminho que sobra, a prostituição na cidade; o avô fica aniquilado e morre; Mena não poderá casar nunca mais, porque “tem uma irmã assim”

Formulando de outro modo a observação precedente, podemos dizer, quanto à função dos atos na narrativa, que o comportamento do avô e o dos netos divergem no plano dos significados, mas convergem no da estrutura. Com efeito, a transgressão do moço 'Ntoni e a conduta convencionalmente leviana da pobre Lia são quebras de padrões morais e abalam a unidade da família; mas a inovação econômica do velho 'Ntoni é uma quebra dos usos, com efeito semelhante. Além disso, no fundo todos êles manifestam o mesmo respeito pelo *ethos* tradicional, porque os Malavog'ia são iguais, de geração a geração, moldados pela sociedade fechada. Como diz um crítico, mesmo os que aparentemente não participam da religião do lar na verdade o fazem; e se Lia e 'Ntoni vão embora, é porque respeitam demasiado a honra doméstica e não a querem contaminar (3)

Com as suas linhas nítidas e sólidas, a narrativa de Verga incorpora os esquemas imemoriais: um estado inicial de equilíbrio,

(3) — Eurialo De Michelis, *L'Arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1941, p. 85 e 86-87.

a transgressão que o rompe, as provações, as peripécias que testam os figurantes, a consecução das provas decisivas, o restabelecimento do estado inicial. Os indivíduos pereceram na maior parte, mas o grupo sobrevive. O menino Alessi, que catava minhoca e apanhava giesta seca para o fogão, recomeçou a família. Aberto um instante pelas transgressões, o mundo se fechou de novo. Mundo lacrado, pois, que parece tal porque o romancista soube arranjar, no plano da composição, os ingredientes que permitem vislumbrar o ritmo de fechamento-abertura-fechamento, que é um dos princípios estruturais do seu livro.

* *
*

O fato de estarmos numa era de experimentação vertiginosa nas artes e na literatura pode fazer supor que, sob este aspecto, o passado tenha sido mais estável e menos inventivo do que na realidade foi. O Romantismo abriu as possibilidades e atitudes de mudança rápida, que nunca mais deixaram de ocorrer. O Naturalismo, aparentemente rotineiro e pouco inovador, foi também cheio de experiências, algumas das quais talvez estejam na base de outras que vieram depois. Basta lembrar que muito da técnica de Joyce é uma transposição do descritivismo implacável desenvolvido por Zola, em cuja obra radica também alguma coisa do objetualismo do *Nouveau Roman*.

A solução estilística de *L'Assommoir*, por exemplo, é em si uma revolução, que representa o primeiro passo irreversível no sentido de incorporar a linguagem falada ao estilo da ficção, pelo fato de criar uma voz narrativa que, embora provinda da terceira pessoa e representando o autor, não se distingue qualitativamente da dos personagens, escolhidos noutra esfera social. Isto foi possível em parte pelo uso do indireto livre; mas vai além, na medida em que é uma espécie de supressão geral da diferença de tonalidade entre o direto e o indireto.

Verga sofreu com certeza a influência deste livro de Zola, como estímulo para criar uma linguagem bastante artificial, que no entanto parecesse ao leitor culto a própria naturalidade. Mas, ao fazê-lo, realizou algo mais difícil, pois o escritor francês dispunha de um idioma longamente trabalhado por experiências de simplificação, que lhe deram bem cedo um certo tipo de artificialidade natural. Idioma limado e capaz de operar com elementos coloquiais, filtrados pelo desejo de aparentar espontaneidade. Ele, porém, tinha pela frente um instrumento pomposo e altamente convencional, baseado na proscrição do coloquial e da simplicidade, consideradas

dimensões não-literárias. Manzoni já conseguira, meio século antes, ajustá-lo ao nível do romance, podendo a galharia de epopéia e oratória, de ode e tragédia, que foi o seu universo predileto. Mas o romance era coisa secundária no quadro da literatura italiana, subjugada pelos gêneros “nobres”, e o ideal lingüístico seguia polarizado pela fuga ao quotidiano, como se o limite da sua vocação fôsse o estilo epigráfico, italiano entre todos, que, segundo um personagem burlesco de *I Vice-Rè*, de Federico de Roberto, “tiene al sommo grado del nobile e del sostenuto”

Além disso, o problema de Verga se complicava pela implantação regionalista do Naturalismo de seu país, o *Verismo*, que foi primariamente siciliano com êle, seu mestre e amigo Luigi Capuana e o citado de Roberto. Zola usava o francês para representar a fala de proletários que falavam francês. Êle tinha como língua oficial o toscano literário, para representar a fala de camponeses e pescadores que se exprimiam em dialeto siciliano. Naquele tempo de obsessão imitativa, como seria possível guardar a autenticidade da marca regional e ao mesmo tempo ser entendido pe'os leitores cultos? Como dar o cunho da língua da Sicília e integrar o livro no universo da literatura nacional? Foi êste o duplo problema que resolveu, com um arbítrio inventivo que produziu paradoxalmente um máximo de naturalidade em *I Malavoglia* e diversos contos de *Vita dei Campi* e *Novelle Rusticane*. O seu narrador, como o do *Assommoir*, adota um ângulo lingüístico que estiliza o do personagem inculto, não para usá-lo nos momentos de discurso direto, e sim em tôda a continuidade da narrativa. Mas, enquanto o narrador do *Assommoir* fica suspenso entre duas possibilidades dentro da mesma língua (linguagem do homem culto e linguagem do operário inculto), o de *I Malavoglia* fica suspenso entre quatro possibilidades, duas dentro de cada língua (considerando como tal o dialeto siciliano para simplificar): toscano culto, toscano popular; siciliano eventualmente submetido a tratamento literário, siciliano popular.

Desta ginástica excelente saiu o instrumento mais perfeito e eficaz que o estilo narrativo conheceu na Itália por meio século, até a fase atual se abrir com Moravia, pela altura de 1930

Há certo mistério sôbre as fontes imediatas da solução de Verga, que tinha começado por escrever romances e contos estimáveis mas relativamente *convencionais*, meio pelintras e tocados de vago idealismo, que poderiam ter feito dêle, como diz Benedetto Croce, uma espécie de Octave Feuillet italiano (4) Parece que a conver-

(4) — Benedetto Croce, “Giovanni Verga”, *La Letteratura Italiana*, Organizada da Mario Sansone, 3 vols., Bari, Laterza, 1957, 3.º vols., p. 441. O estudo é extraído de *La Letteratura della Nuova Italia*, vol.3.º

são estética e estilística se deu sob a influência de Capuana, paladino do *Verismo*. Quanto ao estilo rústico, Verga, não sei se por despistamento ou gôsto muito autoral de mistificação, dizia ter-se inspirado na leitura de um toscó diário de bordo. Mas Corrado di Blasi (segundo leio em Gino Raya) descobriu ter o próprio Verga confessado, em carta a Capuana, que a fonte foi uma história popularesca em verso, escrita por êste. Assim, a elaboração da sua prosa mais característica teria sido precedida por um exercício esteticamente dirigido de Capuana, a quem cabe sem dúvida a primazia na pesquisa de uma linguagem nova de fundo popular. Raya, muito exigente e talvez um pouco impertinente, acha que Verga nunca perdeu os defeitos de *elegância* que desejava superar, e chega a ver nêle a “roupa domingueira” usual na prosa italiana; mas em compensação diz o necessário, ao assinalar que êle superou a sugestão meramente lingüística de Capuana, injetando-lhe uma dimensão moral e social (5). Esta observação nos serve de deixa, porque o intuito principal dêste ensaio é analisar a convergência do elemento lingüístico e do elemento social, no encontro de uma solução admiravelmente adequada para sugerir o mundo fechado.

* *
*

Para a investigação crítica, o interêsse maior de Verga talvez esteja na criação de uma *voz narrativa*, que lhe permitiu instituir o mundo siciliano de dois romances e uma série de contos. Essa voz não é, de fato, a voz natural do homem Giovanni Verga, que viveu aqui e ali, teve um caso ruidoso com a mulher do amigo Mario Rapisardi e morreu octogenário em 1922, após mais de trinta anos de parada criadora, justamente quando começava a ser devidamente apreciado. “() o narrador de um romance não é o autor () é uma pessoa inventada, na qual o autor se transformou” — “eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat” (6)

A voz inventada por Verga (suspensa, como vimos, entre quatro possibilidades lingüísticas) gera uma posição peculiar para representar o mundo. Ela aproxima o narrador do personagem, graças à intimidade facultada por uma espécie de extensão do estilo indi-

(5) — Gino Raya, *La Lingua del Verga*, Firenze, Felice Le Monnier, 1962, p. 17-18.

(6) — Wolfgang Kayser, “Wer erzählt den Roman?” *Die Vortragsreise — Studien zur Literatur*, Francke Verlag, Bern, 1958, p. 91.

reto livre, cujas virtudes aparecem geralmente *intercaladas* entre as outras modalidades, mas aqui são por assim dizer *permanentes* (o que Zola fizera em *L'Assommoir*, creio que pela primeira vez na história da literatura) Daí a homogeneidade, que supera a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalismos, e suscita um poderoso senso de realidade, dentro do artifício lingüístico adotado conscientemente.

Refletindo sôbre o estilo de *I Malavoglia* ou de certos contos excepcionalmente bem feitos, como "Rosso Malpello", não podemos deixar de sentir o que há de visceralmente revolucionário nessa supressão de barreiras, nessa aproximação do povo através do ritmo profundo de sua vida, que é a fala. A invenção estilística funciona como nivelamento social, de tal modo que, mesmo sem qualquer alusão política, e mesmo sem tenção clara de a sugerir, o romancista efetua uma espécie de vasta igualitarização.

E aqui se esclarece de que modo a criação da voz narrativa define o ângulo, ou enfoque do narrador, condicionando um certo tipo de estilo. No romance, êste não se reduz a um modo determinado de usar a linguagem, pois manifesta simultâneamente a posição do narrador, formando ambos uma realidade dupla. A linguagem dá vida ao enfoque, o enfoque dirige o estilo.

Em *I Malavoglia*, o ângulo é o de um narrador neutro e indefinido, situado na terceira pessoa, que fala como falariam os personagens rústicos cuja vida nos conta. Quando procuramos determinar qual é o traço que os une orgânicamente, encontramos o estilo indireto homogeneizador, nome que, à falta de outro, pode ser usado para designar a tonalidade obtida pela generalização das virtudes mediadoras do indireto livre.

Entretanto, o cunho específico dêste romance, quanto ao estilo, não é êle, mas certos traços que funcionam como *amarração*, no sentido arquitetônico, porque de fato *amarram* a narrativa à linguagem, em função do mundo popular, fechado e recorrente. São êles: o *lugar-comum*, a *repetição* e o *provérbio*, — com fôrça e funcionalidade progressivas.

Todos são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cuja principal função é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências. Êles formam um sistema coeso, na medida em que o provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade. No mundo fechado, o discurso vai assumindo cunho regular, que provoca a recorrência e dá um ar de meio rifão às expressões marcantes. No limite, o dito proverbial reveste um caráter freqüentemente semi-religioso de sentença e oráculo, quase

sacralizando as normas de sustentação do grupo. Assim, podemos estabelecer, no plano da análise literária, uma certa convergência entre a estrutura social e a linguagem, que foi precisamente o que fez Verga no plano da criação, *justificando* em profundidade a homogeneização do estilo. E, antes de ir adiante, dois exemplos.

Como é usado em *I Malavoglia*, o estilo indireto simples já é um compromisso entre o narrador e o personagem, de modo a resultar uma voz narrativa complexa na sua força homogeneizadora, onde sentimos a linguagem do homem culto se combinar à do homem rústico, na síntese convencional do escritor. É como se a ordem e a inteligibilidade da cultura servissem para sugerir o ritmo oral e o sabor da rusticidade. Veja-se o trecho onde o secretário distrital, Don Silvestro, procura harmonizar os Malavoglia e seu credor, o Zio Crocefisso (que aliás fingira ter vendido o crédito a um testa de ferro, o Compare Tino, vulgo Piedipapera, ou seja, Pé-de-Pato):

(1) “Don Silvestro molhou uma camisa para fazer entrar na cabeça dêle que afinal não se podia chamar os Malavoglia de tapeadores, já que êles queriam pagar a dívida e a viúva renunciava à hipoteca.

(2) — Os Malavoglia se conformam em ficar de tanga para não brigar; mas, se forem encostados na parede, então êles também começam a mandar papel timbrado e vai-se ver no que dá. É preciso ter um pouco de caridade, que diabo! Quer apostar que, se ficar assim empacado como um burro, você acaba sem nada?”

É evidente a continuidade estilística entre (1) e (2), isto é, a parte em estilo indireto e a parte em estilo direto. O narrador fala como o personagem, ao resumir o que êste diz; de tal modo que, quando o personagem toma a palavra, continuamos no mesmo universo, segundo a mesma tonalidade.

Neste exemplo, é óbvio que o narrador procura uma posição equivalente à do personagem, como se naquele momento fôsse por alguns instantes o seu procurador. Mas a homogeneidade persiste nos casos onde fala apenas o narrador, em estilo indireto livre e também no estilo simplesmente indireto, construindo o relato num teor igual ao da linguagem dos personagens, como se pode ver algumas linhas abaixo:

(1) “Diante dos outros, Piedipapera não queria ouvir falar em adiantamento, e estrilava e arrancava os cabelos; (2) que queriam deixá-lo de tanga, queriam deixá-lo sem pão para o inverno inteiro, êle mais sua mulher Grazia, depois de o terem convencido a comprar a dívida dos Malavoglia; (3) e aquelas quinhentas liras

eram cada uma delas melhor que a outra, e êle as tinha tirado da bôca para dar ao Zio Crocefisso”

Por meio de números, marquei três níveis, ao longo dos quais podemos, num esforço de análise, localizar o aprofundamento da composição estilística. No primeiro, com efeito, há uma certa neutralidade; em si, estas frases poderiam ser ditas por um homem culto falando despreocupadamente à maneira do povo; mas já no segundo entram elementos de valor aforístico, frases-feitas e lugares-comuns enraizados na fala rústica (“ficar sem pão”, “ficar de tanga”, “penar junto com a mulher”), em cujo universo peculiar estamos plenamente no terceiro, com o modo concreto de qualificar o dinheiro e com a queixa metafórica.

De um lado, a leitura corrente não mostra qualquer solavanco na fluência do discurso, que parece um todo unido; mas de outro, a observação revela a maneira sutil por que a expressão vai sendo modificada imperceptivelmente, promovendo a dominância da maneira popular. A fusão de elementos, não-aparente a olho nu, é o processo normal de Verga, na construção de seu estilo peculiar.

Em certos momentos de maestria suprema, o enfoque desliza para o personagem, cuja 1.^a pessoa se incrusta na 3.^a do narrador, arrastando-nos para uma percepção de tal maneira *homogeneizada*, que as modalidades do discurso se fundem e não há mais distância entre personagem e narrador. É o caso do julgamento de 'Ntoni (neto), onde a narrativa na 3.^a pessoa se refere ao que vê e ouve Padron 'Ntoni, mas onde a realidade aparece como se fôsse referida por êle próprio na 1.^a

Assim, o torneio popular, a frase-feita, o lugar-comum, se incorporam à estrutura do discurso, dando-lhe um lastro que o alicerça na camada da tradição, da monotonia, da imobilidade. Na estrutura da narrativa, a repetição desempenha função análoga, marcando a idéia de circularidade e o retôrno eterno das culturas fechadas.

Mesmo um leitor desprevenido observa que o romancista traz de volta periódicamente algumas séries de elementos: epítetos, modismos, fórmulas, traços de caracterização. “Sabemos que o seu coração é tão grande quanto o mar”, — dizem vários personagens ao usurário Zio Crocefisso, que por sua vez não deixa de afirmar o mesmo em causa própria: “Todos sabem que tenho o coração tão grande quanto o mar” Estes *ricorsi* atenuam o caráter singular das situações, fazendo-as parecer variantes de alguns poucos modelos genéricos, arraigados na consciência e no comportamento do grupo.

Mais saliente é a recorrência que marca o aparecimento de personagens. O secretário do distrito, Don Silvestro, está sempre

voltando de sua vinha, dá sempre a mesma risada caçoista que parece um cacarejo, enquanto sempre rangem as suas botinas envernizadas, — mencionadas sempre pelos outros como marca de sua personalidade. O boticário Don Franco está sempre com medo da mulher, fala sempre das suas idéias liberais, pisca para os outros, cofia com os dedos a barba preta. O vigário, Don Giammaria, está sempre com raiva, xinga mais ou menos tôda gente e vê liberais ateus em tôda parte. A Vespa sempre fala da sua vinha e de como o tio não resolve casar com ela. É freqüente a alusão às meias da vendeira, Comare Mariangela la Santuzza, usadas como signo da sua intimidade e relacionada aos que no momento são admitidos a ela. O Cabo dos guardas alfandegários, Don Michele, passa sempre “com as calças enfiadas nas botas e a pistola atravessada na barriga”

Este traço quase obsessivo (mencionado com maior ou menor consciência da sua funcionalidade por vários críticos que trataram da obra de Verga) faz do romance um refluxo constante, um repassar que parece abolir o tempo e transformar as pessoas em modelos fixos, sendo interessante notar que, associada ao universo das culturas tradicionais, a repetição funciona como poderoso índice de fechamento, ao modo do que podemos ver em *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo.

* * *

No limite está o provérbio, quinta-essência do lugar-comum e da repetição, formalização plena daquele vago ar sentencioso e aforístico espalhado pelo livro como manifestação da cultura parada e fechada, enredando os homens fechados e parados. O enfoque de um narrador que pertence hipoteticamente ao mesmo universo permite construir o sistema expressivo permeado de torneios fixos, dos quais o provérbio é a “forma forte”, no sentido em que o é, por exemplo, um triângulo virtual num quadro baseado em esquemas triangulares. O provérbio contamina as outras formas e revigora a sua tendência repetitiva, fazendo que as próprias imagens ganhem um ar de sabedoria imemorial ou de expressão sentenciosa. Daí um travejamento poderoso do estilo, que se carrega de premonições, repercussões, símbolos de fechamento e recorrência.

O provérbio, exprimindo a fixidez do discurso e do mundo, é um instrumento de que o homem dispõe, a fim de interpretar e julgar, de identificar e prever “O rifão dos antigos nunca mentiu”, — diz Padron 'Ntoni, que é apresentado justamente como o sabedor das sentenças judiciosas; no entanto, elas são ditas também por outros personagens, pelo livro afora, inclusive de modo a estabele-

cer a forma suprema da recorrência, que é a repetição de provérbios, alguns dos quais, evocados diversas vezes. Eles costuram o mundo segundo um corte definitivo, que petrifica a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação, de sentimentos já petrificados. A ironia, que vai do provérbio ao enrêdo e do enrêdo ao provérbio, é que êste é quase sempre uma verdade apenas aparente, sendo no fundo um equívoco, que só parece certo na medida em que exprime o mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real. A existência dos indivíduos acaba dando a impressão de um contra-senso monstruoso e alienador, pois ela só se engrena com o que a sabedoria proverbial anuncia ou estatui quando cada um renuncia ao seu próprio destino para manter a estrutura imutável do grupo.

Indo mais longe, vemos que esta ironia é particularmente ambígua. Se de um lado o provérbio é congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir. Segundo êle, o futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás; e esta justificativa da perpetuidade social empresta-lhe um cunho nitidamente ideológico. No plano individual, o malôgro espera quem pretenda sair do que determina a sabedoria cristalizada. A rigidez das normas e a rigidez lingüística do provérbio se justificam mutuamente.

Um caso curioso da relação entre a verdade concreta dos acontecimentos e a projeção ideal das expectativas é o provérbio que Padron 'Ntoni cita no embarque de Bastianazzo, enquanto êste faz os últimos preparativos com um ajudante, empregado para a ocasião. O tempo, mais que incerto, está ameaçador; mas a viagem não pode ser adiada, e o velho a decide com base na experiência definida por um ditado, cuja verdade formal é sobreposta à verdade material dos fatos.

“La *Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perchè mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la *Provvidenza* si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni come un'anitroccola. — “Scirocco chiaro e tramontana

scura, mettiti in mare senza paura” — diceva Padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perchè suo fratello è senza lavoro, aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì”

“A *Providência* partiu no sábado de noitinha, e já devia ter dado a ave-maria, embora não se tivesse ouvido o sino, porque o sacristão mestre Cirino tinha ido levar um par de botinas novas para don Silvestro, o secretário; naquela hora as môças eram como uma passadeira barulhenta em roda do chafariz, a estrêla Vésper já estava linda e brilhante, e até parecia uma lanterna pendurada no mastro da *Providência*. Maruzza estava na praia com a menina no colo sem dizer nada, enquanto o marido desenrolava a vela e a *Providência* balançava como uma marreca nas ondas quebradas pelos recifes. — “Siroco belo e tramontano feio, pode embarcar sem ter receio” — dizia Padron 'Ntoni na praia, olhando os morros pretos de nuvens.

Menico da Locca, que estava na *Providência* com Bastianazzo, gritou qualquer coisa que o mar comeu. — Diz que podem mandar o dinheiro para a mãe dêle, porque o irmão está desempregado, — ajuntou Bastianazzo, e estas foram as últimas palavras dêle que se ouviram.”

O trecho utiliza um recurso comum na ficção narrativa: mostrar uma realidade aparentemente igual à que podemos observar, mas na verdade rigorosamente *marcada*, no sentido em que é possível *marcar* as cartas do baralho, a fim de levar o jôgo aonde queremos. Muito mais do que Zola, Verga costumava semear antecipações que rompem a objetividade do relato, como se o leitor-observador tivesse o dom de prever o que se vai dar em seguimento ao que lhe é mostrado. Efetivamente, antes da catástrofe ser conhecida pelos personagens que estão na praia, o fêcho nos informa por antecipação sôbre a morte dos tripulantes, graças a dois recursos, cuja articulação estabelece o significado completo. Num plano figurado, precedendo o do discurso próprio, que o confirmará, o ajudante Menico brada qualquer coisa que não se entende, “porque o mar comeu”, — metáfora premonitória que envolve

uma metonímia, pois o mar vai comer os que falam, não apenas a sua voz. É o que declara a última linha, registrando que as palavras de Bastianazzo foram as últimas que se ouviram dêle; isto é, no instante exato em que são registradas, o narrador as *marca* pela antecipação.

A partir daí, quem sabe, é possível reconhecer outras *marcas* no jôgo do destino, como o pano-de-fundo tranqüilo e ocasional, semelhante aos que balizam tragédias nos velhos quadros e, aqui, faz ver as môças tagarelando na fonte, enquanto a vida da aldeia segue o seu ramerrão. É mesmo admissível que o fato da ave-maria não repicar seja (para o narrador identificado aos valores dos personagens, e que nos convida a admiti-los também) sinal de que a proteção divina se afastou da barca chamada irônicamente *Providência*. Esta ironia leva a outra, o próprio provérbio, com a sua ambigüidade e o seu papel no mecanismo premonitório.

“Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura”, — diceva Padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi” Este período condensa o movimento geral do trecho, baseado numa contradição entre as circunstâncias e o ato, com o provérbio servindo de mediador extremamente precário.

O embarque e seu contexto implicam inicialmente um plano da convenção, — constituído pela decisão do pai, a obediência do filho e do empregado, a normalidade profissional das operações, garantida tanto na ordem social pela hierarquia familiar, quanto, na ordem natural, pelo provérbio, que é uma espécie de tradução social da natureza das coisas. Em seguida, há um plano da realidade, constituído pela necessidade inadiável do ato econômico, mesmo fatalmente ameaçado pelo tempo avêso, que o uso do provérbio tenta desarmar, mas que acabará desmanchando o projeto dos homens.

Nessa altura, o provérbio revela a sua segunda natureza, ligada à dimensão prospectiva: êle é uma falsa certeza, mas também um esconjuro, que pretende domar a circunstância. Talvez Padron 'Ntoni acredite no que diz; talvez finja acreditar; talvez efetue um rito para suscitar o que deseja. Mas Padron 'Ntoni é um agente determinante da ação; os agentes determinados, que se empenham efetivamente no trabalho e sofrerão de maneira direta as conseqüências dêste empenho, provavelmente não acreditam e pressentem que o futuro escapa ao provérbio. O mais determinado de todos, o salariado Menico, chega a falar como um moribundo que exprime a última vontade, legando o salário à mãe porque não espera recebê-lo.

A contradição provérbio-realidade, geradora de uma ironia dilacerante, fica mais clara se lermos assim:

- 1 “La montagna [era] tutta nera di nubbi;
2. Padron 'Ntoni dalla riva
guardando verso [la montagna]
diceva:
3. Scirocco chiaro e tramontana scura,
mettiti in mare senza paura”

A realidade presente é (1) o morro carregado de nuvens pretas, trazidas pelo vento Norte chamado tramontano e indicando a possibilidade de um futuro ruim. (2) Situado na praia, o velho olha o morro, encara mentalmente esta possibilidade e (3) recua à tradição parada, buscando uma receita tranqüilizadora que funcione como esconjuro.

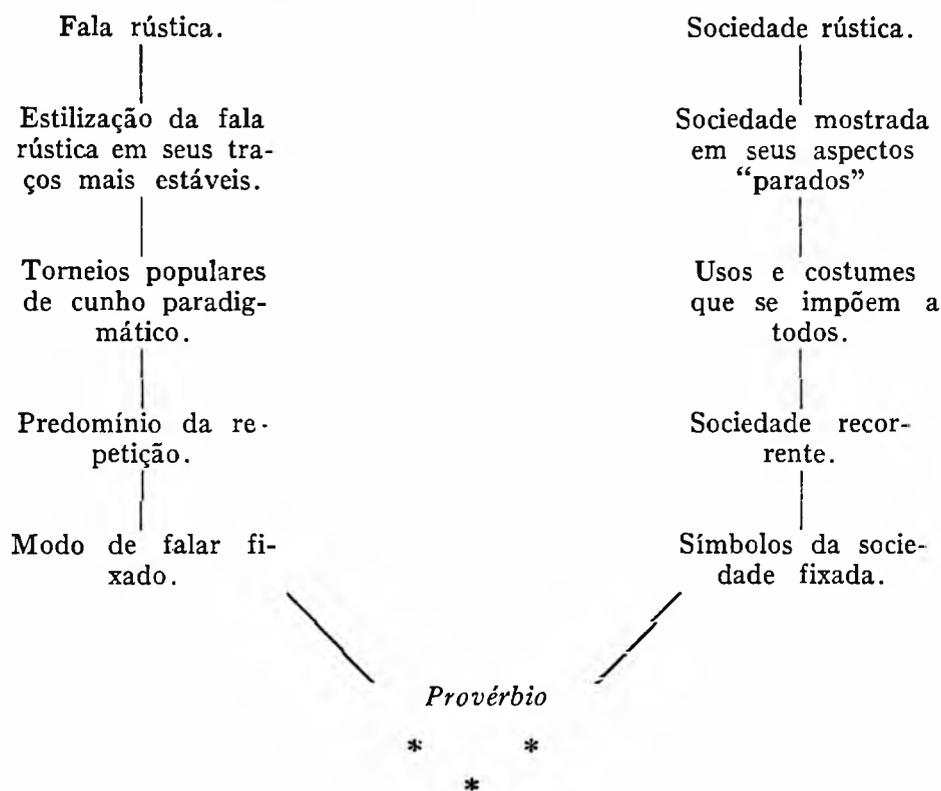
O esconjuro está contido na própria estrutura do provérbio, que substitui o caráter ominoso das nuvens pela probabilidade de uma navegação segura, porque o perigo apresentado por elas deverá ser quebrado pelo caráter favorável do siroco, o vento Sul que vem do mar. Exatamente como a situação dos Malavoglia; — difícil, mas possível de ser remediada por uma pequena aventura propícia. E nos dois casos, a solução é, na verdade, a mera esperança.

Isto mostra que o provérbio invocado como garantia não passa de desejado angustiado. O seu caráter antitético (siroco *claro*-tramontano *escuro*) parece uma contradição insolúvel; a oposição binária revela uma dureza cristalizada, feita para a impessoalidade das situações genéricas, sob as quais reponha, mal acomodado, o peculiar das situações específicas. Visto do ângulo dos destinos individuais, o ditado perde a sua certeza infalível e se dissolve na expectativa, como quem dissesse: “Já que somos obrigados a enfrentar a morte para ganhar o pão, tomara que a nuvem preta não traga desgraça, mas prevaleça, contra tôdas as aparencias, o vento favorável do Sul”

Tudo fica mais forte por causa do tom ocasional e inconsequente que as camadas imediatas do estilo emprestam à partida do barco, tratada como ocorrência entre outras, de mistura com as botinas do secretário e a algazarra das môças naquela tarde em que o sacristão deixou de tocar o sino e a estrêla Vésper brilha na altura. Este elemento frio e remoto, funcionando como termo metafórico, opera a ligação com a cena do embarque ao figurar a lanterna do mastro, termo metaforizado. É a transcrição entre a leveza extraordinária do comêço, onde os traços se alinham

aparentemente ao acaso, e a parte final, determinativa. A gravidade, o dilaceramento subterrâneo do trecho, encarnado na estrutura antitética do provérbio, fazem ver que a gratuidade é elemento de efeito e que a dureza do rifão amarra o pequeno episódio, da mesma maneira por que amarra o nível lingüístico ao nível social, que nêle se encontram e se fundem para figurar a estrutura do mundo fechado.

Com efeito, a ligação orgânicamente indissolúvel da “série” social e da “série” lingüística constitui o provérbio, manifestação suprema da fixidez de uma e de outra. De tal modo que seria possível, com um pouco de arbítrio, mostrar grâficamente a convergência de ambas, simbolizando a própria estrutura de *I Malavoglia*:



(O lugar-comum sufoca a mensagem individual e a obsorve no coletivo. A repetição mata a possibilidade de renovar a visão e a obriga a reconsiderar os mesmos objetos. O provérbio anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada. Sufocação, portanto, de todos os modos, traduzida por um código petrificado; como solução única, a violação. No exemplo final que acaba de ser analisado, a frouxa tentativa de ruptura se faz paradoxalmente com apoio nas formas mais rígidas do código, que é a negação das rupturas eventuais. Neste caso, pensaria um rebelde, só a revolução poderia dar fluidez ao código, isto é, romper as estruturas)

A LINGUAGEM CÔMICA DE ARISTÓFANES

Gilda Maria Reale Starzynski

Forçoso é reconhecê-lo: Aristófanês não é um autor muito apreciado e bem compreendido pela maioria dos críticos modernos. Já pelo fato de ter cultivado uma comédia satírica, de mordaz crítica pessoal, sem a menor preocupação de esboçar ou de criar tipos, mas que tinha em mira pessoas e situações reais, para recriá-las no mundo da ficção, Aristófanês é estudado mais como político, moralista e até crítico literário do que como um verdadeiro poeta cômico. E, por tudo isso, é muitas vezes apontado como um autor completamente distante de nosso mundo atual, criador de um cômico rançoso, desinteressante e superado, incapaz de despertar o menor sorriso de um espectador moderno.

Não negamos que é muito difícil defender a universalidade da obra de Aristófanês. Profundamente comprometida com a realidade de seu tempo, a sua comédia só pode ser verdadeiramente entendida e apreciada pelo espectador moderno após haver passado pelo crivo das adaptações. A sua própria estrutura é bem diferente daquela tradicional, que chegou até nós através do teatro latino ou das comédias de um Molière, por exemplo. Que fazer da "parábase", aquêlo momento essencialmente anti-dramático em que o corifeu tirava a máscara e falava diretamente ao público, discursando em nome do poeta, expondo as suas opiniões sobre questões geralmente sem a menor vinculação com o assunto da peça? E as dificuldades ainda aumentam, se pensarmos que essa ruptura da tensão dramática não se dá em qualquer momento da peça, mas justamente no instante em que a ação parece encaminhar-se para o climax.

Como explicar a sucessão de cenas de pura farsa, logo após a parábase, verdadeiros "sketchs" cômicos em que a tensão se vai dissolvendo gradativamente, cada vez de forma mais grosseira, na apresentação de dois ou três quadros em que se vão colher os frutos de um projeto louco e fantástico, que o protagonista pusera em marcha, no prólogo? Como aceitar êsse contraste entre as sutilezas dos primeiros momentos da peça e tal seqüência de palhaçadas, cenas de verdadeira chanchada? (1)

(1) — Não devemos perder de vista que êsses aparentes defeitos estruturais resultam do apêgo aos padrões tradicionais de composição, na chamada comédia ática antiga.

Se não podemos deixar de reconhecer que há, de fato, uma certa dificuldade de comunicação entre o teatro de Aristóphanes e o espectador moderno, nem por isso chegaremos ao extremo de negar qualquer possibilidade de entendimento; ao contrário, somos de opinião que emerge de suas páginas um grande criador de situações cômicas, um poeta que se revela possuidor dêsse dom maravilhoso de fazer rir

Mas haverá possibilidade de um cômico eterno e universal? A rigor, sim, desde que não dependa diretamente da linguagem, quando não exige tradução, porque se cria com gestos, mímica, movimentação. Tal é o caso da "commedia dell'arte", dos filmes de Carlitos, ou ainda das pantomimas de palhaços que podem passar tranqüilamente de um país a outro, através de gerações e gerações. Já não seria o caso, no entanto, das grandes criações de um Mr. Hulot, o personagem criado pelo gênio de Jacques Tati, pelo menos em sua fase mais recente, pois, apesar de não haver ainda uma dependência direta só da linguagem, já podemos notar vestígios de um certo intelectualismo, pouco natural, na medida em que há maior vinculação dos temas e "gags" com a crítica de nossa sociedade de consumo. Quando o cômico se intelectualiza e passa a ser manipulado com palavras e idéias, já é mais difícil de captar; torna-se rígidio, transitório, efêmero.

E é justamente êsse o caso de Aristóphanes. Na época de sua representação, na Atenas do sec. V a. C., suas peças deviam ter uma força de comunicação extraordinária. Eram espetáculos cheios de côr, movimento, sons, variedade. O côro, representando o mundo não humano das nuvens, dos pássaros, das vespas ou das rãs, por exemplo, dava às peças um colorido todo especial. As máscaras e gestos que se repetiam, as tropelias dos coreutas, ora correndo em magotes, ora dispersando-se na orquestra, investindo contra as personagens, trocando improperios com elas, tudo isso criava situações intensamente cômicas, não só pelo automatismo dos gestos como pelos próprios contrastes que surgiam a cada momento. Os disfarces das personagens, as máscaras ridículas com que encobriam os rostos, os tradicionais enchimentos e protuberâncias no peito e no traseiro, os sugestivos pedaços de couro que mal e mal apareciam sob as bainhas das túnicas ou se arrastavam indecentemente pelo chão, os cantos, os ritmos das danças que alternavam os passos, do mais intenso patético à farsa mais grotesca e obscena, tudo era motivo de riso e fantasia.

Ora, tudo isso está perdido. Podemos tentar reconstituí-lo vagamente, recorrendo às sugestões do próprio texto, aos achados da arqueologia, à paciente recriação de alguns trajés, de uns poucos gestos e atitudes, a partir de cenas pintadas em vasos, mas o re-

sultado será sempre fragmentário, muito aquém do que poderia ter sido a representação num teatro ateniense.

A própria cidade em que se criou e viveu êsse cômico está infinitamente longe de nós, também se perdeu para sempre. A Atenas de Aristófanes poderá ser imaginada, reconstruída em nosso pensamento, mas as suas casas, ruas, vielas e praças continuarão desertas, jamais poderão voltar à vida.

Que restou então dêsse naufrágio? Apenas a linguagem, e, assim mesmo, são inúmeros os problemas que oferece aos que pretendem recriá-la ou estudá-la.

Para começar, devemos distinguir entre o cômico que a linguagem expressa e aquêle que a linguagem cria. O primeiro admite tradução de uma língua para outra, ainda que às custas de uma perda de relêvo, já pelo fato de ter de adaptar-se a uma sociedade diferente, nos costumes e sobretudo na associação de idéias, mas o segundo é praticamente intraduzível, pois a sua essência é a própria estrutura da frase, a escolha dos vocábulos, a tessitura fonética.

Infelizmente para nós, leitores ou tradutores, seja qual fôr a perspectiva em que procuremos captar a linguagem cômica de Aristófanes, sempre estaremos pisando em terreno incerto e escorregadio. Muitas vêzes, detemo-nos em passagens, percebemos a alusão, a paródia, o jôgo de palavras e subentendidos, mas ficamos tateando às escuras; apelamos a comentadores antigos, à procura de uma luz que nos ilumine, e continuamos a sentir, de longe, a fragância dêsse cômico, que não conseguimos apreender. E' que a sociedade, os costumes, a própria "gente" que êle retrata estão mortos, nada poderá fazê-los ressuscitar. E, à medida que o poeta vai inventando as situações, vai criando uma linguagem cada vez mais rica, mas difícil de captar porque mais original e expressiva. Trata-se, então, de um autêntico desafio ao tradutor, frustrado, humilhado diante de um dilema: ou se mantém fiel ao texto "ex litteris" e, muitas vêzes, acaba matando o cômico, ou então é obrigado a adaptar, recompor, procurar situações paralelas ou correspondentes, ainda que se afaste do original. Mas, se sacrifica a letra, consegue salvar pelo menos o espírito, e ainda cremos ser esta a melhor solução, talvez aquela que o próprio Aristófanes recomendaria. (2) Todavia, permanecerá sempre aquela frustração de ter conseguido apenas um simulacro, uma imitação pobre em face das riquezas do original.

(2) — A propósito, citamos o testemunho de outro grande poeta cômico, Marivaux, ao criticar o trabalho de um tradutor: "E', êle traduziu certo, mas pôs a peça a perder ..."

Ao tentar recompor os elementos e processos mais característicos da linguagem cômica de Aristófanes, já pelos limites que impusemos à extensão do presente trabalho, fomos obrigados a fazer uma seleção. Assim, deixamos de lado as partes líricas em que há, evidentemente, intenções cômicas mas que poderiam interessar-nos, antes de mais nada, como exemplos de realização de fantasia poética. Também não vamos alongar-nos na discussão do emprêgo de onomatopéias, aliterações, rimas, combinações expressivas de sons, o que, além de constituir material suficiente para uma extensa monografia, exigiria a referência constante a textos gregos, problema êsse que procuramos evitar, atendendo a obstáculos de ordem material.

Autor do séc.V a. C., estreando por volta de 430 a. C., já contava o nosso poeta com um vocabulário dos mais ricos, herdado da poesia satírica, em que realçam os nomes de Arquíloco e Hipônax, que já haviam introduzido na linguagem poética um grande número de vocábulos vulgares e indecentes para designar as partes do corpo, as necessidades fisiológicas, além do linguajar característico de todos os freqüentadores das bocas-de-lixo das cidades gregas. Além disso, já outros poetas cômicos anteriores como Crates e Epicarmo, ou contemporâneos como Cratino e Eúpolis usavam largamente em suas peças de têrmos chulos e vulgares, alguns herdados da tradição, outros por êles recém-inventados ou extraídos da linguagem do “bas-fond” de Atenas. Aliás o uso de palavrões e de cenas obscenas era essencial na coméd'ia dêsse tempo, pois fazia parte da tradição que ela recebeu como herdeira dos festejantes do antigo “komós” (3)

Longe de ser o indício de uma sociedade em decadência ou de um protesto contra as classes dominantes, a presença dos palavrões e das cenas escabrosas era um aspecto tradicional, profundamente impregnado de sentimentos religiosos. O palavrão, as cenas torpes correspondem à satisfação de um apetite vital, da fruição de todos os gôzos da vida, o que cabia muito bem à missão de devotos de Dionísio como eram os poetas cômicos. Não havia malícia ou hipocrisia: o que se nota é o despudor franco e natural, além dos padrões da moral ou da decência. Um crítico francês recente, ao estabelecer um paralelo entre a obscenidade de Aristófanes e a pornografia moderna, aponta muito bem o contraste entre êsse obsceno que é normal, porque nasce naturalmente e “cette impudicité qui est malsaine parce qu'elle est nécessairement seconde, élaborée, engluée de littérature et de mora'e dans le défi même qu'elle leur porte. Notre obscenité

(3) — Não nos deteremos na discussão dêsses aspectos históricos, porque isso nos levaria à discussão da própria origem da comédia ática.

est cynique quand elle s'étale, hypocrite quand elle se voile. Mais celle d'Aristophane n'est jamais cynique, ni hypocrite, ni "osée", elle est aussi normale que le coq sur la poule. L'obscenité moderne travaille sur l'écorché, ou dans le deshabillé; elle est malsaine. Aristophane est tout nu, comme un enfant et comme un animal. Il est sain" (4)

Ao contrário do que se tem afirmado geralmente, o palavrão em Aristófanos raramente é gratuito: ou brota espontaneamente como algo já esperado e que vem a calhar em determinadas circunstâncias ou então surge de surpresa, de maneira totalmente inesperada. E é aí que está a sua força: graças ao prazer de uma expectativa satisfeita ou ao contraste do inesperado, o palavrão é capaz de provocar o efeito desejado, temperando, condimentando o estilo cômico. Bem dosado, o palavrão dá gosto e realce ao mólho, usado às mãos-cheias, acaba afastando da festa o comensal, saturado, quando não vítima de irrefreável alergia (5)

Todavia, não são os palavrões o maior obstáculo ao tradutor; sempre é possível encontrar correspondência, aproximações, pois que palavrões existem em tôdas as línguas, desde que o mundo é mundo; aliás, os valores por êles visados quase sempre são os mesmos.

