

Língua e Literatura



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Miguel Reale

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Orlando Marques de Paiva

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Eduardo d'Oliveira França

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho

Secretário: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

Tôda correspondência deverá ser dirigida à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com menção específica de *Língua e Literatura* — Caixa Postal 8.105 — 0.1000 — São Paulo — Brasil.



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

Língua e Literatura



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

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

PUBLICAÇÃO ANUAL

Ano II — nº 2

Comissão de Redação:

Professores Erwin Theodor Rosenthal
Isaac Nicolau Salum
Segismundo Spina

Diretor em 1973: Isaac Nicolau Salum

São Paulo — Brasil

1973

O R I E N T A Ç Ã O

ESTA REVISTA SAI, POR ENQUANTO, UMA VEZ POR ANO. PUBLICA TRABALHOS DE PROFESSORES E TAMBÉM DE ESTUDANTES DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MAS TEM SUAS PÁGINAS ABERTAS A COLABORAÇÕES DE EX-PROFESSORES DA FACULDADE, E, EVENTUALMENTE, DE COLEGAS DE OUTROS DEPARTAMENTOS E DE OUTROS ESTUDIOSOS DE LINGÜÍSTICA, TEORIA LITERÁRIA, LÍNGUA E LITERATURA. COLABORAÇÕES NÃO SOLICITADAS SAIRÃO SE APROVADAS PELA COMISSÃO DE REDAÇÃO E SE HOVER ESPAÇO.

A COLABORAÇÃO RECEBIDA EM PORTUGUÊS, ESPANHOL, FRANCÊS, INGLÊS, ALEMÃO OU ITALIANO SERÁ PUBLICADA NESSAS LÍNGUAS. RECENSÕES E RESENHAS SÓ SE PUBLICAM EM PORTUGUÊS.

AS IDÉIAS EMITIDAS NOS ARTIGOS E NAS RECENSÕES E RESENHAS CRÍTICAS SÃO DA RESPONSABILIDADE CIENTÍFICA E DOUTRINÁRIA DOS SEUS AUTORES.

A COMISSÃO DE REDAÇÃO RESERVA-SE O DIREITO DE, SE NECESSÁRIO, UNIFORMIZAR, NAS COLABORAÇÕES, A ORTOGRAFIA E AS INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS.

S U M Á R I O

NOTA DA REDAÇÃO	7
COLABORAÇÕES	
<i>Gilda Maria Reale Starzynski</i> — Uma Situação Cômica: “O Cidadão Justino faz uma Visita a Eurípides”	9
<i>Lídia Neghme Echeverría</i> — “Há Cavalos Noturnos: Mel e Fel”	31
<i>Maria da Glória Novak</i> — A Ode <i>Ad Septimum</i> , de Horácio	49
<i>Irlemar Chiampi Cortez</i> — Narração e Metalinguagem em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	63
<i>Isaac Nicolau Salum</i> — A Semana e o Quotidiano	93
<i>Theodor Fritsch</i> — O Latim Vulgar — Esboço Histórico e Linguístico	123
<i>Aída Costa</i> — O <i>De Republica</i> e o “Princeps” Ciceroniano	133
<i>Massaud Moisés</i> — O “Eu” e o “Outro” em <i>Estrela Polar</i> , de Vergílio Ferreira	145
— <i>Maria Helena Nery Garcez</i> — A Posição de <i>Os Lusíadas</i> na Evolução do Conceito de Destino da Epopéia	169
<i>Onédia Célia de Carvalho Barboza</i> — Imprensa Acadêmica Paulista: Descoberta de Byron	183
<i>Valentim A. Facioli</i> — Aires — A Consciência Crítica do Artista Criador	193
<i>Robert Herron</i> — The Individual, Society, and Nature in Lima Barreto’s Theory of Literature	201
<i>Erwin Theodor Rosenthal</i> — Die Tristannovelle: eine dramatische Burleske	221
<i>Olívio Caeiro</i> — Formas da “Narrativa Enquadrada” na Novela Alemã do Realismo Poético	235
<i>Jean-Maurice Fabre</i> — Ecriture du Fantastique et Fantastique de l’Ecriture dans “Le Horla” de Maupassant	257
<i>Italo Calvino</i> — L’ambiguité du point de vue dans <i>Poil de Carotte</i> , de Jules Renard	275

E. Rina M. Ricci — Conceito de Forma em Francesco de Sanctis 283

RECENSÕES CRÍTICAS

Cahiers de l'Institut de Linguistique (Isaac Nicolau Salum) 293

M. Paiva Boleo — “Linguistique, géographie et unités dialectales subjectives au Portugal” (*Erasmus d'Almeida Magalhães*) 297

Adam Abraham Mendilow — *O tempo e o romance* (trad. de Flávio Wolf) (*Flávio Wolf de Aguiar*) 301

Wolfgang Langenbucher — *Antologia Humanística Alemã* (trad. de Walter Koch) (*Erwin Theodor*) 305

Iorgu Iordan y Maria Manoliu — *Manual de Lingüística Románica* (trad. e reelaboração de Manuel Alvar) (*Isaac Nicolau Salum*) 307

NECROLÓGIO

Alfredo Bosi — Lembrança de Ítalo Bettarello 317

Nota da Redação

Damos a público o segundo número de *Língua e Literatura*. Sai apenas um pouco mais volumoso que o primeiro e fiel à orientação traçada. Mas não conseguiu realizar a proporção desejada, de início, entre matéria de colaboração, resenhas críticas e documentação, do que esperamos que os próximos números se aproximem.

A colaboração deste número distribui nes a ordem matéria de *Língua* — assuntos lingüísticos e filosóficos, explicações de textos — e de *Literatura* — artigos de história, crítica e teoria literária —, mas sem nenhum seccionamento visível. Também essa não sai com equilíbrio: para seis de *Língua* há onze de *Literatura*. Nenhum de *Lingüística* pura. E' de esperar que, também aqui, os próximos números saiam mais bem proporcionados.

A distribuição de assuntos nas duas secções segue a ordem em que os três Departamentos de Letras são enumerados em nossa Faculdade: Letras Clássicas e Vernáculas, Letras Modernas e Lingüística e Línguas Orientais. As colaborações de professores e ex-professores desses departamentos, de estudantes da Faculdade — cursos de Graduação e pós-Graduação — de colegas estrangeiros não vêm indicadas com nenhum destaque.

A secção de resenhas críticas só traz cinco resenhas, sem especificar se se trata de simples resenha ou de resenha com exame mais aprofundado da obra examinada. Esperamos que essa secção se torne bastante enriquecida nos próximos números.

Continua em nosso espírito a intensão de preparar *Cadernos* sem periodicidade regular, dedicados a assuntos específicos ou a homenagear ex-professores ou colegas. Como já se advertiu em *Língua e Literatura* I, o primeiro desses *Cadernos* se dedicará à lembrança do nosso inesquecível colega, Armando Tonioli. (I.N.S.)

UMA SITUAÇÃO CÔMICA: “O CIDADÃO JUSTINO FAZ UMA VISITA A EURÍPIDES”

Gilda Maria Reale Starzynski

Em recente e sugestivo artigo sobre o relacionamento de Aristófanes com o seu público, a par de considerações paralelas sobre o teatro isabelino, lembra com razão o eminente helenista P. Walcot que não é fácil o papel do professor empenhado em ler e comentar com os alunos uma comédia de Aristófanes (1). De fato, em situações semelhantes, não raro, já percebemos no ar um mal-estar, o ambiente contrafeito e pesado, tão característicos das cerimoniosas reuniões sociais em que um “chato” resolve contar uma longa e tediosa anedota.

“Humour must have an immediate impact”, lembra Walcot, e é justamente por isso que nunca será demasiado insistir na efemeridade do cômico: a pilhéria de ontem é sem graça e a do ano passado uma desgraça. Pena que não atentem nisso os nossos produtores de TV. Longe de nós, no entanto, a intenção de menosprezar as dificuldades que devem enfrentar os artistas cômicos; nesse campo o público é um autêntico devorador de “vacas sagradas”, consumidor insaciável, sempre ansioso por novidades. E os artistas vão cruzando o *vídeo* como meteoros; hoje, ídolos, glórias nacionais, amanhã estarão na vala comum dos sem-graça, aposentados ou em disponibilidade. Assim é e assim foi. O próprio Aristófanes, na famosa parábase dos *Cavaleiros*, deixou-nos uma página imortal sobre a ingratidão do público ateniense (2). Que receberam os poetas cômicos, detentores de gloriosas coroas nos concursos dramáticos, em troca de tudo que fizeram para divertir os cidadãos de Atenas? Que receberam Crates, Cratino, Eúpolis? Apenas o esquecimento, o desprezo e nada mais.

Bem sabemos que a tarefa dos admiradores do cômico aristofânico é árdua. Mas nem por isso vamos desistir; prosseguiremos em nossa luta, procurando atrair a atenção do moderno leitor brasileiro

(1) — WALCOT, Peter — “Aristophanic and other audiences” in *Greece and Rome*, Oxford, XVIII, 1971, p. 35-50.

(2) — *Cav.* v. 507-44.

para toda a riqueza que jaz esquecida nas entrelinhas das peças de Aristófanes. Aliás, esse nosso interesse, já bem antigo, vem recebendo novo alento com a verificação de que o nome de Aristófanes, qual nova fênix, vai ressurgindo das cinzas. Multiplicam-se as encenações de suas peças, com êxito invulgar, e não apenas daquelas comédias consideradas mais acessíveis e atraentes, como o *Pluto* ou os *Pássaros*; não, hoje representam-se também outras como a *Lisístrata*, as *Nuvens*, a *Assembléia das Mulheres* ou *As Mulheres que comemoram as Tesmofórias* (3).

Há questão de dez anos, quando preparávamos um estudo sobre o teatro de Aristófanes, a bibliografia de que podíamos dispor era escassa. Na maioria, livros de fins do século passado, quase sempre ainda presos à longa controvérsia sobre as idéias políticas de Aristófanes. Como alinhá-lo? Entre os liberais ou aristocratas? (Hoje diríamos: seria ele um reacionário, quadrado ou já demonstraria idéias “prá-frente?”). Poucos se preocupavam em estudar a sua obra como de um autor de teatro, um poeta cômico, portanto, necessariamente livre de compromissos definitivos, desvinculado de qualquer facção. Ao contrário, a crítica mais recente — e já não era sem tempo — procura encarar antes de mais nada a obra do dramaturgo, do poeta cômico, do artista criador de imagens e de tipos. Vão-se multiplicando os estudos sobre a estrutura das peças, a criatividade de sua linguagem, a riqueza do estilo ou das personagens que ele soube legar à posteridade (4). Disso tudo surge, então, o autor atual, borbulhante de graça, cheio de vida, como o sugere, aliás, o título do recentíssimo livro de A. Solomos, *Aristophane vivant* (1972)

Variável se tem mostrado a sorte dos autores antigos: uma geração repele-os, relega-os ao esquecimento; outra os admira e ama. Esse desusado interesse pela obra de Aristófanes, cujas edições e traduções se multiplicam em todas as línguas e em todos países, dá-

(3) — Para simplificar as referências citaremos sempre essa comédia com o nome abreviado. *Tesmofórias*.

(4) — Entre outros, bastaria citar os fecundos estudos de O. Seel — *Aristophanes oder Versuch über Komödie* (1960); E. Fraenkel, *Beobachtungen zur Aristophanes* (1962); M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes, Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum Komischen Stil des Aristophanes* (1967); C. F. Russo, *Aristofane, autore di teatro* (1962), além do original e útil estudo de C. M. Whitman, *Aristophanes and the comic hero* (1964). Merece ainda menção, embora se trate de obra de divulgação, o interessante livrinho de V. H. Debidour, *Aristophane* (Écrivains de toujours, 1962).

nos a certeza de não estarmos a pregar no deserto: tudo nos impele a continuar na lida.

Num artigo anterior nesta mesma *Revista* (5), falávamos da linguagem cômica de Aristófanes e apelamos para vários excertos de outras tantas comédias. Pensávamos, no entanto, poder um dia concentrar a atenção numa peça bem característica, tomando-a como ponto de partida de uma análise de todos os recursos cômicos, tanto na criação das situações, dos “gags”, como na apresentação das personagens e da própria linguagem. Confessamos que sempre nos sentimos atraídos pela originalidade dos *Acarnenses*, que pode vangloriar-se de ser a mais antiga comédia de toda a literatura ocidental. Essa peça “arquetipo”, como o diz Solomos (6), encenada em 425 a. C. por um jovem autor de apenas vinte e poucos anos, já traz uma amostra de toda a grandeza desse poeta, que durante quarenta anos fez vibrar os espectadores do Teatro de Dioniso, com a graça esfusante de seus coros e tiradas.

Como seria muito longa, impraticável num simples artigo, a análise completa dessa comédia, até porque pretendíamos publicar também a tradução das passagens comentadas, decidimos concentrar-nos num episódio em que bem se evidenciam as características do estilo aristofânico, verdadeira miniatura de tudo que o seu gênio haveria de criar mais tarde. Referimo-nos à passagem dos *Acarnenses*, autêntica peça menor encravada em outra maior, *a play within the play*, em que o cidadão Justino (*Dikaiopolis = a Justiça da Cidade*) vai procurar o poeta trágico, Eurípides. Necessitando de amparo em suas lidas pela conquista de uma paz em separado, Justino faz uma visita a Eurípides para que este lhe empreste palavras, argumentos, trajes apropriados, enfim tudo que pudesse comover os acusadores e, implicitamente, captar a simpatia da opinião pública ateniense para a causa que o poeta defende, uma vez que Justino, ao que tudo indica, fala em nome de Aristófanes. E, como é fácil observar, aí já temos em estado embrionário dois grandes temas do teatro de Aristófanes, a defesa da Paz e a crítica de Eurípides.

*

* * *

Como o confessa o próprio Aristófanes (7), por ser muito jovem ao iniciar-se na carreira teatral, temendo que os juizes não dessem

(5) — “A Linguagem cômica de Aristófanes”, N.º I, (1971), p. 113-124.

(6) — SOLOMOS, Alexis, *Aristophane vivant*, trad. francesa de Joëlle Dalègre, Paris, Hachette, 1972, p. 64.

(7) — *Nuv.* v. 528 ss.

boa acolhida às suas peças, resolveu produzi-las e encená-las com o nome e apoio de Calístrato, poeta mais velho e experiente.

E, assim, sucessivamente em 427 e 426 a. C. o jovem estreante levou à cena duas comédias de que hoje só possuímos fragmentos: os *Convivas* ou *Banqueteadores* (*Daitales*) e os *Babilônios*. Se na primeira tratava de um assunto relacionado com a educação (8), o famoso tema dos dois irmãos, um trabalhador, prudente e honesto e o outro estróina e gastador, na segunda, dirigia as críticas para a política exterior ateniense: o imperialismo, o excesso dos tributos cobrados com mão de ferro, sufocando as cidades aliadas, reduzidas a uma autêntica servidão (9).