Muito maiores são as dificuldades encontradas na adaptação e tradução de palavras compostas, um dos recursos mais expressivos da língua grega, verdadeira surpresa para quem fala o português, relativamente pobre em composição vocabular (6)

Os nomes compostos são de uso geral em grego, tanto em poesia como na prosa, em todos os níveis. Todavia eram favoritos dos poetas, e isso por vários motivos: a) pela possibilidade de expressão condensada, mais breve, tão necessária na linguagem poética, pelas próprias imposições da métrica; b) pela impressão de se preferir sugerir a estabelecer limites rígidos; c) pela possibilidade de expressar

(4) — Debedour V. H. *Aristophane*, Paris, Du Seuil, 1962 pg. 21. Aliás essa "directness" no trato de qualquer assunto é uma característica da arte grega, em qualquer de suas manifestações. Achamos oportuna essa digressão sobre a licenciosidade no teatro de Aristófanos, em virtude da importância que se tem dado ao seu exame, nas discussões pró ou contra a legitimidade dos palavrões em nosso teatro contemporâneo.

(5) — A título de curiosidade, gostaríamos de lembrar que nas "*Nuvens*", p. ex., num total de 1.500 vv (mais ou menos 6.000 vocábulos) os palavrões não ultrapassam a casa dos 50, menos de 1%!

(6) — A mesma deficiência já se notava no latim. E' digna de realce a habilidade de Plauto que foi realmente genial nos seus achados, ainda que se visse obrigado, muitas vezes, a recorrer a elementos gregos para a formação de seus compostos, que, assim, perdiam tôda a sua transparência para o espectador comum, não afeito à língua grega.

conceitos novos, com uma certa nota de raridade, de afastamento da língua cotidiana (7)

Era fatal, portanto, que os compostos sobressaíssem como elementos de primeira grandeza no estilo de Aristófanes. E o poeta é dotado de uma capacidade verdadeiramente inesgotável de inventar novos compostos, quer adaptando-os a partir da troca ou substituição dos elementos componentes, quer empregando-os em situações inesperadas, ou então criando-os inteiramente novos. Que fazer dessas centenas de compostos, os “*dipla onomata*”? Inventar monstrenhos que correspondam ao grego, mas que nada significam em nossa língua? Usar de perífrases que vão encompridar as frases, acabando por destruir o cômico? (8).

A expressividade dos compostos já sobressai na própria escolha dos nomes das personagens. Assim, por exemp'lo, nos *Acarnenses*, o camponês pacifista que resolve defender a causa justa, procurando um Tratado de Paz com os lacedemônios é *Dikaiopolis*, “a Justa-Cidade”; se traduzimos por *Diceópolis*, teremos um nome estranho, inteiramente “opaco” para o leitor moderno. Se procurarmos uma forma aproximada como *Justino*, por exemplo, estaremos mantendo apenas um dos elementos — a idéia da justiça — mas estaremos desprezando o aspecto *social* dessa busca, pois o cidadão procura o tratado não apenas para si, mas para a Cidade. Nas *Aves*, o cidadão que procura um mundo nôvo, menos conturbado, é *Evélpides* — “o Boaesperança”; seu companheiro já é *Pistetero*, “o Fiel-Amigo”, que talvez pudéssemos adaptar para *Fidelino*! Na *Lisístrata*, a mulher subversiva que resolve recorrer à greve sexual como único meio de acabar com a guerra, é a própria *Lisístrata*, cujo nome significa a “Solvente dos Exércitos”, que talvez seria possível adaptar para “Desarmadora” ou “Soluguerra”. No entanto, sempre estaremos muito longe da riqueza expressiva dos originais gregos, que desde as primeiras cenas já marcam com um timbre indelével o papel a ser desempenhado pelos personagens (9).

Aristófanes muitas vêzes forjava novos compostos a partir de outros já tradicionais na língua; recorria então ou à substituição de um dos elementos ou à inversão dos têrmos componentes. Tal é o caso,

(7) — Veja-se a propósito: Costa Ramalho A. — *Dipla Onomata* no Estilo de Aristófanes — supl. Rev. *Humanitas*, Coimbra, 1952.

(8) — Não é de se desprezar o fato de que, em se tratando de peças de teatro, o tempo é de suma importância: cada minuto a mais vai pesar na duração do espetáculo, criando problemas para a encenação.

(9) — Só os nomes próprios forjados por Aristófanes mereceriam um estudo à parte. Lembremos ainda, entre outros, *Filocleon*. e *Blelycleon* nas *Vespas*; *Estrepsiades* e *Fidípides*, nas *Nuvens*.

por exemplo, de epíteto *Brontesikeraunoi* (10). “troverrelampejantes”, cunhado para as *Nuvens* na peça homônima e que sugere imediatamente a nova era, em que são as *Nuvens* que mandam nas chuvas, em lugar do Zeus *keranós*, *terpikeraunós*, que sempre aparecia depois de “ter trovejado”, *brontesas*, portanto, conhecido como “senhor do raio e do trovão” já desde a poesia épica. E é interessante que o próprio Aristófanes, numa outra peça escrita pouco depois, *A Paz*, forja para o mesmo Zeus o epíteto *keranobrontés*, com os mesmos elementos invertidos. E assim poderíamos apontar exemplos às dezenas.

Outras vêzes, são palavras inteiramente novas como o *phrontisterion*, “o pensatório”, casa de Sócrates e seus discípulos os *merimnophrontistai*, “pensadores meditabundos, cheios de preocupações”, que poderíamos adaptar para algo como *cogito-pensadores*, *medito-pensadores*. Ou ainda na mesma peça, (11) o vocábulo hábilmente cunhado que retrata a vaidade dos sofistas e poetas líricos da época, excessivamente preocupados com enfeites e atavios: são êles *sphragidonychokometai*, “preguiçosos que só cuidam de cabelos, unhas e anéis de sinetes”, ou melhor, *ungueanelados-vadiocabeludos*, para o que necessitamos de dois vocábulos compostos de dois elementos cada um. E, se os citaristas merecem essa crítica, por sua vez os sofistas e filósofos também são *charlatastrônomos* (*meteorophenakai*) (12)

Que dizer então daquele monstruoso vocábulo de mais de setenta e cinco sílabas em que o arauto do nôvo Estado comunitário promete aos cidadãos um menu pantagruélico, para depois, afinal, oferecer lhes uma tigelinha de sopa? (13).

Já em outro campo, o poeta recorre freqüentemente aos neologismos e coloquialismos, reproduzindo a algaravia dos estrangeiros que perambulavam pela ágora de Atenas ou então o coaxar das rãs e os cantos dos pássaros. E’ dos mais interessantes o efeito cômico provocado pelo refrão que as Rãs repetem sem cessar, como resposta aos versos de Dionísio:

Brekekekex koax koax.

E, à fôrça de insistir, acabam por conseguir a adesão do próprio deus, que incorpora o “ritornello” ao seu vocabulário, passando

(10) — *Nuvens*, v. 265.

(11) — *Id.* v. 94; 101.

(12) — *Id.* v. 332, 333.

(13) — *Assembléia*, v. 1168 ss.

a iniciar tôdas as frases com o mesmo coaxado, justamente no momento em que os batráquios pareciam ter-se esquecido dêle! Não é um dos mais eloqüentes processos de criação cômica êsse que se realiza pelo automatismo, quando alguém é impelido a fazer ou a dizer o que não quer (ou não deve) pela fôrça persuasiva de uma teimosia que se repete?

Herdeiro de uma tradição de poesia cômica que já contava aproximadamente um século de vida, Aristófanes recebeu também como um dos elementos mais característicos do gênero cômico o hábito das enumerações, listas de vocábulos que se justapunham para serem recitados quase sempre de uma só vez, até que o interlocutor engasgasse ou perdesse o fôlego (14)

Desprezado e criticado pela tradição literária clássica, êsse recurso nos parece dos mais expressivos, justamente pela fôrça cumulativa que adquire a justaposição de termos às vêzes até incongruentes. Leo Spitzer, em seus Ensaio sôbre *Lingüística e História Literária* (15), procura atrair nossa atenção para a expressividade das enumerações no estilo de Rabelais, e para isso nos aponta tôda a série de adjetivos escolhidos para caracterizar os odiosos e odiados sofistas — reacionários e hipócritas da Sorbonne. Ao ler essa passagem, não podemos deixar de lembrar-nos das enumerações de Aristófanes, notadamente aquela em que se acumulam adjetivos, verbos, substantivos, cada qual acrescentando algo mais à caricatura dos mestres de chicana, a quem o poeta odiava tanto. Nas *Nuvens* o velho Estrepsiades, endividado, entrega-se de corpo e alma aos mestres de retórica, que poderiam salvá-lo da bancarrota e, num momento de heróica resignação, o protagonista devia recitar de um só fôlego o seguinte monólogo: (16)

Êste corpo que é meu eu lhes entrego
para apanhar ficar faminto e sedento
sujo enregelado sêco esfolado
se é que posso não pagar o que devo
e parecer diante do mundo
atrevido linguarudo ousado intrometido
velhaco grudador de mentiras

(14 — Êsse processo já encontrado nos fragmentos de Epicarmo (poeta cômico de Mégara Híbléia da Sicília, inícios séc. V), segundo nos parece, associa ao automatismo a paródia de textos de poesia épica em que eram comuns as enumerações, mormente nas genealogias.

(15) — *Lingüística e História Literária* — Ed. Gredos, Madrid, 2ª ed. 1968, pág. 28 e ss.

(16) — *Nuvens*, v. 440 e ss.

paroleiro rábula super-escovado
pedestal de leis charlatão raposa
chicanista falador macio viscoso
fanfarrão esculachado canalha chato
arreesado e fila-bóias...

E a mesma raiva transparece nas entrelinhas daquele final de discurso em que o cidadão Justino (Dikaiopolis) enumera tôda a movimentação, o bulício e as confusões dos preparativos duma campanha militar (17)

E a cidade estava cheia
“do tumulto dos soldados, gritaria para escolher o capitão,
pagamento de soldos, efígies douradas de Atena,
barulho nos armazéns, trigo racionado,
odres, cravelhas de remos, compradores de jarras,
alhos, azeitonas, cebolas em malhas,
coroas, sardinhas, tocadores de flautas, olhos pisados!
No arsenal a mesma confusão: pás de remos,
cravelhas pregadas, remos encaixados,
ruídos de flautas, padrões de barcos, pífaros e assobios!”

Gritaria, confusão e brigas, gastos inúteis, a sanha dos aproveitadores e até a presença das meretrizes nas vielas do pôrto, tudo é sugerido ou aparece de cambulhada nesse painel cheio de vida e côr.

Aristófanés também recorre com freqüência ao contraste que surge da inserção de vocábulos poéticos num diálogo banal, ou, ao contrário, da introdução de palavras triviais e até chulas em passagens de estilo elevado, que parodiam ou procuram imitar momentos de alta inspiração poética ou de profunda elocubração filosófica: do contraste e do inesperado nasce o cômico, ainda mais acentuado pela degradação dos valores (18) E é nessa mesma escala interpretativa que devemos estudar os pastichos e paródias, além do largo emprêgo do linguajar técnico, dos vários jargões profissionais, que o poeta consegue captar com uma habilidade quase inacreditável: reproduzindo em situações inesperadas êsses tiques e “gírias” profissionais, êle os submete a um processo degradativo, e com isso cria o ridículo.

(17) — *Acarnenses*, vv. 545-554.

(18) — Segundo a moderna interpretação axiológica do Riso “tôdas as pilhérias se relacionam com os valôres e tôdas procuram degradá-los” Cf. Stern A. — *Filosofia de la Risa y del Planto* trad. espanh., B. Aires, Iman, 1950, Cap. X.

Já disse Henri Bergson que quase tôda palavra tem, por assim dizer, dois sentidos: um físico e um moral, conforme a tomemos no sentido próprio ou no sentido figurado. Concentrando a atenção no aspecto material de uma metáfora, por exemplo, provocamos o riso justamente por êsse processo de coisificação que lhe impomos. Aliás, êsse processo que muitas vêzes conduz à distração, ao quiproquó, ao jôgo de palavras, pode também ser explicado pelo fato de o sentido primeiro do vocábulo conservar-se no nível do pensamento subconsciente. Tal o caso daquela típica anedota de judeus, relatada por Freud numa de suas obras:

“No saguão de um Hotel, um turista judeu encontra-se com um amigo e lhe pergunta:

— Você já tomou banho?

E o outro responde:

— Por que, está faltando algum?”

Tôda a pilhéria resulta do sentido do verbo *tomar* (“apanhar”, “tirar”) que, inconscientemente ocorreu ao interrogado.

Ora, são inúmeras as situações semelhantes que podemos apontar no teatro de Aristófanos. Bastaria recordar a cena em que o velho Estrepsíades, campônes avarento e materialista, vai procurar Sócrates para instruir-se. Pergunta-lhe o mestre:

Soc.: “Que você desejaria aprender primeiro, as medidas, os versos ou os ritmos?

Estr.: As medidas, é claro. ! Pois se há uns dias fui tapeado por um mercador em duas medidas de farinha...

Soc.: Não é nada disso. Mas o que você prefere, a medida de três ou de quatro?

Estr.: Ora, para mim não há nada melhor do que o quartilho” (19).

Enquanto um raciocina no plano da retórica, o outro tem em mente apenas coisas materiais, e é dessa coisificação da palavra *metron*, medida, que nasce o quiproquó, o cômico.

Muitos outros ainda são os recursos de que se utiliza Aristófanos, alguns mais grosseiros, menos ricos de expressividade, como os trocadilhos, os “calembourgs”, que aliás dificilmente suportam uma tradução adequada, e outros mais sutis, evidenciando uma riqueza bem maior, como as “pilhéria pelo inesperado” (*par’hyponoian*), em que o elemento cômico fundamental é o contraste estabelecido por uma palavra completamente fora de cogitação, no contexto, e atirada à queima roupa.

(19) — *Nuvens*, v. 637-644

O velho Estrepsíades vira-se na cama, sem poder dormir, atribulado com as dívidas que não pode pagar. O filho “play-boy” e causador de tudo resmunga:

“Puxa, papai, por que você se agita e se mexe a noite inteira?”

E o velho responde:

“Morde-me... um meirinho... lá do fundo das cobertas...” (20).

E para concluir, reunindo uma série de exemplos bem característicos dessa linguagem cômica, recorramos aos *Cavaleiros*, à cena em que os escravos Nícias e Demóstenes, personificando dois prestigiosos políticos e generais da época, se queixam do patrão *Demos* (o povo ateniense), inteiramente sucumbido diante das lisonjas de um escravo nôvo, demagogo sem escrúpulos, que outro não é senão o político Cleão, orador irascível, demagogo violento, curtidor de couros por profissão e líder dos democratas exaltados, que se achavam no poder (21)

.. Nós temos um patrão
grosseiro e agressivo, papa-votos ranzinza,
Populino Comício, velhote birrento
e meio surdo. No fim do mês passado,
êle comprou um escravo, um curtidor das Arábias,
fulano mais ladino e caluniador!
Êsse daí, depois que aprendeu as manias do velho,
o Curtiárabe, se atirou aos pés do patrão
e toca a alisar, bajular, adular e iludir...
... com aparinhas de couro ... E vai dizendo:
“Populino, você já julgou uma causa! vá descansar!
Vá tomar um banho! Coma essa papinha,
engula, devore, tome um aumento de salário!
Quer que eu lhe sirva o jantar?” Rápido
rouba o prato que um de nós preparou pro patrão
e vai correndo lhe dar de presente...
.....
Mantém-nos à distância, não deixa
nenhum outro cuidar do patrão.
De pé, ao seu lado, com umas tiras de couro na mão,
durante o jantar... espanta os oradores!

(20) — *Nuvens*, vv. 35-37.

(21) — *Cavaleiros*, vv. 40 e ss.

E, ainda mais, sabe tirar sortes!
E o velho delira, como um médium em transe!
Então, quando êle vê o velho totalmente abobado,
começa o joguinho: contra o pessoal da casa
inventa calúnias, e nós é que apanhamos!...”

Não é preciso que conheçamos a fundo a história de Atenas e do político Cleão, nos anos de 425-421 a.C. Ainda que ignoremos os sucessos de Pílos e Esfactéria, em que o hábil líder popular empalmou as vitórias de seus generais Nícias e Demóstenes, não podemos deixar de rir, pois a força expressiva da linguagem nos apresenta um retrato fiel de um fato que sempre se repete: o pobre e tolo povo, enganado e boquiaberto diante das mentiras e promessas de um demagogo qualquer.

Creemos, então, que, apesar de todos os percalços, muita coisa ainda pode salvar-se do naufrágio: Aristófanes é capaz de fazer-nos rir. E é justamente essa a sua grandeza, pois, embora destruído e abalado pelos azares do tempo, ainda consegue chegar até nós, com vida, graça e elegância.

EL "CANCIONERO" DE UNAMUNO

Julio García Morejón

El "Cancionero" de Miguel de Unamuno, obra póstuma, publicada en 1953, es el más importante documento para conocer las inquietudes y angustias de su autor. Es, también, su obra más original y artística. Y la más personal. Porque nos ofrece, condensadas, las coordenadas de su vida, de su pensamiento y de su estética. Es el balance sincero y desgarrado de una existencia "agónica" que se lo jugó todo a la carta de eternización de esa existencia.

Los cantos de este "Cancionero" los iba componiendo Unamuno a la buena de Dios, a medida que los vientos de la inspiración poética le golpeaban en la conciencia creadora, a medida que los momentos le dictaban un sentir o un pensamiento. No pensaba, como en otras ocasiones, en los otros. Pensaba en el ocaso, en las cercanías del poniente, de ese crepúsculo morado que le amenazaba las horas. Y se crucifica líricamente en este testamento poético, escrito día a día, con el afán de prolongar los sueños. El testamento es una verdad que se comprueba y tiene que erguirse sobre presencias reales — materiales o espirituales —, para que, a la hora del reparto, no sobre ni falta nada.

Por eso, este "Cancionero" tiene tanto, o lo tiene todo, de testamento y de diario; de balance y conclusión. Cada uno de sus temas requiere un largo estudio, y "es seguro — escribió Federico de Onís, editor de la obra — que cuantos en el mundo se dedican ahora y se dedicarán siempre a estudiar a Unamuno como el hombre más grande que el espíritu español ha producido en nuestro tiempo, encontrarán en su "Cancionero" la clave de su pensamiento, su arte y su personalidad"

A la busca de esta clave nos hemos lanzado, no sin conocer, "a priori", los innumerables riesgos que vamos a correr.

Al entrar en la obra, no tarda uno mucho en darse cuenta de que la meditación sobre la poesía es una de las vertientes más significativas dentro del círculo temático. A través de la palabra va a encontrar el "agonista" vascongado la única solución posible al problema de su salvación personal. Y no nos cabe duda de que entender

el por qué de la preocupación unamuniana por la palabra creadora es entender su “agonía”, todos los avatares de su espíritu.

En el “Cancionero” se cruzan y amalgaman todos los temas líricos y filosóficos de su autor. Cada canción es un breve fragmento del gran poema unitario que es el libro. Unamuno quiso siempre escribir un poema largo, muy largo, “que cielo y muerte, tierra y vida abarca”, como él dijo en uno de sus sonetos. Y, con excepción de “El Cristo de Velázquez” nunca lo escribió. El “Cancionero”, desde el punto de vista formal, puede ser que no lo sea a primera vista. Pero desde el punto de vista de su forma interna es, indiscutiblemente, un largo poema, de 1755 estrofas, larguísimo, tal como él lo habría soñado.

El “Cancionero” es el poema de las cumbres líricas unamunianas. Desde su cima se contempla un panorama multiforme y abigarrado, salpicado de gritos y protestas, de agudos llantos y sarcásticos desplantes, de ansias y desvelos, de desgarradoras luchas de conciencia. Se arroja la mirada desde esa cumbre y se ve toda una vida y toda una obra confirmada con el “nihil obstat” de la unción lírica definitiva. Paseamos por esa cumbre y na hay senda que no conozcamos, que no hayamos descubierto antes. Porque ahí están plasmadas, líricamente, todas las inquietudes de su alma, en síntesis, desnudas, breves, sus paisajes del alma, como él diría, a la manera de variaciones sinfónicas de ese gran concierto que es la vida con Dios y la muerte auestas.

Unamuno, que se repetía mucho — y tenía conciencia de ello — fue siempre fiel al propio grito. Y se repitió por última vez en este “Cancionero” Pero con tanta intensidad, con tanta desnudez, con tanta hondura, con ropaje tan esencial y comunicativo, tan casto, que podríamos invertir los hechos y llamar repetición a todo lo restante, es decir, a todo lo anterior a este gran romancero fronterizo. Y momento culminante, acierto, encuentro, expresión total, a esta obra, pues otorga validez unamuniana universal a todas las restantes y anteriores.



Desde los últimos resplandores de la poesía del Siglo de Oro hasta los primeros de la generación de 1898 hay un largo camino de depresiones y tropiezos en la poesía española. Se ha venido repitiendo, con insistente machaconería, que, tras las experiencias y resultados poéticos de Góngora y Quevedo, la historia literaria de España sólo ofrece pálidos oteros y arroyos secos; que en la topografía lírica

patria no se dibuja arrogante montaña ni serpentea caudaloso río. Y se han denunciado causas y construido hipótesis para probar y justificar tanta penuria.

Los últimos años del siglo XVII, todo el siglo XVIII y el XIX son así como el desierto o la estepa comparados con el paisaje de frondosa vegetación del Siglo de Oro. La crítica, sin excepciones, salva a Bécquer, en las postrimerías del Romanticismo y primeros vuelos del Realismo. Pero muy pocos osan destacar una voz neoclásica o se atreven a levantar la voz para situar nuestro Romanticismo al lado de las grandes corrientes románticas de otras tierras europeas. En el proceso de valoración crítica a que los historiadores han sometido las letras españolas desde los últimos estudios de Menéndez Pelayo, en este cernido relativamente reciente hecho por hombres de aguda sensibilidad y gran preparación filológica y lingüística, sólo una figura se salva y se sitúa a la cabeza de todas las restantes, como cima señera: la de Gustavo Adolfo Bécquer. Y detrás iría Espronceda. Y, entre ambos, la gallega Rosalía de Castro.

Si desolador es el panorama de la poesía española del siglo XVIII y de las tres cuartas partes primeras del XIX, no lo es menos el de final de siglo, en el que ni siquiera apunta un nombre que en grandeza de propósitos y en resultados parciales se pueda comparar a Espronceda, por ejemplo.

Esta es la herencia que va a recibir Unamuno y los poetas de la generación del 98 y del modernismo.

Se hacía necesaria la presencia de un catalizador para que la poesía española de fines de siglo removiese su fondo casticista y se encauzase por surcos nuevos o universales. Y este catalizador fue el indio nicaragüense Rubén Darío. La historia literaria de España le debe mucho al gran Rubén. Sin él, y sin la voz desgarrada de protesta de los del 98, a España le hubiera sido difícil encontrar el rumbo áureo de nuestros siglos clásicos, que ahora ha encontrado.

Cuando nuestros poetas caminaban por una senda estrecha de prosaísmos y zalamerías, Rubén Darío les ensanchó la vía, iluminándolos y fertilizándolos. Cuando nuestros poetas finiseculares se adherían a realidades vulgares, sin conseguir librarse de los nudos regionalistas y de los tópicos sentimentales que hacían las delicias de nuestros bisabuelos, él les mostró la existencia de otras realidades más espléndidas, de otros sentimientos más dilatados. Les dio a conocer la existencia de nuevas sensaciones, de nuevos paisajes espirituales, de nuevas zonas de la sensibilidad que se abrían como la cola de un pavo real ante sus ojos atónitos. Rubén Darío ha sido,

sin duda, el gran revolucionador de la poesía contemporánea en nuestra lengua.

A don Miguel de Unamuno le costó mucho reconocer el “esfuerzo de cultura” de Rubén Darío. Se resistió durante muchísimos años a ello. Pero, a la postre, cuando descubre por debajo de lo gaseoso de los ritmos la huella ibérica, se rinde a la evidencia y reconoce el valor de ese altísimo poeta.

Esta es, en cuatro líneas, y sin citar a casi nadie, la realidad de la poesía española anterior a don Miguel de Unamuno. Examinemos ahora, brevemente, la posición que ocupa el gran “agonista” vasco-salmantino.

Unamuno llegó con relativo atraso al campo de la lírica española de su tiempo. Su primer libro de versos apareció en 1907. Rubén Darío había dejado ya bien firmes las huellas del Modernismo triunfante. El primer libro de Antonio Machado, “Soledades” se publica en 1903. Juan Ramón había dado a luz sus “Rimas” en 1902, sus “Arias tristes”, en 1903, y sus “Jardines lejanos”, en 1904.

Tenía don Miguel 43 años cuando se decidió a coleccionar y editar sus “Poesías”. Había publicado ya a estas alturas obras importantísimas en el terreno del ensayo y de la novela. Pero su primer libro de poemas va a tener mucha importancia en el conjunto de las restantes obras líricas de su autor. Nos ofrece la dimensión esencial de su poética y de sus temas más importantes. Unamuno va a ser fiel a aquel “Credo poético” del que arrancan todos los poemas de su primer libro. Los poemas de este tiempo son, como van a ser los restantes, gritos del alma, desgarrones afectivos del ser, en que las vertientes filosóficas y religiosas de su conciencia se entrecruzan, ora extrayendo del hondón de su alma las angustias que le atormentan, ora incorporando a sus paisajes queridos — Castilla y Vizcaya — sus ansias de inmortalidad.

La fórmula transcendental de su poética la encontramos en este libro de arranque. El arte es la eternización de la momentaneidad. Y los temas más queridos del autor saltan ya aquí para mostrarnos que las restantes obras serán a modo de variaciones sinfónicas de las primeras. Sus anhelos de regresar a la niñez; el deseo de sembrarse en los otros por entero; la manifestación del dolor; la repetición de las quejas; la angustia del tiempo; el sueño de la vida; el deseo de recuperar la fe perdida de la infancia; el sentimiento del hogar; el espectro de la muerte; sus paisajes del alma; el problema de Dios, entre los más importantes.

El segundo libro de poemas unamunianos aparece en 1911, y se titula "Rosario de sonetos líricos". Son 128 sonetos, ordenados cronológicamente y escritos en cinco meses. Hay en esta obra algunos poemas y sonetos que pueden situarse entre los más bellos escritos en lengua española. Y todos son, como los primeros cantos que publica y los últimos que dará a luz, poemas de circunstancias, compuestos a raíz de un sentimiento, de un dolor o de la visión de un paisaje. Poesía intimista y atormentada casi siempre, reflejo de sus angustias y espejo de su conciencia "agónica". Los sonetos de don Miguel de Unamuno parecen contru'idos como si fuesen obras arquitectónicas, pero hechas con pasión. Cada palabra es un sillar y cada verso un estribo. Cada estrofa, una columna. Y esto no significa, sin embargo, que hayan sido trabajados como el orfebre trabaja el oro o plata. Desde el punto de vista temático volvemos a encontrar la mayoría de los temas que ya han aparecido en su primer libro de versos, sólo que aquí están más apretados y la efusión sentimental y abierta que caracteriza a "Poesías" se hace ahora más filosófica, seca y trágica. Es un libro atormentado por la sed de Dios y de la inmortalidad del hombre, por el que pasa la sombra de la razón destruyéndolo todo con su espada. Y el poeta se agarra a los recuerdos de la infancia — como siempre —, recuerdos que se le escapan y que desea eternizar en el canto. En esta obra no aparece la resignación por parte alguna. Es un grito agudo de protesta. Un desgarrón del alma y de la voz sin consuelo. Y es importante saber esto para darse cuenta de la evolución que sufre su poesía desde aquí hasta el "Cancionero". Porque tendremos que llegar a este extraordinario libro póstumo para encontrar soluciones a la existencia unamuniana, o, por lo menos, una gran solución.

"El Cristo de Velázquez", su tercer libro de versos, lo publica la Editorial Calpe, de Madrid, en 1920. Quiso hacer don Miguel una cosa cristiana, bíblica y española. Pero hizo mucho más, o quiso más: reconciliar su conciencia y buscar los caminos cristianos de su salvación personal. El poeta se p'anta ante la extraordinaria obra pictórica velazqueña y va glosando, uno a uno, los términos que la Escritura da a Cristo. Y se detiene en todos los elementos del cuerpo, en una descripción mística singular en la que derrama sus mejores dotes de poeta. Unamuno se revela en este libro como uno de los poetas religiosos más serios y extraordinarios de la lírica española contemporánea. Resume en él toda una tradición mística que no se ha acabado todavía y que encontró sus más bellas representaciones en los piadosos escritores de los siglos XVI y XVII, o en los pintores, escultores e imagineros de aquellos tiempos.

El tema esencial de la obra es uno, que se desarrolla en infinitas variaciones: Cristo en su realidad de amor y sufrimiento, en su so-

noro silencio, bajo cuya cruz busca cobijo el hombre. Pero no el Cristo frío de la Teología, sino el Cristo concreto y caliente de los españoles, de carne y hueso, el Cristo en soledad, el Cristo del perdón y de la misericordia, el de la Redención, el Hijo del Hombre, en el que la Humanidad se completa.

Desde el punto de vista formal, Unamuno logró con esta obra una de sus más altas aspiraciones de poeta: la de librar al endecasílabo de la rima sin que éste pierda el ímpetu de la sonoridad ni la me'odía interna. Ha conseguido la "disociación de la rima y del ritmo"

Se ha acercado a la postura del salmista, y nada puede extrañarnos que una obra como ésta, cargada de significados bíblicos, haya sido escrita en versos libres, o, con más propiedad, en endecasílabos blancos.

"Rimas de dentro" es el título que Unamuno da al librito aparecido un año después de "El Cristo de Velázquez", en 1921. Don Manuel García Blanco opina que dicho libro es "el cauce íntimo al que fueron a parar varios poemas inéditos que Unamuno guardaba, y con los que después que aparecieron las "Poesías" y el "Rosario", se disponía a dar a las prensas nuevas muestras de su quehacer poético". La obrita no tiene plan alguno y es una colectánea sin desperdicio, en la que retornan viejos y queridos temas del autor, como circunstancias que se repiten, en casa, en el tren, frente a un paisaje, en su antiguo cuarto bilbaíno de los años mozos, ante los fríos libros de textos; y otra vez los crepúsculos, y finalmente, aquel extraordinario poema titulado "Aldebarán", íntimamente ligado a su gran crisis religiosa de 1897.

En 1922 publica don Miguel el libro de paisaje "Andanzas y visiones españolas". E intercala algunos poemas, algunos sonetos y ocho visiones rítmicas que son ocho emocionantes paisajes del alma en que se mezclan recuerdos y ansiedades. Las más famosas se titulan "En un cementerio de lugar castellano", "En Gredos" y "El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia". Este último es de los más trágicos poemas unamunianos.

En 1924 aparece un nuevo libro, totalmente diferente de los anteriores, "Teresa" (Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno). Julián Marías llama a este libro "relato poético", y dice que es el "intento de abordar líricamente el tema de la muerte desde la realidad del amor". Es el único poema con asunto, aunque éste es el pretexto, porque lo que le interesa al poeta es la meditación en torno al destino y a la muerte compartida.

Valbuena Prat le ha llamado “novela en verso”, o “poema en función de acción novelada, interpretada en un sencillo “virtuosismo”, que adopta el sobrio pero inconfundible estilo de Bécquer de un modo deliberado”

Estos son años de fecundidad poética extraordinaria para don Miguel de Unamuno. Sólo la muerte le cortará la vena. Y así, al año siguiente de “Teresa”, y desterrado ya en París, da a luz su libro de sonetos titulado “De Fuerteventura a París: Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos” Son 103 poemas. Más de la mitad corresponden a su etapa de Fuerteventura, y los restantes a los primeros meses de París. El mismo don Miguel explica la estructura del libro. “Así resulta este mi nuevo rosario de sonetos un diario íntimo de la vida íntima de mi destierro. En ellos se refleja todo la agonía — agonía quiere decir lucha de mi alma de español y de cristiano. Como todos lo feché al hacerlos y conservo el diario de sucesos y de exterioridades que ahí llevaba, puedo fijar el momento de historia en que me brotó cada uno de ellos. Otros son hijos de experiencia religiosa — alguien diría mística —, y algunos del descubrimiento que hice ahí, en Fuerteventura, donde descubrí el mar. Y eso que nació y me crié muy cerca de ella”

Como enlace entre el anterior libro de poemas y el “Cancionero” se nos ofrece el penúltimo libro, titulado “Romancero del destierro”, publicado en Buenos Aires, en 1928. El título de la obra recuerda algunos de los que don Miguel pensó para su libro póstumo. Y el “Romancero” recuerda también, en muchísimos momentos, actitudes poéticas del “Cancionero” Y llegamos a la obra que nos interesa.

*

Con el “Cancionero”, Unamuno desea encontrar la salvación por la palabra. Esta obra es sólo esto: palabra, nombre. El poder de creación está en el nombre. Y el nombre hace la cosa. Por consiguiente, al nombrar a Dios, se le hace. La filosofía poética del “Cancionero” estriba en la salvación de las cosas por la palabra y en la creación de Dios por ella. La palabra es creadora de realidades. Es redentora, y, como mensajera de la verdad original, primera y última, nos conduce a la Eternidad. El poeta, al situar su palabra en el centro de las aspiraciones humanas, crea, y al crear, se immortaliza.

Dentro de la poética del “Cancionero” hemos llegado a encontrar la clave unamuniana de la creación artística. Es muy difícil saber hasta qué punto Unamuno tenía fe en Dios o en la inmortalidad del alma, problema del que emana su constante “agonía” Algunos

críticos han tratado de demostrar que a Unamuno le faltó siempre la convicción absoluta de la existencia de Dios y que jamás llegó a reconquistar la fe perdida de la infancia y adolescencia. Que sus angustias nacen precisamente del deseo de recuperar aquella fe y de encontrar a Dios. A través del “Cancionero”, sin embargo, vamos viendo que existe todavía un eslabón que le ata a la fe y al Creador: la palabra. Y ésta le conduce a Dios. La vida, como dice en la canción 1712, se despierta en el sueño de la palabra.

Desde sus primeros ensayos ha estado siempre atento el Rector salmantino a la consideración de lo que sea la palabra. Ha tratado de rodear su concepto y de definirla de diferentes maneras. Y ha llegado a la siguiente conclusión, de la que no se va a apartar nunca: la pa'abra es obra, el nombre hace la cosa. Este concepto es precisamente el que va a encontrar en el “Cancionero” su depuración máxima, su pleno sentido. Porque dicha obra es la comprobación de su teoría. Unamuno se ha mantenido siempre fiel a lo largo de su vida al texto evangélico: al principio fue la palabra. Y este hombre, que no ha creído como creen la mayoría de los mortales, pero que tampoco ha descreído nunca a semejanza de los restantes mortales para quienes acaba todo en polvo y nada, ha conservado siempre su fe en la palabra creadora. Lo único que ha creído sin discusión, al pie de la letra, es lo de que al principio fue la palabra y lo que sigue siendo siempre es la palabra. La palabra, para él, es lo único inmortal. Es lo que salva al hombre de la nada. Es lo que nos ata a Dios. Pero, obsérvese, cuando la palabra es palabra de verdad. La palabra lo es tal, para Unamuno, cuando se dice como Dios dijo la suya: “fiat lux!” Cuando su plenitud es tal que crea, al decirse, inmediatamente el objeto. Cuando la palabra es poesía, creación. Y hay que partir de aquí para entender de ahora en adelante el quehacer lírico unamuniano (quehacer que se nos da en novelas, ensayos, dramas y versos) Que todo eso es poesía, o quiere ser poesía en Unamuno. Porque en pocos hombres-poetas se ha establecido con tanto rigor un ajuste entre poesía y creación como en éste.

Le empuja a Unamuno como un sop'lo mesiánico de redención del mundo por la palabra recreadora. Y en su impulso poético quiere alzarse hasta Dios, hacer lo que Dios hizo. Quién sabe sea ésta la única posibilidad del encuentro. Él, que se murió sin llegara creer en ciertas cosas esenciales en las que quiso creer siempre, nos dejó convencido, al menos, de esto: de que Dios es la Suma Palabra, el Sumo Hacedor, el Creador Supremo, la Palabra Plena; y de que el único medio de llegar a Él es tratando de acercarse a su Palabra diciendo la propia con voz robusta y plena de sentido, sin falsedades: la palabra-corazón, palabra-vida.

Muchas veces tenemos la impresión de que don Miguel de Unamuno anduvo constantemente a vueltas con el gran problema de la palabra porque su deseo era encontrar una voz, un solo nombre. Que se ha repetido mucho, que se ha contradicho mucho, que ha estado siempre ofreciéndonos el haz y el envés de las pa'abras, porque su gran deseo era estrujarlas para que pariesen la única palabra que salva, que redime: Dios. Examinad asu obra, pues, a la luz de la doctrinas religiosas, hay que concluir que la postura unamuniana parece más protestante que católica. Se nos juzgará por nuestras palabras (la identidad hecho-palabra salta a la vista ante la mente protestante) Creo que Unamuno identificaba (no lo llegó a decir nunca, pero se deduce de su obra) a la palabra, desde el punto de vista de las creencias cristinianas, con la postura protestante, y la letra con la católica. No hay que olvidar aquí que la Sagrada Biblia que él leía constantemente era una edición protestante y en el original griego. No quería que letra marginal alguna le distrajese de lo esencial.

“La palabra de Unamuno — ha escrito Fernando Huarte Morton — es una palabra simbólica de toda complejidad imaginable, que comprende lo mismo la acción verbal que su producto, el proceso psíquico del hablar y su resultado, y que adquiere insospechada vitalidad y alcance por su entronque con el misterio de lo divino” No es posible, pues, acotar dicho concepto desde el punto de vista exclusivamente lingüístico o filológico. Porque Unamuno, cuando hablaba de la palabra, hablaba siempre desde la ladera poética, y aun cuando muchas veces nos parezca que hace filología, lo que hace es poesía o religión. Carlos Blanco Aguinaga, en su libro “Unamuno, teórico del lenguaje” desperdició la oportunidad que se le ofrecía para un análisis del concepto de la palabra desde el punto de vista que acabamos de ver. A partir de la página 115 de su libro se enfrenta con lo que sea la palabra y la letra en Unamuno, pero sin llegar a conclusiones. Armando Zubizarreta entendió muy bien el concepto de la palabra en Unamuno al examinar a fondo los problemas que plantea el libro “Cómo se hace una novela” libro que representa la tortura preliminar al sosiego. Es el dolor que conduce a la satisfacción del parto. Y cuando creemos que éste se precipita indefectiblemente en tragedia, aparece el “Cancionero” es decir, la espera esperanzada. La sangre se ha hecho voz y se ha vertido en palabra densa y honda. Es nuestra garantía de sobrevida.