Sua ousadia foi longe demais. Em plena Guerra do Peloponeso ventilar assuntos desagradáveis, pondo a mão na ferida, justamente por ocasião das Grandes Dionisíacas, quando se encontravam em Atenas as embaixadas das cidades confederadas?! E tratara do problema perigoso e delicado dos tributos, desafiando o mais influente político da época, o irascível demagogo Cleão. A peça deve ter suscitado um certo alvoroço e a reação de Cleão não tardou: o poeta foi processado sob uma acusação qualquer, como abuso do direito de cidadania ou traição contra o Estado. Como afirma o poeta (10), não lhe foi fácil escapar da acusação, mas seja como fôr, conseguiu safar-se. E' claro que não haveria de ficar em silêncio, enquanto a lembrança do processo lhe roía o fígado. E assim que o pôde, voltou à carga. Decidiu defender-se publicamente, demonstrando a honestidade de seus propósitos e, ao mesmo tempo, denunciando os "pescadores de água turvas", aproveitadores da Guerra. E foi então que surgiram duas novas comédias, os *Acarnenses* (425 a. C.) e os *Cavaleiros* (424 a. C.).

Novamente recorreu aos bons préstimos do velho amigo Calístrato, e, uma vez que os grandes da cidade não lhe permitiram participar das Grandes Dionisíacas, nas Lenéias de 425 a. C., em pleno inverno e diante de um público restrito, Aristófanes apresentou os *Acarnenses*, pondo à baila a própria discussão da Guerra e da Paz.

(8) — Nessa peça, o poeta já criticava os mestres de retórica, hábeis em chicanas, assunto que retomaria nas *Nuvens*.

(9) — Ao que parece, Aristófanes denunciava a repressão à revolta de Mitilene, importante cidade de Lesbos, em 428-427 a. C.

(10) — *Acarn.* v. 660 ss.

Não chegaremos ao exagero de defender a tese aceita comumente e liderada pelo grande crítico inglês G. Murray (11), para quem essa peça representaria um verdadeiro libelo contra a guerra, manifestação do espírito autenticamente pacifista de seu autor. Como bem o salienta P. Walcot (12), muito mais do que um apelo à paz, o que naquelas circunstâncias seria inútil, os *Acarnenses* são uma crítica dos eternos beneficiários das longas campanhas militares. Aristófanes procura pintar o quadro da cidade em pé de guerra, denunciando todos os exploradores da situação, justamente os que apregoavam as vantagens de uma luta sem tréguas, menos por patriotismo do que por interesse próprio.

Desfilam na peça os espertalhões e aproveitadores de toda sorte, que enchem a bolsa com o dinheiro gasto nas campanhas, bem como os soldados profissionais, personificados no emplumado general Lâmaco, vaidoso e fanfarrão; não faltam também os jovens sabidos que sempre “davam um jeitinho” de participar de uma demorada e vantajosa embaixada, unindo o útil ao agradável, pois ao mesmo tempo evitavam os campos de batalha e podiam gozar de gordas propinas e subsídios de duas ou três dracmas por dia, em suas longas missões pelo exterior. E é por isso que Justino pode perguntar ao velho guerreiro acarnense, o ardente Brasinha (13):

Não é verdade, Brasinha?
Você, que tem cabelos brancos,
Alguma vez já foi embaixador?
E, no entanto, é honesto e trabalhador.

A Guerra do Peloponeso já se prolongava há seis anos.. Os camponeses da Ática há muito tempo haviam abandonado suas terras, amontoando-se nas ruas e praças da cidade e vielas do Pireu. Periodicamente, ao despontar da primavera, os espartanos invadiam a península, destruindo as plantações, e já pela quarta vez repetiam a façanha. Tudo indicava que esse estado de coisas se prolongaria por muito tempo, sem qualquer decisão militar de maior importância. Desde as primeiras investidas, tinha sido particularmente severa a devastação dos campos e bosques do demo de Acarnes, terra de gente ardorosa e valente, carvoeiros e lenhadores, filhos e netos dos

(11) — MURRAY, Gilbert, *Aristophanes*, Oxford, Clarendon Press, 1933, p. 26 ss.

(12) — WALCOT, P., *art. cit.*, p. 42.

(13) — *Acarn.* v. 609-611.

ex-combatentes das Guerras Médicas (14), mas sem grande importância política.

No último outono, a balança parecia começar a pender para o lado dos atenienses, o que se confirmaria com os sucessos de Pílos no mesmo ano de 425 a. C. Seria, portanto, difícil que o público atendesse de boa vontade a um apelo de paz, justamente quando Atenas estava prestes a conseguir vantagens. Ainda estava bem longe aquela ambiência pacifista, que caracterizaria os momentos antecedentes à Paz de Nícias, assunto que o próprio Aristófanes explorou em sua peça idílica, a *Paz*. Nessas circunstâncias, seria mais fácil provocar o riso dos espectadores, muitos deles soldados desengajados após as últimas campanhas do verão — estamos nas Lenéias, em pleno inverno —, desmascarando os falsos profetas, gente interessada na continuação da luta porque eram muitos os negócios em que se envolvia. E esses, principalmente, serão as vítimas de Aristófanes. Nem por isso deixa de ser louvável a sua coragem, pois chega a fazer a defesa dos lacedemônios, tentando provar que não eram eles os únicos culpados da situação!

*

* *

O enredo dos *Acarñenses* é de uma simplicidade primordial. Sua estrutura é aquela a que poderíamos dar o nome de *básica*, o modelo mais simples, tradicional, da chamada comédia ática antiga.

O cidadão Justino, bem cedinho, comparece à Pnix, para participar de uma Assembléia que deve deliberar sobre a paz. Na praça vazia, conversa consigo mesmo, desfiando um rosário de queixas contra a decadência de Atenas. Quando o dia já vai alto, a assembléia reúne-se e Justino assiste a uma série de situações pouco edificantes. Tratar da paz? Que nada! Só há tempo para ouvir os relatórios dos embaixadores grã-finos que regressam do Oriente ou para receber charlatões e mistificadores como Falsartabas (*Pseudartabas*), o falso delegado dos persas. Desiludido, Justino resolve contratar um intermediário para conseguir uma paz particular com os espartanos. O emissário Ambideus (*Amphiteos*), um idiota que se vangloria de ser

(14) — Trata-se dos famosos "*Maratonomacheis*", a quem Aristófanes não regateia elogios.

meio humano, meio divino, consegue realizar a tarefa a contento e volta do Peloponeso com três amostras de paz. Justino prova das três e decide-se: só lhe serve a mais velha, a Paz dos Trinta Anos (15) (PRÓLOGO).

Justino apressa-se em festejar o bom êxito da negociação, celebrando as festas dionisiacas rurais. Nesse meio tempo é surpreendido pelos carvoeiros acarnenses (os vinte e quatro membros do Coro), que investem contra ele, ameaçando-o com pedradas, acusando-o de alta traição (PÁRODO).

Só a custo Justino consegue escapar, obtendo uma trégua que lhe permita defender-se; agarra uma cesta de carvões e ameaça atirar ao fogo os filhos diletos dos acarnenses, parodiando uma cena da tragédia *Télefo* de Eurípides, em que o herói homônimo comparecia ao acampamento grego carregando no colo o filho de Agamenão e prometendo matá-lo caso não fosse ouvido (16). Com a cabeça suspensa por um fio, Justino pensa num meio de comover os Acarnenses: só lhe resta apelar para Eurípides, o poeta que conseguia arrancar tantas lágrimas de seus espectadores! (PRO-AGON).

Disfarçado com as roupas de Télefo, Justino profere um veemente discurso, conseguindo persuadir metade do coro. A outra metade, diante da perspectiva de uma derrota, apela para Lâmaco, ardoroso partidário da guerra. Lâmaco não é bem sucedido e o coro sucumbe diante das boas razões de Justino (AGON).

O chefe do coro tira o disfarce e faz diretamente ao público a apologia de Aristófanes, como poeta e cidadão, mostrando quão infundadas tinham sido as acusações de Cleão (PARÁBASE).

Justino, afinal, tem a sua paz. A ação está praticamente terminada. Todavia, de acordo com a estrutura tradicional da comédia antiga, ainda era preciso apresentar de maneira grotesca as consequências daquela maluquice que o protagonista pusera em movimento, logo no prólogo. Quais serão os efeitos da paz de Justino? Só ele

(15) — Atente-se para o fato de que um dos termos do Tratado de Trinta Anos era a garantia do livre comércio, justamente o que Justino irá conseguir. Cf. Tuc. I 144, 2.

(16) — A tragédia de Eurípides, hoje perdida, baseava-se no mito de Télefo, rei da Mísia, e deve ter conseguido grande sucesso. A paródia do *Télefo* será um “leit-motiv” dos *Acarnenses*.

pode negociar com o inimigo e logo é procurado por um cidadão de Mégara e outro de Tebas. Cada qual traz o que tem de melhor para vender; o primeiro, as duas filhas mocinhas, como se fossem leitões dentro de um saco, e o outro as mais variadas mercadorias. Justino fica com tudo. Chega também uma proposta de dois noivos: mandam buscar um golinho que seja dessa paz, pois desejam gozar de sua lua de mel! (CENAS CÔMICAS).

Justino consegue realizar todas as transações, nas barbas de um acusador profissional (*sicofanta*) e prepara-se para uma festa (KOMOS).

Ele escolheu a paz e tem a prosperidade, mas que será de Lâmaco? Este, que preferiu a guerra, aparece lamentando-se: só conseguiu desilusões e uma torcedura no pé. (ÊXODO).

Nesse enredo, a visita de Justino a Eurípides situa-se logo após a entrada do coro, numa passagem preparatória do debate, o PROAGON. Esse episódio nos oferece, além de outros, dois elementos de suma importância, pelo papel que haveriam de desempenhar na obra de Aristófanes: uma situação cômica que poderíamos chamar de “entrevista de um pobre diabo com um figurão” e a crítica do teatro de Eurípides, na forma e no conteúdo.

A mesma situação vai reaparecer em outras duas peças — pelo menos, a julgar pelas poucas que ainda possuímos — e as alterações não serão de grande monta. Os elementos componentes são, resumidamente, os seguintes:

Peças: *Acarñenses* — *Nuvens* — *Tesmofórias* (17)

Personagens: A) protagonista: “o pobre diabo”, suplicante (18)
Justino — Estrepsíades — Eurípides.

B) antagonista: o “figurão”, suplicado
Eurípides — Sócrates — Agatão

Cenário: interior do “recinto sagrado”, a morada do figurão.

Maquinária: para mostrar a cena no interior, recorre-se à plataforma móvel, o *ekkyklema*.

(17) — *Acarñenses*, 425 a. C.; *Nuvens*, 423 a. C.; *Tesmofórias*, 411 a. C.

(18) — O protagonista (suplicante) e o antagonista (suplicado) correspondem a duas personagens tradicionais da comédia, o *bomolochos* e o *alazón*. *Bomolochos* era o otário, um bobo-matreiro, e o *alazón*, o charlatão. Nos *Acarñenses* também Lâmaco representa o papel do *alazón*.

Decoração: extravagâncias que caracterizam o peculiar *modus vivendi* da personalidade em questão.

Desenvolvimento:

- prolegômenos {
- 1 situação crítica do suplicante.
 2. apresentação prévia do figurão e de seus hábitos.
 3. hesitação e decisão do suplicante.
 4. primeiros contatos (cena do aprendiz).
 5. estranha apresentação do figurão “em pessoa”
 6. exposição de motivos do suplicante e reação do figurão.
 - 7 iniciação do suplicante.
 8. demonstração de impaciência do figurão e e insistência do suplicante.
 9. expulsão do suplicante.
 10. solene retirada do figurão.

Nas *Nuvens*, o velho Estrepsíades, arruinado, tenta convencer o filho a freqüentar a escola de Sócrates, “o pensatório”, onde gente de bem ensina o argumento injusto, o único capaz de evitar o pagamento das dívidas inadiáveis. Diante da recusa do filho, decide-se a ir sozinho haurir os ensinamentos de Sócrates. Recebe as primeiras informações de um mal-humorado discípulo, e, afinal, se apresenta a Sócrates “em pessoa”. O mestre, que está lá no alto de um cesto, a investigar os astros, a princípio reluta mas acaba aceitando Estrepsíades. Seguem-se a iniciação e o aprendizado do discípulo, mas, como o velho é totalmente incapaz de aprender seja o que for, Sócrates impacienta-se e o manda passear. Estrepsíades parte desapontado, mas sempre depois de ter conseguido alguma coisa. Pois, afinal, não irá convencer o filho, com bons argumentos, a freqüentar o “pensatório” em seu lugar?

Já nas *Tesmofórias*, o postulante é Eurípides e não deixa de ser interessante essa inversão das posições: agora o poeta, de suplicado, passa à categoria de suplicante! Informado de que as mulheres de Atenas, cansadas de seus insultos, vão condená-lo no recinto sagrado das festas de Deméter, onde não é permitida a presença de homens, Eurípides resolve ir pedir ao seu amigo, o efeminado poeta trágico

Agatão, que compareça ao santuário, vestido de mulher, para defendê-lo. Apesar da grande amizade que os une, Agatão recusa-se e apenas concede o direito de usar de seus objetos de toucador, cosméticos e vestidos, para que Eurípides possa completar o disfarce de um velho parente que irá defendê-lo perante as mulheres enfurecidas..

Mas vejamos o que sucede nos *Acarnenses*:

Entrevista de Justino com Eurípides

Cenário: Justino finge andar bastante: de sua casa até a casa de Eurípides. Afinal chega à porta.

Justino: Já é hora de ir buscar um coração valente! Devo encontrar Eurípides!. (chamando) Rapaz, ó rapaz'

Porteiro: Quem é?

Justino: Eurípides está?

Porteiro: Não está e está. Entendeu?

Justino: Mas como? Está e depois não está?

Porteiro: Correto, meu velho. O intelecto anda por aí, catando versinhos. Não está! *Ele* está lá em cima, compondo uma tragédia.

Justino: Feliz, três vezes feliz Eurípides! Com um escravo tão ágil nas réplicas. Vá chamá-lo.

Porteiro: Não posso.

Justino: Mas é preciso! Não pretendo ir embora. Ficarei aqui batendo na porta. (bate) Eurípedes!
Eurípidezinho! Escute aqui. Se alguma vez já deu ouvidos a um ser humano!. Quem chama é Justino, eu mesmo. Justino. do Capengal!

Eurípides: Não há tempo!

Justino: Suba no carrinho, venha cá!

Eurípides: Não posso!

Justino: Mas é preciso!

Eurípides: Então vou assim como estou. Tempo não tenho de descer! (19)

(19) — Aqui procuramos manter-nos bem próximos do original. Uma encenação moderna exigiria uma adaptação:

Justino: Mas é preciso.. Então eu vou entrar..

Eurípides: Então entre, pois não tenho tempo de descer!
(Abre-se a porta e Justino vê Eurípides...).

(Rola para fora o carrinho e Justino vê Eurípides deitado, absorto em seus pensamentos, rodeado de quinquilharias e roupas andrajosas).

Justino: *Eurípides!!!* (alto)

Eurípides; Por que clamas?