Como Unamuno no podía entregarse a la ingenua fe de su infancia — que la razón le había matado en sus años mozos madrileños —, se daba a la palabra, el único elemento que poseía la virtud de hacerle regresar al regazo divino. María Zambrano ha entendido

este darse a lapalabra como el padecimiento del hombre, del poeta, que, a través de ella, hace llegar a la conciencia su sentir religioso. Ha entendido lo mismo que todos han entendido, pero a la inversa. Para muchos críticos, Unamuno define la Palabra desde su espíritu religioso. Para María Zambrano es la palabra la que le conduce a ese sentir. El “Cancionero” está mucho más cerca de esto que de lo otro. Y es lo que hemos intentado también demostrar en nuestro libro sobre el “Cancionero” “Si la búsqueda de la luz, su persecución con las metáforas que le salen al paso, ha engendrado siempre religión — tantas y un tanto diversas — la fe en la palabra, la fe activa que es darse a ella, ensancha aún más esta herida que la luz abre en el alma humana y en su pensamiento. Pues que el dado a la palabra la encuentra brillando en la oscuridad, a veces, arrancándola de ella como a un diamante de su yacimiento. Pues que la palabra, que es en sí misma don, gracia, acarrea lucha: con la palabra y su sombra, con la oscuridad que la envuelve y con el silencio que tiembla cuando se le arranca y que luego resiste. El darse a la palabra es lucha con el Ángel en la noche de los sueños. Esa noche de la que se espera y teme el despertar”

Ha hallado Unamuno en su “Cancionero” la transubstanciación por la palabra santa, que le liberta de sí y le lanza por los desfiladeros del sueño creador. La suma aspiración de un artista es encontrar en sus formas creadoras el don supremo de la libertad. Pero esta libertad se logra cuando las palabras dicen lo que son. En estos momentos es cuando se crean las realidades transcendentales. Es la palabra real que entra en escena, la exacta, la que hace la luz y el fuego. Es en este momento cuando se le revela al Poeta el Creador Supremo, el Gran Poeta: cuando el canto de la esencia de la palabra canta: “el hombre acaba y el que canta es Dios”

El concepto unamuniano de la Palabra es el que forja, pues, su sentido religioso de la vida y de la muerte. El poeta arranca de la palabra para levantarse a la Eternidad. Unamuno, en su precioso libro póstumo, es un “aventurero de ensueños”, de ensueños de palabras, que se le van, como ariscas cabras, a pastar estrellas.

Larga ha sido la jornada creadora unamuniana. Y honda la existencia. Una vida dedicada a la lucha y al amor. Amor a la existencia, en todas sus dimensiones esenciales: hombre y Dios, cielo y tierra. No ha cabido en un solo género literario la inquietud, y todos los ha ensayado el escritor y pensador vasco con rara y originalísima hechura: ensayo, artículo periodístico, novela, cuento, teatro y poesía. Su mayor aspiración, sin embargo: la de poeta. Y es, en resumidas cuentas, lo que ha hecho: poesía, desde sus primeras experi-

encias de escritor hasta las últimas. Una poesía que se ha ido depurando, esencializando, haciéndose única, sin vacilaciones. Cuando el escritor trata en sus obras de reflejar una actitud íntima y de comunicar un contenido muy personal de la realidad, cualquier tipo de realidad intuida y apropiada — conceptual, imaginativa o sentimental —, lo que hace es poesía, ora el resultado, desde el punto de vista de la forma, sea una novela, un cuento, un ensayo, o una obra de teatro. Cuando Unamuno identifica la “Ética” de Spinoza, la “Crítica de la razón práctica” de Kant o el “Quijote” de Cervantes con la poesía, nos está queriendo afirmar los contenidos personales e intransferibles de una intuición de la realidad a la que sólo a través de la recreación poética podremos acercarnos para hallar el centro único de la expresión artística o filosófica.

Unamuno ha llegado a la conclusión de que lo único capaz de recrear el mundo es la palabra, es decir, la poesía. A través de sus ensayos, novelas, cuentos y dramas, ha ido persiguiendo la palabra esencial, la creadora. Y cuando la vida se le acercaba al fin, se ha dado cuenta, para siempre ahora, de que el vehículo de la salvación es la palabra. El “Cancionero” es la solución a la que don Miguel de Unamuno llega tras haberse desilusionado de todas las fórmulas racionales con las que se planteaba el problema de la vida y de la muerte, de Dios y de la inmortalidad. Es la solución lógica de su evolución creadora, día a día en proceso de exclusiva poetización. La obra unamuniana no podría haber terminado con una narración o un relato, ni con un drama. Tenía que terminar con un poema que no quería terminar. Y así fue. ,

Cuando el “agónico” escritor de Salamanca comienza la composición del “Cancionero” percibe en su corazón que cuando termine estos cantos se le acabará la vida. Es el mismo problema de la obra “Cómo se hace una novela”, escrita pocos años antes, y también en el destierro. Sólo que en este relato los planteamientos dilemáticos son excesivamente trágicos y en el “Cancionero” son sentimentales por excelencia y esperanzadores. Pero tiene conciencia del fin, al que hay que atajar con la palabra creadora: “No acabará la palabra, y así el fin no tendrá fin”, nos ha dicho. De ahí la prisa por coleccionar sus canciones, por hacer una enciclopedia poética de su universo sentimental, una enciclopedia sin fin. Agarrarse a la palabra con el cincel del canto para prolongar la existencia, es lo que el poeta se propone desde el primer poema hasta el último. Y toda la temática del *Cancionero* fluye en función de este imperativo esencial de la conciencia unamuniana. Dios y la inmortalidad se dan en nosotros si nuestra palabra es de-

veras total y creadora. Pensamos en aquellas palabras de Santa Teresa, cuando se refería a aquellas devocioncitas del ánima que creían que con sólo nombrar a Dios se les venía el sabor divino a la boca, y vemos cómo el valor e intensidad y sinceridad del nombre es lo que importa. Que para nombrar a Dios hay que nombrarlo con entrega decidida del alma. Que el nombrarlo tan sólo no es crearlo. Que hay que nombrarlo con querencia absoluta y sin rodeos. De esta capacidad mística participa el “Cancionero” en muchas ocasiones. El que lea con devoción esta obra y conozca toda la anterior de su autor no podrá afirmar que Unamuno concluye su producción literaria instalado, como siempre, en la duda y en la guerra (tesis de Sánchez Barbudo), ni que su definitiva inserción en el cristianismo a partir de 1897 (tesis de Armando Zubizarreta) ofrece la dimensión exacta del “Cancionero”. Unamuno se ha depurado de ateísmo y de fórmulas cristianas dogmáticas (éstas las ha desechado siempre que aparecían). Y se ha construido su Dios como todos nosotros nos le construimos diariamente (que viene a ser así el mismo para todos), pero se le ha construido por la vía creadora de la palabra, como Dios, por esa misma vía, creó el mundo.

Al “Cancionero” asoman los temas más queridos de su vida y pensamiento. Depurados todos por una vibración exclusivamente sentimental, de resonancia profundamente lírica, que no hemos visto en sus anteriores creaciones, aun siendo todas tan poéticas y personales. Pero es que ahora se han desnudado de todos los andamios. No hay accesorios. No hay ripios. No hay lugares comunes. Todo es exacto, porque todo se dirige a Dios y a la conquista de la inmortalidad. Y no hay tiempo para rodeos. Es Unamuno solo, en su creadora soledad, en medio de un paisaje íntimo que se agarra al alma desde la infancia hasta la senectud. Y el paisaje es palabra, el recuerdo es palabra, las ansias son palabra, todo palabra. Creo que Unamuno se acercaba satisfecho al fin, porque estaba convencido de una cosa, de la que nunca anteriormente estuvo convencido: de que Dios es palabra y de que la palabra, dicha con verdad, crea a Dios. Es un logoteísmo sin teologías que se apoya exclusivamente en la exclusividad de la voz.

Y así el “Cancionero” representa la conquista unamuniana definitiva de la Eternidad. La voz se ha hecho conciencia eterna en todos nosotros y el eco se prolonga hasta la definitiva prolongación del Universo. No valen criterios filológicos para juzgar una obra como ésta. Ni tampoco los recursos de la crítica tradicional. La obra se juzga a sí misma. Ella misma levanta los materiales del juicio. Una-

muno, al componer el “Cancionero”, no está componiendo una obra de arte. No se le ve la intención estética. Esta componiendo una plegaria, una oración que sea a la vez el objeto y el sujeto de la intención, que es intención creadora de inmortalidad. Y sin querer crear una obra de arte — porque lo que interesa es Dios y el problema de lo eterno —, sin querer dar que hablar a nadie, nos deja una de las más extraordinarias obras de arte que han salido durante estos últimos sesenta años de la sensibilidad y de la pluma de España. El “Cancionero” le redime a don Miguel de Unamuno de todos los gritos y protestas, de todas las desconfianzas y dudas, de todas las amarguras y negaciones, de todas las hipocresías y batallas. Porque representa su entrega decidida a la palabra, que es Dios. Por la palabra los mundos se soñaron como cosa, y por la palabra de su “Cancionero” crea a Dios como realidad insoslayable de su sueño verdadero, de su vida verdadera, de su verdadera plenitud humana.

FRANK WEDEKIND, PRECURSOR DO TEATRO ATUAL

Erwin Theodor

Faz exatamente setenta anos que Frank Wedekind escreveu sua peça “Rei Nicolò — Assim é a vida” (*König Nicolo oder So ist das Leben*) Figura central é uma rei destronado e banido, que espera poder representar no palco o papel de herói e soberano que a vida lhe negou. Mas quando, de cima do palco, classifica a “grande e séria tragédia” como a sua verdadeira vocação, provoca o riso dos espectadores, e, ao tentar revelar ao público as “profundezas de seu espírito”, é aplaudido como cômico insuperável. Tôdas as suas expressões e frases são interpretadas como paródias e anedotas e todos os seus esforços por uma existência plácida e digna são fadados ao insucesso. Por fim, o rei usurpador contrata-o como bôbo da Côrte, e Nicoló, ao revelar ao antigo inimigo a sua verdadeira identidade, vê mais uma vez recusada a realidade em favor da aparência enganosa, já que a máscara lhe serve tão bem. É esta uma das formas pelas quais Wedekind provoca o riso e é assim que chega à concepção de sua tragédia, para a qual encontrou “novas formas de expressão, novos e profundos impulsos, ao tornar grotesco o dia-a-dia capitalista”, no dizer de Georg Lukács, que ressalta ligar-se a rebeldia radical de Wedekind contra as formas mumificadas de vida burguesa a um “real vigor artístico de representação” (1)

Este inovador do teatro alemão, Frank (Benjamin Franklin) Wedekind, nasceu em 1864 em Hannover, tendo passado grande parte de sua juventude na Suíça (Aarau e Zurique), onde travou os primeiros contactos com autôres que mais tarde viriam a notabilizar-se, especialmente com Gerhart Hauptmann, Karl Henckell e Max Dauthendey. Sua existência inconstante levou-o por muitos lugares e funções as mais heterogêneas. Seu primeiro emprêgo de certa importância estabeleceu-o como encarregado de imprensa da Indústria Maggi, em 1886. Dois anos mais tarde veio a ser secretário do então conhecido circo Herzog; depois acompanhou o pintor e negociante em obras de arte Willy Grétor (que viria a ser o modelo de seu *Mar-*

(1) — LUKÁCS, Georg — *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Luchterhand, 1963, pp. 184/185

quês von Keith e a quem é dedicado o “Espírito da Terra”) à capital francesa, retornando pouco mais tarde à Suíça, como recitador, preocupado em difundir a obra de Henrik Ibsen. Em 1890 assina contratos como ator, dramaturgo e diretor em Lípsia e Munique, em 1896 vem a ser redator da revista satírica “Simplícissimus” e entre 1899 e 1900 passa um ano na cadeia, para expiar um crime de lesa-majestade. Faleceu em 1918, em inícios daquele ano que veria o fim da primeira Grande Guerra e exatamente quando as suas obras começavam a superar os preconceitos do grande público, da crítica conservadora e da censura governamental.

Por vêzes Wedekind apresenta-se como um cínico, mas êste cinismo, apesar de genuíno, encobre um sêr extremamente susceptível, enquanto a expressão de seu sentimentalismo, muitas vêzes real, serve para mascarar o ceticismo mais profundo. Quando pretendia apresentar-se como um boêmio, dava a impressão de um burguês à procura da boemia, e, quando se apresentava como burguês respeitável, a acatar as formas convencionais, parecia um indivíduo associal, fracassado. O próprio Wedekind desdenhava as suas apresentações cabaretísticas em circos e teatros de pouco categoria, assegurava que exercia essas atividades apenas por pura necessidade, para ganhar o necessário para o seu sustento. Mas sabemos que, como cantor de suas canções, era personalidade das mais marcantes. Assim escreveu Bertolt Brecht, que o viu e ouviu ainda poucas semanas antes de sua morte: “Há algumas semanas cantou na “Bonbonnière” as suas canções, acompanhando-se na guitarra, com voz áspera, um pouco monótona, e muito pouco escolada. Nunca cantor nenhum conseguiu entusiasmar-me nem comover-me tanto” Enquanto isto o próprio Wedekind perguntava: “E por que tenho eu de bancar o palhaço diante do público e rolar-me na sujeira?” Odiava o papel de artista circense que lhe era atribuído e sofria sob o seu pêso, talvez exatamente porque se adaptava tão bem ao seu caráter

A tônica constante do seu teatro é o protesto contra os aspectos enganosos da vida burguêsa e contra a dramaturgia naturalista. Nos dramas de *Lulu*, provàvelmente os mais importantes de sua obra e certamente aqueles aos quais dedicou mais tempo de elaboração (de 1892 a 1913), Wedekind enaltece a moral da amoralidade e a beleza física, mas também nas demais peças ou procedem suas personagens principais do mundo decadente, ou então apresentam-se como párias da sociedade, aventureiros, artistas de circo, prostitutas e homossexuais, a desenvolver um humor caricato, resultado do choque sofrido pelo moralista e idealista ao enfrentar a realidade da vida burguêsa no limiar do nosso século. Literariamente as suas idéias (e a configuração das mesmas) atestam influências do movimento *Sturm und*

Drang alemão, do romantismo, do teatro de Georg Büchner (a forma aberta do teatro, a ironia e a linguagem gesticulante) e viriam a influenciar o expressionismo (pela estilização) e o drama de Bertolt Brecht (principalmente em virtude da inserção de modinhas populares, do recitativo baladesco e dos diálogos monolagados)

Entre os anos de 1892 e 1913 Wedekind dedicou-se à elaboração da 'tragédia' *Lulu*, inicialmente completando uma versão que ficou inédita, *A Caixa de Pandora. Uma Tragédia Monstruosa do Ano de 1895* — (2), na qual já se encontra "in nuce" todo o material mais tarde empregado na tragédia. No próprio ano de 1895 foi publicada a tragédia *O Espírito da Terra* — (3) — em quatro atos, à qual seguiu, em edições de 1902 e 1904, a *Caixa de Pandora*, em três atos, por sua vêz seguida da edição de *Lulu, Tragédia em 5 Atos* (1913), que se compõe dos atos I, II, e IV do *Espírito da Terra* e dos atos I e III da *Caixa de Pandora*.

Lulu é a personagem principal dos dois dramas. Os homens com que priva dão-lhe, entretanto, nomes os mais diversos. Por um é chamada Nelly, por outro Eva e por um terceiro Mignon. Não tem nome nem caráter definidos, assim como não sabe quem é seu pai ou sua mãe. Criança enjeitada, foi recolhida por um vagabundo (Schigo'ch), que, de acôrdo com as versões, é visto ora como seu amante e ora como seu pai e que a vende a Schön, único a quem ela amará e o qual, transcorridos vários anos, pretende dela desfazer-se, a fim de poder casar com a sua noiva burguesa.

Por intermédio de Schön, Lulu conhece o velho médico Goll, com quem se casa e que sôbre ela passa a exercer vigilância constante, iludida apenas uma vêz, momento que Lulu aproveita para entregar-se a Schwarz, o pintor. Quando Goll retorna ao estúdio de Schwarz e vê a espôsa nos braços do artista, sofre ataque apoplético, vindo a falecer sem que Lulu demonstre o menor traço de arrependimento. Casa depois com Schwarz, que mais tarde se suicidaria por constatar a impossibilidade de ser amado por Lulu. O próprio Schön vem a ser o terceiro marido, após desfeito o seu noivado. Quando Schön a encontra rodeada de diversos amantes, entre êles o seu próprio filho, o escritor e poeta Alwa e a condessa lésbica Geschwitz,

(2) — cf. *Das Drama des Expressionismus* (ed. Annalisa Viviani), Winkler, 1970, pp. 75 e seg. ROTHE Friedrich. — *Frank Wedekinds Dramen*. Metzler, 1968 classifica esta obra inédita como "A Caixa de Pandora, uma Tragédia Monstruosa", e acrescenta (fóra do título): do ano de 1895.

(3) — O título da tradução brasileira, aliás bastante insatisfatória, é *Gnomo*, ed. Serviço Documentação, MEC, 1961.

procura levar Lulu ao suicídio, mas é esta quem o assassina. Assim conclui o *Espírito da Terra*. Os atos do drama, verdadeiras cenas paralelas, focam o problema da relação existente entre o instinto natural e as imposições sociais. Lulu personifica o impulso primitivo, o instinto sexual incontrolável, e encontra-se à procura de parceiro à sua altura. Esta procura estabelece o princípio compositório da peça: cada ato apresenta outro homem, cuja dependência maior ou menor de Lulu é nitidamente caracterizada, e assim surge como que um feixe de ações dramáticas paralelas. O destino do médico Goll é idêntico ao de Schwarz, e no fundo também do dr. Schön, o que por sua vez é sublinhado pela identidade da estrutura cênica. Lulu sempre trai o marido atual com o próximo e ao fim de três dos quatro atos surge uma morte. Entretanto existe, apesar de tudo, um “crescendo contínuo” na evolução da peça: a força do adversário (ou do parceiro?) de Lulu parece aumentar constantemente, tanto assim que Goll morre vitimado por um ataque apoplético, Schwarz suicida-se e Schön é assassinado. A tese unificadora é talvez a de que o *eros*, quando existente em todo o seu primitivismo, não pode ser suportado pelo burguês, educado e acostumado a uma falsa moral.

Na *Caixa de Pandora*, o segundo drama da Tragédia, surgem em três atos cenas soltas, nas quais são apresentadas quase sempre as mesmas personagens. Aqui o *eros* é decadente e o seu desmoronamento é previsível mediante a demonstração da queda progressiva de Lulu.

Ela, que detinha em suas mãos o poder absoluto, será impelida até um ponto de impotência total perante a realidade do mundo em torno e, no momento que ela atinge o degrau mais baixo, vem a ser assassinada por Jack, o Estripador. A idéia do carrossel, a simbolizar a nossa vida, torna-se evidente quando, na cena final, em que Lulu é uma reles prostituta, quase reduzida a um animal rastejante, volta a ser focado o quadro, pintado por Schwarz no primeiro ato da primeira peça, a apresentá-la no momento de beleza mais radiante, e em costume de “pierrot”. Este quadro é uma espécie de “leitmotiv” da peça toda. Logo depois de, no prólogo, o domador ter anunciado a cobra, o “animal real, o animal selvagem e belo”, “criado para provocar desgraças, para atrair, seduzir, envenenar e matar”, é trazida ao palco Lulu em suas vestes de “pierrot”, e como tal surge depois retratada por Schwarz. Apenas através desta máscara esta personificação dos instintos destruidores, do sexo impulsivo, mantém sua constância. O pintor, que a apelida de “beleza infernal” com meias transparentes”, submete-se a ela no momento em que completa o quadro, no primeiro ato. No segundo ato, a pintura adorna o elegante salão de Schwarz, enriquecido agora graças a artifícios en-

gendrados por Schön, e depois dêste ter casado com Lulu, encontra-se sôbre um “caveleto decorativo”, adornado por uma “moldura de ouro antigo” O quadro desta beldade, ao mesmo tempo perigosamente atraente e curiosamente fantasiada, simboliza o destino dos homens que o seu modelo submete à sua vontade. Os acontecimentos são reconhecidos em tôda a sua significação apenas se relacionados a êle, uma vez que não são motivados por circunstâncias concretas, mas sim combinados de tal forma que comprovem em um “crescendo” grotesco a fôrça destruidora do sexo.

Declarou Wedekind: “Com a minha Lulu no *Espírito da Terra* procurei esboçar um exemplar magnífico (Prachtexemplar) de mulher, tal como surge, quando um ser muito bem dotado pela natureza, mesmo que procedente das camadas mais baixas, consegue desenvolver-se sem limites, rodeado por homens aos quais se impõe por sua inteligência muito mais aguda” — (4). O quadro representa perfeitamente tal intenção, e acresce que a figura do “pierrot” (já assim no famoso trabalho de Watteau) é muitas vêzes apresentada com expressão indizivelmente triste, revelando tanto nos traços fisionômicos quanto na vestimenta a mistura de aparência enganosa e miséria, de disfarces e franqueza. Lulu aparece por um lado natural e franca: “Eu disfarçar-me? Mas como tem essa idéia? — Nunca tive necessidade disto” Por outro lado parece estar continuamente a trocar os papéis, adaptando-os aos seus interlocutores: “Se eu não soubesse representar melhor do que se costuma representar no palco, o que teria sido de mim?” pergunta ela a certa altura, e Wilhelm Emrich, a quem devemos esta interpretação, observa: “Pois sim. Ela adapta-se a tudo e a todos e continua, apesar disso, sempre a mesma” Está aí exatamente a sua natureza, e talvez a explicação de sua amoralidade total ou sua moral distinta daquela que conhecemos: ela não se identifica com o papel que está a representar, porque não se fixa em nenhum tipo da sociedade, continuando sempre a ser a *Lulu*.

Na *Caixa de Pandora* o quadro desapareceu inicialmente, restando apenas o caveleto vazio. Mas, quando Lulu retorna da prisão, de onde fôra libertada pelo ardil da condessa homossexual, pergunta imediatamente: “E onde está o meu quadro?” Assim, êle lhe é trazido “empoeirado”, conforme se diz, e colocado novamente no lugar anterior. Depois, no salão de jogo, onde o aventureiro Castipiani, um indivíduo totalmente amoral, ao mesmo tempo agente policial e vendedor de escravas brancas, sugere vender Lulu a um pros-

(4) — EMRICH, Wilhelm — Wedekind. Die Lulu-Tragödie, in *Das deutsche Drama II*. Bagel, 1962, p. 214.

tíbu'o egípcio, o quadro — agora adornado por estreita moldura dourada — como que observa as tentativas de fuga de Lulu, que veio a tornar-se, ela própria, uma vítima, submetida por seus instintos, e, no último ato, a Condessa Geschwitz, a única que continua a amá-la, leva-lhe o retrato, enrolado em um papel sujo, às águas-furtadas, onde Lulu e Alwa estão curtindo as agonias da fome e da miséria moral mais abjeta. Mediante alguns pregos tôscos é ali colocado numa parede. Contrastando com a miséria reinante, demonstra o desacôrdo existente entre os sonhos passados e a realidade de Lulu. Alwa compara o quadro à pessoa que ali se vende por alguns tostões aos mais míseros vagabundos, e diz: “A expressão infantil dos olhos, é, apesar de tudo que ela sofreu desde então, a mesma. Mas, e o orvalho fresco, que cobre tôda a pele, o sôpro perfumado de seus lábios, a luz radiante, que se espalhava da fronte branca e esta beleza provocante da carne juvenil no pescoço e nos braços ” no que é interrompido pelo aventureiro Schigolch. “Isto tudo foi carregado pelo carro de lixo”

Vemos assim também por essa descrição de Alwa e Schigolch, que Lulu, vislumbrada ora como figura angelical e ora como “bel-dade diabólica” não pertence de fato a nenhuma das duas esferas. Aliás não pertence a esfera alguma. Atravessa todos os níveis da sociedade, sobe e cai por todos os degraus, não se fixa jamais. Falamos há pouco em “amoralidade”, entretanto é forçoso refletirmos no conceito, antes de o aplicarmos aqui.

Não será, pelo contrário, Lulu a pretensão de uma exigência moral incondicional? Sua natureza instintiva, que não conhece condições ou submissões, corresponde a um determinado conceito moral. Assim, quando casada pela segunda vez (com o pintor Schwarz) Lulu revolta-se contra o fato de ser amada unicamente como animal e como fêmea:

“Ele sente-se seguro, por ter o contrato de casamento no bôlso. As preocupações acabaram. Agora pode comportar-se e abandonar-se aos seus gostos, como se estivesse em casa (...) Ele é banal. Não tem educação. Não vê nada (...) é cego, cego,cego (...) Nada sou para êle além de fêmea e mais uma vez fêmea. Sinto-me envergonhada (...) Ele não conhece diferenças (...)”

Portanto impõe a exigência moral de ser amada como pessoa, como ser humano. Apenas assim o amor lhe parece suportável. Mas o que é a sua “individualidade”? Eis um problema insolúvel, porque não se encontra definição para esta característica tão pesso-

al! Nem os liames legais e nem os costumes exercem a menor influencia sôbre ela, pois as reformas burguesas lhe parecem fenômenos de decadência. Vê em redor adultérios e percebe que a esco'ha dos cônjuges depende muitas vêzes de interêsse financeiro, procedendo desta forma a situação trágica do conflito íntimo de Lulu da colisão de exigências e valores absolutos com os valores relativos da sociedade em tôrno, mas que, ao contrário do que acontece na traôédia antiga, já não podem ser exatamente definidos. Diante do cadáver de seu primeiro marido Goll, desenvolve-se o seguinte diálogo entre Lulu e Schwarz:

Schwarz: Sabes dizer a verdade?

Lulu: Não sei.

Schwarz: Crês num Criador?

Lulu: Não sei.

Schwarz: Sabes jurar por alguma coisa?

Lulu: Não sei. Deixa-me. O senhor está louco!

Schwarz: No que acreditas?

Lulu: Não sei.

Schwarz: Mas não tens alma?

Lulu: Não sei.

Schwarz: Amaste alguma vez?

Lulu: Não sei.

Schwarz: *Levanta-se, vai à esquerda, murmura:* Ela não sabe!

Lulu: *sem mover-se:* não sei.

Schwarz: *com um olhar sôbre Goll:* Ele sabe ...”

Portanto não existe nenhum va'or definido. O seu postu'ado moral não se prende a nenhuma fé e a nenhuma lei estabelecida, mas provém de sua natureza indefinível. Ela representa a liberdade suprema de instintos bio'ológicos, sem quaiquer freios, quer impostos pela educação, pela religião ou pelo meio em que vive. Sendo representante da nova moral, pregada por Wedekind, nada tem a ver com a realidade naturalista ou psicológica. A própria intenção de Wedekind ao estruturá-la não é muito clara, e os dois dramas são permeados de torpezas, de exagêros, de cenas horripilantes, assim como, por outro lado, de alusões literárias (talvez o próprio títu'o do *Espírito da Terra* seja uma alusão ao *Fausto*, àquele espírito de que o sábio medieval pretende aproximar-se, mas que — no fundo — não consegue compreender) e de reminiscência de estudos psicológicos. Na investigação literária alemã, a figura de Lulu foi submetida a interpretações as mais diversas: Paul Fechter considerou-a “a mulher na sua forma primitiva” Kutscher falou da “personificação de

uma força elementar”, para Diebold, Lulu era o pseudônimo da “força mística”, de acôrdo com Milkereit tratava-se da representante da “natureza pura”, Emrich desenvolveu a idéia da moral de Lulu, oposta à imoralidade das hipocrisiais sociais, mas parece indiscutível que, tal como seus modelos mitológicos Helena e Pandora, Lulu une os males e o pó da terra com uma beleza celestial. Tal como Pandora, constituída de água e terra, Lulu traz doença e morte, mas ao mesmo tempo permite vislumbrar, tal como aconteceu a Fausto ao contemplar Helena no espelho, uma beleza radiante, que não parece terrena, capaz de satisfazer os sonhos de todos os homens. Assim, cada nôvo amante procura completar a própria personalidade com traços característicos de Lulu, esperando realizar-se. É por isto que ela assume uma forma diferente no conceito de cada um: como anjo e como diabo, como amante e como infiel, espiritualizada e brutal. Para o aventureiro Schigolch, que a encontrou quando pequena, ela é sempre Lulu — (5);. Dr. Goll conferiu-lhe, até mesmo no contrato de casamento, o nome de Nelly, para o Dr. Schön e Alwa ela é Mignon, a misteriosa figura de *Wilhelm Meister* de Goethe, enquanto Schwarz apelida-a de “Eva”, contemplando-a, portanto, como a mulher primitiva e completa.

Os exageros grotescos a assinalar os encontros de Lulu com o seu ambiente pertencem à ambivalência do cômico e trágico, inerente à sua própria figura. Ela atravessa todos os momentos da vida, sem que as experiências venham a determinar, através de recordação ou de “lições aprendidas”, o seu comportamento. Apenas uma vez, naquela passagem em que se queixa do segundo marido, ressurgue um momento anterior: “Muitas vêzes sonho ainda com Goll” diz Lulu, e continua: “Ele está aqui, como se nunca tivesse ido embora. Mas anda só de meias. Ele não está zangado comigo. Apenas terrivelmente triste. E depois tem mêdo, como se estivesse aqui sem permissão policial. De resto sente-se bem em nossa companhia. Só não consegue perceber porque venho jogando tanto dinheiro pela janela. ” Ao que Schön respondeu: “Você tem saudade é do chicote!” Mas, de resto, cada ato em si parece desligado do anterior, e a irrelevância do sentimento diante de atos, devidos exclusivamente aos instintos, é comprovada cênicamente. Surge uma espécie de desconfiança da força intelectual da palavra, que faz com que o diálogo não se mova livremente, mas seja impelido pelo jôgo de cena. A morte dos três maridos nada significa para Lulu, que diz, à vista do cadáver do médico: “Acabou a dança. remédios já não lhe adiantam, e eu sou rica agora” O triunfo do cinismo une-se à vontade de

(5) — Só na versão de 1895 (*O Espirito da Terra*) Schigolch apelida-a *Martha*.

sobrevivência e surge assim o horror, grotescamente expresso, e aliado ao absurdo, gerando uma comicidade bem do gosto de autores dramáticos modernos, do tipo Ionesco ou Dürrenmatt. Depois do suicídio do pintor, Lulu percebe que as mãos de Schön estão manchadas de sangue e dispõe-se a limpá-las. Schön diz: “É o sangue do teu marido”, obtendo a seguinte resposta: “Não deixa manchas” Mais tarde Lulu retruca à declaração de amor de Alwa, filho de Schön, “Envenenei a tua mãe”, e Alwa parece aceitar tudo o que aconteceu, ao dizer finalmente: “A espôsa do artista tornou-se depois mulher do meu defunto pai; a mulher de meu pai tornou-se a minha amante. É assim o correr do mundo, quem poderia opôr-se?” As palavras perdem-se no vazio e não nos podemos furtar à constatação de que aqui o impulso vital não pode ser estacado por acontecimento nenhum e que, pelo contrário, as mortes parecem até servir-lhe de estimulante, até o momento em que a própria figura vital, representada por esta mulher, que não conhece paralelo na história do teatro, é morta na ocasião de sua mais abjecta decadência pelo “estripador” Trata-se, sem dúvida, de uma visão grotesca de vitalidade insaciável, estranha a si mesma e incapaz de se compreender. Daí a constante de sua resposta “não sei” no trecho já referido e daí também o pouco valor de suas palavras, desprovidas de significação real. Assim, ela diz a Schwarz, o pintor de seu quadro, que “nunca amara antes de conhecê-lo”, a Schön, que êle “era o único” que jamais amou e, logo em seguida ao filho dêste, Alwa: “Ser-te-ei fiel tôda a minha vida. Só quero pertencer a ti.” As suas palavras são tão desprovidas de valor quanto as mortes dos seus maridos e servem explicitamente para realçar a falta de lógica, inerente aos enígmata existenciais, que desespera aquêles que procuram sempre uma solução clara e insofismável para os seus problemas. No último ato do *Espírito da Terra* procura Schön agarrar os seus rivais, escondidos desde o momento de sua entrada em cena, e surge uma caçada burlesca na galeria, atrás das cortinas, junto à lareira, até que o próprio filho Alwa leve o marido enciumado ao desespêro. A cena final da *Caixa de Pandora* adquire caráter semelhante quando os indivíduos desclassificados, que Lulu recolhe da rua, se evidenciam como verdadeiras figuras caricatas a representar a depravação e a miséria humanas.

Os dois dramas são concebidos como “tragédias”, conforme o atesta a própria designação dada pelo Autor Mas realmente é forçoso reconhecer que a conceituação do “trágico” tem de ser reformulada, para abranger essas duas peças. Richard Hamann incluiu o *Espírito da Terra* há sessenta-e-cinco anos no seu conceito da “forma impressionista”:

“Da maneira mais espirituosa é a forma [impressionista] desenvolvida no *Espírito da Terra* de Wedekind, que tècnicamente é sem dúvida o drama mais interessante da literatura moderna. Em cada ato realiza-se a mesma ação. Personagem principal é uma mulher, mas não um herói trágico, e sim triunfante, o destino, que em cada ato destrói um homem. O médico Goll, um velho gozador, sofre um ataque de coração perante o espetáculo que se lhe oferece no estúdio, onde deixou sua mulher com o artista, a fim de que ela fôsse retratada. Êste artista suicida-se quando se lhe abrem os olhos sôbre o passado e o presente desta sua mulher. No terceiro ato, um príncipe, que é africanista, é amigavelmente pôsto de lado e no último ato o marido, que durante tôda a peça fôra o amante dessa mulher, é morto a tiros por ela própria, quando, enganado por ela com meia dúzia de amantes, procura forçá-la a dar cabo da própria vida. A peça corresponde também ao estilo mais moderno da arte dramática, ao apresentar uma ação desinteressante num estilo impossível, apenas esboçadamente parodístico, no intuito de ilustrar um tema e descrever um tipo. É o tema da mulher que nada mais quer do homem a partir do momento que o subjugou. A peça inteira repete o tema de cada ato individual ao tornar o Dr. Schön, que já é o amante dessa mulher no primeiro ato, marido apenas no seu derradeiro. E um tipo, o *Espírito da Terra*, espécie moderna do “eterno feminino”, muda de homens como troca de vestido. Em cada ato êsse “*Espírito da Terra*” tem outro nome e depois de cada catástrofe muda de roupa. O fim é musical e não dramático. A reunião burlesca de tôda uma galeria de amantes presos, entre os quais um aluno de ginásio e uma condessa-pintora, corresponde a um acôrdo final, ressonante com tímpanos e trombones. Tudo poderia continuar da mesma maneira, mas chega, porque já nos cansamos.” (6).

E realmente situa-se essa “tragédia” tão próxima da peça burlesca, que Wedekind agradeceu em uma carta ao Diretor Georg Stollberg: “Antes de mais nada achei todos os quatro atos invulgarmente coloridos, vivos e divertidos” (7) A personagem de Lulu não é jamais seriamente ameaçada nesta primeira peça; ela personifica de fato sempre o mesmo princípio do prazer. Se, entretanto, considerarmos as duas peças como constituindo um complexo, a *Tragédia Lulu, Obra Dramática em Duas Partes*, tal como foram apresentadas a partir da segunda edição (1903) poderemos chegar a propor um nôvo conceito do “Trágico”, a adaptar-se ao drama de Wedekind.

(6) — HAMANN, Richard — *Der Impressionismus*. Köln, 1907, pp. 76 e seg.

(7) — Georg Stollberg, aluno de Otto Brahm em Berlim, foi diretor do *Schauspielhaus* de Munich, durante muito tempo o teatro principal da capital bávara.

Tal como na tragédia antiga surge o embate, a colisão de valores opostos, mas êsses valores, ao contrário do que antigamente acontecia, não são universalmente reconhecidos e subtraem-se, por assim dizer, a uma definição. Não têm caráter uniforme e não são absolutos, sendo exatamente por isso que, para o Autor, os defensores de valores absolutos têm de acabar no crime ou na loucura, tal como aconteceu com o Rei Nicolò.

Lulu triunfou sôbre os homens no *Espírito da Terra*, mas na *Caixa de Pandora* Goll, Schwarz e Schön encontram o seu vingador em Jack, o Estripador. O caráter irrefreável de Lulu leva-a à ilegalidade e começa a sua queda física e moral. Da sua beleza antes irresistível, resta apenas “a expressão infantil” dos olhos e, simbòlicamente, é ela descrita na sua primeira entrada em cena na *Caixa de Pandora*, como “descendo as escadas com dificuldade, apoiada no braço de Schigolch” Se no segundo ato ela ainda rejeita terminantemente a idéia de vender-se, chega a aceitar no terceiro ato a prostituição e mesmo a encontrar prazer nessa última fase de sua existência. A indicação mais evidente de sua decadência física é a exclamação com que rejeita no terceiro ato a imagem do seu retrato, com o qual ainda no primeiro se comprazia em comprar e quando Schigolch comenta: “Quem hoje a agarra, não pode ter idéia do que ela foi na nossa juventude” ela perde definitivamente a aura de beleza eterna. Fenecendo a figura de Lulu, ela passa a ser uma mulher mortal como as demais e o próprio título do segundo drama adquire assim uma nova idéia. Não é Lulu a proprietária da *Caixa de Pandora* mas sim a própria, com cuja eliminação o estripador presta um benefício à humanidade.

Wedekind torna-se, desta maneira, precursor decidido do drama moderno e as modificações do caráter trágico correspondem à verificação da experiência nova do nosso mundo. Se Dürrenmatt, na sua *Visita da Velha Senhora*, apresenta não a luta em favor da justiça e sim o processo de compra dessa justiça, se Beckett em *A Espera de Godot* apresenta figuras para as quais já não existe evolução, que vivem à beira de um abismo invisível sem entender as vozes que dêle se levantam, demonstrando as suas palavras, intermináveis e desprovidas de senso, a falta de sentido de tôdas as tentativas de expressão, empreende também Wedekind a eliminação de qualquer fixação conceitual e a inversão total dos valores anteriormente aceitos. A tragédia em *Lulu*, assim como em tantos outros dramas mais modernos é, por assim dizer, a decomposição da própria tragédia. Já que tôdas as tragédias se desenrolam além de tôdas as palavras, não pode mais ser escrita a obra que reflete a vida. Alwa,

escritor e filho do Dr. Schön, percebe esta verdade, e em vez de escrever o seu drama quer vivê-lo. Wedekind é Alwa e procura demonstrar a antinomia existente entre a palavra imaginada e a vida experimentada. Assim transporta o seu drama ao mundo de hoje, e se este mundo surge de maneira grotesca é porque, no dizer de Dürrenmatt, “o nosso mundo leva da mesma maneira ao grotesco quanto levou à bomba atômica” O grotesco é exclusivamente expressão, um paradoxo sensual, a forma, ou melhor: a ‘não forma’, o rosto de um mundo sem rosto”

Wedekind envereda por aquilo que a concepção tradicional do teatro classificaria de “caminho anti-teatral”, mas faz assim surgir uma visão grotesca da nossa realidade, que é a sua maneira de torná-la transparente (8)

-
- (8) — Entre a bibliografia a respeito de Frank Wedekind, cumpre ressaltar:
- EMRICH, Wilhelm — “Wedekind. Die Lulu — Tragödie”, in: *Das Deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*. Ed. Benno von Wiese, vol. II, Düsseldorf, 1960 2ª Edição, pp. 207-228.
- FAESI, Robert — “Ein Vorläufer: Frank Wedekind” in: *Expressionismus*. Ed. H. Friedmann e O. Mann. Heidelberg, 1956 pp. 241-263.
- KAUFMANN, Hans — “Zwei Dramatiker: Gerhart Hauptmann und Frank Wedekind” in: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*. BerlinWeimar, 1966 — pp. 45-81.
- KUTSCHER, Arthur — *Wedekind, Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters bearbeitet und neu herausgegeben von Karl Ude*. München, 1964.
- MICHELSEN, Peter — “Frank Wedekind” in: *Deutsche Dichter der Moderne*. Ed. Benno von Wiese, Berlin, — 1965, pp. 49-67.
- ROTHER, Friedrich — *Frank Wedekinds Dramen.. Jugendstil und Lebensphilosophie*, Stuttgart, 1969.
- VÖLKER, Klaus — *Frank Wedekind*. Velbert, 1965.

BRASIL-FRANÇA NUM ROMANCE FRANCÊS DE 1839

Vítor Ramos

O surto de interêsse pelo Brasil, que acompanhou em França a proclamação e a consolidação da Independência, é visível no aumento de publicações sôbre êsse país que ali se verificou a partir dêstes acontecimentos. Basta percorrer os trabalhos, que refletem uma paciência beneditina, de J.C. Rodrigues, de Garraux ou de Borba de Moraes, para avaliar de que forma a História, a Geografia, a Fauna, e a Flora brasileiras passaram a ser na altura objeto da curiosidade francesa. Como não poderia deixar de ser numa Literatura tradicionalmente voltada para o exótico e o diferente, esta presença reflete-se também na poesia e no romance franceses e o seu rastear tem sido devidamente feito. Na verdade, os temas, paisagens e gente do Brasil que figuram na Literatura francesa, sobretudo do século XIX, têm sido exaustivamente assinalados e estudados. Julgamos portanto de interêsse trazer ao conhecimento público um pequeno romance francês do segundo quartel dêsse século, que se passa no Brasil e que, entretanto, é praticamente desconhecido, não figurando nas Bibliografias de Garraux e de Rodrigues e sendo apenas mencionado — assim mesmo sem identificação de autor — por êsse bibliógrafo tão preciso e exato que é Rubens Borba de Moraes (1)

Trata-se de *L'Album d'Eléonore ou Brésil et France* (2), da autoria de Eulalie B ***, livro publicado em Paris em 1839 por Gaume Frères. Identifiquemos primeiro a autora: a inicial B *** encobre o nome de família de Eulalie Bénéît que, em 1839, já com dois livros publicados em dois anos de atividade literária ainda achava necessário guardar o anonimato. Diretora de um colégio em Reims, Eulalie Bénéît tinha então 29 anos. A sua carreira

(1) — *Bibliographia Brasiliana* (...), Amsterdam, Rio de Janeiro, 1958, 2 vol.