Justino: Você compõe de pernas para o ar, quando devia tê-las no chão! E' por isso que vive criando capengas!. Mas para que os *farrapinhos* trágicos, a *miserável* veste? E' por isso que vive criando mendigos!. Eu te imploro, eu te suplico, Eurípides, dê-me um *farrapo* daquele drama antigo:

Hoje devo pronunciar diante do coro
uma longa tirada
Será a morte, se não falar bem!

Eurípides: Quais *andrajos*? Serão os de Eneu, o *infeliz* velho? Aqueles que em cena ele usou?

Justino: Não! não os de Eneu! De um outro, bem mais *miserável*.

Eurípides: Ah! os de Fênix, o *cego*?

Justino: Não, não os de Fênix. De um mais *miserável* do que Fênix.

Eurípides: (declamando) Que *frangalhos* de mantos pode ele pedir?... (pensa) Serão os *trapos* de Filoctetes, o *Mendigo*?

Justino: Não, de um muito, muito mais mendigo do que ele.

Eurípides: Mas então você quer esta imunda *frangalhice*, esta aqui, do capenga Belerofonte?

Justino: Não, não é Belerofonte. Esse um também capengava. era pedinchão, tagarela, hábil falador

Eurípides: Achei o homem: Téletro da Mísia!

Justino: Isso mesmo, Téletro! Eu te imploro, dê-me as *fraldas* de Téletro.

Eurípides: (ao escravo) Rapaz, dê-lhe a *farraparia* de Téletro. (impaciente) Aí, em cima dos *farrapos* de Tiestes, junto com os de Ino. Ei-los. Fique com eles.

Justino: (abrindo os trapos e olhando pelos buracos)

Ó Zeus que tudo perscrutas,
que tudo vês, de todos os lados!

Ah! Vestir-me do modo mais miserável!.

Eurípides, já que você me fez um favor, dê-me também os complementos desses trapos: para a cabeça um bonezinho mísió. (declamando)

Hoje, mendigo devo parecer,
Ser tal qual eu sou,
sem parecê-lo. (20)
Os espectadores saberão que sou eu,
Mas o pessoal do coro,
Que fique pasmado,
Enquanto vou enfiando neles (faz um gesto obsceno)
As minhas falinhas.

Eurípides: Eu dou. Você tem a cabeça fina para tramar sutilezas.
(Justino vai-se disfarçando com os objetos que recebe)

Justino: (pondo o boné) Adeus, seja feliz! E para Télefo, tudo o
que penso.
Chi, mas preciso ainda do bastão *mendicante*.

Eurípides: Tome este aqui. Agora saia dos meus *pétreos umbrais!*

Justino: (apanhando o bastão) Ai, meu coração! Você vê como sou
impelido para longe desta morada! Quando preciso de
tantos acessórios.
(Falando à parte) Vamos, seja agora grudento, viscoso pe-
dinchão. (insiste) Eurípides, dê-me aquele cestinho,
aquele que a lamparina queimou.

Eurípides: Mas para quê, *infeliz*, para quê precisa desse vime?

Justino: Para nada. Mas assim mesmo quero levá-lo.

Eurípides: Sabe, você me aborrece. Agora, vá-se embora desta mo-
rada.

Justino: (apanhando o cestinho) Ah! Seja feliz como a sua mãe,
outrora.

Eurípides: Vá-se embora!

Justino: Sim, mas antes dê-me uma coisinha só, essa tigelinha des-
beijada.

Eurípides: Tome e arrebente! Esse importuno em minha casa!.

Justino: Não, ainda não, por Zeus, você não sabe o mal que me
faz. Dulcíssimo Eurípides, só isso: dê-me essa morin-
guinha, tampada com a esponja.

Eurípides: Ei, homem! Você vai roubar a minha tragédia.
Tome e vá-se embora!

Justino: (recebendo as vasilhas) Já vou. Mas que fazer? Preciso
de mais uma coisa! Se não conseguir isso, eu morro.

Escute, dulcíssimo Eurípides. Apanho isso e vou-me embora. Para o cestinho. umas folhinhas secas.

Eurípides: (dando um punhado de ervas secas) Você me mata! Tome! (exclamando) Adeus, tragédias minhas!

Justino: Nada mais! Vou-me embora. De fato, sou muito aborrecido (declamando):

“Não percebo que os soberanos me odeiam” (21)

Ai, infeliz de mim, estou perdido!

Esqueci-me daquilo, a coisa de que tudo depende.

Eurípides, coisa mais doce e querida!

Que eu arrebente no inferno,

Se ainda te pedir mais algum objeto!

Só uma, uma só, esta coisinha:

Dê-me a salsinha

Que você herdou de sua mãe!.

Eurípides: O homem é atrevido. (ao escravo) Feche os batentes da morada.

*

* * *

Seria dos mais interessantes o estudo comparativo, pormenorizado, das três situações. Todavia, como não nos é possível levá-lo a termo, pela própria restrição de espaço que nos impusemos, procuraremos demonstrar o paralelismo através de um resumo.

— Quadro Resumo —

	<i>Acarnenses</i>	<i>Nunes</i>	<i>Tesmofórias</i>
1 prévia apresentação do figurão	—	92-118	24-38
2. hesitação e decisão do suplente	393-395	125-132	88-95
3 cena do aprendiz	395-396	135-140	39-69
4. o recinto sagrado	397-405	143-217	—
5. apresentação pessoal do figurão	407-413	223-236	96-129
6 exposição de motivos — res- posta do figurão	414-416	237-254	176-208

(21) — Segundo o escoliasta, nova paródia de um verso do *Télefo* de Eurípides. Talvez não haja alusão à misantropia de Eurípides, cuja vida de intelectual recluso e distante não era bem vista pelo povo.

7	iniciação, aprendizado	417-478	255-509; 632-788	—
8.	impaciência do figurão	449;456; 460;465	627-631; 646;655; 726;783	—
9.	expulsão do suplicante	479	789-790	—
10.	solene retirada do figurão (22)	479	—	264-265
	Extensão	87 versos	442 versos	241 versos
	Resultado	positivo	positivo	neutro

Um simples exame do quadro acima já demonstra que a grande novidade das *Nuvens* é a extensão do episódio. A situação, que nos *Acarnenses* se resolve de fato em menos de cem versos, vai complicar-se bastante, prolongando-se até depois da parábase, onde sofre uma interrupção (v. 510-631), para prosseguir ainda com a participação do Coro das Nuvens, mestras e inspiradoras de Sócrates. São particularmente longas e complexas as cenas do aprendiz e da iniciação e aprendizado de Estrepsíades.

Quanto à funcionalidade, ainda devemos ressaltar que a longa e demorada entrevista de Estrepsíades com Sócrates é parte integrante da peça: é a partir desse contato que se desenvolve o tema central da comédia, a crítica da nova educação, orientada pelos sofistas, personificados por Sócrates.

Já nas *Tesmofórias* a visita de Eurípides e Agatão parece-nos representar apenas mais uma exploração de um veio cômico que se revelara particularmente eficaz, o ridículo das esquisitices duma personalidade conhecida. Quanto ao mais, é perfeitamente dispensável, pois nada acrescenta ao desenvolvimento da peça, uma vez que os vestidos a navalha, os cosméticos fornecidos por Agatão poderiam ser obtidos em qualquer outra fonte sem que em nada se alterasse o enredo (23); Agatão assiste em silêncio aos longos preparativos para o disfarce do parente de Eurípides e, de fato, em nada contribui para a sustentação da difícil defesa que deverá ser levada a cabo no recinto sagrado das *Tesmofórias*. Em resumo, o episódio é gratuito e

(22) — A “mise-en-scène” das *Nuvens* não é clara. E’ provável que Sócrates se retire, mas também é possível que assista, como personagem muda, à entrevista do velho Estrepsíades com o filho.

(23) — Todavia, ainda se pode pensar numa justificativa de funcionalidade: Eurípides deveria procurar os objetos femininos de que necessitava lá onde nenhuma mulher pudesse desconfiar de suas intenções. Onde obtê-los, senão na casa do belo e efeminado Agatão?

tão somente explicável pela comparação que pretende fazer dos dois poetas trágicos, bons amigos e sob muitos aspectos bastante semelhantes.

Também a entrevista de Justino com Eurípides, nos *Acarnenses*, à primeira vista poderia parecer um episódio totalmente independente, separável do resto da comédia. Todavia, se o analisarmos bem, chegaremos à conclusão de que tem uma função, não é gratuito, uma vez que seu entrosamento com as demais cenas, faz-se através da paródia da tragédia *Télefo*. Essa paródia se inicia desde os primeiros momentos do prólogo e vai ganhando corpo a partir do instante em que Justino, como Télefo, ameaça destruir os carvões, filhos diletos dos lenhadores de Acarnes. Daí, então, passa a constituir o “leitmotiv” de um largo trecho da comédia, culminando com a cena patética em que Justino, já disfarçado de Télefo, ainda hesita numa tirada, evidente pasticho dos monólogos cheios de emoção, tão a gosto das personagens euripideanas, nos momentos de grande decisão (24):

Eia, avante, coração! Eis a liça!
Você parou? Não vai mais adiante,
Mesmo depois de ter engulido. Eurípides?
Bravos! Vamos, pobre alma!
Vai para lá! Coloque a cabeça no cepo
E diga tudo que pensa.
Coragem! Eia! Avante!
Tenho orgulho de meu ânimo forte (põe a cabeça no cepo).

Na tragédia de Eurípides, o rei da Mísia, Télefo, ferido por uma lança de Aquiles, é informado de que só poderia ser curado pela mesma arma que o ferira. Então, mancando e disfarçado de mendigo, comparecia perante os gregos e, com grande habilidade retórica, recorrendo a mil e um subterfúgios, conseguia convencer os inimigos de que tinha razão. Pois bem, Justino também tinha uma difícil empreitada pela frente: devia defender-se com a “cabeça sobre o cepo”, precisava ser hábil falador, despertar compaixão, disfarçar-se para não ser reconhecido de pronto, antes de captar a simpatia dos ouvintes. Daí a premente necessidade de recorrer a Eurípides, o criador daquele Télefo de que toda Atenas ainda se lembrava com admiração e saudade.

(24) — *Acarn.* v. 483-489.

Embora a tragédia *Télefo* não tenha conseguido salvar-se do naufrágio em que desapareceu a maior parte da Literatura Grega, podemos afirmar que deve ter gozado da preferência do público. Se pensarmos que o teatro em Atenas era um autêntico entretenimento de massas, não dirigido apenas a uma elite de intelectuais, mas a toda a população — camponeses, artesãos, soldados, marinheiros e até mulheres — é fácil concluir que os autores deviam escolher os assuntos que mais pudessem agradar a seu público. Só tem êxito a paródia de uma obra de real valor e bastante conhecida, pois só assim é possível a cada um a reconstituição do original, degradado para uma nova escala de valores (25). O simples fato de Aristófanes ter tomado insistentemente o *Télefo* como objeto de suas paródias (26), parece-nos ser uma prova bastante da fama de que gozava essa peça.

Com os Acarnenses, como já o dissemos, Aristófanes apresenta-nos pela primeira vez a crítica de Eurípides, o que se tornará uma verdadeira tradição em seu teatro. Nessa ocasião, o poeta trágico contava uns cinqüenta e poucos anos e já era o autor famoso de peças como *Ion*, *Medéia*, *Hécuba* e *Hipólito*, mas para Aristófanes era apenas um alvo fácil de ser atingido e um bom prato de pilhérias. A crítica deve ter tido tanto sucesso que, daí em diante, Eurípides vai continuar aparecendo nas comédias de Aristófanes. Ora de maneira velada, em hábeis citações de versos ou paródias, ora de modo claro como nas *Tesmojórias* e nas *Rãs*, Eurípides vai ficar na berlinda, satirizado, ridicularizado, mas sempre lembrado.

E' dos mais interessantes esse caso das relações literárias de Aristófanes e Eurípides. A personalidade do imortal criador da *Medéia* parece ter exercido sobre o poeta cômico uma estranha fascinação. Pode-se dizer que não há uma comédia em que Eurípides não compareça, ao menos disfarçadamente, de passagem. Aristófanes cria situações “à moda de Eurípides”, forja adjetivos adequados, compõe versos imitando o ritmo e a dicção poética de Eurípides, faz paródias de cenas inteiras de tragédias, que, sem dúvida, devia conhecer de cor. E a tal ponto deixa transparecer essa preocupação constante que o poeta cômico Cratino, ao perceber a atração que impelia o jovem Aristófanes a borboletear em torno da luz que emanava do teatro de Eurípides, queimando as asas e muitas vezes aderindo ao

(25) — Leiam-se as interessantes observações de P. WALCOT a propósito de paródias do estilo de Shakespeare na TV britânica pelo cômico Peter Sellers — *art. cit.*, p. 44.

(26) — Cf. *Nuv.* v. 891; e *Tesmoj.* v. 689 ss.

adversário e até adotando o mesmo estilo sentencioso e intelectualizado, forjou a palavra “euripidaristofanismo” (27):

Quem é você, rebuscado?
Indagaria um espectador qualquer:
Sutilíssimo, proverbioso, euripidaristofalante.

Comédia após comédia, as críticas sucedem-se eivadas de ironia, maldosas, cruéis até, e, no entanto, sempre é possível notar, sutilmente disfarçada, uma atitude de respeito. Jamais Aristófanes se referiu a Eurípides em termos abusivos, violentos, nem tampouco proferiu contra ele as acusações malévolas, lugares comuns da comédia, como de pederastia, imoralidade, avareza, covardia, venalidade ou sicofantia. Eurípides nunca será achincalhado como Cleão ou um Cleônimo qualquer. Não será alvo de ataques à sua honra pessoal ou integridade moral e uma das ofensas mais duras e freqüentes — autêntica pilhéria — será a alusão às hortaliças da mãe. (28).

Quem faz paródia parece, no fundo, não conseguir separar-se do objeto parodiado. E, como muito bem observa Furio Jesi “en el vinculo que une el parodista al objeto de la parodia es licito reconocer la supervivencia de una antigua conmoción, los vestigios de un amor contra el qual se lucha, pero que no puede suprimir-se” (29). Talvez seja esse o grande problema de Aristófanes.

Mas afinal em que consiste essa crítica de Aristófanes a Eurípides?

E' claro que nos *Acarnenses*, obra de um principiante, ainda não temos a “finesse”, aquelas sutilezas que caracterizam o retrato de Eurípides nas *Rãs*, mas já entrevemos os indícios dos argumentos que, mais tarde, Aristófanes irá retomar na censura de todos aqueles que, no seu entender, colaboravam para o desvirtuamento das qualidades autenticamente atenienses, a coragem, o bom gosto, a tradição e a tragédia.

Desde logo, o aparecimento de Eurípides rolando no *ekkyklema*, a plataforma móvel que, por convenção, indicava o decorrer duma

(27) — CRATINO, fr. 307

(28) — Cf. *Rãs* v. 340; *Tesmof.* v. 387; 456.