(2) — *L'Album d'Eléonore ou Brésil et France*, par Mlle. Eulalie B*** Auteur de *Valentine* et de *Cécile*. A Paris (chez Gaume Frères, Libraires), 1839, in-18, 192 p.

literária é abundante e longa (3) escalonando-se por perto de 40 anos. Digá-se desde já que *L'Album d'Eléonore* é uma obra menor classificada na *Bibliographia* de Borba de Moraes como “a book for children” Como adiante se poderá verificar, esta classificação não é adequada, pois não reflete o conteúdo do livro. Na verdade, Eulalie Bénoit produzia sobretudo obras edificantes, não apenas no sentido predominantemente religioso que o adjetivo costuma comportar, mas no sentido ético. Educadora, ela usava a literatura de ficção para expor e tentar resolver os problemas de ordem moral com que deparava na sua atividade pedagógica. A própria coleção onde publicou boa parte dos seus romances, indica no título (*Bibliothèque Instructive et Amusante*) os propósitos morigeradores que a animavam. Seria pois mais apropriado considerar que êste romance se inscreve naquilo a que hoje chamariamos *littérature à l'eau de rose*, esse gênero profusamente cultivado pelas Delly et du Veuzit e que constituía até recentemente o forte da leitura da adolescência feminina.

O ambiente brasileiro utilizado em *L'Album d'Eléonore* parece servir apenas para atrair, pelo *dépaysement*, o leitor que se pretende moralizar. Entretanto, a escolha de uma atmosfera carioca para enquadrar a reforma ética que a autora se propõe, reflete indubitavelmente a curiosidade que o Brasil despertava em França na época. A ação do romance decorre, na maior parte do tempo, no Rio de Janeiro. De início, uma senhora, bela e jovem, cujo marido é Ministro Plenipotenciário do Brasil, na França, chega uma tarde a casa da Duquesa de *** e encontra a filha mais velha desta, que tem 14 anos, chorando porque sua mãe a castigara, devido a um pecado que amiúde cometia: deixar-se arrastar pela cólera. A esposa do Embaixador, para lhe mostrar que a cólera se pode dominar, promete lhe um manuscrito, contando uma história em que uma jovem, em situação idêntica, o conseguiu. A leitura dêsse manuscrito é propriamente o corpo do romance. A narradora ganha de presente um album, comprado no Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor, com folhas douradas e encadernação de marroquim. Quem o

(3) — Além de *l'Album d'Eléonore* publicou: *Valentine, ou l'Ascendant de la Vertu*, Paris, 1837 (reeditado em 1853, 1857, 1859, 1862, 1869); *Cécile, la jeune organiste*, Paris, 1838 (reeditado em 1854, 1855, 1856); *Le fils de la veuve*, Paris, 1840 (reeditado em 1854, 1860, 1863) e com o título *Paul et Jean Baptiste ou le dévouement maternel* reeditado em 1869, 1878, 1880, 1882, 1885; *La tante Marguerite ou six mois en Normandie*, Paris, 1841; *Curiosités des trois règnes de la Nature*, Paris, Limoges, 1846 com várias reimpressões; *Victorin de Feltro ou l'Education en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1853; *Le Père François, ou l'école des bons serviteurs*, Paris, 1859; *Les visites de Madame Marguerite*, Paris, 1860; *Vie de Saint-Jean de Kanti*, Paris, 1862; *La Casa Gioiosa*, Paris, 1872; *Françoise ou la vocation d'une chrétienne*, Paris, 1874.

preencherá? pergunta a jovem. “Je suis encore très jeune pour que les illustres étrangers, qui rendent visite à notre ville, daignent y jeter leurs nobles et poétiques pensées, ou pour que, d’un crayon habile, ils y retracent quelques-uns des beaux sites qui nous environnent, ainsi qu’ils font pour les élégantes de Rio de Janeiro” Resolve então, à falta de melhor, transformar o album em diário. A sua primeira utilização é datada do Rio de Janeiro, 16 de maio de 1819. Em 20 de maio escreve: “Rio de Janeiro, ma ville natale! Que j’aime ta position, si délicieusement coquette au fond de cette baie qui dépose à tes pieds les eaux de l’Océan! Que j’aime, dans le calme de la nuit, ton beau ciel bleu et tes étoiles brillantes, quand j’erre dans nos magnifiques jardins, suspendue au bras de mon père! Et que, d’un accent ému, il s’écrie: “Ah! si les Européens connaissaient le charme d’une nuit au Brésil! ici, le ciel touche à nos têtes; en Europe, il est toujours bien loin derrière les nuages!” (p. 9/10).

O tema do esplendor da natureza e da noite dos trópicos é, como se vê, expresso num tom exclamatório, que afoga a caracterização, apagada e anódina, dos elementos da cidade.

Entretanto, fala-se em enviar à Europa a jovem, mas esta revolta-se, pois não quer abandonar o Rio: “Cette Europe m’effraie, depuis qu’en parlant de m’y conduire, on m’a contrainte d’y penser quelquefois. Mon attachement pour mon pays en est devenu plus profond; Rio de Janeiro et moi nous sommes inséparables. Et pourquoi m’envoyer en Europe? Parce que mon éducation sera négligée au Brésil? Et que m’importe à moi!” A família insiste na partida para a Europa, a jovem encoleriza-se e essa cólera reflete-se sobre o pessoal a seu serviço. Surge o problema da escravidão: “Mes négresses de service en ont souffert. Je ne suis cependant point sans pitié pour cette variété de l’espèce humaine” (p. 12). Este problema voltará a surgir, como elemento da estrutura do romance, noutros passos do livro. Entretanto, a jovem começa a contar a história de seu pai e seu tio, que vieram para o Brasil, fizeram fortuna e casaram com “deux jeunes soeurs, d’une famille honorable, dont l’éducation, selon la coutume du Brésil, avait été un peu négligée, mais qui étaient citées comme des modèles de douceur et de vertus”

Trata-se da segunda referência, em poucas páginas, ao problema da educação no Brasil, que a autora condena. Entretanto, a intriga prossegue: os dois irmãos tiveram filhos, um dos quais, primo da narradora, fôra enviado para França, há sete anos. A história do amor entre os dois primos começa a esboçar-se, segundo os cânones clássicos: primeiro, a repugnância entre os dois. Enquanto este problema vai amadurecendo romanescamente, encontramos no diário de Eléonore, com data de 2 de junho, um instantâneo da vida carioca: “Je viens de parcourir la rue do Ouvidor, ce rendez-vous

de la fashion brésilienne. J'ai dépensé dix piastres en bagatelles qui me plaisent aujourd'hui, mais dont je ne m'occuperai plus sans doute demain. On a parlé d'une esclave qui s'était enfuie avec un enfant qu'elle allaitait; son maître la fit chercher; après quelques jours, on la trouva morte, dans les bois de San-Salvador, tenant son enfant fortement pressé sur son sein. La faim l'avait tuée, plus promptement que la *chicote*, à laquelle elle avait voulu se soustraire. Elle était jeune et forte: c'est une perte pour son maître, qui est peu favorisé de la fortune. Dans la cour d'un marchand de parfumeries, où je faisais des emplettes, un esclave recevait des coups de rotin. Le sang ruisselait de son cuir noir, sans que sa figure trahît par le plus léger signe la douleur qu'il devait éprouver; il comptait lui-même les coups qui tombaient sur ses épaules et au dernier cri il s'écria: "C'est déjà fini!" et c'était pour braver son maître, disait-on autour de moi, qu'il se montrait si courageux. Je reconnais bien là le mauvais vouloir des esclaves!" (p. 18/19)

A reação perante o castigo do escravo surge pois como um elemento de caracterização psicológica do personagem. Este problema volta a aparecer, logo nas páginas seguintes, dentro da mesma perspectiva, quando a narradora descreve a chegada do primo de que já ouviremos falar: "Les noirs poussent des cris d'allegresse, qu'il encourage par sa familiarité et en pressant dans ses mains douces et blanches les mains rudes et noires qu'ils étendaient vers lui. "Vous n'y pensez point, mon cousin, m'écriai-je, que feriez-vous de plus à des hommes?" — Eh! que sont donc ceux-ci? — Des esclaves, il me semble! — Quel rang faites-vous tenir, ma chère cousine, dans l'échelle des êtres, à ces esclaves qui aiment, parlent et agissent comme nous? — C'est une question que je ne me suis jamais proposée, je vous assure, répondis-je dédaigneusement. — Elle est pourtant bien intéressante. Ces esclaves sont des hommes, Eléonore, qui pèseront autant que vous dans la balance de Dieu; des hommes courbés sur la verge de fer, non pas de plus forts qu'eux, mais de plus rusés, qui auront un jour un compte rigoureux à rendre de l'abaissement de leurs frères!" Mon cousin — prossegue a narradora — a rapporté d'étranges idées de l'autre continent et il les énonce d'un ton dogmatique qui ne me plaît point. Attendez cependant pour renâitre, antipathie de ma première enfance " (p. 21/22)

Temos portanto o problema da escravidão no Brasil inserido, como um elemento romanesco, dentro da intriga dos amores dos dois primos. Este elemento reaparece mais adiante, numa discussão entre a jovem e seu pai, que lhe pergunta: "N'as tu pas craint quelquefois de rendre ton service trop pénible à ces pauvres esclaves — Jamais, ne sont-ils pas faits pour obéir? — Sans doute, puisque par for-

ce ou par ruse nous les avons soumis. Mais l'inégalité des conditions s'efface devant l'arbitre souverain et, dans sa balance équitable, un esclave soumis pèse plus qu'un maître barbare" (p. 43/44).

A jovem finalmente parte para França e, no internato de Madame Palmer onde reside, em Paris, lamenta, à sua maneira, a perda da liberdade de que gozava no Brasil: "Peut-on espérer d'astreindre a cette horrible gêne une enfant du Brésil? A vous, la vie du pensionnat! à moi, des négresses pour me créer des amusements quand je l'ordonne, pour rafraîchir l'air quand il m'arrive trop brûlant! pour lire ma volonté dans un de mes regards! à moi, les jardins délicieux, les forêts séculaires! à moi, la brise de la mer! le Brésil, enfin! avec ma liberté!" (p. 68/69). As suas amigas no internato têm nomes exóticos e que podem passar por brasileiros: Zulema e Lilia. Em Paris, o regime educacional rígido acaba por dominar a espontaneidade da jovem Eléonore. Quando volta ao Brasil, já modificada, é esperada no porto do Rio pelo primo e pelos escravos, que ela já chama "serviteurs", "avec crainte et embarras" (p. 170) Termina aqui o diário.

A menina que víramos no início, colérica, lamenta que o livro-diário tenha acabado e diz que gostaria de saber o que aconteceu depois à heroína do album. Então, a mulher do Embaixador oferece-se para continuar a história: Eléonore, de regresso ao Brasil, funda uma escola para filhos de escravos, onde "les châtiments corporels furent sévèrement interdits" A narração é interrompida aqui: chega o Embaixador e revela-se então o que o leitor atento já adivinhara há muito tempo: a Condessa é a jovem Eléonore e o marido, que acaba de entrar, é Georges, o jovem anti-escravagista.

A intriga deste pequeno romance, como se verifica, é extremamente primária e convencional. Alguns pontos merecem contudo ser assinalados. Em primeiro lugar, o destaque que a autora dá ao problema da escravidão, que é inscrito na estrutura do romance e apresentado como elemento auxiliar para a caracterização da psicologia de um dos personagens. Há talvez um certo farisaísmo subjacente à piedade *bien pensant* manifestada pela autora. De qualquer forma, é inegável que em 1839 o problema chocava muitas consciências européias. Por outro lado, a caracterização carioca representa um certo conhecimento da cidade, dos seus costumes, da sua vida quotidiana, onde, ao lado de alguns erros visíveis, surgem pormenores que a autora deve ter colhido na literatura descritiva, sobre o Brasil, que então surgia em França. As referências à rua do Ouvidor (nomeadamente como ponto de encontro das elegantes brasileiras) e à baía do Rio, o emprêgo da palavra portuguesa *chicote*, a superioridade com que Eulalie Bénéît (que, não esqueçamos, é

do ponto de vista profissional educadora em Reims) fala, de *lèvres pincées* sobre a educação brasileira, negligenciada *selon la coutume du Brésil*, tudo isso dá uma certa verdade ao romance e justifica, segundo cremos, que o tenhamos retirado do limbo onde se encontrava. Afinal de contas, não deixa de ser curioso observar e acentuar que, ao lado do interêsse pelo indianismo, representado pelas obras de Théodore Taunay, Garay de Monglave, Edouard Corbière, Daniel Gavet e Philippe Boucher (3) é possível encontrar em 1839 a apresentação de um ambiente urbano brasileiro servindo como cenário para um pequeno romance francês.

(4) — V Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964 (2a edição), vol. I, p. 287-292.

DANTE E A RÚSSIA

Boris Schnaiderman

O estudo que se segue, serviu de base à minha participação na série de conferências promovidas pelo Prof. Ítalo Bettarello, em 1965, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em comemoração do Sétimo Centenário do nascimento de Dante.

Diversos trabalhos importantes no campo abordado por mim foram publicados após a palestra e, por isso, não puderam ser citados na ocasião. Destacam-se entre êles: as monografias incluídas na coletânea *Dante i vsiemírnaia litieratura* (Dante e a literatura mundial), Editôra *Naúka* (Ciência), da Academia de Ciências da U.R.S.S., Moscou, 1967, e *Rezgovo o Dante* (Conversa sôbre Dante), de Ós-sip Mandelstam, no Segundo Volume das Obras Reunidas dêsse grande poeta russo, *Inter-Language Literary Associates*, Nova York, 1966.

São Paulo, julho de 1971.

Um contato, mesmo sumário, com a cultura russa indica traços profundos da obra de Dante.

Em primeiro lugar, êle deve ter impressionado freqüentemente os russos pelo contraste entre a sua obra e o clichê que se consagrou sôbre a Itália em geral. “Feliz”, “dourada”, “bela”, eis como ela é evocada nos versos de Púchkin. “País do loureiro e dos ciprestes”, “Itália ensolarada”, são expressões comuns na literatura russa do século passado. Há como que nostalgia de sol, de ciprestes, de luz, em muitos escritores russos. Por exemplo, no conto “A Avenida Niévski”, Gógol fala com tristeza dos pintores russos, gente “boa, quieta, encabulada”, cujo talento, muitas vêzes autêntico, não se desenvolve plenamente porque lhes falta o sôpro dos “frescos ares da Itália”. Aparece assim, transfigurada, uma Itália mítica, um país de sonho, imagem que não se coaduna com as visões dantescas. “O severo Dante”, escreveu Púchkin. E a simples existência do florentino evoca a falácia do velho mito e traz à lembrança uma Itália mais complexa e rica, um país cuja personalidade histórica e social não

pode ficar apagada por meras alusões paisagísticas. E quantas vêzes uma visão dantesca do mundo estava muito mais próxima das concepções dos escritores russos que a imagem de uma Itália idílica e feliz!

A própria tradição cultural russa predispõe a uma compreensão de Dante. O apócrifo “Andança da Mãe de Deus pelos tormentos” (1), poemeto do Século XII, teve grande divulgação e chegou a influenciar consideravelmente a antiga literatura russa. Nesse poemeto a Mãe de Deus, guiada pelo Arcanjo Miguel, desce aos Infernos, onde se comove com os sofrimentos dos pecadores. A nosso ver, o que importa no caso não é a semelhança de tema, e que aparece atribuída, na *História da Literatura Russa* de D. D. Blagói (2), a uma origem comum: ambas as obras ter-se-iam inspirado no apócrifo “Confissão de Paulo, o Apóstolo”. Na realidade, esta questão das fontes é bem mais complexa. O importante é a semelhança de tom, o caráter “dantesco”, ou melhor “pré-dantesco”, do poemeto russo, a sua extraordinária força poética, embora esteja longe da grandiosidade de concepção e estrutura da *Divina Comédia*. Aliás, essa força poética foi sublinhada particularmente por Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*, no parágrafo inicial do famoso capítulo “O inquisidor-mor” (3)

A problemática do bem e do mal, do crime e do castigo, do pecador e do justo, da redenção e da queda, como tudo isto é russo e como tudo isto aproxima os russos de Dante!

Todavia, não obstante esta proximidade, é somente no Século XVIII que aparecem na Rússia alusões à obra de Dante. Segundo I. N. Golenichchev-Kutuzov (4), a primeira referência surge num artigo de S. T. Domáchniev, em 1762, e a primeira tradução (em prosa), através do francês, em 1798: o episódio de Matilde, do Canto XXVIII do “Purgatório”. O tradutor anônimo acrescentava ao seu trabalho uma nota sucinta e bastante ingênua sobre Dante e sua

(1) — “Khojdiênie Bogoróditzi po múkam” In: Gúdzi, N.K., *Khriestomátia po driévniei rúskoi lítieraturie* (Coletânea de textos da literatura russa antiga), Moscou, Editôra Pedagógica do Ministério da Educação da República Federativa Soviética Socialista da Rússia (1952).

(2) — *Istória rúskoi lítieratúri*, direção de D.D. Blagói, Moscou e Leningrado, Editôra *Naúka* (Ciência), da Academia de Ciências da U.R.S.S. (1958), v. I, p. 34.

(3) — DOSTOIE’VSKI, Fiódor — *Brátia Karamázovi*. Moscou, Goslitizdat (Editôra Literária Estatal) (1963), v. 1 (Livro V, Capítulo V).

(4) — GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N., *Dante v soviétskoi kultúrie* (Dante na cultura soviética). *Izviéstia Acadêmiii Naúk S. S. S.R., Iazik i lítieratura* (Anais da Academia de Ciências da U.R.S.S., Língua e Literatura). Moscou, 24 (2), março-abril 1965.

época. O poeta, dramaturgo e crítico P. A. Katiênin (1792-1853) foi o primeiro a traduzir Dante em verso para o russo: os primeiros três cantos do “Inferno” e o episódio de Ugolino. Seu trabalho foi definido por Púchkin como “uma tradução de mestre” (5) Conservando a forma do original, Katiênin combinou em russo o léxico popular e o arcaico. (6) Segundo assinala Nina Iélina, êle traduziu os três cantos após a derrota da rebelião de 1825, quando, “caído em desgraça”, vivia confinado em sua propriedade rural. “Katiênin conservou até o fim de seus dias um espírito rebelde e não renunciou às suas convicções, mas o trágico resultado da insurreição dos dezembristas o encheu de amargura. Os primeiros cantos do Inferno, onde se reflete em forma simbólica a crise espiritual e se manifesta, quiçá com maior fôrça que nos cantos seguintes, a ansiedade do grande poeta italiano, eram, segundo parece, aquêles com que mais se identificava Katiênin. E’ interessante sua tradução da passagem do Terceiro Canto, em que Dante se encontra com os indiferentes. Na tradução dessas estrofes, além de se ouvirem os gemidos dos pecadores, as personagens principais do poema, percebem-se as amargas meditações do poeta russo sôbre seus contemporâneos. Palpita na tradução uma dor interior que não existe no original. Onde Dante diz: “Estas almas não têm esperança de morrer, e sua lúgubre vida é tão miserável que invejamos a sorte de qualquer dos demais” (7), Katiênin assinala que os pobres de espírito se abandonaram ao desespêro, porque os atormenta a lembrança da vida desonrosa que levaram. Nesse terceto manifestou-se, com clareza palmar, uma vergonha íntima que torturava sem dúvida a muitos contemporâneos dos dezembristas” (8) Essa transplantação de Dante para as condições específicas russas, essa fusão de uma tragédia política nacional e da grande tragédia dantesca, não serão mais uma das manifestações da vivência internacional do poema?

A relação entre Púchkin e Dante já foi sublinhada mais de uma vez por historiadores da literatura, e realmente o paralelo se impõe.

(5) — PÚCHKIN, A.S. — Sotchiniênia iperievódi v stikhákh Pavla Katiênina. (Obras e traduções em verso de Páviel Katiênin). In: *Pólnoie sobrânie sotchiniêni* (Obras Completas). Moscou, Editôra da Academia de Ciências da R.R.S.S. (1958), v. 7, p. 267.

(6) — ELINA, Nina — Dante en las traducciones rusas. *Literatura Sovietica* (em espanhol). Moscou, julho 1965, p. 166.

(7) — A autora refere-se a “Inferno” III, 46-48:
*Questi non hanno speranza di morte
E la lor cieca vita è tanto bassa,
Che invidiosi son d’ogni altra sorte..*

(8) — *Op.. cit.*, p. 166.

(9) Sem dúvida, Púchkin desempenhou na literatura russa papel semelhante ao de Dante na italiana: o do gênio que dá corpo a uma verdadeira revolução na língua literária. Se o italiano da Toscana se tornou, depois de Dante, bem mais aceitável para todos os italianos como a língua literária do país, em lugar do latim, o russo, embora já tivesse o seu uso consagrado na época de Púchkin, e houvesse suplantado plenamente o eslavo eclesiástico, transformou-se, com a obra do poeta, e de seus companheiros de geração, numa língua muito mais plástica e maleável, um instrumento bem mais consentâneo com o surgimento de uma grande literatura moderna.

Aliás, há indícios de que o poeta russo estivesse realmente imbuído da obra de Dante. Pela relação dos livros de sua biblioteca (10), constatou-se que êle possuía quatro edições de Dante. Aliás, segundo mostrou Iúri Vierkhóvski, Púchkin tinha um conhecimento apreciável do italiano, que êle aprendeu durante a sua estada em Odesa. (11)

Em 1830, Púchkin publicou um poema em decassílabos, sobre seus anos escolares, e que é uma aplicação da *terza rima* em russo. (12) Em 1823, escreveu duas paráfrases de passagens do “Inferno”, também em *terza rima*, porém em alexandrinos. (13) O crítico V. G. Bielínski afirmou que essas paráfrases transmitiam melhor o espírito da obra que tôdas as traduções russas até então aparecidas. (14) Púchkin referiu-se mais de uma vez a Dante em escritos críticos. Seus sonetos de 1830, “Madona” e “O severo Dante não desdenhou o soneto” (êste, verdadeira exaltação do gênero), são outras tantas reminiscências da obra do florentino. (15)

V. F. Chichmarióv divulgou dados sobre Giuseppe Ribini, que lecionou em Moscou no início do Século XIX e foi um dos primeiros italianos a divulgar em seu país a história e a literatura russas. Estabelecido na Rússia desde 1824, editou em 1838, em italiano, o

(9) — V., por exemplo, LO GATTO, Ettore — *Historia de la Literatura Rusa*, versión castellana de E.P. de las Heras (Barcelona), Luis de Coralt Editor (1952).

(10) — In: *Púchkin i ievó sovriemiêniki* (Púchkin e seus contemporâneos), Petersburgo, 1919. *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N., *op. cit.*

(11) — VIERKHÓVSKI, I. — *Púchkin i italiánski iazik* (Púchkin e a língua italiana). *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N., *Op. cit.*

(12) — PÚCHKIN, A.S. — *op. cit.*, v. III, pp. 201-202.

(13) — PÚCHKIN, A.S. — *op. cit.*, pp. 233-234.

(14) — BIELÍNSKI, V.G. — *Sotchiniênia Aleksandra Púchkina* (As obras de Aleksandr Púchkin). In: *Ízbranie sotchiniênia* (Obras escolhidas), Moscou-Leningrado, Goslitizdat (Editôra Literária Estatal) (1949)

(15) — PÚCHKIN, A.S., — *op. cit.* III, 175 e 166, respectivamente.

“Inferno”, baseado no texto da Accademia della Crusca, para uso dos estudantes da Universidade de Moscou. (16)

As leituras da *Divina Comédia* parecem ter resultados para N. V. Gógol em verdadeira obsessão. Em suas reminiscências literárias, P. V. Ánienkov relata que, durante a estada em Roma, o autor de “O capote” relia constantemente as passagens prediletas do poema. (17) Ademais, é bem conhecido o fato de que, assustado com o caráter sombrio do Primeiro Volume de *Almas Mortas* e pretendendo imprimir à obra um sentido que não se chocasse com a formação tradicionalista do autor, com o seu respeito ao estado de coisas constituído e à “Santa Rússia”, Gógol pretendia seguir, no conjunto, um esquema semelhante ao da *Divina Comédia*: o Primeiro Volume seria o “Inferno”, o Segundo, o “Purgatório”, e o Terceiro, o “Praíso”, devendo a obra ressaltar o caráter positivo da vida patriarcal russa. O esquema visaria a justificar o quadro sinistro apresentado no Primeiro Volume. Se êste plano tão artificial fracassou, nem por isso deixa de mostrar a profunda impregnação de Gógol pela obra de Dante.

Depois de Gógol, ela continuou a exercer fascínio sôbre muitos autores russos. Assim, numa carta a A. I. Herzen, em 4 de julho de 1846, Bielínski relata que teve de abandonar a leitura de Dante por ordem do médico, pois, apenas a iniciava, sobrevinham-lhe hemoptises.

O próprio Herzen estava profundamente imbuído da obra de Dante e citava-a com freqüência, inclusive para estabelecer comparações. Em seu estudo “Uma nova fase da literatura russa” (18), compara Dostoiévski a Dante, paralelo que se tornaria quase lugar-comum da crítica. Convém lembrar, neste sentido, a importância que Dostoiévski atribuía ao castigo, à expiação da culpa, concepção que deixou expressa em seus romances, sobretudo *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamazov*, e que afirmou da maneira mais explícita no *Diário de um escritor*. E as visões sinistras das *Recordações da Casa dos Mortos* não estão realmente próximas das cenas mais cruéis do “Inferno”? Segundo Iúri Oliecha, Dostoiévski chegou a confessar

(16) — In: *Púchkini ievó sovriemiêniki*, Leningrado, 1928. V. também CRONIA, A. — *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova, 1958. Apud GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N., *op. cit.*

(17) — O escritor P. V. Ánienkov (1813-1887) conviveu com Gógol em Roma. Êste lhe ditou o Primeiro Volume das *Almas mortas*. Ánienkov, que é conhecido principalmente pelas suas memórias, relatou êste episódio em *Gógol v Rimie liétom 1841 goda* (Gógol em Roma, no verão de 1841), 1857.

(18) — HERZEN, A.I. — Novaia fasa rúskoi litieratúri. In: *Sobránie sotchi-niêni* (Obras reunidas). Moscou, Goslitizdát (Editô.a Literária Estatal) (1958).

que a cena fundamental de *O idiota*, em que Nastácia Filípovna atira à lareira um maço de dinheiro, para que seu pretendente o vá buscar, lhe fôra inspirada pelas andanças de Dante pelos Círculos do Inferno. (19) Tem-se assim um exemplo muito curioso de impressão de leitura transposta simbòlicamente, em forma de episódio de romance, em função de uma estrutura completamente diversa da obra que serviu de fonte inspiradora. As chamas que consumiam os cem mil rub'os, a tortura íntima do ambicioso Gánia, o orgulho de Nastácia Filípovna, a rudeza e sensualidade de Rogójin — tudo isto só pode ser uma transposição muito simbólica das cenas da *Comédia*.

O Sexto Centenário do nascimento de Dante, em 1865, teve grande repercussão nos meios culturais russos. Na época, a influência dantesca aparecia freqüentemente em poesia, podendo-se citar, entre as obras mais importantes no gênero, “O dragão”, de A.C. Tolstói, longo poema narrativo, escrito em 1875. Os trabalhos do filólogo e historiador da literatura A.N. Viessielóvski sôbre Dante, particularmente, “Boccaccio, seu meio e seus contemporâneos”, 1893-1894, chegaram a ter certa repercussão na Itália. (20)

Em que medida, porém, os intelectuais russos do século XIX estavam familiarizados com Dante? Não era muito difundido o conhecimento do italiano (21), mas utilizavam-se bastante as traduções francesas da *Divina Comédia*. Quanto às traduções russas, depois da tentativa de Katiênin, apareceram diversos outros trabalhos. M. Kovialévski escrevia a respeito dêles, em 1921, que “nenhum corresponde às atuais elevadas exigências” (22) Segundo Golenichchev-Kutuzov, A. Norov (1823-1875) reproduziu o estilo de Dante melhor do que outros tradutores cujas obras tiveram ampla aceitação, mas de seus trabalhos subsistem apenas fragmentos de uma tradução do “Inferno”, em alexandrinos.

A primeira versão completa do “Inferno”, ainda em prosa, deve-se a F. Fan-Dim, e foi publicada em 1842, numa edição bilíngüe. D. Min trabalhou mais de 40 anos numa tradução poética da *Comédia*, concluída pouco antes de sua morte (1885), mas publicada somente em 1907

Os simbolistas russos, tão preocupados com o misticismo medieval, com a musicalidade, com a relação entre a imagem e o som, e

(19) — OLIECHA, Iúri — *Ni dniá biez strótchki* (Nem um dia sem uma linha), Moscou, Editôra Rússia Soviética, 1965, p. 216.

(20) — GÚDZI, N.K. e GÚSSIEV, V.I. — Aleksandr Nicoláievitch Viessielóvsk'. In: *Krátkaia Litieratúrnaia Entziklopíédia* (Enciclopédia Literária Suínta), Moscou, Editôra Enciclopédia Soviética (1962), v. I, p. 942.

(21) — Em diversas obras, Ettore Lo Gatto atribui, no entanto, grande importância às leituras italianas da *inteliguêntzia* russa da época.

(22) — *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, *op. cit.*

por vêzes tão imbuídos do espírito trágico dos anos que precederam a Revolução Russa, não podiam deixar de se voltar para a obra de Dante, como realmente aconteceu. Valiéri Briussov traduziu o Primeiro Canto do “Inferno”, trabalho apreciado pela crítica competente. (23)

O grande poeta Aleksandr Blok, certamente a figura máxima do simbolismo russo, não chegou a traduzir Dante, mas o espírito dantesco perpassa em sua obra, sobretudo nos anos sombrios que se seguiram ao fracasso da Revolução de 1905. O nome de Dante aparece então mais de uma vez em seus versos. Em 1909, escreveu o “Cântico do Inferno”, em tercetos, uma estranha paráfrase da obra dantesca. (24) Golenichchev-Kutuzov refere-se a uma tradução inacabada do “Purgatório” e do “Paraíso”, da autoria de Viatcheslav Ivanov e cujo manuscrito se conserva atualmente em Roma; conforme relata, êle teve ocasião de ouvir a leitura de um dos cantos do “Paraíso” (pelo próprio poeta), “traduzido com a solenidade característica do mestre do simbolismo russo, a par do toque arcaico e da intensidade poética” (25)

Dmítri Mieriejkóvski publicou em 1937 um livro sôbre Dante.

As visões sinistras dos anos de guerra e de revolução pareciam aproximar os russos do florentino. Por exemplo, em 1918, em Samara, M. I. Liveróvskaia publicou uma tradução de *Vita Nuova* (a segunda em russo), impressa na tipografia do Estado-Maior do Quarto Exército, então em luta contra os “brancos”. Num preâmbulo, a tradutora refere-se às dificuldades de seu trabalho, efetuado num país em convulsão e com ausência de fontes de referência (26)

Em 1921, comemorou-se solenemente na Rússia o Sexto Centenário da morte de Dante. Dentre as principais festividades, pode-se citar um concêrto solene da Filarmônica de Petrogrado, sob a regência do compositor A. C. Glazunóv, constando do programa apenas peças musicais inspiradas na obra de Dante. Na mesma ocasião, a Filarmônica editou um livro dedicado ao Centenário. (27) Nesse livro há um estudo do compositor e musicólogo B. V. Assáfiev, com o pseudônimo de Igor Glebov: “Dante e a Música”

No início de seu trabalho, Assáfiev examina os fundamentos musicais do poema, que impressionam o leitor com a agudez de seus contrastes trágicos. Escreve: “No canto Sexto, Cérebro nos transpas-

(23) — *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.*

(24) — BLOK, Aleksandr — *Piesn ada. In: Sotchiniênia* (Obras), Moscou-Le. ningrado, Goslitizlát (Editôra Literária Estatal), (1946), pp. 167-168.

(25) — GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.*

(26) — *Ibid.*

(27) — *Ibid.*

sa o ouvido: êle rosna, late, uiva, ruga; no Sétimo, Plutão rouqueja e vociferam os avarentos e os perdulários divididos em duas multidões; no Oitavo, há o grito terrível dos demônios, reunidos sôbre o portal da cidade infernal Dite, cujas tôrres estão aquecidas ao rubro com o fogo subterrâneo” O compositor interpreta o “Purgatório”, em sua parte final, como verdadeira marcha-oratório. O “Paraíso” é, segundo êle, uma grande sinfonia de luz, de som, de côr, de estrêlas, uma das alturas inatingíveis a que se ergueu a razão humana. Assáfiev afirma que Scartazzini indicou com justeza o importante papel da Matemática e da Astronomia na elaboração da *Divina Comédia*, mas acrescenta que é preciso dar a devida importância também à música, pois e'la igualmente entra como elemento constituinte essencial na grandiosa construção da *Divina Comédia*.

Na segunda parte de seu estudo, Assáfiev analisa as obras musicais inspiradas, pelo poema, a começar por Vincenzo Gallilei, pai do grande físico. Há uma análise minuciosa da sonfonia de Liszt, bem como de obras de compositores russos. Segundo afirma o musicólogo, Tchaikóvski segue uma caminho completamente diverso do trilhado por Liszt: êle é menos solene e não está ligado, como era o caso do húngaro, ao pomposo da missa barroca. Tchaikóvski estava fascinado pela clareza de Dante, pelo incisivo e sutileza de suas descrições. A seguir, Assáfiev passa à análise da ópera de Rachmáninov “Francesca da Rimini” A música de Rachmáninov é teatral e decorativa, mas por detrás dêsse decorativo percebe-se o trágico: sons de inferno irrompem na harmonia da obra.

Ainda em 1921, o físico e matemático P. A. Floriénski expressou a opinião de que, segundo a concepção de Dante, o Universo baseia-se numa Geometria não-euclideana. (28) No “Purgatório” e no “Paraíso”, o poeta refere-se mais de uma vez a movimentos mais velozes que a luz. Nessas velocidades, afirma Floriénski, a aplicação formal da equação que expressa a massa do corpo em movimento imprime a esta um significado fictício. O cientista propõe que se interprete o fato como transmutação da matéria. No poema, a condição de um movimento de velocidade infinita desempenha papel análogo ao da nossa imobilidade. A massa do corpo desaparece e, ao mesmo tempo, existe em todos os pontos do espaço. A luz parece ser o único fenômeno pertencente a “ambos os mundos” É por êste motivo que Dante compara a um relâmpago o seu vôo do Paraíso terrestre para as esferas celestes. Segundo Golenichchev-Kutuzov, a tentativa do matemático russo de interpretar Dante com o

(28) — FLORIÉNSKI, P., *Mnimosti v gueomiétrii* (O fictício em Geometria) (Moscou), 1922. *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.*

auxílio das teorias modernas do imaginário e da relatividade lembra um estudo do cientista italiano M. Luccio. (29)

Nas décadas de 1920 e 30, saíram na Rússia diversos trabalhos sobre a época de Dante. A própria personalidade do poeta suscitou viva polêmica. M. Fritsche publicou na revista *Tvórtchestvo* (Criação), nos números 4 e 6 de 1921, um artigo sobre Dante em que este era apresentado como “apologista da classe nobre e da cultura cavalheiresca” e “um imperialista no sentido medieval do termo” Golenichchev-Kutuzov ataca esta concepção de Fritsche, definindo-a como verdadeira manifestação de “sociologismo vulgar” (30) Entre os que saíram em campo, contra a tese de Fritsche, destacou-se A.V Lunatcháski. Em seu estudo “A literatura do Renascimento”, ele critica inclusive a asserção de Fritsche de que o florentino teria sido “o maior poeta da Idade Média”, pois seria mais correto incluí-lo entre os homens do Renascimento (31)

Lunatcháski frisa que, embora Dante não pertencesse à burguesia, ficara imbuído da ideologia dos habitantes da cidade. Por isto, defendeu o Estado monárquico: a burguesia necessitava de ordem e de um governo forte. Parece interessante acompanhar a argumentação desse teórico marxista, que, embora procurando mostrar a relação de Dante com os fenômenos históricos imediatos, não perde de vista a importância de seu poema, que transcende o momento histórico, nem diminui o alcance da profunda visão poética e humana de Dante, e chega a afirmar que ninguém antes ou depois dele criou obra tão harmoniosa.

Lunatcháski escreve: “Dante expressou as mesmas idéias que os ideólogos do absolutismo nos Séculos XVI e XVII, porém muito antes deles, e foi muito mais longe. Os mercantilistas, por exemplo, já se baseavam exclusivamente numa França, numa Espanha e numa Inglaterra reais, mas ele considerava ainda possível estabelecer a monarquia única para toda a Europa. O Império medieval e as recordações do imperador romano ainda não se tinham de todo esvaído. Dante ainda acreditava que o Sacro Império Romano Germânico pudesse ser restaurado, talvez entre fronteiras muito mais dilatadas. Como estão vendo, uma utopia.

“Mas isto constitui apenas uma das faces de sua concepção do mundo, a outra face é a relação de Dante com a Igreja”

(29) — LUCCIO, M. — *Teorie cosmogoniche e poesia nell'opera di Dante* (1960), p. 308. *Apud* Golenichchev-Kutuzov, I. N. — *op. cit.*

(30) — GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.*

(31) — LUNATCHÁSKI, A.V. — *Litieratura epókhí Vozrojdiênia. In: Stat'i o litieratúrie* (Artigos sobre literatura), Moscou, Goslitizdat (Editora Literária Estatal) (1957).

Segundo Lunatchárski, o poeta tinha consciência de que a sua monarquia, onde o Estado permitiria o livre desenvolvimento de cada personalidade, não se coadunava com a Igreja medieval. “Dante procura demonstrar de tôdas as maneiras que uma coisa é a vida terrena e outra, a virtude eterna e o destino da alma depois da morte. Mas êle vacila nesta sua convicção e descreve sua própria vida, por exemplo na *Vita nuova*, dizendo que, ainda criança, amara Beatriz, a religião, a virtude, e depois, quando Beatriz morrera, deixara-se entusiasmar por outra mulher, que encarnava a Filosofia, a ciência do mundo. No *Convívio*, especificou isto melhor. Já um tanto entrado em anos, Dante casara-se com certa Donna Ginna, com quem tivera quatro filhos. E já mais perto do fim, escrevendo a *Divina Comédia*, voltou a seu antigo amor, mas não a uma mulher real, e sim à Beatriz defunta, que para êle estava eternamente viva, à alma de Beatriz, que êle identificava com a sabedoria e a virtude.

“Eis como se define, em traços gerais, o vulto político e cultural de Dante. Em meio às profundas divergências da burguesia, êle foi o primeiro a criar (sobretudo em seu tratado *De Monarchia*) um ideal autenticamente burguês; ainda não era a república burguesa, mas sim a “monarquia esclarecida”, representada com traços utópicos. Todavia, o próprio Dante ainda era homem demasiadamente medieval, e tôda a burguesia ainda avançara pouco, além das fronteiras da concepção básica do mundo cristão da época, e por isto, após sofridas vacilações, êle acedeu a que realmente seria bom estabelecer no mundo uma sólida ordem política, mas que, apesar de tudo, o mais importante era cuidar da alma imorredoura. Embora a igreja católica não devesse intrometer-se nos negócios profanos, a obra de que ela cuidava era mais importante”

Lunatchárski frisa que Dante povoou o inferno sobretudo de criminosos políticos. E entre as exceções destaca a de Francesca da Rimini, episódio que êle interpreta com uma curiosa aliança de método marxista e influência psicanalítica, o que, aliás, não causava espécie na década de 1920. Eis como se refere à personagem dantesca:

“Ela não é uma criminosa política: foi parar no inferno por ter atraído o marido com o irmão dêste, Paolo, sendo assassinada pelo primeiro.