(29) — JESI, Furio — *Literatura y Mito*, trad. esp. de A. P. Rodrigues, 1.a ed. Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 207 ss. (Parodia y mito en la poesia de Ezra Pound)

cena no interior, já sugere o gosto do poeta trágico pelos progressos técnicos da encenação, o abuso da maquinária, que permitia introduzir em cena, como que por encanto, um inesperado “deus ex-machina”, que acabava conciliando uma situação dramática por si mesma insolúvel. E Eurípides também aparece como um “deus ex-machina” que irá resolver a difícil e perigosa situação de Justino, e por que não dizê-lo, do próprio Aristófanes, que precisa defender-se das acusações de Cleão. Para os deuses tudo é possível, não é? Alusão também existe às várias tragédias em que, graças a esse recurso, Eurípides transportava para diante dos espectadores os cadáveres de suas personagens, contrariando todas as normas do bom gosto no teatro ateniense (30).

Eurípides aparece deitado num leito, de pernas para o ar, talvez com uma tabuinha e um estilete nas mãos, vestido de andrajos e rodeado de trapos, máscaras, perucas, além de vários objetos de uso doméstico, quinquilharias indispensáveis para compor os cenários realistas em que procurava apresentar as suas peças. O exterior condiciona o interior, e é por isso que o poeta, no processo criativo, já se adapta ao objeto de sua criação. (31).

E' claro que Eurípides não devia apresentar personagens vestidas de trapos, mas para Aristófanes, e talvez para o público ateniense, o simples fato de despojá-las das vestes pesadas e solenes — acaso a tragédia não é um assunto de reis? — representava uma degradação intolerável. Além disso, talvez aí se apresentasse o poeta como portavoz de uma crítica generalizada ao processo de criar o “*pathos*” com elementos exteriores, pondo em cena personagens humildes, miseráveis ou portadoras de defeitos físicos (32).. Ao pedir os trapos “daquele drama antigo”, Justino sabe muito bem o que quer, mas finge ter-se esquecido, e, graças a esse feliz achado, Aristófanes obriga Eurípides a passar em revista toda a galeria de heróis desgraçados, pobres ou defeituosos, que criara em suas tragédias: Eneu, Belerofonte, Filoctetes e Télefo. E essa preferência é sublinhada desde logo, pois Eurípides concorda em ajudar Justino depois que este se identifica como um coxo a mais: Justino do Capengall!.

(30) — Tal é o caso de Fedra no *Hipólito*.

(31) — Note-se que a mesma crítica se repete para Sócrates nas *Nuvens* e Agatão nas *Tesmofórias*.

(32) — As mesmas críticas reaparecem nas *Rãs*, onde Eurípides é chamado de “fazedor de mendigos” (*ptochopoiós*); “catador de trapos” (*rhakosyraptades*) e “fazedor de capengas” (*cholopoiós*).

E' verdade que Sófocles também recorria a tais artifícios exteriores, como no *Filoctetes* ou na cena em que Édipo, cego e titubeante, devia aparecer com as vestes ainda tintas de sangue, mas, se tais recursos em doses razoáveis poderiam ser tolerados, o excesso era inadmissível.

E para que Justino necessita de um cestinho, da tigela e da moiranguinha desbeijada? Para nada, é evidente, mas mesmo assim conviria acrescentar sempre novos pormenores ao quadro de sofrimento, indigência e desamparo, pano de fundo necessário para o infeliz e matreiro "Télefo-Justino" captar a simpatia do auditório. Parece-nos que aí a crítica de Aristófanes ainda vai mais fundo: de fato o que ele procura ridicularizar é a frivolidade, o vazio da forma rebuscada, cheia de quinquilharias inúteis, como as longas tiradas retóricas. Crítica exagerada, injusta, uma vez que é de todos reconhecida a profundidade do pensamento de Eurípides; e, no entanto, não podemos deixar de lembrar que, muitas vezes, as suas personagens se entretêm na argumentação em longas distinções filosóficas que, de fato, nada acrescentam à economia da peça. E isso sob o aspecto dramático é um grave erro.

E' ainda nesse contexto que entendemos devam ser interpretadas as referências ao fato de Eurípides "*estar e não estar*", uma vez que seu intelecto andava lá fora "a cata de versinhos", procurando em obras alheias, fossem de poetas ou filósofos, a inspiração que lhe faltava. E, enquanto isso, o poeta em carne e osso estava "em casa" compondo uma tragédia. E é por tudo isso que, depois de fornecer a Justino todas aquelas inutilidades solicitadas, Eurípides lamenta a perda de suas tragédias; com os acessórios, gratuitos, tudo se foi: "Adeus, tragédias minhas!"

Outro elemento, de uma crítica mais sutil, aos poucos vai-se insinuando e é uma pena que nos escape numa tradução. Desde a primeira resposta, cortante, de Eurípides: "Não há tempo" (*All' ou scholé*) já se estabelece o contraste entre o ambiente despojado, pobre, realista e a dicção solene e rebuscada do poeta trágico. Nas *Rãs* (33), Eurípides se vangloria de pôr em cena personagens de todas as classes sociais, fazendo-as falar todas da mesma maneira. De fato, o escravo porteiro dos *Acarnenses* fala de modo tão afetado

quanto o amo. (34). E' certo, a dicção de todos é igual, igual a habilidade retórica, idêntica a dialética, mas nem por isso o poeta consegue evitar o uso de frases rebuscadas, com gosto de tragédia. E de repente, entremeia os diálogos com um "Por que clamas?" ou com a referência aos "pétreos umbrais", que logo trazem à memória os imponentes e marmóreos palácios, diante dos quais se desenrolavam as famosas cenas trágicas. E para ainda maior contraste aquela enfática indagação:

"Que frangalhos de mantos pode ele pedir?"

Eram de fato inúmeras as dificuldades que Eurípides devia enfrentar, em seu ímpeto renovador. São os famosos percalços de quem se propõe a despejar "vinho novo em odres velhos". Como manter a aparência de realidade, preso a todas as convenções da linguagem e da estrutura tradicionais da tragédia? O próprio coro, sempre presente, testemunha ocular e auricular de todos os fatos, não era um elemento perturbador, que impedia as novidades do teatro eurípedeano? Aristófanes também não deixa passar impune mais esse defeito: a inatividade a que Eurípides às vezes relegava o coro de suas peças. E assim se explica o aparte de Justino (35):

"Os espectadores saberão que sou eu
Mas o pessoal do coro
Que fique pasmado (*sic*)
Enquanto vou enfiando neles
As minhas falinhas"

Se Aristófanes não podia perdoar a Eurípides o fato de procurar despertar a compaixão dos espectadores através de recursos exteriores, também não suportava a linguagem cheia de "pathos", em que se acumulavam exclamações de dor, adjetivos que, desde logo, definiam a indignação física ou moral e a infelicidade das personagens

(34) — Note-se a efeito cômico da resposta do escravo porteiro: "Correto, meu velho" em que se mistura o tom popular do vocativo com o termo característico da dialética (*orthos*) usado para indicar que o raciocínio é perfeito, logicamente exato.

(35) — Podemos interpretar o aparte de Justino com autojustificação de Aristófanes, uma vez que os velhos e violentos membros do coro, os lenhadores acarenses, estavam assistindo ao disfarce de Justino, inermes e de boca calada. Como se vê, também o poeta cômico muitas vezes tinha de lutar com os mesmos obstáculos que a tradição impunha a Eurípides.

como a desgraçada Io ou os malsinados descendentes dos Pelópidas (36).

Nos *Acarnenses*, além do jogo com os adjetivos *infeliz*, *miserável*, *miserabilíssimo* e *mendicante*, é particularmente notável a gama de sinônimos para um único referente: vestes velhas e rasgadas.. Sucedem-se, então, *farrapos*, *farrapinhos* e *farraparia*, *trapos*, *trapinhos* e *traparia*, *andrajos*, *frangalhos* e *frangalhice*, culminando com a inesperada menção das *fraldas* de Télefo, que logo trazem à lembrança a fragilidade de um recém-nascido, indefesa criatura, capaz de despertar a mais comovida simpatia.