“Vemos aqui as vacilações que sofre o espírito católico de Dante. Como encarar o fato? Um amor dessa espécie constitui a manifestação mais elevada do arbítrio pessoal, e um despertar da personalidade, que declara: eu não só cometo êsse ato, mas também não o considero pecado, tenho direito a isto! A Igreja católica nega semelhante direito, razão pela qual Francesca está no inferno. Mas ela voa num turbilhão de chamas, que a queimam e torturam, em com-

panhia de Paolo. Eles são inseparáveis, sofrem abraçados, e no fato de estarem juntos encontram consolação.

“Mais ainda: Francesca narra a Dante a sua história de maneira tão comovente que o poeta, impressionado, cai sem sentidos. Quer dizer que nêle está vivo um protesto semi-inconsciente, no íntimo êle concorda com Francesca. Como homem nôvo, êle compreende que os movimentos do próprio coração, do próprio pensamento, merecem respeito. Mas, ao mesmo tempo, não ousa conduzir Francesca para fora do Inferno, ainda que fôsse para colocá-la no Purgatório, onde êle introduz verdadeiras multidões de criminosos menores”

Entre os estudos publicados na época, destaca-se igualmente uma análise da *Divina Comédia* por L. I. Pínski, que assinala particularmente o “realismo plebeu” de Dante e destaca o vigor expressivo das cenas do “Inferno”, que Hegel definira como “a grandeza repulsiva de Dante” (32)

Na década de 1930, cresce na Rússia o interêsse pelo florentino. Na autobiografia *Salvo-conduto*, 1931, Boris Pasternak refere-se às suas tentativas de ler Dante no original. (33) Ana Akhmátova escreveu em 1936 um belo poema em que Dante é exaltado como o inflexível, o implacável, aquêle que jamais se penitenciou pelos seus atos, e jamais perdoou a sua Florença, lembrando-se dela até nas profundezas do Inferno, para de lá enviar-lhe a maldição, e no próprio Paraíso, sem por isto se tornar mais cordato (34)

No entanto, para uma real compreensão de Dante no meio russo, tornava-se indispensável nova tradução da *Divina Comédia*. Assumindo em 1932 a direção da Editôra *Acadêmia*, Máximo Górkí empenhou-se particularmente em que fôsse levada a cabo essa tarefa, mas a nova tradução apareceria sòmente após a morte do escritor

Em fins da década de 1930, M. L. Lozínski empreendeu a tradução poética da *Divina Comédia*, trabalho que se consagraria como uma das realizações russas mais importantes no setor da tradução em versos. O “Inferno” em russo saiu publicado em 1939; o “Purgatório” em 1944 e o “Paraíso” em 1945

Lozínski fizera parte da escola acmeística, que procurara, na década de 1910, numa reação ao simbolismo, instaurar uma poesia que se caracterizasse pelo caráter incisivo, pela clareza e lógica, e estivesse ligada à tradição literária. Antes de empreender a tradução

(32) — *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.*

(33) — PASTERNAK, Boris — *Okhránaia grámota (Salvo-conduto)*. In: *Opálnie póviesti (Novelas proscritas)*, Nova York, Editôra Tchekhov (1955), p. 125.

(34) — AKHMÁTOVA, Ana — *Dante*. In: *Stikhotvoriênia (Poemas)*. Moscou, *Goslítizdát* (Editôra Literária Estatal) (1961), p. 175.

da *Comédia*, já se dedicara intensivamente a traduções em prosa e verso de autores ocidentais. Segundo informações divulgadas no Ocidente, estêve exilado na década de 1930, por razões políticas. (35) Dedicou-se durante mais de dez anos à tradução do poema, chegando, de acôrdo com suas próprias palavras, a “pensar em tercetos”

Segundo frisa E. G. Etkind num estudo, o melhor tradutor russo de Dante do Século XIX, D. Min, domina a linguagem poética “como que num único nível”, enquanto o estilo de Lozínski é “multiforme, refletindo a variedade léxica do próprio Dante” (36) Observe-se que M.L. Lozínski parece perfeitamente identificado com a tendência dominante entre os tradutores russos de poesia, que procuram reproduzir o original com a repetição, em russo, dos mesmos processos formais, o que foi às vêzes criticado no Ocidente. Examinando-se o trabalho de Lozínski, constata-se que êle utilizou não só o decassílabo e a *terza rima*, mas também os demais recursos formais de Dante. É verdade que, neste caso, recorreu ao que poderíamos chamar de “processo de compensação”, isto é, não utilizou êstes recursos exatamente nos mesmos trechos que Dante, mas distribuiu-os pela obra, de acôrdo com o espírito do original e as peculiaridades específicas da linguagem poética russa. Vejamos um exemplo. Em “Purgatório” XX, 97-98, Dante escreve, referindo-se a Nossa Senhora:

*Ciò ch'io dicea di quell'unica sposa
Dello Spirito Santo*

Na tradução de Lozínski, esta passagem aparece como:

*A vózglas moi k nieviéstie nienieviéstnoi
Sviatovo dukha*

Desaparece assim a aliteração *Ciò ch'io*, que parece não ter muita importância no original, mas surge, em lugar de *di quell'unica sposa*, uma imagem de grande fôrça poética, *k nieviéstie nienieviéstnoi*, isto é, o oxímoro “à noiva não-nubliada”, podendo o trecho ser traduzido, a partir do texto russo, como: “E o meu clamor à noiva não-nubliada do Espírito Santo” Evidentemente, a palavra *vózglas* (exclamação, clamor) afasta-se também da mera tradução literal, mas ela está perfeitamente de acôrdo com o tom geral dêste trecho.

(35) — MARKOV, Vladímir — *Prigluchônie golossá* (Vozes abafadas), Nova York, Editô:a Tchekhov (1952), p. 379.

(36) — *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.* ..

Etkind refere-se com razão a algumas passagens em que a tradução não parece de todo feliz, mas acrescenta que são raras. Nina Iélina observa que Lozínski “apresenta com assombrosa exatidão” a parte imagética da obra, no que seus predecessores tinham fracassado, e que o tradutor “compreendeu a dualidade do poema, captando a passagem brusca do alegórico ao real, do elevado ao abjeto, e transmitindo as particularidades estilísticas da *Comédia*” (37)

O trabalho de Losínski veio mostrar mais uma vez que a plasticidade do verso russo e a riqueza dos recursos poéticos nessa língua permitem ao tradutor, quando consciencioso e bem dotado, reproduzir os recursos formais do original. Aliás, numa conferência realizada em 1946 na União dos Escritores Soviéticos, êle afirmou: “Não existem obstáculos para a língua e o verso russos” (38)

A publicação do trabalho de Lozínski chamou a atenção, mais que nunca, para a obra de Dante. Era a primeira vez que êste aparecia num texto que, por si, constituía verdadeira contribuição à literatura russa. Basta dizer que um escritor da importância de Iúri Oliecha, e que já era quarentão quando saiu o “Inferno” na tradução de Lozínski, confessa ter lido pela primeira vez a *Divina Comédia* nesse texto. Mas, confessando-o, dá conta da verdadeira revelação que teve: “A princípio, sabe-se a seu respeito aquilo que todos sabem: foi o autor da *Divina Comédia*, morreu no destêrro, no adro de uma igreja em Ravena, amou Beatriz, ‘é amargo o pão alheio e íngremes as escadas alheias’ Também, é claro, não nos abandona a imaginação a figurinha de vermelho, de capuz com borda rendada e que desce para os Círculos do Inferno... Mas eis que, cobrando ânimo, você começa a lê-lo, e o que há diante de você é um milagre. Você nunca poderia admitir que isso fôsse tão perfeito, tão impossível de comparar com algo. Você foi enganado, quando lhe disseram que era cacête. Cacête? Meu Deus, o que existe ali é todo um incêndio da imaginação. Isto para não falar da poesia exata e suave, das frases tristonhas, dos surpreendentes epítetos. ” (39)

Em outro trecho de seu diário póstumo, Oliecha cita os versos de Maiakóvski:

“Sei o pulso das palavras a sirene das palavras
Não as que se aplaudem do alto dos teatros

(37) — IE’LINA, NINA — *op. cit.*,

(38) — *Apud* GOLENICHCHEV-KUTUZOV, I.N. — *op. cit.*

(39) — OLIECHA, Iúri — *op. cit.*, pp. 189, 190, 192.

Mas as que arrancam os caixões da treva
E os põem a caminhar quadrúpedes de cedro”

e afirma que só Dante poderia expressar-se assim (40)

Por vêzes, escritores da velha geração revelam um conhecimento de Dante que parece provir de velhas e imperfeitas traduções. Num livro admirável sobre o ofício do escritor, *A rosa de ouro*, Constantin Paustovski narra que, estando na aldeia, um menino veio chamá-lo, durante uma tempestade, com as palavras: “Vamos olhar os trovões” e acrescenta que isto lhe recordou as palavras de Dante: “Calou-se o raio de sol” (41)

Ora, no caso, parece tratar-se de “Inferno” I, 60: “ il sol tace”, o famoso “o sol cala” (42), que aparece no texto de Pautovski numa tradução diluída e muito piorada. É verdade que o escritor soviético não deixou, assim mesmo, de criar uma bela página sobre a expressividade da linguagem popular, tantas vêzes hiperbólica e alógica. Isto, porém, não anula o fato de que o livro *A rosa de ouro* foi escrito em 1955, quando a tradução de Lozinski já estava mais que divulgada. Recorrendo a esta, Pautovski teria encontrado uma tradução melhor do verso de Dante: “ lutchi molchát” — “os raios calam”, embora, em português, “o sol cala” tenha, a nosso ver, outra força, não obstante a conjugação feliz de sons, no texto russo.

Mesmo assim, não se pode negar que o conhecimento da obra de Dante na Rússia aumentou muito, após a publicação do trabalho de Lozinski. Atualmente, o Sétimo Centenário do nascimento do poeta está dando margem a novos estudos e traduções.

Na Biblioteca Lênin, de Moscou, realizou-se recentemente uma exposição comemorativa, em que figuraram edições raras da obra de Dante existentes na Rússia, inclusive a primeira (Florença, 1481), com ilustrações de Sandro Botticelli. O famoso Teatro de Bonecos de Moscou, dirigido por S.V. Obratzov, estreou uma adaptação cênica da *Divina Comédia*.

(40) — Ibidem, pg. 153. Os versos de Maiakovski aparecem aqui na tradução de Augusto de Campos — Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, *Poemas de Vladimir Maiakovski* Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, p. 131.

(41) — PAUTOVSKI, Constantin, — *Zolotaia rosa* (A rosa de ouro). In: *Sobranie sotchiriêni* (Obras reunidas). Moscou, Goslitizdat (Editora Literária Estatal), 1957, v. II, pg. 569.

(42) — Tradução de Augusto de Campos. In: POUND, Ezra, *ABC da Literatura*, São Paulo, Editora Cultrix, 1970, trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes, pp. 193-194.

A Editôra *Naúka* (Ciência), da mesma cidade, preparou uma edição em dois volumes das obras Completas de Dante, traduzidas para o russo, sob a direção geral de I.N. Golenichchev-Kutuzov. O texto da *Divina Comédia*, nessa edição, será o de Lozinski, que já se pode considerar clássico; as demais obras figurarão em novas traduções. Algumas (*Convivio*, *Rime*, *De Monarchia* e *Ecloghe*) aparecerão em russo pela primeira vez.

Ainda no plano geral das comemorações do Centenário, a revista *Nóvi Mir* (Nôvo Mundo) publicou em maio uma tradução das “Rimas pedrosas” de Dante, de I.N. Golenichchev-Kutuzov, a primeira em russo. É curioso observar que, igualmente em maio (dia 22), o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* publicava a tradução brasileira do mesmo texto, da autoria de Haroldo de Campos. (43) Tanto a tradução russa como a brasileira são altamente elaboradas, transmitindo peculiaridades estilísticas difíceis de reproduzir.

Esperamos ter pelo menos sugerido, com o presente trabalho, a importância de se conhecer a repercussão da obra de Dante na Rússia. I.N. Golenichchev-Kutuzov, cujo estudo sobre o assunto nos forneceu muitas indicações valiosas, ataca, e com razão, especialistas ocidentais da obra de Dante que expressaram menosprezo pelos trabalhos russos nesse campo, sem conhecimento prévio do assunto. Certamente, a obra de um gênio como Dante ganha em ressonância e riqueza assimilada, quando a examinamos sob o ângulo peculiar de diferentes literaturas. E a russa, como não podia deixar de acontecer, teve o seu quinhão, e não dos mais desprezíveis, nesta assimilação do mundo complexo e rico do florentino.

(43) — Atualmente, essa tradução está incluída em livro, acompanhada de um estudo do tradutor. Vide CAMPOS, Augusto e Haroldo de — *Traduzir e trovar*. São Paulo, Edições Papyrus Ltda. (1968), pp. 61-98.

O PAPEL DO ORÁCULO NA VIDA GREGA

Neide Cupertino de Castro Smolka

Como todos sabem, a religião exercia papel relevante no mundo grego. Mas, para entendermos como era esta religião, devemos pensar, em primeiro lugar, que os gregos não tinham profetas, nem legisladores que se tivessem preocupado com a natureza de seus deuses, nem tampouco livros sagrados, cuja autoridade fôsse decisiva no que diz respeito à doutrina e, também, nenhuma organização centralizada de hierarquia sacerdotal.

A religião grega, em muitos de seus aspectos, tem origem nas crenças populares. Assim, se o camponês se preocupava com os fenômenos da natureza, nem por isso os considerava entidades divinas, mas uma forma de representação ou obra dessas entidades, como o fazem até hoje algumas tribos primitivas. Em situações normais, êle jogava um beijo ao sol nascente, da mesma forma como saudava a volta das andorinhas, sem nenhuma devoção especial. Mas, se algo não ia bem, se a chuva demorava a cair, se o calor era muito forte, aí então, êle erguia os olhos para os cumes mais altos das montanhas, pois lá êle sabia ser a morada do onipotente senhor do raio e do trovão. A êle sim, êle respeitava, nêle confiava, pois se os sacrifícios, que lhe oferecesse, agradassem à divindade, ela resolveria todos os seus problemas.

Se o pastor apascentava as suas ovelhas, erguia também os olhos e pedia a certa divindade que afastasse do rebanho o lobo, seu maior inimigo, e suplicava à outra que se mantivesse favorável, pois, quando esta se encolerizava, os animais saíam em desabalada corrida, num verdadeiro “estouro da boiada”

Também os elementos físicos tinham suas divindades, e assim, cada rio e cada montanha eram dedicados a entidades divinas mas tudo isso em grande desordem, sem hierarquia definida, nem atribuições demarcadas.

Heródoto, o grande historiador do V séc. a.C., (1) bem explica êsse estado de coisas e essas formas de pensamento mítico-religioso, quando diz textualmente: “De onde veio cada deus, se êles

(1) — Livro II, § 53.

sempre existiram, que aspecto tinham, ignorava-se até há bem pouco tempo, até ontem, pode-se dizer; pois Hesíodo e Homero viveram quatrocentos antes de mim, não mais; e foram êles que, nos seus poemas, fixaram, para os gregos, uma teogonia, atribuíram aos deuses os seus nomes, distribuíram entre êles as honras e os cargos e assinalaram os seus aspectos”

Como já disse Nilsson (2), sentimos nessas palavras uma preparação para o racionalismo que, pouco depois, iria representar os deuses como invenções humanas. E podemos dizer, sem dúvida, que os poemas de Homero, ainda que não fôssem considerados como fontes sagradas, exerceram sôbre o povo grego papel semelhante ao que a Bíblia representou, em épocas passadas, para o povo judeu.

Os livros de Homero eram usados nas escolas e assim as crianças, desde cedo, ao lado da aprendizagem puramente escolar, entravam também em contato com os deuses, suas vidas e suas características. A descrição que Homero faz dos deuses, de seu aspecto exterior, de suas aparições, de suas atividades, firmou-se, dêsse modo, na imaginação dos gregos. Sabem que Zeus é o deus supremo. Vêem-no reunido com os seus vassallos, os demais deuses, em seu palácio cercado de muralhas, no cume do Olimpo. Vêem os vassallos tentando sobrepor a sua vontade à de Zeus que, muitas vêzes, lança contra êles palavras ameaçadoras.

Essa visão que tem o homem grego de uma hierarquia e realza divinas é completada pela obra de Hesíodo que, na *Teogonia*, põe em ordem a inumerável multidão de deuses que vive no Olimpo. Faz uma árvore genealógica que começa com a criação do mundo, quando existia o Caos — a matéria prima sem ser ordenada — do qual surgiu o mundo ordenado — o Cosmos. A evolução prossegue e temos a Terra, o Tártaro, Eros, que é o instinto da reprodução, considerado como a fôrça motriz da evolução. E para sintetizarmos, Hesíodo continua e apresenta a segunda geração dos deuses, chefiada por Cronos e, finalmente, a terceira, cujo chefe supremo é Zeus.

E, com isso, o homem grego tem tudo de que precisa para constituir a sua religião: os deuses com hierarquia organizada e as atribuições de cada deus. Se Homero se preocupou mais com os grandes deuses — Zeus, Apolo, Atena, Hera, Afrodite, Ares, Hefesto, — Hesíodo, por seu caráter de homem do campo, de homem simples, valoriza também as demais divindades, ligadas à terra, aos bosques, à caça e às plantações.

A religião grega caracterizava-se pela grande liberdade e por uma tolerância cheia de compreensão, pois não tinha um conjunto

(2) — Nilsson, N.P. — *História de la Religiosidad Griega*, Madrid, Ed. Gredos, 1969, 2.a ed., pág. 10.

de leis rígidas, que levassem o homem a certas obrigações e nem tinha uma classe sacerdotal que consagrasse sua vida tóda ao serviço dos deuses e dos templos. Os sacerdotes eram simples cidadãos que, além das obrigações ligadas à sua vida particular e à cidade, tinham a missão de cuidar do culto de um deus e de proteger o seu templo. Dêsse modo, se estava nas mãos dos sacerdotes orientais a conservação da tradição, a preocupação com a ciência incipiente — tudo, portanto, que dissesse respeito a problemas de ordem cultural —, na Grécia isso não acontecia, pois desde época bem antiga quem se preocupava com isso eram leigos — poetas e prosadores. Dessa situação, decorreu a liberdade de pensamento, característica grega por excelência e, além disso, o nascimento, na Grécia, da filosofia e da ciência.

Apesar dessa liberdade, os gregos tinham necessidade, como os outros povos, dos deuses para explicar fatos e ocorrências, para os quais não havia explicação. Assim, problemas ligados não só à natureza humana, mas também ao universo, cercados de mistérios que exigiriam uma explicação, êles os transferiam para os deuses, que governavam não só o coração dos homens, mas também os fenômenos da natureza.

Os seus deuses, porém, eram apresentados sob forma humana, e não só o seu aspecto exterior era humano, mas também o seu modo de ser e de agir. Tinham qualidades e defeitos como os seres humanos e, por isso, a atitude dos homens em relação a êles tinha mesmo de ser de tolerância cheia de compreensão. Tanto os deuses como os homens eram filhos da terra, mas havia entre êles duas grandes diferenças: a imortalidade e o poder.

Os deuses não morriam, nem sequer envelheciam. Possuíam assim a serenidade e a tranquilidade dos que não têm de preocupar-se com o dia de amanhã, nem viver naquela constante angústia da espera da passagem para o nada. Assim, como diz Bowra (3), “se os deuses são belos, sua beleza resulta da fôrça inexgotável, da confiança que têm em si próprios e da harmonia que existe entre o corpo e o espírito”

E o poder que êles detêm é que leva os homens, que se sentem inferiores, a constantemente os invocarem, pedindo-lhes auxílio e querendo saber a respeito de tudo, mesmo dos fatos mais corriqueiros de sua vida de mortais, qual a opinião dos deuses, pois êstes, com a sua onipotência e clarividência, são os seus melhores conselheiros.

(3) — Bowra, C. M. — *A Experiência Grega*, Lisboa, Ed. Arcádia Limitada, 1967, pág. 77.

As orações dirigidas aos deuses compunham-se três partes:

1. invocação, sendo o deus invocado segundo os seus títulos e santuários;
2. sanção, em que o devoto mostrava ao deus os serviços que já lhe prestara, querendo com isso conseguir as boas graças da divindade;
3. súplica, na qual fazia o pedido que queria que fôsse atendido.

E' um belo exemplo de oração aquela que Crísis, cuja filha estava em poder dos aqueus, dirige a Apolo (4):

“Escuta, ó senhor do arco prateado, protetor de Crísis, que em Cila, a santa, e Tênedos governas poderosamente, Esminteu, se alguma vez te ergui um lindo templo, ou se alguma vez sacrifiquei as coxas bem cobertas quer de bois, quer de cabras, faze-me aquilo que agora te suplico: que os Dânaos recebam a recompensa das minhas lágrimas por meio das tuas flechas”.

Como vemos, é bem diferente das orações dos tempos modernos, quando o homem se rebaixa, dizendo-se pecador e não merecedor de uma graça. Não. Entre os gregos, nota-se uma maior aproximação — é uma conversa entre amigos que se tratam quase em pé de igualdade — “eu lhe fiz isso, agora preciso de sua ajuda”

Além da oração, exerciam papel importante na religião grega as adivinhações. Os gregos acreditavam plenamente na vontade que tinham os deuses de informar o futuro através de presságios e nunca duvidaram da possibilidade que tinham de, por meio de sinais e de sonhos, profetizar acontecimentos. Assim, quando ofereciam sacrifícios, quer para aplacar a cólera divina, quer para perscrutar os seus desígnios, o que acontecia com os animais imolados servia de sinal para se saber se o sacrifício tinha ou não agradado ao deus. E quando se tratava de assuntos importantes — por exemplo, uma declaração de guerra ou antes de iniciar-se um combate —, era costume oferecer sacrifícios para saber de antemão qual seria o resultado. Serviam de sinais o vô e o canto dos pássaros, o modo de cair dos dados, palavras ouvidas por casualidade, o murmúrio das árvores, quando batidas pelo vento, o ruído das fontes etc. Havia uma técnica especial para se interpretarem sinais e presságios, e os adivinhos — “mân-

(4) — *Iliada*, I, 37-42.

teis” — e os intérpretes de sonhos — “oneiopó'oi” — gozavam de enorme reputação.

Grande importância no que diz respeito à predição do futuro tiveram os oráculos. Mas, o que eram oráculos? Eram instituições do culto, eram consagrados a um deus, instalados em santuários e administrados por sacerdotes. O oráculo tinha três elementos essenciais: um deus inspirador, um sacerdote para transmitir o pensamento divino e um lugar determinado. E a palavra grega — “manteion” — significava tanto a divindade que respondia à consulta, como as respostas que ela revelava e o lugar onde era feita a revelação (5)

Êles estavam, na sua maior parte, estritamente ligados a famílias sacerdotais e, muitas vezes, a história de um oráculo é a história dessa família. Elas vinham de épocas bem remotas, formavam clãs especiais e eram donas de imensas riquezas, uma vez que o dízimo de tudo o que era consagrado aos oráculos lhes pertencia. O mais antigo dos oráculos conhecidos, o de Dodona, estava ligado à família dos Hellas; o de Delfos, à família dos Tráquidas e dos Deucaliônidas; o de Dídimes, à família dos Brânquidas e assim por diante.

Os deuses mais ligados aos oráculos eram Zeus e Apolo e havia espalhados por toda a Grécia santuários desses dois deuses, com os seus respectivos oráculos. Os principais eram:

- 1 o de Delfos, dedicado a Apolo. Foi, sem dúvida, o oráculo mais importante da antiguidade. Conheceu seu esplendor entre 700 e 450 a.C.;
2. o de Dodona, no Epiro Meridional, dedicado a Zeus. Era, como já dissemos, o mais antigo dos oráculos conhecidos. E' citado por Homero, que diz (6): “Senhor Zeus, deus de Dodona e dos pelagos, deus distante! Tu que reinas sobre Dodona, a inclemente, no país que habitam os Hellas, teus intérpretes que jamais lavam os pés e só se deitam na terra. ”

Nesse santuário, a revelação da profecia baseava-se no vôo dos pássaros, no ruído de uma fonte milagrosa que, diziam, reacendia tochas apagadas e, principalmente, no murmúrio dos carvalhos;

- 3 o de Ábas, na Fócida, dedicado a Apolo. Muito pouco se sabe desse oráculo, a não ser que era famoso por suas riquezas e que foi destruído pelas tropas de Xerxes, durante as guerras médicas;
4. o de Dídimes, em Mileto, dedicado também a Apolo e mais conhecido pelo nome da família que o presidia, a família dos Brân-

(5) — Quanto ao lugar não era obrigatoriamente um templo. Havia oráculos localizados em cavernas e outros até ao ar livre.

(6) — *Iliada*, XVI, 233 e ss.

quidas. Foi da mesma forma que o de Ábas, destruído pelos persas;

5 o de Trofônio, na Beócia, cujo patrono era Trofônio, filho de Ergino, rei de Orcômeno, que depois de ser engolido pela terra, passara a fazer profecias numa caverna, onde se descia por uma escada, tendo o consulente um bôlo em cada mão. Ao sair de lá, a pessoa ficava longo tempo em transe e só depois recebia a resposta divina;

6. o de Anfiarau, em Tebas, dedicado a Anfiarau, ilustre advinho, antigo rei-sacerdote e profeta de Argos, que desaparecera na expedição dos Sete contra Tebas. Em sua honra, muitos santuários surgiram em vários pontos da Grécia. O mais importante era o de Oropos, em Tebas. Lá, uma fonte milagrosa curava os doentes e as respostas eram dadas através de sonhos.

Eram muitos os que consultavam os oráculos e as perguntas que faziam eram as mais variadas. Podemos dizer que o oráculo fazia as vezes de um médico ou de um advogado. Alguns vinham por questões particulares e outros, como emissários oficiais — “*theoprópoi*” — não só de cidades gregas como também do mundo bárbaro. Os oráculos eram tão procurados que era considerado um privilégio o direito de promancia, isto é, o direito de consultar o oráculo antes dos outros.

Antes da consulta, a pessoa interessada devia oferecer um sacrifício e os sacerdotes observavam a vítima. E diz textualmente Plutarco (7): “é preciso que os seus membros estremeçam juntos, batidos por palpitações e agitações acompanhadas de um murmúrio convulsivo. Se êsses sintomas não se manifestam, os sacerdotes dizem que o oráculo não pode manifestar-se” Os consulentes deviam também estar purificados. Em Anfiarau, por exemplo, era necessário que êles se abstivessem de vinho por três dias, jejuassem um dia e sacrificassem um carneiro.

A princípio as consultas eram concedidas raramente. Assim, o oráculo de Delfos só atendia uma vez por ano, mas depois passou a atender uma vez por mês, nos meses de verão. Os que consultavam eram atendidos por ordem de chegada, salvo os que gozavam do direito da promancia.

Como dissemos, as consultas eram as mais variadas possíveis: desde grandes projetos, como a fundação de uma cidade ou a declaração de uma guerra, até fatos os mais comezinhos, como o desaparecimento de objetos pessoais.

(7) — Plutarco — *Defesa dos Oráculos*.

Quanto às respostas dos oráculos, na maioria das vêzes, eram ambíguas. Um dos exemplos mais comentados dessa ambigüidade, temos no caso de Creso, rei da Lídia, que manda perguntar ao oráculo de Delfos se deveria fazer uma campanha contra os persas. A Pítia, sacerdotisa de Apolo, lhe responde que êle destruiria um grande império. Certo de ter compreendido o oráculo, Creso ataca Ciro e é vencido. Indignado com a divindade que o teria enganado, manda novos emissários ao oráculo e a Pítia lhe diz que êle tinha errado, pois antes deveria ter-se informado sôbre o império que seria destruído. Êle não o fizera na vã certeza de ser o vencedor e, portanto, era êle o grande culpado e não a divindade (8)

Outras vêzes, o aráculo apresenta-se de forma mais séria, com uma linguagem mais cuidada, lembrando o estilo épico. E' o caso, por exemplo, do oráculo que aparece em Xenofonte, (9), quando a Pítia ensina a Creso o segrêdo da felicidade: "Sautón guignoskon eudaimon Kroise, peráseis" — "Conhece-te a ti mesmo, Creso, e terminarás feliz a tua vida" (10)

Temos ainda o caso do oráculo em forma de enigma, de que aparecem dois exemplos no *Livro I* de Heródoto. O primeiro (11), quando Creso manda perguntar, em Delfos, se o seu reino teria longa duração. A Pítia lhe diz:

"Mas, quando um mulo rei dos medos se tornar,
então, lídio de pés delicados, pelo Hermos de muitos seixos,
fugir e não deter-se, nem se envergonhar de ser covarde".

E Creso, certo de que nunca um mulo seria rei dos medos, satisfeito, empreende o ataque contra os persas. Vencido, fica sabendo que Ciro era êsse mulo, pois tinha, como êsse animal, origem híbrida, filho de uma meda e de um persa.

O segundo exemp'lo (12) vamos ter, quando os lacedemônios procuram saber onde está enterrado Orestes, filho de Agamenão, pois só depois que os seus restos estivessem sepultados em Esparta é que

(8) — Êste oráculo que aparece em Heródoto da seguinte forma: "en strateutetai epi Persas, megalen archén m'n katalysein" — "se marchar contra os persas, destruirá um grande império", vai aparecer em Aristóteles, *Retórica* III, 5 (1407) sob a forma de hexâmetro: "Kroisos Halyn diabás megalen archén katalysein" — "Creso, depois de atravessar o Hális, destruirá um grande império"

(9) — *Ciropedia*, VII, 2,20.

(10) — Como se sabe, o célebre provérbio, — "Gnothi seautón" — "Conhece-te a ti mesmo", encontrava-se no frontespício do templo de Delfos.

(11) — *Livro I*, 55.

(12) — *Livro I*, 67.

conseguiriam pôr fim a guerra interminável contra Tegéia. E a Pítia lhes diz o seguinte:

“Há uma cidade da Arcádia, Tegéia, num sítio plano;
lá sopram dois ventos por fôrça da necessidade,
e há golpe e contragolpe e mal sôbre outro mal.
Lá ao filho de Agamenão cobre a terra que dá a vida:
levando-o contigo, de Tegéia serás o senhor”.

E só a argúcia de Liques, cidadão lacedemônio, é que vai decifrar o enigma, após visitar uma forja e ver o trabalho de um ferreiro. Descobre, então, que os dois ventos seriam os dois foles, o golpe e contragolpe, o martelo e a malha; e o mal, o ferro que fôra descoberto para infelicidade dos homens. E assim sendo, o corpo de Orestes só poderia estar enterrado debaixo da forja, como de fato estava.

Muitas vêzes, ao contrário, o oráculo é de clareza transparente. Mas, em geral nesses casos, a cegueira dos homens não impede que se cumpram os desígnios das Moiras. E' o caso, por exemplo, de Édipo, uma das chamadas “crianças fatais”. Quando êle procura o oráculo para saber quem era, êste lhe prediz que êle mataria o pai e se casaria com a mãe. Ora, pelo que tinha ouvido e na incerteza de sua identidade, Édipo, para impedir que o oráculo se realizasse, devia, pelo menos, evitar duas coisas: matar alguém, ainda mais se fôsse um velho e casar-se e, se o fizesse, nunca com u'a mulher com idade de ser sua mãe. O fato de Édipo não preocupar-se com isso é que consiste no seu êrro fundamental, que o leva, em sua cegueira, a precipitar-se cada vez mais, no abismo de sua desgraça, para só se dar conta da autenticidade do oráculo quando não há mais solução.

Oráculos dêsse tipo aparecem, muitas vêzes, ligados a temas mitológicos e foram usados com muito êxito pelos trágicos principalmente. A presença de um oráculo no drama valorizava o tema e era mesmo um dos mais importantes recursos trágicos.

Mas é preciso que se saiba que esta ligação do oráculo a temas mitológicos é tardia. O que é primitivo é o mito mesmo. Assim, “a exposição, o abandono de uma criança que se teme” é um tema comum do folclore universal, haja vista os casos de Moisés na Bíblia, o de Ciro, entre medos e persas e mesmo o de Branca de Neve, nos contos infantís. Mas, devido à importância crescente dos oráculos e também devido a injunções das famílias sacerdotais que, durante muito tempo, tiveram papel preponderante na vida grega, os escritores começaram a inserir, nesses mitos, oráculos. Ora, se os oráculos são “ex eventu”, isto é, se são posteriores aos fatos que predizem, são sempre verdadeiros, e, apesar disso, nota-se quase sempre a preocupação do poeta ou prosador de mostrar a sua veracidade.

Um dos maiores defensores dos oráculos é, sem dúvida, Heródoto. Ele menciona dezoito santuários, onde os sacerdotes se entregavam à prática de adivinhações e cita noventa e seis consultas, das quais sessenta e quatro feitas aos oráculos de Delfos, Dodona, Ábas, Trofônio, Anfiarau, dos Brânquidas e de Zeus-Amon, êste último na Líbia. E é interessante notar que das sessenta e quatro consultas, cinqüenta e três foram feitas em Delfos. Não há dúvida de que todos são oráculos “ex eventu”, mas o historiador está de tal forma preocupado na defesa dêles, que faz uma longa digressão (13) sôbre a “prova dos oráculos”, onde mostra claramente a supremacia do oráculo de Delfos.

De fato, Cresos, na ânsia de fazer campanha contra os persas, quer saber qual o oráculo mais verdadeiro e envia emissários aos mais diversos pontos da Grécia e da Líbia onde existissem oráculos. Ordena-lhes que contem cem dias e, então, perguntem aos oráculos o que está fazendo Cresos, rei dos lídios, naquele dia. Quando voltam os emissários, Cresos verifica que o oráculo de Delfos é o oráculo por excelência, pois descobrira realmente o que êle tinha feito — sem dúvida, algo bem estranho —, pois êle próprio tinha preparado carnes de uma tartaruga e de um cordeiro e as colocara a cozer juntas num caldeirão de bronze. E a Pítia lhe tinha respondido o seguinte:

“ . . . Odor me veio aos sentidos de tartaruga de espesso casco que se está cozendo no bronze com carnes de cordeiro, debaixo dela bronze se estende e de bronze está coberta” (14)

Como vemos, pelos exemplos citados, a principal fonte que temos a respeito de oráculos é a literária, sobretudo nos trágicos e historiadores. Verificamos, todavia, que a tendência, a partir do séc. V a.C., é de uma redução de referência aos oráculos. Assim, se Heródoto cita sessenta e quatro, vamos ter quatorze em Tucídides e, em Xenofonte, nas *Helênicas*, apenas cinco. Isso se explica. O universo descrito por Heródoto abrange fatos desde a idade mítica, mais notadamente a partir da expansão dos lídios até aos fins das guerras Médicas, portanto corresponde praticamente à época áurea do oráculo de Delfos, que, como já vimos, foi 700-450 a.C.

Com o desenvolvimento do espírito crítico, normalmente tende a reduzir-se a importância dos oráculos. Por isso, em Tucídides, que não é um escritor do passado, mas uma testemunha direta dos fatos que narra, a situação é diferente. Assim os oráculos que aparecem em sua obra são quase todos anteriores à sua época. E' o caso, por exem-

(13) — *Livro I*, 46-49.

(14) — *Livro I*, 47.

plo, do oráculo que prediz a morte de Hesíodo (15), evidentemente do VIII séc. a.C., e outro que está ligado a Cilão, cuja revolta, em Atenas, remonta a 630 a.C. Para resumir, dos quatorze oráculos mencionados por Tucídides, só cinco se referem à época do autor. E êle próprio critica os boatos que surgem das predições que se propagavam nos momentos de crise, ao dizer (16): “Os cresmólogos cantavam oráculos de tôda espécie, aos quais cada qual prestava atenção conforme as suas tendências pessoais” E ainda zomba das interpretações complacentes que forçam a situação para dar sempre razão aos seus profetas.

Se Tucídides não era, por assim dizer, um devoto, Xenofonte, ao contrário, era profundamente religioso. Tanto que, antes de partir para a Ásia, tinha consultado o oráculo de Delfos e, na volta, oferecera a Apolo parte do seu lucro. E, portanto, nas *Helênicas* aparecem só cinco oráculos.

Qual seria a razão disso? Isso prova que a atividade dos centros oraculares tinha decrescido e que a opinião pública se tornava cada vez mais incrédula. Ora, como vimos, o oráculo aparece normalmente na história depois do fato acontecido. E assim, quanto mais o historiador está perto dos fatos que descreve, menor lhe parece a intervenção divina e, ao contrário, quanto mais recua em direção ao passado, maior será essa interferência dos deuses, principalmente quando se trata de fatos que, racionalmente, o historiador não consegue explicar.

Se as fontes que temos são literárias e só falam de oráculos “*ex eventu*”, o que poderíamos dizer das fontes reais? As fontes realmente dignas de fé seriam os arquivos dos santuários. Mas os sacerdotes não tinham por hábito escrever as respostas dadas, nem ao menos as mais importantes. Assim sendo, as poucas fontes que temos são algumas perguntas que os consulentes apresentavam por escrito. Restaram, então, algumas placas de bronze, dos IV e III séc. a.C., que continham perguntas a Zeus, em Dodona. Quanto aos demais santuários, onde, segundo alguns estudiosos antigos e outros modernos, não era de praxe fazer a pergunta por escrito, nada ficou desses documentos originais. Teógnis, poeta do VI séc. a.C., dizia mesmo que os “*theoprópoi*” deviam guardar de cor as palavras de Pítia. E Herodoto, na “*prova dos oráculos*”, diz que Creso tinha ordenado aos emissários que *tomassem* nota do que dissesse a Pítia. Talvez esta ordem possa ser interpretada como prova de que não era costume escrever as respostas reveladas.

(15) — *Livro III*, 96.

(16) — *Livro II*, 21.

Amandry (17), todavia, diz que é provável que, pelo menos, algumas consultas em Delfos fôsem feitas por escrito e que estas teriam desaparecido devido à decomposição favorecida pelo tipo de terreno da região. Manifesta esta opinião, baseado num decreto do III a. C., de Anafe, ilha do Mar Egeu, que ordena que se grave sôbre a pedra a “cópia” — “antígraphon” — de uma consulta ao oráculo de Delfos e também numa carta da cidade de Delfos ao “genos” dos Gefiraios, que anuncia o envio do texto da pergunta e a respectiva resposta. E diz Amandry que isso confirma o que diz o *Léxico Suda* do séc. X: “Em Delfos, o consulente recebia os oráculos lacrados e lhe era vaticinado que, se abrisse os lacres, receberia um dêstes três castigos: a perda da visão, da mão ou da língua” E vêm corroborar com o que diz Amandry pesquisas arqueológicas que demonstram que o santuário de Delfos, em virtude de sua grande importância no mundo pagão, foi objeto de sistemática perseguição por parte dos imperadores cristãos.

Quanto à Pítia, a sacerdotisa de Apolo, há muitas discussões a respeito. Fontenelle, autor francês do século XVII, em sua obra, *História dos Oráculos*, faz detalhada descrição da Pítia, dizendo, textualmente que “ela senta-se numa trípode, sôbre uma fenda de onde sobem vapores — de ácido carbônico, mas de odor agradável — no fundo de um antro escuro. Depois de beber água da Fonte Cassótis e mascar fôlhas de loureiro, alguns ramos do qual tem na mão e agita, ela entra em transe sob o efeito dos vapores. Arranca os cabelos, uma espuma lhe vem aos lábios, seus sobressaltos fazem retinir o bronze da trípode. Nesse estado de neurose histérica, ela pronuncia palavras desordenadas, mas agrupadas em hexâmetros, que os sacerdotes interpretam à sua vontade”

Fontenelle baseou-se nessa descrição pormenorizada do delírio profético da Pítia em informações extraídas de autores da antiguidade, como Aristófanés, Pausânias, Plutarco e Luciano e também em Platão, que no *Fedro*, vê uma estreita ligação entre as palavras “manía” — “loucura” e “manteion” — “oráculo”

Para concluir, podemos dizer que oráculo é, antes de tudo, um processo literário. Assim, a não ser os puramente religiosos, nos demais oráculos, a imaginação dos adivinhos, dos sacerdotes e, depois, dos próprios escritores cria fantasias e apresenta êsses oráculos de acôrdo com sua vontade ou necessidade. E até a época bizantina êles continuam a aparecer.

Mas, em tese, qual teria sido o significado do oráculo para os gregos? E' que só êle podia explicar fatos de origem obscura: um

(17) — Amandry — *La Mantique Apollinienne à Delphes*. Ed. Boccard, Paris, 1950, pág. 149 e ss.

rito, um epíteto de um deus, a natureza de um objeto, o nome de uma cidade. E êle faz a revelaçã'o através de contos, de enigmas e de jô'co de pa'avras. O acontecimento, então, deixa de ser importante em si e o que importa agora é a conclusão. Assim, de certa forma, o orácul'o embeleza a história ou o mito.

Com o desenvolvimento do espírito crítico, com a preocupação científica e, principalmente, com a consciência que o homem grego começa a ter de que pode explicar os fatos de modo mais racional, o orácul'o começa a perder o seu poder, se bem que chegue a influenciar certas escolas, como a de Pitágoras, cuja adivinhação por meio de números lembra, de certa forma, a cleromancia délfica.

No séc. IV a.C., quando passou o período brilhante dos oráculos, as grandes escolas filosóficas levantam o problema da natureza da inspiraçã'o profética. A doutrina platônica crê no êxtase inspirado da Pítia. Já as escolas aristotélica e estóica procuram, nas emanações telúricas, as origens subterrâneas do orácul'o. Mas as duas doutrinas opostas fundem-se na crença posterior de que uma causa material e sobrenatural ao mesmo tempo provoca o êxtase da Pítia.

E no fim do paganismo, no IV d.C., quando desapareceram os oráculos, volta a idéia da etimologia platônica, que fazia derivar "manteion" de "mania" e diz S. João Crisóstomo que a Pítia "manias pleroumene" — "possuída de loucura", preferia, em seu delírio, "ta tes manteias e mallon manias rémata" — "as palavras do oráculos, ou melhor de loucura"

Mas, apesar de tudo, o papel que desempenhou o orácul'o na vida grega foi de suma importância. Quer tivesse caráter religioso, político ou mesmo de propaganda, não há dúvida de que um dos pontos mais representativos da religião grega foi o orácul'o que intervinha em todos os assuntos e, em tôdas as situações, representava a vontade divina.

LES MODES DE L'ACTION DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

Leyla Perrone-Moisés

Dans son article "La grammaire du récit" (1), Tzvetan Todorov propose l'utilisation de la catégorie du mode verbal pour l'étude de l'action des récits littéraires. L'application de cette théorie à l'analyse de *Le rouge et le noir* nous a paru profitable pour arriver à l'appréhension synthétique d'un récit dont l'action, par son caractère complexe, offre quelques résistances à une vision d'ensemble.

L'action de *Le rouge et le noir* se présente comme un champ de forces, chacune correspondant à un mode verbal. Le dessin final de cette action, c'est-à-dire, son intrigue (ou son *indicatif*) est la résultante des pressions exercées par les tendances des autres lignes modales qui l'accompagnent et finalement la configurent.

Nous inverserons la démarche de notre recherche en présentant d'abord son résultat — la représentation graphique des modes de l'action — que nous expliquerons ensuite.

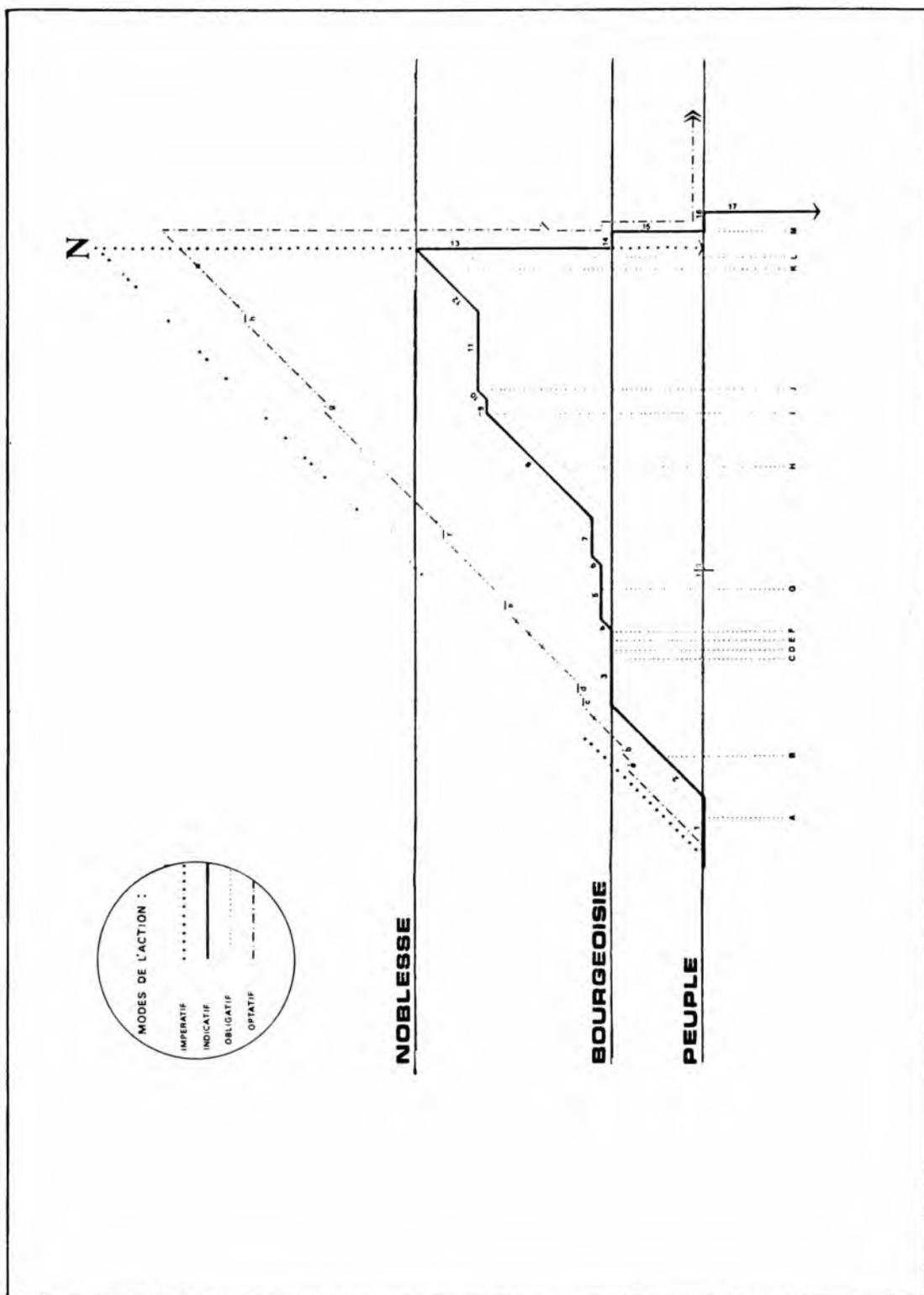
1 *Les coordonnées.*

Dans notre schéma la coordonnée verticale correspond à l'espace et la coordonnée horizontale, au temps.

Expliquons-nous d'abord sur l'espace dans lequel se situe l'action de *Le rouge et le noir*. Il s'agit d'un espace social, celui de la France sous la Restauration, divisé en trois couches superposées: le peuple, la bourgeoisie et la noblesse. Cette hiérarchie sociale, profondément ébranlée par la Révolution, avait repris à cette époque une solidité apparente. C'était une façade rebâtie, comme celles auxquelles Stendhal se réfère à la première page du roman (2)

(1) — Tzvetan Todorov — La grammaire du récit. *Langages*, n.º 12: 94 — 102, Paris, décembre 1968.

(2) — 'C'est à la fabrique de toiles peintes, dites de Mulhouse, que l'on doit l'aisance générale, qui, depuis la chute de Napoléon, a fait rebâtir les façades de presque toutes les maisons de Verrières.' (p. 9) Comme il s'agit d'une exposition didactique, nous citerons l'édition dont disposent les étudiants: Stendhal — *Le rouge et le noir*. Préface de Roger Nimier, Paris, Le Livre de Poche, 1958.



L'édifice avait été restauré tant bien que mal, et l'on faisait semblant de croire à sa stabilité. En vérité, de nombreux points de décomposition se manifestaient dans cet ordre, attestés par les passages plus ou moins clandestins qu'on pouvait réaliser d'une couche à l'autre. Cette armature fragile, ce décor (et l'on connaît l'importance du thème du "théâtre social" dans *Le rouge et le noir*) est en même temps soutenu et corrompu par sa principale valeur, elle-même fautive, représentative: l'argent.

Julien Sorel va profiter des fêlures dans le système pour réaliser son ascension sociale. Ne disposant pas d'argent, il utilisera d'autres moyens: la prêtrise, le charme, l'hypocrisie. Le roman est le récit de son passage du peuple à la bourgeoisie et de la bourgeoisie à la noblesse, par le relais du séminaire. Ce déplacement social correspond en même temps à un déplacement géographique, ascendant lui aussi: Verrières, Besançon, Paris (Strasbourg représente le relais politique)

Ayant l'accomplissement social comme but, c'est dans cet espace que Julien va engager ses batailles. Ce plan social recouvre (et étouffe) tout le temps un autre plan, individuel ou intérieur. A partir de l'attentat contre Madame de Rênal, Julien est soustrait à l'espace social; dès ce moment, l'action du roman se développe de plus en plus dans un espace a-social ou "idéal", pour utiliser le mot stendhalien. Le changement d'espace apportera un changement radical lié à la signification du roman, comme on verra par la suite.

Pour la division de la coordonnée temporelle, nous avons considéré les 75 chapitres du livre, représentés par des segments homogènes. Nous justifions cette procédure par la vérification d'une certaine régularité de la proportion entre le temps du récit et le temps du discours, dans cette oeuvre, ainsi que par son déroulement temporel simple, c'est-à-dire, chronologique, ne comportant pas des retours en arrière ou des inversions du récit importants.

2. *L'indicatif.*

L'indicatif est le mode du réel, il désigne "des actions qui ont véritablement eu lieu" (3) La ligne de l'indicatif, dans notre schéma, représente donc les événements qui constituent l'histoire de Julien.

Nous avons divisé ces événements en 17 séquences, qui en réalité correspondent à des unités plus larges que la séquence, à ce que

(3) — Tzvetan Todorov — *op. cit.*, p. 98.

Propp a appelé des “mouvements” Roland Barthes nous a montré, dans “Introduction à l’analyse structurale des récits” (4), les différents niveaux de démontage de l’action. Pour un roman de 75 chapitres, il faut renoncer, évidemment, au démontage en unités d’action ou noyaux. On aurait pu rester au niveau des séquences, ainsi définies par Barthes: “Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité: la séquence s’ouvre lorsque l’un de ses termes n’a pas d’antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu’un autre de ses termes n’a plus de conséquent” (5)

Mais ce niveau est encore trop minutieux pour notre dessein, puisque nous cherchons surtout une *visualisation* de l’ensemble. Il nous a fallu alors travailler avec des unités plus larges, ayant comme critère les changements importants de l’action, c’est-à-dire, les successives transformations d’un état en action et *vice-versa*. A chaque intersection on aura donc une unité d’action décisive pour le déroulement de l’intrigue. On restera fidèle à la définition de Barthes, si l’on considère l’antécédent et le conséquent en fonction des états et des actions. Cette division ne contredit pas non plus la définition de Todorov, si l’on suit le même critère: “La séquence aura des caractéristiques différentes suivant le type de relation entre les propositions; mais, dans chaque cas, une répétition incomplète de la proposition initiale en marquera la fin” (6) Dans *Le rouge et le noir*, la répétition incomplète de la proposition initiale correspond toujours à un arrêt (état) dans l’ascension ou la chute (action) de Julien.

La correspondance de ces 17 séquences avec les chapitres du roman est la suivante: 1 (chap. I à V): Situation de Julien dans sa famille; 2 (chap. VI à XV): Ascension de Julien dans la bourgeoisie; 3 (chap. XVI à XXIII): Installation de Julien dans la bourgeoisie; 4 (chap. XXIV): Départ de Julien pour Besançon; 5 (chap. XXV à XXX): Séjour de Julien au séminaire; 6 (chap. I de la 2ème partie): Départ de Julien pour Paris; 7 (chap. II à V): Débuts de Julien à l’hôtel de la Mole; 8 (chap. VI à XVI): Ascension de Julien dans la noblesse; 9 (chap. XVII à XVIII): Arrêt dans l’ascension de Julien (refus de Mathilde); 10 (chap. XIX): Reconquête de Mathilde; 11 (chap. XX à XXVIII): Nouvel arrêt dans l’ascension de Julien (la mission); 12 (chap. XXIX à XXXV): Conquête définitive de Mathilde; 13 (chap. XXXV — fin): L’attentat; 14 (chap. XXXVI à XL): Vie de prisonnier dans le donjon; 15 (chap. XLI):

(4) — Roland Barthes — Introduction à l’analyse structurale des récits. *Communications*, n° 8: 1-27, Paris, 1966.

(5) — *Idem, ibidem*, p. 13.

(6) — Tzvetan Todorov — *op. cit.*, p. 101.

Le jugement; 16 (chap. XLII à XLV): Vie de prisonnier dans le cachot; 17 (chap. XLV — fin): Mort et enterrement de Julien.

Les séquences d'état sont représentées par des horizontales et les séquences d'action par des obliques ou par des verticales. On remarquera que la succession des états et des actions est régulière, sauf entre les séquences 12 et 13, où deux séquences d'action se suivent, marquant le moment de rupture où l'ascension se transforme en chute.

3 *L'impératif.*

L'impératif est le mode d'une proposition qui doit se réaliser pour des raisons morales. La proposition impérative nous offre un exemple à suivre, de là la possibilité de considérer que les légendes, sont des récits écrits à l'impératif (7) Le *devoir être fait* exprimé par l'impératif s'identifie souvent au devoir moral, ce qu'atteste l'expression courante "l'impératif moral" Les philosophes (Kant, en particulier) ont fréquemment associé ce mode aux questions éthiques.

La différence par rapport à l'obligatif, lui aussi mode de la volonté, c'est que l'obligatif correspond à une volonté sociale (comme on verra tout à l'heure) et l'impératif correspond à une volonté individuelle. Tandis que l'obligatif exprime la morale pratique d'une société, l'impératif exprime la morale absolue proposée et acceptée individuellement.

Lorsque l'imposition morale de l'impératif s'exerce sur l'individu même qui l'émet, nous sommes en présence du *devoir*, et si la réalisation de cette imposition est ardue, nous sommes en présence de *l'héroïsme*.

L'impératif est un moteur de l'action, non l'action elle-même. Comme nous dit Benveniste, "un impératif n'équivaut pas à un énoncé performatif, pour cette raison qu'il n'est ni énoncé ni performatif" (8) Ainsi l'impératif, dans un récit, ne constitue pas le comportement du personnage actant (selon la terminologie de Greimas), mais ce qui produit ce comportement. De là le caractère phantasmatique qu'il prend dans notre schéma: c'est une tendance idéale de l'action, un modèle abstrait pour l'indicatif.

Dans *Le rouge et le noir*, l'impératif est le devoir moral que Julien s'est imposé à lui-même, le devoir héroïque d'imiter Napoléon.

(7) — Idem — *As estruturas narrativas*. São Paulo, Editôra Perspectiva, 1969, p. 86.

(8) — E. Benveniste — *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966, p. 275.

Le rouge et le noir est une sorte d'*Imitation du Christ*, dont le modèle serait non l'Évangile mais le *Memorial de Sainte-Hélène*. La présence de ce modèle est constante dans le roman, référée de nombreuses fois par Julien lui-même.

Mais Napoléon n'est pas le seul modèle de Julien. Derrière ce modèle principal se fauillent d'autres modèles héroïques: le Cid, Boniface de la Mole, Danton, Robespierre, César. D'autre part, le comportement amoureux de Julien est également soumis à des modèles: Don Juan, Saint-Preux. Cette imitation de modèles est portée à son comble lorsqu'il recopie les lettres d'amour de Kalisky pour les envoyer à la Maréchale de Fervaques.

Jusqu'au moment de l'attentat, Julien n'est qu'une force aveugle, un actant virtuel, un vecteur qui a besoin d'un modèle pour s'orienter. Toutes ses actions dépendent absolument d'un modèle; sans modèle il est privé d'action:

“Quant au ton et aux gestes, il vivait avec des campagnards; il avait été privé de la vue des grands modèles. Par la suite, à peine lui eût-il été donné d'approcher de ces messieurs, qu'il fut admirable pour les gestes comme pour les paroles”. (p. 53)

Le devoir moral se présente souvent à Julien sous la forme d'un devoir esthétique. Son comportement amoureux, tout en étant intégré dans un dessein moral plus vaste (héroïque), obéit à des modèles esthétiques, plus précisément littéraires. A la rigueur, même le grand devoir héroïque est empreint de littérature: ses héros, Napoléon lui-même, ne sont-ils pas pour lui des personnages livresques?

Ainsi, s'il est maladroit dans ses rapports amoureux, c'est qu'il ne dispose que du modèle de la *Nouvelle Héloïse*:

“On voit que Julien n'avait aucune expérience de la vie, il n'avait pas même lu des romans.” (p. 358)

“Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre.” (p. 92)

Le remords serait la conséquence d'une faute morale et le ridicule, celle d'une faute esthétique.

L'impératif correspond à l'imitation consciente et volontaire d'un modèle. Mais on pourrait signaler aussi dans le roman la présence de modèles prédictifs, auxquels Julien se conforme malgré lui: le destin de l'anagrammatique Louis Jenrel qui l'émeut au début du livre, celui

de Boniface de la Mole auquel il est soumis par l'impératif de Mathilde (9)

Cette conception de la vie comme imitation d'un modèle confère aux actions de Julien un statut de "rôle" Dans sa bouche les mots "rôle" et "devoir" sont synonymes:

"N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon rôle?" (p. 93)

Le thème du théâtre, de *L'opéra bouffe* (chap. XIX, 2ème partie) est manifesté dans tout le roman, dans les réflexions de Julien comme dans les apparitions du personnage symbolique Geronimo, le chanteur d'opéra. Dans le théâtre social, chacun joue un rôle; seulement, dans le cas de Julien, ce rôle a été choisi par lui-même. Mais ce n'est qu'une illusion: engagé dans l'opéra bouffe de la société, Julien verra son rôle prendre des tournures inattendues et indépendantes de sa volonté.

Le sème de fausseté qui marque ce thème appartient non seulement à la société française de 1830, mais découle de la nature même de tout impératif. Par sa nature linguistique, l'impératif court toujours le risque d'être faux. Selon Jakobson: "Les phrases impératives diffèrent sur un point fondamental des phrases déclaratives: celles-ci peuvent et celles-là ne peuvent pas être soumises à une épreuve de vérité" (10) Devant une proposition impérative, on ne peut pas se demander "est-ce vrai ou non?" Ce n'est que lorsque l'impératif se transforme en indicatif, par l'accomplissement de l'action ordonnée, qu'on retrouvera le terrain de la vérité et de la fausseté.

Mais en principe on pourrait dire que l'impératif, étant le mode de l'imposition, est normalement un mode de l'inauthenticité. Et lorsque c'est un impératif théâtral, nous voyons redoublée l'inauthenticité: l'inauthenticité modale et sémantique impliquée dans l'énoncé "Imitez" Tout devoir soumis à un modèle rigide et extérieur est forcément inauthentique, devient un rôle (11)

(9) — Mathilde est le double de Julien. Elle aussi voudrait modeler sa vie selon un impératif héroïque (la reine Marguerite). La différence, c'est que Stendhal nous la présente dépourvue d'un optatif sentimental. Elle est une sorte de caricature de Julien dans la mesure où elle a ses défauts et non ses qualités. De là la répulsion qu'elle inspire à Julien à la fin du récit, lorsqu'il est libéré de cet impératif héroïque dont elle ne se libérera jamais.

(10) — Roman Jakobson — *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963, p. 216.

(11) — L'utilisation de la notion d'"authenticité", devenue dernièrement suspecte comme celle de "vérité", nous, semble ici justifiable par les cadres philosophiques de l'oeuvre en question. Le roman étant conçu par Stendhal comme la recherche de "la vérité, l'âpre vérité", les notions de "vrai" et de "faux", d'"authentique" et d'"inauthentique" sont ici indispensables.

L'inauthenticité de l'impératif théâtral (moral ou esthétique) se révèle dans ses heurts fréquents avec le réel (lorsqu'il est soumis à l'épreuve de vérité):

“Julien songeait à se rappeler les phrases d'un volume dépareillé de *la Nouvelle Héloïse*, qu'il avait trouvé à Vergy. Sa mémoire le servit bien: depuis dix minutes il récitait la *Nouvelle Héloïse* à mademoiselle Amanda, ravie, il était heureux de sa bravoure, quand tout à coup la belle Franc-Comtoise prit un air glacial. Un de ses amants paraissait à la porte du café.” (p. 171)

“Il eut recours à sa mémoire, comme jadis à Besançon auprès d'Amanda Binet, et récita plusieurs des plus belles phrases de la *Nouvelle Héloïse*. — Tu as un coeur d'homme, lui répondit-on sans trop écouter ses phrases .. ” (p. 347)

“A la vérité, ces transports étaient un peu *voulus*. L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité.” (p. 349)

L'impératif de Julien a une incompatibilité naturelle avec son indicatif. En plus, son impératif principal (héroïque) était voué à l'échec par son objectif même. Ce que Julien enviait dans l'ascension de Napoléon ce n'étaient pas les avantages sociaux ou pécuniaires d'une *situation*, mais l'ascension elle-même, la trajectoire de l'héroïsme. Ayant comme but l'héroïsme, Julien ne pouvait pas viser à un *état*, puisque le héros n'est héros que dans l'*action*. Son dessein était donc marqué par la fatalité de toute action, qui est d'être transitoire.

L'élan qui pousse Julien ne peut mener qu'à deux issues: un état supérieur ou, si cet élan change d'orientation, un état inférieur. Ebloui par l'ascension de Napoléon, Julien avait oublié un détail: ce modèle comprenait une ascension et une chute. Obsédé par la première partie de la trajectoire, Julien n'avait pas réfléchi à la deuxième. Finalement, il a imité son modèle au-delà de ses aspirations.

4. *L'obligatif*.

“L'obligatif est le mode d'une proposition qui doit arriver; c'est une volonté codée, non individuelle, qui constitue la loi d'une société” (12)

Les forces de l'obligatif se font sentir tout au long de *Le rouge et le noir*. Cet obligatif (implicite, comme il convient à ce mode)

(12) — Tzvetan Todorov — La grammaire du récit, p. 98.

est le suivant: un paysan ne doit pas arriver aux plus hautes couches de la société, sauf par l'argent. Cet obligatif est explicité par Julien lui-même lors du jugement:

“Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.” (p. 486)

Bien que cet obligatif se fasse sentir tout le temps, comme la loi de gravité de cette société, il est tantôt représenté par les manques sociaux de Julien (manque d'argent, manque d'éducation), tantôt assumé par un personnage qui devient temporairement l'agent de l'obligatif.

Ainsi, le premier agent de l'obligatif est le Père Sorel (A), qui voudrait Julien égal à ses frères. Le premier ordre reçu par Julien dans le livre annonce toutes les forces de l'obligatif qui pèseront sur sa destinée:

“Descends, animal ...” (p. 23)

Ensuite, la servante Elisa (B), qui lui propose un mariage plébéien. Valenod, qui écrit la lettre anonyme (C) et lui propose un emploi chez lui (E). M. de Rênal (D), qui à cause des circonstances reste un agent de l'obligatif en puissance, mais non moins “agissant”. Fouqué (F), qui voudrait retenir Julien dans le commerce de bois.

Au séminaire, l'obligatif est personnifié par ses camarades, par l'abbé Castanède et par l'abbé Frilair (G). Chez les la Mole, l'obligatif sera tour à tour représenté par les prétendants de Mathi'de, Madame de la Mole et Norbert (H) et surtout par Mathilde elle-même lorsqu'elle méprise Julien (I,J). Madame de Rênal obéit à la force de l'obligatif lorsqu'elle se plie aux conseils de son confesseur et écrit la lettre décisive (K) au Marquis de la Mole, qui devient lui aussi un agent de l'obligatif après cette lettre (L). Toutes les forces de l'obligatif s'unissent finalement pour condamner Julien, au moment du jugement (M).

Remarquons que les forces de l'obligatif sont présentes dans toutes les couches sociales, et qu'elles se font plus sensibles aux moments de l'installation de Julien dans une couche supérieure. Remarquons surtout que le paysan (Julien) rencontre une résistance

particulièrement féroce au niveau de la bourgeoisie. C'est au moment où il s'installe dans cette classe, comme amant de Madame de Rênal, que les forces de l'obligatif se concentrent, l'assaillent de tous les côtés. Son jugement et sa condamnation, finalement, sont dus à la bourgeoisie :

“Voilà mon crime, messieurs, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés ...” (p. 486)

La noblesse offre moins de résistance à l'ascension de Julien, et ceci n'est étonnant qu'au premier abord. On peut être surpris par le fait que Julien y trouve même des alliés bienveillants: le Marquis, le Prince Korasoff, Altamira. Cette bienveillance de la noblesse se doit, d'une part, au sens de la grandeur allié à la magnanimité (qui ne sont que de l'orgueil exacerbé), et d'autre part, à la certitude qu'un paysan ne pouvait pas se mêler vraiment à elle, quels que soient les privilèges à lui accordés. Cette magnanimité implique, au fond, un grand mépris, né de la conscience très nette des “qualités” qui définissent la noblesse. De là la stupeur du Marquis lorsque sa fille lui annonce qu'elle va épouser Julien; voilà une chose à laquelle il n'aurait même pas songé.

La noblesse ne se sentait pas menacée par les individus des autres couches, mais par les libéraux. Elle n'avait pas peur des personnes, mais des idées. L'utilisation de Julien par le Marquis, dans ses manœuvres politiques, le montre bien.

Il faut ajouter à tout ceci la nonchalance d'une classe qui n'a plus de forces pour lutter, et qui veut profiter de ce retour à l'Ancien Régime pour s'amuser et vivre le mieux possible le temps qu'il lui reste (le Prince Korasoff représente bien cette attitude)

Quant à la bourgeoisie, elle a une conscience très nette de la menace représentée par Julien. Dans un certain sens plus attentive que la noblesse aux avantages de cet ordre social (puisqu'on pouvait acheter un titre et passer à la couche supérieure), la bourgeoisie le sauvegarde féroce. La bourgeoisie ne voulait pas un changement de structures; il lui suffisait qu'elle pût, à travers l'argent, arriver aux postes dirigeants de la structure en place.

N'ayant pas de différence de qualité par rapport au peuple, la bourgeoisie veut maintenir à tout prix la différence quantitative, qui se mesure en termes d'argent. Or, Julien a utilisé pour son ascension des armes qualitatives: charme, intelligence et audace. Le jugement de Julien semble prévoir qu'à partir de 1830 le point névralgique de la lutte des classes se situera entre la bourgeoisie et le peuple.

Revenons aux agents de l'obligatif dans *Le rouge et le noir*. La participation des personnages comme agents de l'obligatif sert à définir leur fonction et leur qualité. Il y a de différents degrés de conscience de l'obligatif, de la part des personnages qui le représentent. Fouqué l'assume de bonne foi, sans le savoir, tandis que Valenod et M. de Rênal en ont pleine conscience. Mathilde représente spontanément une force de l'obligatif, tandis que Madame de Rênal le fait à contre coeur, ce qui marque une différence fondamentale de qualité entre les deux personnages féminins, même lorsqu'ils assument la même fonction.

L'obligatif qui pèse sur le destin de Julien avait aussi pesé sur celui de son modèle. Pour Napoléon, l'obligatif avait pris la forme de la Sainte Alliance. Mais au temps de Julien, l'obligatif était devenu plus lourd, toutes proportions gardées entre les deux ascensions. Napoléon a réalisé son ascension dans une période de bouleversement social, où l'obligatif avait été momentanément étouffé. Sous la Restauration, la société s'est restructurée (quoique fragilement) et l'obligatif se fait sentir, un obligatif bourgeois. Les batailles exigent alors autre chose que des qualités individuelles :

“Voilà donc passé à jamais l'instant où, vingt ans plus tôt, une vie héroïque eût commencé pour moi!” (p. 205)

C'est pourquoi (outre les raisons individuelles) l'ascension de Julien se fait péniblement, selon le dessin d'un escalier dont il faut gravir les marches et non selon le dessin de l'ascension d'une fusée (le modèle d'ascension en flèche correspondant à la façon dont Julien voyait l'ascension de Napoléon, à ce qu'il avait comme idéal d'ascension) Dans cette médiocre société de 1830, il n'y a plus de place pour l'héroïsme; c'est le règne de l'obligatif.

5. *L'optatif*

“L'optatif correspond aux actions désirées par le personnage”
(13)

Nous avons considéré comme l'optatif de Julien ses aspirations profondes, ce qu'il appelle son “penchant” (p. 90) Pendant tout le récit (jusqu'à l'attentat) Julien s'efforce de faire coïncider son optatif avec son impératif, et il arrive difficilement à les concilier.

Son ambition d'héroïsme sert d'élément de liaison entre les deux volontés individuelles exprimées par les deux modes: volonté mora-

(13) — *Idem, ibidem.*

le — impératif; volonté sentimentale — optatif. Les deux modes fonctionnent dans le roman comme le mode du “sur-moi” et le mode du “moi”

L'optatif menace tout le temps de ruiner le projet de l'impératif, c'est pourquoi les deux lignes ne coïncident pas toujours. Voici les principaux moments où l'optatif se rebelle contre l'impératif:

- (a) “Julien avait honte de son émotion: pour la première fois de sa vie il se voyait aimé; il pleurait avec délices et alla cacher ses larmes dans les grands bois au-dessus de Verrières” (p. 52)
- (b) “La violence que Julien était obligé de se faire était trop forte pour que sa voix ne fût pas profondément altérée ... L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible ..” (p. 60)
- (c) “Son rôle de séducteur lui pesait si horriblement, que s'il eût pu suivre son penchant, il se fût retiré dans sa chambre pour plusieurs jours, et n'eût plus vu ces dames.” (p. 90)
- (d) “Il avait perdu presque tout à fait l'idée du rôle à jouer.” (p. 96)
- (e) “Julien ne put supporter ce regard; étendant la main comme pour se soutenir, il tomba tout de son long sur le plancher... Il faut avoir du courage, se dit notre héros, et surtout cacher ce que je sens.” (p. 177)
- (f) “Julien se trouva baigné de sueur. Ainsi il est au pouvoir du dernier des hommes de m'émouvoir à ce point! se disait-il avec rage. Comment tuer cette sensibilité si humiliante?” (p. 237)
- (g) “Quand il fut de retour: Dans quelle folie je vais me jeter! se dit-il avec surprise et terreur. Il avait été un quart d'heure sans regarder de face son action de la nuit prochaine ... Mais si je refuse, je me méprise moi-même par la suite!” (p. 341)
- (h) “Quel trésor n'eût pas été un ami! Mais, se disait Julien, est-il donc un coeur qui batte pour moi? Et quand j'aurais un ami, l'honneur ne me commande-t-il pas un silence éternel?” (p. 398)
- (i) “La vue de cette femme qui l'avait tant aimé fit trembler le bras de Julien d'une telle façon qu'il ne put d'abord exécuter son dessein. Je ne le puis, se disait-il à lui même; physiquement, je ne le puis.” (p. 412)

L'attentat est la dernière imposition de l'impératif. Mais comme il résulte d'un événement dicté par l'obligatif (la lettre de Madame de Rênal), Julien obéit à la force de gravité de la société et vient accomplir son acte "héroïque" au niveau de la bourgeoisie (Besançon). A ce moment, il y a donc une conjonction de deux modes: en tant qu'acte "héroïque", l'attentat obéit à l'impératif; en tant que descente sociale (impliquant même la ruine du personnage), l'attentat obéit à l'obligatif.

Après l'attentat, nous assisterons à un changement d'espace qui va transformer la fonction des modes. En prison, Julien est soustrait de l'espace social. Vue de l'extérieur, la prison est encore incluse dans la société: le donjon est une prison de privilège, au niveau de la bourgeoisie; le cachot est une prison plutôt populaire. Mais pour Julien, coupé soudainement du monde extérieur, la prison constitue un espace a-social dans lequel l'impératif se révèle phantasmatique et cesse d'exister. L'objectif de Julien étant l'ascension sociale comme réalisation héroïque, à ce moment il doit disparaître.

Rendu à sa vérité intérieure, libéré de l'impératif, Julien peut suivre son penchant. L'optatif est souverain. Julien peut alors envisager sans honte sa vérité intérieure, qui est une vérité sentimentale:

"A vrai dire, il était fatigué d'héroïsme. C'eût été à une tendresse simple, naïve et presque timide, qu'il se fût trouvé sensible."
(p. 474)

"On ne connaît point les sources du Nil, se disait Julien; il n'a point été donné à l'oeil de l'homme de voir le roi des fleuves à l'état de simple ruisseau: ainsi, aucun oeil humain ne verra Julien faible, d'abord parce qu'il ne l'est pas. Mais j'ai le coeur facile à toucher; la parole la plus commune, si elle est dite avec un accent vrai, peut attendrir ma voix et même faire couler mes larmes."
(p. 490)

Au moment du jugement, Julien revient à l'espace social et aussitôt l'impératif se réveille:

"Bientôt il se sentit enflammé par l'idée du devoir."
(p. 485)

Mais ce devoir n'est plus contraire à la tendresse, c'est un devoir envers ceux qui l'aiment, les femmes de l'assistance, représentées surtout par Madame Derville. La fidélité envers celles qui l'aiment n'est qu'une fidélité à lui-même, à son *moi* aimant que Stendhal nous présente comme son *moi* authentique:

“Il avait dominé jusque-là son attendrissement et gardé sa résolution de ne point parler; mais quand le président des assises lui demanda s’il avait quelque chose à ajouter, il se leva. Il voyait devant lui les yeux de Madame Derville qui, aux lumières, lui semblèrent bien brillants. Pleurerait-elle, par hasard? pensa-t-il.” (p. 485)

Nous assistons alors à une absorption de l’impératif par l’optatif, qui est assumé comme un impératif sentimental. Julien ne pense plus à ses devoirs de héros, mais à ses devoirs d’être aimant et aimé.

Un signe visible de l’anéantissement de l’impératif c’est la disparition des titres et des épigraphes à partir du chapitre XLII de la 2ème partie. Le dernier chapitre qui a un titre et une épigraphe c’est “Le jugement” (séquence 15) qui correspond à la dernière apparition sociale de Julien. Les épigraphes, qui accompagnaient tous les titres jusqu’à ce point là, représentaient des modèles auxquels la conduite de Julien s’ajustait. A partir du jugement, disparaissent définitivement l’impératif héroïque et les modèles, les rideaux se ferment sur le théâtre social et la vie idéale de Julien se passe de toute présentation extérieure. Julien rompt définitivement avec l’espace social:

“Laissez-moi ma vie idéale. Vos petites tracasseries, vos détails de la vie réelle, plus ou moins froissants pour moi, me tiraient du ciel.” (p. 478) (14)

Au moment où s’affaiblit l’impératif héroïque, Julien conçoit les premiers doutes sur son modèle:

“Napoléon à Sainte-Hélène! ... Pur charlatanisme, proclamation en faveur du roi de Rome.” (p. 503)

Au fait, il s’était déjà libéré symboliquement de son modèle en entrant en prison:

“Le geôlier, géant de six pieds de haut, eut peur et se retira vers la porte. Julien vit qu’il prenait une mauvaise route pour arri-

(14) — La “vie réelle”, pour Julien, est désormais moins réelle que cette “vie idéale”, qui n’est pas vécue par l’intellect pur mais par le sentiment: “En effet, quand Stendhal parle d’idéal, il ne s’agit pas pour lui d’ordinaire de reconstituer un système de rapports stables ou de mettre à contribution un arsenal d’archétypes universels, mais de ressaisir la nature à travers un certain travail de cristallisation, telle qu’elle se réfracte dans l’âme lyrique, aux moments où elle se trouve hyperboliquement affectée d’un indice tout individuel d’illusion ou d’enthousiasme.” Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 29.

ver à la vérité, il se rassit et jeta un napoléon à M. Noiroud.”
(p. 459)

Le modèle est devenu argent, il est ainsi réabsorbé et assimilé par la fausseté générale du système social.

Le monde “réel” perd progressivement toute importance, ce qu’on peut vérifier par la façon dont le narrateur s’y réfère. La citation de la lettre de Madame de Rênal aux jurés (lettre qui vise à un effet dans le réel) se termine par :

“Déclarez, monsieur, que la préméditation n’est pas constante, et vous n’aurez pas à vous reprocher le sang d’un innocent, etc., etc.”
(p. 481)

Et à la même page, un peu plus bas, les événements du “dehors” subissent le même traitement :

“Depuis plusieurs, jours, il n’y avait plus de place dans les auberges. M. le président des assises était assailli par les demandes de billets; toutes les dames de la ville voulaient assister au jugement; on criait dans les rues le portrait de Julien, etc., etc.”

Le “réel” est le règne de l’obligatif, auquel Julien avait voulu imposer son impératif héroïque. L’“idéel”, dans lequel Julien vit maintenant, est le règne de l’optatif. La fin du récit est ambivalente: échec du point de vue de l’impératif (qui entraîne l’échec de l’indicatif: la mort), victoire du point de vue de l’optatif. La perte sociale (et vitale) de Julien correspond à sa libération intérieure, à son bonheur. Paradoxalement, il est heureux pour la première fois de sa vie. L’impératif héroïque l’empêchait d’être heureux. Rappelons le moment où il était devenu l’amant de Madame de Rênal :

“En un mot, ce qui faisait de Julien un être supérieur fut précisément ce qui l’empêcha de goûter le bonheur qui se plaçait sous ses pas.” (p. 93)

Remarquons que, tout au long du récit, l’optatif ne tire pas Julien vers le bas de la société (comme l’obligatif) mais *ailleurs* (ce qui est représenté imparfaitement par l’horizontale dans notre schéma) Cet *ailleurs* est ce qu’il appelle “le pays des idées” (p. 479), et qu’il serait plus juste d’appeler “le pays des rêves” Si nous disposions de trois dimensions dans notre schéma, il faudrait représenter l’optatif dans le sens de la profondeur (15)

(15) — Selon ce que dit Derrida, notre ambition serait contraire à l’exigence structuraliste: “Dans cette exigence du plat et de l’horizontal, c’est bien la richesse,

Ce qui détermine la chute de Julien est moins la fatalité sociale que la fausseté de son but. Ce but, qu'il avait placé dans l'espace social, était corrompu par la fausseté qui domine cet espace. Le bonheur authentique exigeait un espace a-social. La fausseté du but proposé ne peut lui apparaître qu'au moment où, libéré de l'espace social, il peut vivre dans un espace idéal, individuel.

Le bonheur des personnages stendhaliens ne peut s'accomplir que dans un plan idéal, dont la première exigence est l'éloignement du plan social (Fabrice dans la tour Farnèse) Voilà une observation qui est devenue banale dans la critique stendhalienne et à l'évidence de laquelle nous devons nous rendre encore une fois, essayant toutefois de l'éclairer différemment, par la théorie des modes verbaux.

L'optatif est un mode qui ne peut pas s'accomplir dans le réel (l'indicatif) sur lequel agissent plus fortement les autres modes, surtout l'obligatif. Cela est valable non seulement pour *Le rouge et le noir*, non seulement pour le roman stendhalien, mais pour tout le roman occidental. C'est ce qu'a dit d'un point de vue sociologique Lucien Goldmann, sur les traces de Lukács: "Le roman est la recherche dégradée (que Lukács appelle "démoniaque"), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui-aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent" (16)

Ce heurt du héros avec le monde peut être envisagé d'un point de vue linguistique, comme le choc de l'optatif avec l'impératif (recherche authentique *versus* recherche dégradée) et de ces deux modes avec l'obligatif (qui émane du monde dégradé), choc dont le résultat ne peut être qu'un indicatif "malheureux"

6. *Les modes verbaux et l'énonciation.*

Un des problèmes les plus passionnants de la critique stendhalienne est celui de la position du narrateur. Nous devons à Georges Blin (17) et à Gérard Genette (18) des études remarquables sur ce sujet. Selon Genette, le narrateur stendhalien est "toujours présent et toujours insaisissable" Il y a, dans les romans de Stendhal, un changement continu du point de vue narratif, un "décentrement" permanent de l'énonciation.

l'implication du *volume* qui est intolérable au structuralisme, tout ce qui de la signification ne peut être étalé dans la simultanéité d'une forme. Mais est-ce un hasard si le livre est d'abord volume?" (*L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, p. 42). Si le livre est volume, la page est pourtant surface.

(16) — Lucien Goldmann — *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

(17) — Georges Blin — *op. cit.*

(18) — Gérard Genette — "Stendhal", in *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

Or, il nous semble qu'on peut établir un rapport entre certains changements du point de vue narratif et les modes verbaux. L'énonciation de l'optatif et de l'impératif, dans *Le rouge et le noir*, provoque un changement systématique d'énonciateur. Jusqu'à l'attentat, l'énonciation de l'optatif et de l'impératif obéit aux règles suivantes:

① transformation à 3 étapes: le narrateur omniscient et a-personnel énonce l'optatif à l'état pur, Julien prend la parole et censure cet optatif, Julien énonce l'impératif. Nous indiquerons le changement d'énonciateur par le signe/et nous soulignerons l'impératif (il faut rappeler qu'il s'agit d'un énoncé à sens impératif, et non nécessairement à forme impérative):

“Julien avait honte de son émotion; pour la première fois de sa vie, il se voyait aimé; il pleurait avec délices, et alla cacher ses larmes dans les grands bois au-dessus de Verrières./ Pourquoi l'état où je me trouve? (se dit-il enfin ...) *A l'avenir je ne compterai que sur les parties de mon caractère que j'aurai éprouvées. Qui m'eût dit que je trouverais du plaisir à répandre des larmes! que j'aimerais celui qui me prouve que je ne suis qu'un sot!*” (p. 52)

“Julien se trouva baigné de sueur./ Ainsi il est au pouvoir du dernier des hommes de m'émouvoir à ce point! (se disait-il avec rage.) *Comment tuer cette sensibilité si humiliante?*” (p. 273)

“La solitude absolue de la vie de voyageur augmentait l'empire de cette noire imagination. Quel trésor n'eût pas été un ami!/ Mais (se disait Julien) est-il donc un coeur qui batte pour moi? *Et quand j'aurais un ami, l'honneur ne me commande-t-il pas un silence éternel?*” (p. 398)

(Nous avons mis entre parenthèses les particules explicatives qui ne correspondent pas à un véritable changement d'énonciateur).

② transformation à 2 étapes: le narrateur omniscient et a-personnel énonce l'optatif à l'état pur, Julien prend la parole et censure cet optatif. Dans ce cas, l'impératif n'est pas énoncé, mais il s'impose comme une conclusion sous-entendue:

“Pour Julien, l'offre de Fouqué lui avait en effet enlevé tout bonheur; il ne pouvait s'arrêter à aucun parti./ Hélas, peut-être manqué-je de caractère, j'eusse été un mauvais soldat de Napoléon.” (p. 87)

“Il avait été un quart d'heure sans regarder en face son action de la nuit prochaine./ Mais si je refuse, je me méprise moi-même par la suite!” (p. 341)

“Il retrouva sa petite grotte, mais il n'avait plus la paix de l'âme, les offres de son ami la lui avaient enlevée. Comme Hercule,

il se trouvait non entre le vice et la vertu, mais entre la médiocrité suivie d'un bien-être assuré et tous les rêves héroïques de sa jeunesse./Je n'ai donc pas une véritable fermeté (se disait-il)/et c'était là le doute qui lui faisait le plus de mal./ Je ne suis pas du bois dont on fait les grands hommes puisque je crains que huit années passées à me procurer du pain ne m'enlèvent cette énergie sublime qui fait faire les choses extraordinaires." (p. 81) (Dans cet exemple nous avons deux fois la transformation à deux étapes.)

Après le changement d'espace, l'énonciation des modes est aussi transformée. Les questions émises par Julien ne se rapportent plus à son devoir mais à son être. L'impératif est remplacé par l'optatif, qui maintenant apparaît énoncé par Julien lui-même:

"Serais-je donc un méchant?" (p. 473)

"Je suis donc un égoïste?" (p. 474)

L'optatif (le *moi*) est alors examiné non en fonction d'un impératif héroïque mais en fonction d'un impératif sentimental, qui découlera naturellement de l'examen de l'optatif.

Cet optatif n'est plus censuré. Julien contemple son optatif sans honte ni orgueil, il le constate, simplement. Le rôle qui était confié jusqu'alors au narrateur — dévoiler les faiblesses de Julien — est assumé par lui-même sans que la conséquence soit un impératif né de ses projets héroïques mais un impératif né des exigences sentimentales:

"Mais j'ai le coeur facile à toucher; la parole la plus commune, si elle est dite avec un accent vrai, peut attendrir ma voix et même faire couler mes larmes. Que de fois les coeurs secs ne m'ont-ils pas méprisé pour ce défaut! Ils croyaient que je demandais grâce: voilà ce qu'il ne faut pas souffrir." (p. 490)

7 Conclusion.

Regardant le schéma, on remarquera que la chute de Julien était fatale. La ligne de l'indicatif est soumise aux tendances des trois modes de la volonté. La chute était déjà inscrite dans le modèle impératif (chute de Napoléon), dictée par l'obligatif ("Descends, animal!") et aidée par l'optatif dans la mesure où celui-ci veut *autre chose*. L'optatif constitue une tendance perturbatrice, subversive par rapport à la réalité, donc littéralement irréalisable.

A partir de la lettre de Madame de Rênal, les trois modes de volonté obéissent à la même tendance de chute verticale: tendance qui a toujours été celle de l'obligatif, qui est celle de l'impératif arri-

vé au point culminant de l'ascension (fatalité de l'héroïsme abouti à un état), et qui devient, en prison, celle de l'optatif (impératif sentimental irréalisable) Julien voit l'impossibilité d'atteindre le bonheur par l'impératif héroïque, et celui-là représentait la seule tendance qui le tirait vers le haut. L'indicatif, à ce moment-là, ne peut être que descendant, tandis que l'optatif évolue *ailleurs*.

Entraîné par les tendances contradictoires des modes de volonté — volonté individuelle (optatif), volonté sociale (obligatif), adéquation inauthentique de la volonté individuelle à la volonté sociale (impératif: héroïsme = ascension sociale) — Julien réalise cette loi qu'il énonce lui-même à un moment donné de son ascension, et que notre schéma paraît illustrer:

“Une pierre tombe parce qu'elle est pesante” (p. 76)

APRESENTANDO ECO

Lígia Chiappini Moraes Leite

O que deveria ser uma resenha dos dois livros de U Eco, editados em português, torna-se mais uma apresentação da sua teoria a respeito da arte, tentando situá-la entre as várias direções da Estética Contemporânea. (1) Isso porque seria muito menos produtivo se nos detivéssemos a comentar cada uma das análises particulares que são feitas, por exemplo, em *Apocalípticos*, em vez de procurar extrair delas e do conjunto das obras do autor, uma teoria, ora explícita, ora implícita, que fundamenta tais análises e lhes dá uma coerência.

De fato, sistematizando os princípios teóricos que norteiam essas análises particulares, ficamos com uma visão bem mais clara da obra tão variada desse autor, conseguindo situá-la numa tendência dos estudos estéticos contemporâneos que tenta obter uma visão íntegra de dois elementos muitas vezes apresentados como antagônicos: *texto e contexto*. Elementos que Eco tenta estudar harmonicamente, sem empobrecer a especificidade do primeiro nem isolá-lo do segundo. Tentativa de recuperar a dimensão diacrônica, portanto, mas desde dentro de uma perspectiva semiológica.

A FORMA COMO ABERTURA:

Pode-se dizer que toda a teoria de Umberto Eco deriva de uma concepção de *forma* como abertura, ou melhor, de uma concepção dialética de *estrutura* (2) A dialética da *forma* e *abertura* define a obra de arte como um *efeito* que contém em si um *processo*; um *agora* que contém em si o seu *antes* e o seu *depois*; uma *mensagem* que só se explica enquanto engloba uma *função do emissor* e uma *função do receptor*; um *texto* que evidencia um *modo de formar* (estilo) e prevê *execuções*; um *código* que é *particular*, portanto se faz como *idioleto*, mas contém em si elementos-chave para sua

(1) — Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1970. Eco, Umberto. *Obra Aberta*, São Paulo. Perspectiva, 1968

(2) — O valor do termo *estrutura*, aqui, é de “obra estruturada”, conforme vem usado em *Obra Aberta*, diferente da acepção de *código*, usada em *Struttura Assente*.

decodificação e, portanto, é também *coletivo*, aberto ao trabalho do *decodificador*.

A ABERTURA COMO MODELO:

Abertura não é um valor, nem um privilégio de algumas obras de arte, nem mesmo um elemento a ser encontrado na obra. É um *modelo* e, como tal, uma abstração, construído a partir da observação de várias obras, na sua relação com o fruidor e aplicável às obras mais diversas, quanto ao gênero, à ideologia, à época.

A LINGÜÍSTICA E A TEORIA DA INFORMAÇÃO: SEU AUXÍLIO PARA PRECISAR O CONCEITO DE OBRA ABERTA:

A noção de *abertura* é explicada com o auxílio da *Lingüística*, uma vez que a língua é o instrumento da obra literária e uma vez que esta, como qualquer tipo de mensagem, entra num processo de comunicação entre um *emissor* e um *receptor*, tal como o que é permitido pela língua (entre outros tipos de códigos). A obra vista como *mensagem* justifica também o auxílio que Eco vai buscar na *Teoria da Informação*, para precisar o conceito de *Obra Aberta*. Ora, apoiado nessas duas ciências, *Lingüística* e *Teoria da Informação*, êle se mune de instrumentos para explicar a complexidade da obra de arte, as impressões de *cosmicidade*, de *totalidade*, provocadas por ela no público fruidor. Com êsses instrumentos, localiza onde está, em que consiste a *artisticidade* de uma obra, libertando-nos, assim, do célebre conceito (ou preconceito) do inefável, defendido por Croce e outros estetas da linha impressionista.

A *Lingüística* permite explicar que a obra dá a impressão de totalidade, cosmicidade, etc., porque é *aberta* e permite precisar essa noção de *abertura* que se torna aproximadamente sinônimo de *ambigüidade*, *plurivalência de significados*, noções que, por sua vez, se explicam por uma análise das dicotomias saussurianas (significante/significado, denotação/conotação, língua/fala) aplicadas à mensagem estética. Constata-se a capacidade da mensagem poética de tornar *opacos* os *significantes* que passam a significar não só pela sua *relação unívoca* com um dado *significado*, mas por sua relação com outros significantes, pela sua própria textura material; não só pelo que *denotam*, mas pela rêde de *conotações* que se vai formando a partir e sôbre a *denotação*. O significante aí passa, de uma forma estática que se liga a um determinado sentido, a uma forma dinâmica, “geradora de sentidos que se preenche de cúmulos de denotações e conotações, em virtude de uma série de *códigos* e *léxicos* que estabelecem a correspondência com *grupos* de significados”

A Lingüística, portanto, permite, através do instrumento da obra de arte literária, a língua, explicar em que consiste aquela impressão de riqueza que emana da obra, em que consiste o fenômeno da artisticidade. Essa explicação serve para tôdas as obras, desde a antigüidade até nossos dias. Tanto uma obra clássica, como uma obra moderna são *abertas*, enquanto *ambíguas*, portanto se prestam às mais variadas interpretações, obrigando o leitor a um *trabalho criativo*, na medida em que tenta interpretá-la, compreendê-la. Uma vez que nem tudo está dado, de forma fechada, mas que a obra se organiza com uma ambigüidade fundamental em todos os seus níveis, abrindo-se a uma potencialidade muito grande de sentidos, provoca um *trabalho* da parte do leitor. A interpretação vai variar conforme o "*universo do saber*" do leitor (suas vivências, sua capacidade de mexer com a língua, seus tabus, sua cultura, sua sensibilidade) Independente da vontade do criador de fazer uma obra aberta, ela será aberta justamente por êsse fenômeno, justamente pela característica essencial da própria mensagem lingüística de sempre conter uma certa ambigüidade, porque, como diz Roland Barthes, "nenhuma mensagem é ingênua", isto é, nenhuma mensagem é inteiramente denotativa; há sempre um aspecto conotativo, porque o fruidor é diferente do emissor e de outros fruidores e porque o próprio emissor, enquanto receptor de sua mensagem, experimenta diante dela significados diferentes, em momentos diferentes.

A ARTE CONTEMPORÂNEA COMO POÉTICA DE SI MESMA:

Mas a noção de abertura não pára aí. Ela foi elaborada principalmente tendo em vista um fenômeno da arte contemporânea (sobretudo da música serial): Eco constata que a abertura da obra de arte acentuou-se no mundo atual, ou melhor, foi-se acentuando progressivamente, ao longo da história da arte, atingindo um auge, no século XX. Constata, no artista contemporâneo, uma intenção, uma resolução consciente, um *programa* mesmo de acentuar essa abertura natural e inerente a tôda mensagem poética (e artística, em geral). O criador hoje leva a extremos a participação do fruidor na sua criação. O papel do fruidor de arte passa, assim, de simples *contemplação* à *execução*, ao *uso*. Criam-se, portanto, "*situações comunicativas*" diferentes. Para explicar isso, torna-se importante o apêlo à Teoria da Informação, à Sociologia, à Psicologia, à Antropologia. Nesse momento, mais que em outros, a Estética não se basta a si mesma e o estudo interdisciplinar se torna uma necessidade.

Com essa crescente abertura, aumenta a *informação* da obra, aumentando sua *imprevisibilidade*. Conseqüentemente aumenta o de-

safio que a obra faz ao fruidor, aumenta o trabalho criativo dêste que mais que um intérprete se torna um executante, um criador que refaz a obra para entendê-la. A ênfase não está mais no *efeito*, na obra como coisa acabada, mas no *processo*, na obra como *algo a fazer e fazendo-se continuamente: a obra em movimento*. A obra se torna, assim, lição de como se faz obra de arte, poética de si mesma, efeito projetando-se, linguagem e meta-linguagem.

A OBRA DE ARTE COMO METÁFORA EPISTEMOLÓGICA:

A noção de abertura, portanto, além de permitir a Eco definir e explicar a obra da arte em geral, permite-lhe constatar uma tendência da arte contemporânea, mas também, pela observação dos outros campos do saber, permite-lhe identificar tendências análogas, por exemplo, nas ciências ditas exatas. Permite-lhe, através de um estudo de *projetos estéticos*, da história das poéticas (implícitas ou explícitas) identificar uma espécie de “estilo de época”, recobrando todo o campo do saber humano, uma tendência comum, e, no caso da civilização contemporânea, uma tendência para a abertura em todos os discursos, definindo uma forma aberta de conhecer dentro do próprio conhecimento científico. A noção de abertura permite, assim, apontar uma função para a arte na sociedade ou, pelo menos, definir-lhe um lugar, entre os outros setores culturais. A obra passa a definir-se como “metáfora epistemológica”, isto é, reflexo não de uma realidade (como postulam algumas estéticas marxistas, vendo a obra como forma de conhecimento) mas de uma forma de ver a realidade, de pensá-la: um forma aberta como a da física de Einstein, como a das modernas matemáticas que contrariam a lógica 0-1 ou como a da psicologia que, contrariando a noção gestáltica da *boa forma*, instaura o conceito da percepção como um processo aberto e variável de momento, de situação a situação, de indivíduo para indivíduo.

A partir dêsse conceito, Eco prevê, para a arte, um papel muito semelhante ao que lhe aponta Júlia Kristeva, que vê nela as diretrizes para a construção de uma gnoseologia materialista. É a possibilidade que se divisa, através da arte, de criar-se uma nova lógica, anti-arstotélica, anti-causal, espacial, não formal mas dialética, anti-binária, enquanto nega “o terceiro excluído” uma nova lógica, como a que postula a teoria de Boulez sôbre o “pensamento serial”, em oposição ao “pensamento estrutural”, como veremos a seguir.

CONCEPÇÃO ONTOLÓGICA DE ESTRUTURA E CONCEPÇÃO OPERACIONAL DE ESTRUTURA:

Eco aceita o conceito de estrutura, (3) trabalha com êle, mas não o concebe como um *ontos*, mas como um *modelo operatório*. Essa distinção elimina toda a incompatibilidade entre *estrutura* e — *história*. Só os que aceitam a visão ontológica da estrutura, a opõem à História. Eco não a vê como um esquema fixo, imutável, oposto à História, em sua constante presença atemporal. Admite a reformulação das estruturas no momento em que, como instrumentos operatórios que são, devam ser substituídas ou corrigidas, levando em conta o devir histórico, a mudança dos fatos, o nascimento de novos fenômenos que seria trair, se encaixados em esquemas rígidos pré-concebidos. Admite que existem *constantes* que se repetem em diferentes sistemas culturais mas sabe que se repetem *modificadas*, diferentes. Reconhece, portanto, as constantes, mas valoriza também as *variantes*, porque elas representam evolução, História.

MENSAGEM E CIRCUNSTÂNCIA. IDEOLOGIA E RETÓRICA:

Coerentemente com os princípios da Semiologia, considera a circunstância um elemento que está fora da mensagem, *extra-semiológico*, portanto, mas sabe que, mesmo estando fora, a circunstância influi na mensagem, enquanto orienta a sua decodificação. O mesmo acontece com a *ideologia* que está fora da *retórica*, pois aquela pertence ao “universo do saber” e esta ao “universo do signo”: mas a ideologia só se exprime através da retórica. O homem só revela o que é (sua cultura, seus tabus, seus sistemas de expectativa psicológica) na maneira como utiliza a linguagem.

Dentro dessa perspectiva, explica-se até a arbitrariedade do signo. Se não há motivação entre significante e significado é porque essa ligação é determinada pela História, sendo a “linguagem () um sistema que se clarifica a si mesmo por sucessivos sistemas de convenções que se desdobram alternativamente”

Criticando a concepção ontológica da estrutura e opondo-lhe a concepção operacional, Eco combate a utópica procura de um *código dos códigos*, o *Ur-Código*, utopia que faz a Semiologia andar para trás, num afã de descobrir essa estrutura, êsse código mais elementar, “que constitui (ria) a verdadeira estrutura de toda a

(3) — *Estrutura*, aqui, já com o sentido que lhe é atribuído em *Struttura Assente*, não mais como “obra estruturada” mas como *código*: sistema de relações estruturais comum a vários fenômenos diferentes sob muitos pontos de vista, mas homólogos quanto a essas relações.

comunicação, de tãda a língua, de tãda a operação cultural, de tãda a atividade de significação ()” Tal utopia faz com que se perifiquem os fenômenos, muitas vèzes, dentro de “gaiolas” estruturais, esquemas explicativos imutáveis, quando êstes são apenas “etapas” na perseguição dêsse Ur-Código que recua, cada vez mais, na medida das investigações. Segundo Eco, “a semiologia não estuda (entenda-se: não deve estudar) os procedimentos mentais do significar, mas as convenções comunicativas como fenômeno de cultura. Em tal sentido, não exaure o problema da comunicação mas se limita ao que é reconhecível e descritível”

A AUSÊNCIA ESSENCIAL DA ESTRUTURA:

A estrutura, ontologicamente concebida, nesse sentido, é ausente. De recuo em recuo, nessa procura do *Código dos Códigos*, destrói-se a possibilidade de imaginá-lo como *estruturado*, para vê-lo mais como uma “ausência geradora” de discursos. O Ur-Código aparece, enquanto gerador de códigos, muito mais coerente, como um *anti-código*, enquanto *ante código*, isto é, *desestruturado*, porque *anterior* e *gerador* de tãdas as combinações estruturais possíveis.

Assim, a estrutura é *ausente*, do ponto de vista ontológico, como o é do ponto de vista operatório, enquanto *modelo*, *abstração*, não encontrada nos fenômenos, mas posta, criada, para explicá-los sob um determinado ponto de vista.

A SÉRIE: O PENSAMENTO SERIAL.

Muito mais produtivo do que o conceito de *estrutura*, apresenta-se, então, à Semiologia, o conceito de *série*. A série é a anti-estrutura, uma *estrutura aberta*. Citando Boulez: “a série tornou-se um modo de pensar polivalente. É, pois, uma reação total contra o pensamento clássico, que quer que a forma seja, praticamente, uma coisa pré-existente e, ao mesmo tempo, uma morfologia geral. Aqui (no pensamento serial) não há escala pré-constituída, quer dizer, estruturas gerais em que se insere um pensamento particular; em troca, o pensamento do compositor, utilizando uma metodologia determinada, cria os objetos de que tem necessidade e a forma necessária para organizá-los, sempre que se deve exprimir. O pensamento tonal clássico é fundado sobre um universo definitivo, através da gravitação e atração; o pensamento serial, ao contrário, sobre um universo em perpétua expansão” Enquanto o pensamento estrutural volta-se para um *passado*, buscando encontrar um *Ur-Código*, sobre o qual deve repousar tãda a comunicação, o pensamento serial está interessado em se voltar para um futuro,

individuando códigos históricos para pô-los em discussão, gerando novas modalidades comunicativas.

Voltamos, assim, àquele conceito de *produzir*, oposto a *descobrir*. Voltamos ao papel dinamizador da obra de arte, como código que se funda questionando os códigos já existentes e os fazendo evoluir, ponto em que a visão de U. Eco converge com a visão de Júlia Kristeva.

Talvez a visão de Eco seja menos idealista, mais próxima dos objetivos da Semiologia, na medida em que postula a necessidade de individuar códigos até onde não parecem existir, (na arquitetura, nos sinais gestuais, nas reações aparentemente naturais e emocionais, nas obras de arte, mesmo em seus chamados “traços supra-segmentais”) Aponta a necessidade de se traçarem mapas retóricos para delimitar tais códigos e acabar com o “mito da originalidade”: o discurso semiológico, segundo êle, “deve esforçar-se para operar a redução do motivado, do con ínuo, do expressivo, ao arbitrário, ao discreto, ao convencional” Só, depois disso, será possível apontar o verdadeiramente original.

DIALETICA VANGUARDA-KITSCH:

A mesma atitude se observa quando Eco aponta o papel das vanguardas na sociedade de consumo, papel que define como revolucionário, na medida em que elas questionam instrumento petrificado de que se serve, para se comunicar, uma sociedade também petrificada. Mexendo com a sua linguagem, a vanguarda mexe com essa sociedade; organizando a sua linguagem em novas bases, obriga-a a se reorganizar também sobre novas bases. Mas, apesar de reconhecer êsse papel da vanguarda, não deixa de advertir para o perigo da *vulgarização* e do *desgaste* das suas invenções, na medida em que são aproveitadas pelo *Kitsch*, para consolidar ainda mais as bases da sociedade de consumo. Aponta então a dialética vanguarda-kitsch e define êste último como uma *farsa estrutural* da qual resulta a *farsa semântica*. Mas, nessa dialética, assinala-se a necessidade de as vanguardas, sempre alertas, continuarem inventando novos meios de expressão, para além dos códigos existentes, numa contínua vingança contra o kitsch. Só assim será combatida a *alienação lingüística*. Uma vez que parar de produzir é também aceitar o kitsch e compactuar com êle, a solução é um trabalho contínuo de destruição e construção, mediante a aceitação de que a sociedade de consumo é uma realidade, de que a indústria e os meios de comunicação de massa são um fato e de que a vanguarda tem que se adequar a êles da maneira mais criativa e participante possível, sob pena de não viver o presente.

ECO E A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA:

Finalizando, res' a, numa tentativa de situar a obra de U Eco, no contexto dos estudos teóricos de estética contemporânea, dizer que, apesar de não estar ligado a nenhum grupo específico, êle se integra numa direção dos estudos que tentam, sobretudo retomando a trilha dos formalistas russos, integrar a *História* na *Estrutura*. Umberto Eco, tendo iniciado sua formação sob a influências de filósofos como Luigi Pareyson (de quem tira a noção de *modo de formar, mostrando-se* na obra e à espera de uma redescoberta criativa por parte de um fruidor) desenvolve sua noção de obra aberta que vai precisando numa marcha metodológica cada vez mais integrada nos princípios semiológicos e lingüísticos, sem querer nunca perder a dimensão histórica. Representa um dos grandes esforços para recuperar a História, a partir do interior do "jôgo" semiológico. Nesse sentido, muito o auxiliaram as teorias de A. Moles, Max Bense, Jakobson, Gillo Dorfles, entre outros.

A Semiologia permite-lhe definir uma posição em face das teorias estéticas dos marxistas que empobrecem a arte, vendo-a como reflexo da realidade, (veja-se o ensaio: "función y límites de una sociología del arte", in: *La definición del Arte*, obra citada na bibliografia)

Por outro lado, a sua preocupação em recuperar a dimensão diacrônica, a sua formação filosófica e humanista fazem com que se oponha também aos que, ao contrário dos marxistas, se fecham nas estruturas, vendo-as como um cristal, (veja-se sua crítica à análise de *Les Chats*, de Baudelaire, por Jakobson e Levi-Strauss, tanto na *Obra Aberta*, como na *Struttura Assente*)

O papel que dá à Semiologia de identificar continuamente a ideologia encerrada sob a retórica, um papel desmistificador, portanto, está muito próximo ao que Barthes postula em *Mythologies* (já sugerido em *Elements de Sémiologie* e já latente no seu conceito de "écriture", em *Degré Zéro*)

A noção de anti-estrutura, de série, aproxima-se muito da noção de *texto*, de Julia Kristeva. No fundo, opõem-se: série/estrutura, como texto/código, como processo/efeito. E, no fundo, tudo isso leva à postulação de uma nova lógica muito próxima da que rege o pensamento oriental, muito próxima da lógica de um mundo mítico. É o que se subentende desta afirmação de U. Eco: "Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, acostumando-se à contínua ruptura dos modelos e dos esquemas, escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas e a necessidade do seu revezamento, não somente de obra para obra, mas

dentro de uma mesma obra, não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e neste caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia” (4)

Com maior ou menor grau de adesão é essa idéia que norteia obras como as de Kristeva ou (guardadas as diferenças) de Marcuse (que propõe um *conhecimento libidinal, oposto ao racional*) Idéia que é poeticamente expressa por Octavio Paz, quando já mergulhado na utopia, afirma: “O homem moderno tem a pretensão de pensar acordado. Mas êsse pensamento acordado nos tem conduzido pelos corredores de um sinuoso pesadelo, onde os espelhos da razão multiplicam as câmaras de tortura. Ao sair, talvez, descobriremos que tínhamos sonhado com os olhos abertos e que os sonhos da razão são atrozes. Talvez, então, comecemos a sonhar outra vez com os olhos fechados” (5)

(4) — in: *Obra Aberta*. Perspectiva, São Paulo, pág. 148.

(5) — Octavio Paz. *Laberinto de la Soledad*, México, F.C. Econ, 1957 (a tradução é nossa).

RECENSÕES

Tober, Karl — *Urteile und Vorurteile über Literatur*. Stuttgart Berlin Köln Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1970.

Sob o título *Conceitos e Preconceitos sobre a Literatura*, o A., catedrático e diretor do Instituto de Germanística da University of the Witwatersrand (Johannesburg), apresenta um estudo crítico dos métodos desenvolvidos pela crítica literária no período compreendido entre o século XVIII e os nossos dias.

No primeiro capítulo, Tober apresenta um panorama das três grandes fases da crítica literária moderna, nascidas do passo inicial dado no século XVIII, quando, sob a influência de Herder, foram realizadas as primeiras sínteses críticas e histórico-literárias. Trata-se a) do historicismo positivista-filológico, b) da interpretação filosófica e c) da interpretação ahistórica, imanente. Cada uma dessas correntes é comentada exaustivamente, mediante elucidação minuciosa de suas características e indicação de seus principais representantes. Nesta parte, depara-se o leitor com uma rica fonte de informações acerca do que já foi realizado no âmbito da crítica literária, pois, além de expor os objetivos de cada método, o A. destaca com imparcialidade tanto suas limitações quanto seus resultados positivos. Assim, reconhece que a fase positivista-filológica nos legou valiosas contribuições para o desenvolvimento da história da literatura, mas, em contrapartida, pouco realizou no âmbito da interpretação literária. Na etapa seguinte, voltada para a interpretação filosófica, a crítica literária tornou-se, segundo Tober, “uma ciência do Homem, que compreende a vida por intermédio do ato da experiência, sustentado pela (...) ‘totalidade da vida espiritual’” (1); mas tal abordagem, por sua vez, “resultou necessariamente em uma valorização extremada do conteúdo, enquanto as formas de expressão da obra de arte eram consideradas cada vez menos” (2) Na fase ahistórica, finalmente, Tober sublinha que o crítico se propunha a “interpretar a obra literária como produção do artista, a partir do texto” (3) e que a obra literária era considerada “um fenômeno a ser compreendido a partir de suas qualidades intrínsecas” (4).

(1) pg. 14.

(2) pg. 14.

(3) pg. 14.

(4) pg. 15.

Simultaneamente, o A. ressalta a “relação entre literatura e história (...) na qualidade de problema central das considerações crítico-literárias” (5), e se propõe discutir as possibilidades da divisão da literatura em períodos claramente definidos, recorrendo ao exemplo concreto do termo “romantismo”. Neste contexto, Tober oferece um apanhado histórico dos caminhos seguidos pela pesquisa crítico-literária, no sentido de deslindar a questão da determinação de períodos literários. Desenvolve, portanto, uma minuciosa enumeração e respectiva descrição das teorias e dos métodos elaborados por expoentes da crítica literária, tais como Paul Kluckhohn, Ricarda Huch, Hermann August Korff, Oskar Walzel, Fritz Strich, Marianne Thalmann, Emil Staiger e outros. De acordo com sua tendência, Tober salienta tanto as contribuições positivas quanto as falhas de cada um dos métodos descritos, e ao mesmo tempo procura mostrar “quão restritos são os resultados de um método puramente histórico ou filosófico ou imanente” (6). Encontra-se aqui a atitude polêmica do A., a constituir o ponto de partida, a razão de ser da obra enfocada neste momento. O A. propõe a seguinte tese: torna-se impossível “esperar que uma das três correntes ofereça tôdas as respostas às questões da ciência crítico-literária; não raro essas correntes são confrontadas umas com as outras, como se fôsem alternativas irreconciliáveis (...)” (7). O objetivo de Tober consiste em defender a integração, a interpenetração dialética dos três métodos, pois, conforme explica no prefácio, “após a extinção do anti-historicismo talvez haja agora a primeira genuína possibilidade de desenvolver um método que admita o específico, sem negar a totalidade” (8). A fim de corroborar sua tese, Tober confronta, no segundo capítulo, a obra de dois autores de reconhecido mérito, argumentando: “Procuramos descrever as possibilidades de reconhecimento, mas também as formas cristalizadas de pensamento e os limites do reconhecimento da teoria literária e da crítica autônoma, através de um confronto entre as obras de René Wellek e Northrop Frye” (9). A partir deste confronto, deduz o A. que somente o intercâmbio das abordagens histórico-positivista, filosófica e imanente possibilitará a plena realização do sentido e das tarefas da ciência crítico-literária, ou seja: a correta interpretação e avaliação de uma obra literária.

MARION FLEISCHER

* *
*

(5) pg. 11.

(6) pg. 28.

(7) pg. 42.

(8) pg. 10.

(9) pg. 64.

CARREIRA, Antonio — QUINTINO, Fernando — *Antroponímia da Guiné Portuguesa*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1964 (1967) e 1966 (1970). 2 vols. (Memórias n.º 49 e n.º 52).

Os autores, antigos funcionários administrativos coloniais, atualmente realizando pesquisas de índole etnológica sob direção do Prof. Jorge Dias, trabalharam durante trinta anos na Guiné, o que lhes deu uma vivência com problemas indígenas, assaz importante.

O estudo resulta de inquérito levado a cabo em 1945 sobre antroponímia e toponímia gentílica por iniciativa do Prof. Antônio de Almeida a quem coube a elaboração do questionário original. Êste vem reproduzido no final do livro juntamente com outro, muito mais objetivo e preciso, que data de 1952, organizado por D. Lifchitz. O inquérito foi aplicado por funcionários administrativos em 38 postos indígenas e incidiu sobre treze grupos étnicos: fula, mandinga, biafada, nalu, cassanga, banhum, fleupe, manjaco, brame, papel, balanta, balanta-mané e bijagó. Foram escolhidos 9516 nomes a saber: 8.104 nomes próprios, 307 apelidos, 608 nomes acrioulados, 368 nomes mistos, e 129 alcunhas, sem contar os nomes clâncios, sobrenomes e designações de classes etárias. O maior número de antropônimos foi coletado entre os manjacos, balantas, bijagós e fulas.

Para a conceituação da antroponímia, que ocupa a maior parte da Introdução, valeram-se os autores dos estudos de Leite de Vasconcelos e Xavier Fernandes. Em que pese o valor e a clarividência destes dois filólogos não vislumbramos as razões por que foram ignorados os inúmeros trabalhos correlatos divulgados pelo Institut Français d'Afrique Noire e os publicados nas atas dos congressos internacionais de ciências onomásticas. Nosso comentário nada invalida o capítulo. E' certo que deparamos com muitas asserções interessantes como aquela que pondera sobre o valor sócio-cultural do antropônimo. Como exemplo transcrevemos pequeno trecho da página 37: "Mas é sobretudo na Guiné, entre povos animistas, que os nomes evocam aspectos sociológicos por forma mais gritante. Raros são os nomes que não estejam relacionados com o modo de viver e de agir desta gente"

Como complemento à Introdução são apresentados aspectos da vida cultural dos povos da Guiné onde é dado especial realce ao estudo da família e da sociedade.

Para os autores a família é a célula básica de tôdas as sociedades. Por êste motivo iniciam o estudo dos antropônimos, analisando primeiramente os nomes designativos da família nos diferentes grupos e os nomes que se dão a conhecer, uns aos outros, seus componentes etc.

Na apreciação dos fenômenos antroponímicos os aspectos mais considerados são: grau de "islamização" e persistência de integração no animismo. Foram também reservadas rubricas especiais para os nomes designativos de posições, nomes clânicos

ou de geração, nomes de classes etárias, de castas, de classes profissionais, etc., e também rubricas que dizem respeito a uma série de fenômenos ligados à antropônimo como idade de imposição do nome, iniciativa da escolha, natureza específica de alguns nomes (nomes de gêmeos, nomes temporários, nomes supersticiosos, etc.).

A “Análise minuciosa dos antropônimos recolhidos” (p. 117-414) constitui, a nosso ver, a parte mais importante da obra, onde são encontrados elementos da mais alta valia. Aí são estudados os nomes dos grupos islamizados e dos grupos animistas, os nomes mistos de vocábulos árabes, arabizados e nativos, os nomes buscados no hagiológico e no vocabulário onomástico europeu e crioulo, aqueles usados por cristãos nativos, os segundos nomes e nomes patronímicos, os nomes de guerra, etc.

As páginas finais do primeiro volume são dedicadas à utilidade do estudo da antroponímia do ponto de vista político-administrativo e sócio-cultural.

Todo o segundo volume é destinado a um índice deveras alentado e pormenorizado. Ali há listas de nomes próprios e de apelidos usados por fulas, mandingas, cassangas, manjacos, brames, nalus, balantas, papeis, etc. Seguem-se as dedicadas aos nomes crioulos e nomes portugueses usados pelos negros.

ERASMO D'ALMEIDA MAGALHÃES

* *
*

SIEBS. Deutsche Aussprache. Reine und gemässigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch. Hrsg. von Helmut de Boor, Hugo Moser und Christian Winkler. 19. umgearbeitete Auflage. Berlin, Walter Gruyter & Co., 1969. 494 pgs.

Em 1898 uma equipe de lingüistas e de representantes do teatro, tendo à frente o germanista Theodor Siebs, publicava o primeiro dicionário de pronúncia da língua alemã. Seu título original, “Deutsche Bühnenaussprache”, correspondia exatamente ao âmbito inicial da obra. Baseados no levantamento da pronúncia então em voga nos palcos alemães, os autores se haviam proposto apresentar uma descrição sistemática da mesma, visando à uniformização da pronúncia teatral na Alemanha. Em 1922 acrescentou-se ao título a expressão “Deutsche Hochsprache”, consagrando a pronúncia do teatro como padrão para a língua culta.

Mas 1969 veio a lume a 19.^a edição, ampliada e reformulada. O título foi alterado: o termo “Hochsprache” foi substituído por “Hochlautung”, mais adequado à obra, já que “Hochsprache” designa não só a pronúncia mais cuidada, mas também os aspectos morfológicos, sintáticos e lexicais da língua.

A inovação que distingue esta edição das anteriores, é a inclusão da “gemässigte Hochlautung”, ou seja, do falar coloquial culto, cuja validade é assim constatada e reconhecida. Não lhe conferem, os editôres, um verdadeiro *status* lingüístico, muito embora atestem sua importância crescente e declarem que as realizações que lhe são características tenham adquirido fôro supra-regional.

Acima do coloquial culto encontra-se, para êles, o falar culto pròpriamente dito, a “reine Hochlautung”, que nada mais é do que a sistematização feita por Siebs há 70 anos. Os editôres, embora reconhecendo que falante algum, em qualquer circunstância, faz uso dêsse falar culto, conservam-no como uma norma ideal, como a expressão máxima da pronúncia alemã. Atribuíram-lhe mesmo uma função pedagógica, a de contribuir para a manutenção do coloquial culto num nível mais elevado, livre de interferências dialetais ou do coloquial distenso. Além disso, afirmam ser uma forma ainda válida para a representação dos clássicos alemães e para o canto erudito. Convenhamos que é um campo bastante limitado, considerando-se que nos teatros alemães são apresentadas peças dos mais diferentes níveis lingüísticos e das mais diversas épocas. A “reine Hochlautung” não é mais uma realidade lingüística. Não iríamos, portanto, tão longe como os editôres, ao afirmarem: “A honrosa tarefa que Th. Siebs atribuiu ao teatro, ao produzir sua “Bühnenaussprache”, de tornar-se o mestre da Alemanha, é hoje tão válida quanto há 70 anos”

Uma série de modificações foi feita no tocante à apresentação da obra. A parte teórica foi ampliada. Incluiu-se a descrição da base articulatória da língua alemã; definiram-se os conceitos de sílaba, fonema e alofone; o alfabeto fonético foi aumentado com símbolos para a transcrição de palavras estrangeiras. E’ inteiramente nôvo o capítulo “Das Phonemsystem der deutschen Hochlautung”, de autoria de G. Ungeheuer, que descreve o sistema fonológico do alemão culto. O capítulo sôbre a acentuação foi totalmente reelaborado e ampliado. A êle acrescentou-se um estudo sôbre a entoação. E’ de se lamentar, apenas, que todo êsse esforço tenha passado a existir isoladamente dentro do livro, uma vez que o restante da introdução é uma adaptação das antigas introduções. Inevitáveis, por conseguinte, certas contradições. Exemplifiquemos. À pg. 19, após uma classificação articulatória dos sons em “stimmhafte Laute” (vogais e soantes), “stimmlose Geräuschlaute” (oclusivas e fricativas surdas) e “stimmhafte Geräuschlaute” (oclusivas e fricativas sonoras), desenvolve-se a seguinte argumentação: “Esta classificação evita a divisão muito comum, mas não convincente, em vogais e consoantes. Uma divisão dêsse tipo parte da função dos sons na sílaba . . . Mas isso não teria — pelo menos para o alemão — muita consistência” À pg. 28, Ungeheuer parte exatamente dessa função silábica para classificar os sons em vogais e consoantes, conforme ocupem a posição de centro ou margem silábica.

Causa estranheza, também, a discrepância no tratamento dispensado às vogais. Ungeheuer, em sua análise fonológica, procede de acôrdo com os métodos da lingüística estrutural, provando a condição fonêmica dos sons vocálicos através de pares mínimos e da análise distribucional e agrupando-os conforme os traços dis-

tintivos relevantes e a semelhança fonética. Já da pg. 53 em diante, onde se pretende apresentar uma análise fonética desses mesmos sons, deparamos com a abordagem tradicional do Siebs, em que as vogais são apresentadas pela ordem alfabética (a — e — i — o — u — ö — ü), e não articulatória; os capítulos são encabeçados pelos grafemas (note-se que os dos ditongos e das consoantes já o são pelo símbolo fonético), englobando cada um vários fonemas (o *i*, por ex., agrupa o /i/ e o /I/); a preocupação principal é a discussão dos grafemas, para só depois serem mencionadas características do contexto fonético.

Quanto à terminologia, embora tenha sido corrigida em vários pontos, onde aspectos fonéticos eram confundidos com aspectos grafêmicos, ainda apresenta falhas. À pg. 53, por ex., afirma-se que o *a* é breve quando seguido de várias consoantes, inclusive de *consoantes duplas* (Doppelkonsonanz), como em “*schaffen*”, “*Kanne*” e “*lassen*”

São freqüentes as discrepâncias entre a transcrição fonética usada no dicionário e a indicada na introdução teórica. À pg. 86, por ex., admite-se a vocalização do /r/ em monossílabos em posição proclítica e enclítica, como em *der*, *mir*, *für* e *vor*. No dicionário só se registra essa forma para *der* ([dE_v] ao lado de [der]), enquanto que para *mir*, *für* e *vor* só aparece, ao lado da forma culta [mi:r], [fy:r] e [fo:r], a forma do coloquial culto com [ʁ] fricativo. À pg. 24 [rebE'ŋo:n] e ['da:lŋ] são transcritos com [ŋ] não-silábico, o qual não é registrado no dicionário para essas mesmas palavras.

Os descuidos de revisão são flagrantes; encontramos [zsUm] em lugar de [tsUm] e há até mesmo contradições, como no caso das palavras terminadas em —el, —em, —en. Sua realização com [ɪ], [ɪ̃] e [ɪ̃] silábicos é atribuída, em várias passagens do livro, ao coloquial culto. À pg. 19, porém, é classificada como ocorrência do coloquial informal.

Há ainda certas omissões que chamam a atenção, como a falta da descrição articulatória para as vogais e para algumas das consoantes, e a ausência total de gráficos para ilustrar a articulação dos sons.

No tocante ao dicionário, registram-se lacunas imperdoáveis. Se de um lado proliferam as palavras estrangeiras, de outro omite-se um sem-número de vocábulos alemães, dos mais usuais, ao que se acrescenta a falta arbitrária de muitas formas flexionadas da língua.

Não obstante as falhas que acabamos de enumerar e muitas outras que deixamos de citar, dada a exigüidade do espaço, é preciso reconhecer o mérito dos que trabalharam nessa reedição do Siebs, ao se empenharem em sua atualização.

RUTH MAYER

* *
*

Erich Auerbach, *Mimesis — A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

Erich Auerbach nasceu em Berlim a 9 de novembro de 1892. Em 1913 encerrou os seus estudos superiores em Heidelberg, doutorando-se em direito. Em 1921 doutorou-se novamente, desta vez em filologia românica, na Universidade de Greifswald. Trabalhou durante seis anos na Biblioteca Estadual da Prússia e lecionou filologia românica na Universidade de Marburg de 1929 a 1935. Em 1936, vítima das perseguições do nazismo, exilou-se em Istambul, onde lecionou, na Universidade, até 1947. Nesse ano partiu para os Estados Unidos, onde trabalhou na Pennsylvania State University, no Institute for Advanced Study de Princeton e na Universidade de Yale. Ali faleceu em 13 de outubro de 1957.

A sua carreira mostra-o afeto, sobretudo, aos estudos românicos. A sua bibliografia também. Dos treze trabalhos por êle publicados antes da primeira edição de *Mimesis* (Berna, 1946) praticamente todos relacionados com temas das literaturas românicas e, em especial, com o renascimento italiano, dois se destacam, quando considerados à luz desta, sua obra central. Em 1924 Auerbach publicou em Munique uma tradução da *Scienza Nuova* de Vico. Em 1938, um estudo de sessenta páginas, *Figura* (“Archivum Romanicum”, XXII), sôbre a obra de Dante.

Os dois cumes do renascimento italiano aparecem, um direta, o outro indiretamente, em *Mimesis*. Auerbach não analisa neste livro nenhum texto de Vico, mas a sua visão do mundo reflete-se na concepção filosófica do livro, que parece utilizar-se de uma série de eventos literários, históricos e sociológicos para dêles extrair uma concepção do destino universal. Êsse processo de desbastamento da materialidade dos fatos e da insuportabilidade da experiência pessoal é visto por Erich Auerbach como “um processo de equalização econômica e cultural” embora ainda haja “um longo caminho a ser percorrido para se chegar a uma vida comum do homem sôbre a terra” (p. 485). Esta meta é longínqua, mas não inatingível, e a sua concretização significaria a unificação de cada destino individual no destino universal. Êste processo de universalização dos destinos, que ainda hoje pode parecer utópico para muitos, talvez não o fôsse tanto para um estudioso alemão que, no exílio, longe das fontes de consulta a que sua carreira acadêmica o tinha acostumado, não podia senão transformar-se êle próprio, a sua própria memória, no receptáculo de uma série de imagens que, interiorizadas, refletissem a história da humanidade, através do relato da visão que os homens tiveram da realidade ao longo do tempo.

Na sua análise do episódio de Farinata e Cavalcante, Auerbach menciona os seus trabalhos anteriores sôbre Dante. Nêles, o conceito de *figura* se apresenta, já como reflexo na consciência do crítico, como sendo, em sua realidade, a chave da criação de Dante. Em *Mimesis*, contudo, a perspectiva de trabalho é mais ampla: vai desde Homero e os textos bíblicos até as obras de Virginia Woolf e Marcel Proust. A obra de Dante aparece, então, como um dos avatares da realidade, e

o conceito de figura passa a se generalizar, significando, de maneira mais ampla, a visão imagética da realidade.

Dentro das limitações dos exemplos escolhidos, *Mimesis* é uma obra construída dialeticamente. A partir do primeiro capítulo, em que são contrapostos Homero e os textos bíblicos — o primeiro, com a sua técnica do retardamento da ação, cria uma série de primeiros planos justapostos no relato; os segundos, mediante a sugestão encerrada naquilo que não é expresso, mediante as distâncias implícitas nos abismos que separam o homem de Deus e que são, às vezes, súbitamente franqueados —, Auerbach estabelece duas linhas de conduta na visão ocidental da realidade. Estas linhas são fundamentalmente diferentes, mas estão, também, profundamente ligadas entre si. Por um lado, mostra a tendência humana no sentido da universalidade, a procura, na experiência de cada homem, da experiência de todos os homens. Por outro lado, Auerbach preocupa-se com o que cada experiência humana possa ter de singular, de único, no conceito do “cotidiano-qualquer”

O método de Auerbach também reflete, em outra dimensão, essa dicotomia. A sua análise dos textos escolhidos é feita no sentido da individualidade dos autores, em profundidade e no campo da investigação estilística. Ao mesmo tempo, cada uma dessas análises é engastada num estudo extenso da realidade e da sua representação, que investiga os exemplos quanto ao seu conteúdo, partindo de bases sociológicas e históricas sólidas.

O interesse vertical da obra consiste na história das vicissitudes da união do conceito do trágico ao destino individual e cotidiano. Neste sentido é necessário entender o conceito de “realismo criatural” apresentado por Auerbach. Na sua história do realismo há heróis e anti-heróis, mas estes últimos são apresentados como incentivadores do desequilíbrio entre o trágico e o cotidiano, movidos não tanto por motivos de idiossincrasia estilística quanto por razões ideológicas. Se Shakespeare, Racine e Cervantes são mostrados como anti-heróis e Balzac, Stendhal e Zola como heróis, nesta luta pela visão não conflitante do trágico e do cotidiano, Auerbach não os declara individualmente responsáveis pelo seu papel, mas apenas representantes de diferentes momentos na evolução da visão ocidental da realidade. E mesmo os três grandes escritores franceses não são vistos como representantes perfeitos do realismo moderno, embora Zola talvez escape em maior medida dos preconceitos anti-realistas.

E' em Virginia Woolf e em Marcel Proust que Auerbach parece ver a interiorização acabada da realidade. Nas suas obras, a arte da *mimesis* consegue libertar-se da realidade empírica e atingir o grau mais puro de relato: a imitação da experiência interiorizada. E' claro que esta preferência pela representação de uma realidade interna poderia ser interpretada como uma tentativa de fuga da realidade empírica contemporânea. Nada mais compreensível num autor que escreveu em meio a uma situação que só os mais otimistas podiam não considerar como o apocalipse na

cultura ocidental. Ao mesmo tempo, porém, há, em algumas das páginas finais da obra, uma compreensão profunda dessa realidade e, ainda mais, das técnicas usadas para representá-la mentirosamente.

Há também, na posição final de Auerbach, uma abertura para as manifestações literárias posteriores à aparição de *Mimesis*, posteriores até à morte do seu autor. Seria possível, sem forçar as obras e sem forçar o pensamento de Erich Auerbach, imaginar um pós-lúdio, em que a realidade empírica é deixada de lado pela *mimesis* para se adentrar na realidade psicológica, a visão trágica do cotidiano se sentisse esgotada e retornasse a explorar os caminhos do fantástico e do mágico.

GEORGE BERNARD SPERBER

REMINISCÊNCIAS DE ARMANDO TONIOLI (*)

Isaac Nicolau Salum

Armando Tonioli, filho de João Tonioli e Inês Brancaglioni Tonioli, irmão de Fausto, Mário, Renato e Ida Tonioli, espôso de Svea Giordano Tonioli, pai de Flávia, Lygia e Luís Armando, colega ou professor, mas sobretudo amigo, de todos nós, nasceu nesta cidade a 14 de fevereiro de 1915. O dia 27 de março passado, uma Sexta-Feira da Paixão, precedido de toda uma semana de especiação e angústia para nossos corações, privou-nos do seu convívio pessoal, tão querido e tão benéfico.

Já lá se vão dois meses e quase meio. Não nos é fácil ainda pensar nêle e na sua memória, sem que sintamos a presença das lágrimas e de algumas comoções interiores. Mas é certo que, se êle aqui en'rasse, mesmo numa reunião solene como esta, aqui entraria com o respeito e a gravidade que sabia guardar, mas também com aquela sua jovialidade de espírito, que só se ausentava por um pouco nas horas de luta.

A vida é assim: aquêles dois tonéis — o das desgraças e o da felicidade — de que fala Aquiles ao desventurado Príamo, "orfão" do seu filho Heitor, se derramam misturados em nossas vidas. E o célebre texto paulino da *Carta aos Romanos*, que nos intima a solidariedade total com os nossos semelhantes, mistura a dor e a alegria numa recomendação una, mas de estrutura binária:

"Alegrai-vos com os que se alegram
e chorai com os que choram" (*Rom.*, 12 15).

Permiti, pois, meus amigos e amigos do nosso saudoso amigo, que esta evocação o traga aqui como êle era — jovial, alegre, aconchegante. As recordações com as quais nós fazemos o esforço de renovar ou prolongar a sua presença entre nós deformá-lo-iam, se

Êste é o texto de uma fala feita na sessão *in memoriam* do saudoso amigo e colega, realizada às 15 horas de 6/6/1970 pela Associação de Estudos Clássicos. Os pormenores afetivos se explicam pela natureza da reunião e por estarem presentes amigos e familiares do Prof. Tonioli. Aqui se omite o levantamento das notas dos seus cursos médio e superior que visavam a dar, naquele momento solene, a seus filhos, que são, aliás, bons estudantes, uma informação preciosa e afetiva.

não passarem pelo filtro de um sorriso, discreto e resignado, mas de um sorriso de gratidão. Certamente, por muitos a menção do seu nome há de ser ouvida com indiferença. Mas os nossos amigos que o não conhecerem hão de lamentar, como alguns já o fizeram, até por carta, não terem tido o privilégio que nós tivemos. Estas reminiscências são um esforço de invocação da sua presença e vão sendo traçadas sem plano, ao correr da pena, como um *Ensaio* de Montaigne. Montaigne assim fazia para ser “êle mesmo”; nós o fazemos para têmos uma recordação autêntica.

Paulistano, descendente de imigrantes vênnetos — seu pai era vênneto, sua mãe é brasileira, filha de vênnetos — tinha especial prazer em descobrir vênnetos em seus encontros ou viagens, como naquela que êle fêz ao sul do Brasil, e, até, me deu uma vez a pista infalível — o *s chiante* —, pela qual identifiquei dois vênnetos na minha vizinhança. Era um aspecto da sua fidelidade à sua família humilde. Nasceu a 14 de fevereiro, quase onze séculos depois dos *Juramentos de Estrasburgo*, pelos quais, a 14 de fevereiro de 842, dois netos de Carlos Magno — Carlos o Calvo e Luís o Germânico — e seus exércitos, juraram lealdade, os dois, um ao outro, e os exércitos, a ambos e a cada um tudo em nome de Deus e todos êles contra o terceiro irmão também neto de Carlos Magno, Lotário, cujo reino fazia uma cunha entre o de Carlos e o de Luís e depois se estendia para o sul pela Lombardia e Etrúria e pelas três Venécias.

Por que é que eu lembro isto? Porque falar em Venécia é pensar no Tonioli. Porque, se eu mencionava os *Juramentos de Estrasburgo*, indiscretamente falava no aniversário do Tonioli. Indiscrição diminuta, que nunca lhe rendeu presentes, visita ou telegrama, porque naquele tempo 14 de fevereiro ainda era época de férias. E eu lhe dava ciência dessas indiscrições.

Muitos de nos aqui presentes, como êle, pertencemos a modestas famílias, uns de imigrantes, outros de brasileiros. Êle passou a infância numa época em que os estudos secundários e muito menos os superiores não estavam ao alcance dos moços de família modesta. Se não foi o único dos irmãos a fazer o curso secundário, foi o único que pôde fazer estudos superiores. Foi uma oportunidade e uma responsabilidade que êle não recusou. Soube ser, com simplicidade, dedicação e fidelidade, membro da sua família e da família universitária paulista: um pai para sua mãe e para alguns dos seus irmãos, e um professor universitário de alto gabarito.

Nesse ponto, perdoai-me a indiscriçõzinha de lembrar uma palavra, um gemido, que eu ouvi junto do seu corpo já inerte, mais ainda quente. Ao seu irmão mais nôvo, que tinha 7 anos, em 1939, quando faleceu seu pai, costumava referir-se como um “filho” seu.

Na hora em que êle expirou, apontei emocionado êsse irmão a um colega, dizendo: “Acaba de perder o pai” Êle estava longe e não me ouviu. Subi ao quarto, alguns segundos depois, e ouvi estas palavras, gemidas discretamente em solilóquio: “Perdi meu pai!” Era o irmão mais nôvo.

En’retanto, a impressão que tinham todos aquêles cujos contactos com êle se resumiam aos da Faculdade é de que êle parecia viver só para esta, onde atuou com humildade e modéstia, mas com uma presença, dedicação, entusiasmo, eficiência e simpatia tal que a sua partida desarvorou a todos. Ninguém recebeu a dolorosa notícia com indiferença ou resignação apressada. A’ê hoje a sua morte nos parece a todos um absurdo. Na família, no meio dos amigos, na Faculdade, êle faz falta, uma grande falta. Por outro lado, em todos êsses setores, foi um privilégio, um grande privilégio, pelo qual devemos todos dar graças a Deus — o de têmos sido os seus parentes, ou companheiros de trabalho, ou discípulos —, o privilégio de es’armos entre os seus amigos.

Das experiências escolares, sobretudo das do Ginásio do Estado, êle se deleitava em explorar os principais lances anedóticos, de momentos em que êle foi espectador ou vítima. Sua vocação para os estudos manifestou-se já no curso primário, que êle fêz com grande brilhantismo entre 1922 e 1925. Em 1926, aos 11 anos, matriculou-se no Curso de Admissão de Carlos Pasquale, então estudante de Medicina. Êsse encontro iniciou uma grande amizade. O Dr Carlos Pasquale, formado em 1931, exerceu uma grande e positiva influência sôbre o seu espírito.

Fêz o curso ginásial, com uma interrupção, de 1928 a 1934, no Ginásio Es’adual e no Colégio Paulistano. Neste último, êle estudava e trabalhava, desde 1931. A princípio datilógrafo, depois professor de Ciências, depois, já mais tarde, Secretário, e finalmente, Diretor do Curso Noturno, assim como professor de Latim.

Seu mentor e amigo, concunhado desde 1940, o Dr. Carlos Pasquale, vendo a importância assumida pelo Latim com a Reforma Capanema, aconselhou-o a fazer o curso de Letras Clássicas em nossa Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Fazia já 7 anos que êle havia terminado o ginásial. Fêz então nesta Faculdade o Curso de Letras Clássicas, de 1942 a 1945, e o de Especialização em 1946: um curso homogêneo e sério.

Durante alguns anos foi professor de Latim do Colégio Mackenzie e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Mackenzie, ao mesmo tempo em que já regia como contratado a cadeira de Latim da nossa Faculdade, onde iniciara a sua carreira de Assistente em fevereiro de 1944, como extranu-

merário, passando depois a 1^o assistente. Quando em 1954 voltou para Portugal o Prof. Dr. Urbano Soares Canuto, com quem nesses dez anos êle havia colaborado com dedicação e eficiência, foi êle contratado para reger a Cadeira de Língua e Literatura Latina em janeiro de 1955, cargo em que permaneceu até a extinção da Cátedra, no início de 1970, continuando como regente dos Cursos de Latim até o fim de sua vida.

A 29 de outubro de 1954, defendeu tese de doutoramento em Letras, sôbre *Os Adelfos de Terêncio: alguns aspectos literários e lingüísticos*, tendo sido aprovado com a média 9,75. E nos dias 9 e 12 de dezembro de 1963, prestou concurso de Livre Docente na Cadeira de Língua e Literatura Latina. Sua prova escrita versou sôbre “A Evolução dos Ditongos Latinos”, a prova didática foi sôbre a *Ode XXX* do Livro III de Horácio e a tese sôbre “A Composição Latina à Luz da Composição Grega”. A *Ode XXX* do Livro III é aquela em que o Poeta faz um restropecto crítico e prevê a sorte de sua obra:

Exegi monumentum aere perennius

.....

Non omnius moriar multaue pars mei uitabit Libitinam

Tonioli deu uma lição tão lúcida, tão simples, tão como êle costumava dar, interessando até os não-latinistas, que, não havendo catedrático para “vítima” no início do ano letivo de 1964, foi êle honrado pelo Diretor da Faculdade, Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri, para pronunciar a aula inaugural. De nôvo, êle, agora escolhendo a *Ode III* do Livro I, em que Horácio desenvolve três temas, num dêles formulando votos de boa viagem marítima a Vergílio, que êle chama *animae meae dimidium*, no outro, mais longo, introduzindo por associação de idéias, o tema do peito indômito dos navegantes antigos, e, no terceiro — prosseguindo a associação —, o da insaciável curiosidade humana, com a mesma clareza, simplicidade e com o mesmo agrado, expôs a Ode e associou o tema final ao episódio camoniano da “Fala do Velho do Restelo”, da nova era, que era a Renascença, assim como à competição astronáutica, que já ia em fogo nesta nova era em que o mundo entrava. Quem ouviu tais aulas poderia ter sentido internamente a exclamação: “Que pena ser eu apenas colega e amigo, e não aluno dêle!”.

O resultado das suas provas do Concurso de Livre-Docência foi êste: obteve com os cinco examinadores as médias 9,4 em títulos, 9,8 na prova escrita, 9,8 na defesa de tese, 10,0 na prova didática; obteve como média de tôdas as provas 9,75 com três dos examinadores, e 9,5 e 10,0 com os outros dois. Foram seus

examinadores nesse concurso os Profs. Dr. Fernando Barata e Ismael Lima Coutinho, do Rio e de Niterói, Dr. Giulio Davide Leoni, Dr. Francisco Silveira Bueno e Dr. Theodoro Henrique Maurer Jr., de São Paulo.

Pertencia a várias sociedades culturais, como a *Sociedade de Estudos Filológicos*, *Association Guillaume Budé*, *Associação de Estudos Clássicos do Brasil*, de que foi fundador e presidente por duas vezes, e era presidente quando faleceu.

Não foi muito o que êle escreveu, atordoado pelos deveres da docência e por incumbências decorrentes desta ou do seu cargo, pelo que não me detenho aqui no exame minucioso do que êle publicou. Mas quem lê os dois artigos de divulgação que êle escreveu acêrca do problema da educação nos *Adelphoe* de Terêncio, que fôra objeto da sua tese, de Doutoramento — “Pais de antigos “play-boys”” (*Estado*, 22/2/59) e “Ainda os play-boys” de Terêncio” (*Ibidem*, 29/3/59) — já pelo título e, depois, pelo texto, de forma leve e graciosa e de conteúdo tão sério e oportuno, há de lamentar que os trabalhos e, agora, a morte nos tenham privado de mais escritos de um homem tão culto e tão modesto, que sabia dar atualidade aos temas da cultura clássica.

O seu senso de equilíbrio e a sua modéstia levavam-no a usar e abusar do modo condicional quando defendia teses ou dava aulas ou escrevia ou arguia as teses dos outros. “Eu diria”, “eu explicaria assim”, eram expressões comuns nos seus lábios. A célebre fórmula que traduzia a bondade, o espírito consuetivo e acoroçador, a ausência de pretensão, com a qual terminava êle as suas arguições de teses está ainda na memória de todos, mas eu relembro-a aqui:

“São estas as observações que eu julguei dever fazer ao seu trabalho, as quais em nada diminuem o seu mérito, antes visam a colaborar para que êle se apresente em forma mais perfeita”

Às vezes, porém, a análise fria dessas observações feitas com tanta graça e despretensão revela que se tratava de problemas de especial seriedade.

Quis o destino, ou a Providência, que eu fôsse entre os seus colegas um dos que mais usufruíram da sua amizade quase fraternal. Nosso primeiro encontro deve ter sido em 1947, quando voltei para a Faculdade como Assistente do Prof. Dr. Theodoro Henrique Maurer Junior, seu grande amigo e, por isso, o catalizador da nossa amizade. Como atrás se disse, êle entrou para o 1º ano da Faculdade em 1942 e eu, sendo da turma de 1939, a ela voltei para fazer o Curso de Didática em 1941, e, depois, o ensino secundário me absorveu completamente até 1946, só ten-

do voltado à Escola da Praça da República para o Concurso de Ingresso de Latim em 1945.

Mas desde 1947, fomos, os dois, membros de bancas de Latim em Concursos de Habilitação, em Exames de Suficiência, em Exames de Tradutor Juramentado e até, em Bancas de Doutora-mento e numa só de Livre-Docência. Até na data dos doutora-mentos nós nos emparelhamos: eu defendi minha tese numa 4.^a feira, e êle a sua na 6.^a feira, seguinte. Quanto à Livre-Docência, êle, acuado, fêz a sua mais cedo; mas, quando eu, acuado, fiz a minha, foi êle o meu examinador e usou a fórmula diplomática atrás citada.

Nestes últimos anos, êle se preocupava com um problema que eu acho de capital importância, e peço licença para com êle terminar estas recordações, porque me parece um testemunho e uma excelente sugestão àqueles que dirigem o Ensino Secundário Paulista e aos que se interessam pelo Ensino Superior de História, Filosofia e, especialmente, Letras, no Estado de São Paulo. Ainda nesse ponto trabalhamos juntos, com unidade de visitas, mas, se eu entrei na roda, foi a convite insistente dêle, e como colaborador.

Há três ou quatro anos, a Sra. Dra. Ester de Figueiredo Ferraz, então do Conselho Estadual de Educação, pediu-lhe que alinhasse alguns argumentos a favor da possível criação de algumas cadeiras de Grego em alguns dos maiores Colégios Estaduais, para melhor exame de processo da Secretaria da Educação, iniciado com um requerimento do nosso colega, Prof. Dr. José Cavalcante de Souza.

Ele pediu-me que, ainda uma vez, examinássemos o problema juntos, porque era questão em que nós ambos nos interessávamos já de longa data. Gastamos algumas tardes alinhando razões, não em favor só do *Grego*, mas do *Latim*, do *Alemão*, do *Italiano*, e do *Espanhol*, no 2º ciclo, e não para todos os Colégios, mas só para alguns daqueles em que o grande número de classes para cada série, somado ao fato de servirem a grandes centros urbanos e culturais, possibilitava oferecerem a uma minoria de estudantes a possibilidade de escolha, por três anos, de línguas clássicas (*Grego* e *Latim*) em lugar de outras matérias e, a outros, de escolherem, igualmente por três anos, *Alemão*, *Italiano* ou *Espanhol*, em vez de outra língua. Ponderava-se que seria para uma minoria da população escolar e para uma elite de colégios e de grandes centros urbanos, sem nenhum ônus especial a mais para os cofres públicos, com possibilidade de melhora do nível de muitos estudantes nos Cursos de Letras, História, Filosofia e Teologia. A sugestão foi defendida por aquela educadora e aprovada pelo Conselho, mas não teve execução.

Em junho de 1969, encarregado de coordenar as atividades da Subcomissão da área de Letras na elaboração dos Programas básicos de Português, Francês, Inglês e Latim do 1.º e 2.º anos colégiais, êle pediu ao Prof. Jayr de Andrade, Presidente da Comissão Especial de Programas do Ciclo Colegial, autorização para solicitar que trabalhássemos juntos. A minha parte foi a de um simples auxiliar; a êle coube a responsabilidade de orientar e decidir. Mas eu creio que a justificativa da posição assumida no cumprimento daquela missão, constante de 10 itens que incluem o essencial das considerações feitas há três anos, merecia ser lida agora como o seu canto-de-cisne no que êle escreveu sôbre assuntos pedagógicos. Aqui está de nôvo retratado o seu senso de moderação e equilíbrio, de um latinista que não é saudosista, mas pensa nas necessidades reais de diversificação, no aprofundamento da cultura de Letras e na preparação dos nossos moços para renovar as pesquisas nesse domínio e nos da História e da Filosofia clássica e medieval. Oxalá êsse canto-de-cisne chegue aos ouvidos das nossas autoridades e ofereça a colaboração que êle pretendia dar de modo tão equilibrado. Eis o que dizem aqueles 10 itens:

- “1 — A civilização ocidental, à qual se filia a brasileira, surgiu da amálgama das três civilizações — hebraica (por via cristã), grega e latina — mas teve por veículo, desde os tempos antigos até o fim da Idade Média, a língua e a literatura latina: literatura latina antiga e medieval eclesiástica e profana. As letras latinas são repositório cultural e artístico — histórico, filosófico, teológico e literário — de todo êsse tesouro.
- “2 — Se à totalidade da população brasileira não interessa refazer, reexaminar e aprofundar o conhecimento dêsse repositório cultural, aos que venham a ser os pesquisadores nesses quatro domínios — histórico, filosófico, teológico e literário — interessa estarem habilitados a fazê-lo.
- “3 — Se se pode alegar que há coleções de traduções de textos clássicos greco-latinos, cabe notar que dos textos documentais e dos medievais, profanos e religiosos, só alguns aparecem traduzidos. É também verdade que o pesquisador nem sempre pode depender da tradução: até esta precisa ser reexaminada e refeita.
- “4 — Para que o curso superior não seja rebaixado ao nível médio, importa que a formação lingüística básica para

os estudos superiores, no campo da cultura e literatura medieval e antiga greco-latina, seja lançada no curso médio (o ginásial, ou antes, o colegial) Esta observação é válida para o Latim, o Grego, e, até, para o Alemão, o Italiano e o Espanhol, no campo da cultura clássica e medieval e no da germânica e neolatina.

- “5 — É evidente que não cabe impor o estudo do Latim (ou do Grego, do Alemão, do Italiano, do Espanhol) a todo estudante do curso colegial. Mas é também evidente que não se deve negar a oportunidade a uma minoria que pretenda preparar-se para a pesquisa no campo das ciências humanas.
- “6 — É também evidente que é ao Estado, por suas mais importantes unidades educativas, que cumpre oferecer condições para essa diferenciação, e, se essa diferenciação se faz por opção dessas matérias com exclusão de outras e nas grandes unidades, isso se pode conseguir sem encargos econômicos a mais.
- “7 — Para que isso se realize, é, porém, necessário que estudos dessas línguas se façam, não numa das séries nem em duas, mas nas três últimas séries do curso médio, e não na base de duas, mas de três aulas semanais. Com essa formação nas três últimas séries do curso médio, a pequena minoria que fôr para os cursos de Letras, Filosofia, História e Teologia levará base para pesquisa pessoal e opção consciente diante de interpretações diversas.
- “8 — Além de tudo isso, para os estudantes de Letras, que serão os futuros professores de línguas, os críticos literários, os tradutores, os orientadores de edições, a formação clássica lingüística e literária, graças à necessidade de reflexão que ela impõe, lhes dará importantes recursos para o aprofundamento exegetico.
- “9 — Os estudos de Latim foram vítimas da generosidade da Reforma Capanema, que os impôs, já naquela época absurdamente, a *tôdas* as séries do curso ginásial, e na base de duas aulas semanais. Agora, seria prudente *facultá-los* — e não *impô-los* — a *três séries do fim do curso médio* — e não a *tôdas*, e a partir da 1ª série — apenas em algumas unidades do Estado — talvez, inicialmente, não mais de dez criteriosamente distribuídas.
- “10 — Essas reflexões reivindicam, moderada e equilibradamente, o direito de um lugar, mas um lugar decente onde

êle fôr concedido, para a formação clássica duma pequeníssima minoria da multidão já atual da população escolar do Estado (reivindicação válida para os grandes centros do Brasil) E, dentro dessa linha, seria realmente solução, porque os estudos latinos dessa minoria seriam eficazes”

Ele era um excelente conversador. Gostava de conversar e sabia também escutar. Até as suas anedotas vinham com a graça e o sal ático, mas vinham com uma graça dupla: a apresentação era graciosa e o conteúdo engraçado. E, quando êle as repetia, vinham sempre em “edição revista e corrigida”, às vêzes “com alguns acrescentos”, como dizem os portugueses. Isso em anedota não era desonestidade, porque não se feriam susceptibilidades autorais, e a revisão não deformava, antes aperfeiçoava a verdade e a graça.

Sabia incluir-se nos seus temas de conversação sem ferir a discrição, referindo-se à sua magreza, ao seu nariz, à sua inapetência e, mesmo quando se sentia bem, aproximava-se com aquêlo gesto tão tipicamente seu, de pernas meio abertas, um pouco encurvado para a frente, com os braços descidos, meio projetados para diante, meio arqueados, formando com as ilhargas dois claros laterais, e aparentando cansaço. Podia-se esperar um anedota.

Foi assim que êle se aproximou de nós naquela última sexta-feira que precedeu à da Paixão. Parecia triste, mas a tristeza às vêzes vinha como elemento preparatório nas anedotas. Mas êle vinha pedindo um favor, dizendo que estava sentindo-se mal. Os sintomas eram de enfarte, até para um leigo.

Descansou um pouco e depois voltamos para a sua casa. Houve um momento em que êle até sentiu que poderia guiar o carro. Acabou, porém, deixando que eu o levasse. Ainda conversou, ainda sorriu, embora se visse que sofria. Em casa, como o médico demorasse uns momentos, sua espôsa lhe disse que êste já vinha vindo. e êle, sem impaciência, mas sofrendo, disse: “Enquanto êle vem vindo, eu me vou” Ao médico, que estranhou fizesse já tempo que não se submetia a exames, tendo tido uma isquemia há dez anos, êle, com um sorriso manso, retrucou: “É que eu sou um pouco teimoso” Sentiu-se mal naquela manhã antes de sair de casa. Mas, como dissera ao médico, “êle era um pouco teimoso”. Amava a Faculdade, amava o trabalho. No calor das discussões em 1968, à observação de alguém, que havia dito — “a Faculdade é nossa” — não retrucou êle: “É mais nossa do que vossa: vocês passam por aqui quatro anos; nós ficamos aqui, nós aqui vivemos e aqui morremos?!” Pois veio naquela sexta-feira para despedir-se.

É só até aí que vai o meu depoimento. Foi êsse o amigo que nós perdemos. Mas, viremos a página, mudemos o tom e digamos com júbilo meio contido, ou incontido, inspirado pelo sentimento de gratidão: “Era êsse e era assim o homem que nos foi dado ter como amigo”

DOAÇÃO DE BIBLIOTECA

No dia 7 de maio de 1966, o Rev. Prof. JORGE BERTOLASO STELLA, pastor jubilado da Primeira Igreja Presbiteriana Independente desta Capital, dirigiu carta ao Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri, comunicando a oferta da sua biblioteca, constante de cerca de 3 mil volumes, "alguns comuns, outros raros e outros raríssimos" à nossa Faculdade. O Diretor formulou-lhe, em resposta de 30 de maio do mesmo ano, os agradecimentos pela doação.

Pouco depois foi efetivada a doação, e a biblioteca, unida à dos cursos de História. No ano passado, um grupo de professores do Departamento de Lingüística e Línguas Orientais obteve permissão para separar os livros de Lingüística dos de História, formando uma secção à parte do precioso acervo. Nessa ocasião levaram ao ilustre doador um memorial de agradecimento, e aqui desejamos publicar êsses documentos, por serem de interêsse, não só pelo inegável valor cultural da biblioteca doada, pelo serviço que ela já está a prestar aos cursos de Lingüística e, em especial, ao de Sânscrito, mas também pelo valor intrínseco dêsse gesto magnânimo.

São Paulo, 7 de maio de 1966

Exmo. Sr. Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri,
Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências
e Letras da Universidade de São Paulo.

Prezado Professor

Há tempo venho pensando em doar a minha modesta biblioteca à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Criada recentemente a cadeira de História das Religiões, sob a direção do meu amigo e colega, Prof. Rev. Jorge Cesar Mota, e sendo a minha biblioteca formada de muitos e raros livros sobre êsse assunto, devido a ser eu professor dessa disciplina na Faculdade de Teologia, julgo chegada a oportunidade de cumprir êsse desejo, o que faço de coração. Não podendo colaborar, por outra forma para que a Universidade realize sua nobre e elevada missão no campo cultural, faço-o, no entanto, oferecendo os livros, que são instrumentos de trabalho.

A biblioteca contém mais ou menos 3.000 volumes. Além de outros assuntos, compõe-se de obras, em número apreciável, de paleontologia, arqueologia, glotologia, língua etrusca, língua basca ou êuskera, línguas indígenas da América, línguas da África, língua sânscrita e sua literatura, teologia e história das religiões.

Algumas obras são comuns, outras raras e outras são raríssimas.

Foi organizada durante cêrca de 50 anos, com amor e sacrifício, por quem sempre lutou pela vida.

Em grande parte, devo a aquisição dessas obras à minha espôsa, professora Iracema de Barros Bertolaso, minha colaboradora, a qual, sabendo dar valor ao estudo, não mediu sacrifícios para que eu adquirisse êsses livros que reputo preciosos.

Eu tenho vivido dentro dêsses livros, os meus grandes e inesquecíveis amigos, que me orientaram e me causaram muito prazer na minha vida de estudioso isolado.

Oferecendo-os, como faço, à Faculdade, não me separo dêles, porque nessa casa, posso vê-los e continuar recebendo a nutrição para o meu espírito. Seria difícil para mim, autodidata, separar-me para sempre dos livros que, posso dizer, foram os meus únicos mestres.

Oxalá, seja essa pequena biblioteca, parte da minha vida, útil para a nossa Universidade, ponto alto da nossa cultura.

Com tôda a estima e alta consideração, subscrevo-me respeitosamente,

a) Jorge Bertolaso Stella

Endereço: Rua Nestor Pestana, 136

s. 544/66

CRF

2497

São Paulo, 30 de maio de 1966.

Excelentíssimo Senhor,

É com grande satisfação que acuso o recebimento de sua carta datada de 7 do corrente mês, na qual Vossa Excelência comunica a doação de sua biblioteca a esta Faculdade.

Sabendo do inestimável valor dos livros que compõem a referida biblioteca, venho, em nome da Faculdade e no meu próprio agradecer esta doação, que enriquecerá o patrimônio desta Faculdade e será de grande valia para todos os professores e alunos desta Instituição.

Sem outro motivo, aproveito a oportunidade para reiterar a Vossa Excelência protestos de elevada estima e distinta consideração.

a) Mário Guimarães Ferri

Diretor

Ao Excelentíssimo Senhor
JORGE BERTOLASO STELLA
Rua Nestor Pestana, 136.

Capital

São Paulo, 20 de maio de 1970

Exmo. Sr
Rev Prof. Jorge Bertolaso Stella
Rua Baré, 6
Capital

Prezadíssimo Amigo.

Permita que seja com esta palavra *Amigo*, em sua mais profunda conotação, que nos dirijamos a Vossa Reverendíssima nós, professores de Lingüística, e especialmente os de Sânscrito, e alunos do curso de Sânscrito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aproveitando o ensejo de fazer-lhe uma visita de simpatia e amizade, para levar-lhe os nossos votos de êxito no seu tratamento e recuperação da sua saúde — alguns de nós para têmos o prazer de conhecê-lo —, queremos, por meio desta e de viva voz, expressar-lhe o nosso mais profundo reconhecimento pelo inestimável serviço serviço e estímulo que deu Vossa Reverendíssima aos estudos de Sânscrito em nossa Faculdade, na hora exata do seu início, quando escasseiam verbas e quando se regateia o auxílio às ciências humanas em benefício da tecnologia.

Seu gôsto pelos estudos lingüísticos, filológicos e históricos — êstes especialmente de História das Religiões Comparadas — levou-o a dedicar metôdicamente longos anos da sua preciosa vida a êsses campos do saber, ao lado da sua cuidadosa atenção ao ministério pastoral, donde as suas obras nesses domínios, desde os primeiros anos da sua preciosa vida de labor desinteressado.

É espantoso e altamente edificante ver, pela selecionada biblioteca de Lingüística, Filologia, Sânscrito e História das Religiões que Vossa Reverendíssima conseguiu amearhar, a constância, o esforço e dedicação na aplicação de poupança de modestos vencimentos dum pastor protestante — permita-nos ressaltar êsse fato — e ainda, na procura pessoal de livros raros, por meio de correspondência direta com o exterior, sabida como é a pobreza das nossas distribuidoras de livros novos e esgotados.

Mas o que mais comove e nos comove é Vossa Reverendíssima ter reunido todo êsse tesouro e depois oferecê-lo, em doação desinteressada, à nossa Faculdade. Por isso mesmo, nesta visita de primeiro contacto de alguns de nós e de simpatia de todos nós, neste momento de enfermidade queremos expressar-lhe de todo o coração o nosso mais profundo agradecimento por êsse gesto seu de desinterêsse pessoal e de interêsse em nossa cultura, do qual todos nós e as gerações futuras de estudiosos seremos os grandes beneficiados. Oxalá um gesto como êsse estimule a generosidade de pessoas e organizações para as quais fazer doações assim tão valiosas não implicaria em poupanças e sacrifícios modestos de sóbrios vencimentos.

O singelo cartão comemorativo desta visita é uma lembrança que lhe oferece o Curso de Sânscrito, iniciado em 1968 e que agora se encontra no 3º ano, reunindo três séries no Curso Diúrno e duas no Curso Noturno, com total de mais de 70 alunos matriculados, cêrca de 50 com freqüência efetiva. Pode parecer estranho êsse interêsse de nossos alunos pelo sânscrito. Isso, porém, se explica pelo fato de que a flexibilidade dos nossos currículos atuais e a possibilidade de se obterem dois diplomas a o mesmo tempo — o de Português e o de Sânscrito — oferece, nos estudos indianos, a oportunidade dos estudos desinteressados.

Por solicitação dos professôres e alunos dêsse curso, o Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula, Diretor da nossa Faculdade, decidiu criar uma biblioteca, que reúna o acervo de livros de Lingüística, de Sânscrito e de outras línguas, doados por Vossa Reverendíssima — alcançam aproximadamente a casa de dois milhares, alguns dêles raríssimos e preciosíssimos — e que receberá o nome de “Biblioteca Rev. Jorge Bertolaso Stella”. Decidiu, ainda, que essa biblioteca, a ser instalada, a partir dagora, à parte do acervo de livros de História, também de sua doação, em sala especial do Edifício de Geografia e História — cuja chave lhe oferecemos hoje — ocupará, no futuro Edifício de Letras, uma sala que receberá o nome de Vossa Reverendíssima.

Ê essa uma singela homenagem que lhe queremos prestar, como apreciação e gratidão pelo seu gesto de desprendimento e de amor aos estudos indianos, que muito nos comove e estimula. Rogamos a Deus que lhe conserve a vida e a saúde, para que possa ver, num futuro bem próximo, os frutos dessa sua generosa sementeira.

Por tudo isso, têm o prazer de firmar esta mensagem cordial, como seus amigos e admiradores, o Diretor da Faculdade, o chefe do Departamento de Lingüística e de Línguas Orientais, o Prof. Dr.

Theodoro Henrique Maurer Jr. — iniciador dos cursos de Lingüística Geral e Indo-Européia na Faculdade, por especial convite dos professores de Sânscrito e Lingüística — e professores e alunos do Curso de Sânscrito.

Desta nossa mensagem se extrairão duas cópias em xerox, uma para os arquivos da secção mencionada da “Biblioteca Rev. Jorge Bertolaso Stella” e a outra para ser enviada à Embaixada da India, que, certamente, há de ter prazer em ser informada do seu generoso gesto e há de apreciá-lo certamente.

Receba Vossa Reverendíssima estas palavras, o cartão comemorativo e esta visita como a prova sincera da nossa mais profunda simpatia, admiração e gratidão:

(ass.) Eurípedes Simões de Paula

Isaac Nicolau Salum

Cidmar Teodoro Pais

Maria Luísa Fernandez Miazzi.