E, ao desdobrar os imundos farrapos que recebe, Justino, olhando através dos grandes buracos, resolve apelar ao deus supremo, Zeus, numa deliciosa paródia de invocação trágica. Eis aí uma crítica autêntica, de um cômico maior, que se foi construindo carinhosamente através de cada gesto e de cada palavra. O tom de paródia é evidente. Pena que não possamos captá-lo em toda a sua riqueza cômica: falta-nos o original, a tragédia *Télefo*, e muito mais do que isso, falta-nos a vivência de seu texto, requisito indispensável para saborear o quitute que, sem dúvida, era gostosamente servido a todos os espectadores.

Em conclusão, a caricatura é válida, não por ser justa, mas porque parte de palavras textuais de Eurípides, deformadas, não no sentido mas no tom, no próprio espírito de sua criação. E é nesse contexto que o exagero, a impiedade dessa crítica maldosa e às vezes injusta, devem ser apreciados, como recursos criativos, possuidores de uma comicidade indiscutível.

(36) — Referência aos trapos imundos de Tiestes, personagem de uma tragédia homônima de Eurípides, hoje perdida. Eram de todos conhecidas as desgraças dos descendentes de Pelops, entre os quais se incluíam Agamenão e Orestes. Tiestes, irmão de Atreu e pai de Egisto, fora convidado pelo irmão a participar de um banquete em que lhe foram servidas as carnes dos próprios filhos.

“HÁ CAVALOS NOTURNOS: MEL E FEL”

Lidia Neghme Echeverría

“Não é verdade que sobrevivi à fome e à sede, sofrendo e sendo escarnecido, só pelo propósito de manter-me fiel à verdade que o céu despertou em meu coração?”

Kahlil Gibran

I. INTRODUÇÃO

Visto que este soneto de Jorge de Lima é, sugestivamente, muito rico, tentaremos a sua análise, apreendendo-o através da possibilidade da dupla leitura, no nível da articulação do conteúdo, dentro das linhas propostas por Greimas para o exame (1). Isto quer dizer que temos o intuito de desvendar o objeto, em primeiro lugar, como “fechamento do sistema”, cujas estruturas parciais se integram numa estrutura paradigmática. Num segundo passo, tentaremos uma apreensão do objeto como “abertura do sistema” isto é, estudaremos a sua manifestação discursiva como uma continuidade que pode ser interpretada como uma transformação diacrônica do conteúdo, que contém um antes e um depois semânticos. Teremos que mostrar, então, os graus implícitos e explícitos do objeto.

Esta abordagem retoma ainda a idéia de “escritura” de Roland Barthes, já que, segundo esse teórico, a escritura como ato de solidariedade histórica “é uma função: é uma relação entre criação e sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (2).

Dessa maneira, procuraremos esclarecer o problema dos rastros do Apocalipse no soneto, visto que se trata de compreender que, se há alguma interpenetração ou influência desse livro bíblico em relação a esta configuração de Jorge de Lima, os dois tipos de escri-

(1) — La linguistique structurale et la poétique. In *Du Sens*, pp. 271-283.

(2) — *O grau zero da escritura*, p. 23.

tura são diferentes, apesar da sua comparabilidade. Quer dizer que em cada caso a diferença é proporcionada pela dissímil “intencionalidade” (segundo Ingarden) ou “forma do modelo de presença” (segundo Husserl) que se atualiza, a cada passo, ante o conteúdo material e formal dos objetos apresentados” (3).

Outrossim, graças a esta demarcação intencional, aproveitaremos o ensejo para evidenciar qual é o sentido em que se patenteia no texto a figura de D. Quixote em relação a São Miguel e a Garcia Lorca. Não poderíamos adiar esse esclarecimento, visto que o poema nos fornece, ideologicamente, uma compreensão “sui-generis” de D. Quixote. Neste sentido, ele abrange uma nova interpretação do herói de Cervantes, mostrada a partir da intencionalidade. Eis o texto do poema:

HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel.

O cavalo que vai com Satanás

e o cavalo que vai com São Miguel.

O cavalo do santo vai atrás,

e vai na frente a azêmola cruel.

Mas vão os dois e cada qual com um ás.

No cavalo da frente o atro anjo infiel

com façanhas de guerra se compraz.

São Miguel de la Mancha, D. Quixote,

Garcia Lorca viu-te, vejo-te eu

na luta igual com o ás da negação,

arremeter com lança em riste e archote.

E ao fim de tudo há um anjo que venceu:

Tu, D. Quixote da Anunciação.

II. *Correspondências ou equivalências entre a expressão e o conteúdo*

Greimas retoma a idéia do isomorfismo do signo lingüístico de Hjelmslev e procura ver nos dois planos fundamentais da linguagem (expressão e conteúdo), uma organização idêntica, ou seja, as relações formais entre os esquemas fonemáticos (expressão) e os gramaticais (conteúdo); e ainda aproximações substanciais entre os esquemas prosódicos (expressão) e os narrativos (conteúdo).

(3) — Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, pp. 62-70.

Sendo assim, precisamos começar a análise a partir do sintagma, visto que ele corresponde ao texto e que somente conseguiremos desvendar a estrutura do paradigma, isto é, da língua, se pesquisarmos as relações de convergência que há entre esses dois eixos no nível do signo lingüístico.

Neste sentido a nossa abordagem vai particularizar a idéia da taxinomia ou fechamento do sistema, isto é, tomaremos *o soneto como esgotamento progressivo da informação, que se dá correlativamente ao desenvolvimento do discurso*.

Dessa maneira, tentaremos mostrar a importância das redundâncias que valorizam os conteúdos selecionados ou encerrados no texto. Mas, também, vamos evidenciar o conjunto das estruturas utilizadas visando a esclarecer, ainda, a comunicação poética em relação à configuração das isotopias.

III. *O poema e o fechamento do sistema*

O primeiro verso do soneto é, sugestivamente, importante. Assim é, porque, no nível da comunicação poética, ele introduz os elementos de junção e disjunção das estruturas a serem consideradas nesta primeira isotopia, que é a *isotopia fundamental* (4), visto que, a partir dela, serão depreendidas as eleições das outras isotopias.

Em “HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel” temos uma isotopia configurada a partir do sintagma, que contém dois sememas que contrastam entre si e são equivalentes em relação ao todo: “mel” e “fel”. É a partir desses dois elementos disjuntivos, que atualizam semas opostos, que podemos afirmar que o sintagma que constitui o primeiro verso evidencia a “definição discursiva”, já que o desenvolvimento do texto, não é senão uma *expansão* da definição. Isto é: as oposições ou equivalências que vão sendo evidenciadas a seguir, dependem hierarquicamente deste primeiro verso, visto que apresentam uma relação *per genus proximum et differentiam specificam* (5).

Por outro lado, este verso se configura como um esforço de *condensação*, isto é, como uma *denominação*, a partir da qual serão possíveis as expansões que através do soneto, complementarão esta denominação do primeiro verso. Sendo assim, podemos concluir que tudo o que se dá nesse sintagma funciona como predicação e que os

(4) — *Semántica Estructural*, p. 184.

(5) — *Op. cit.*, p. 112.

outros versos, ao evidenciarem algumas diferenças em relação ao inicial, acrescentam a essa predicação elementos semânticos e gramaticais ou fonéticos e prosódicos.

Desta maneira, salienta-se a validade *determinante* do primeiro sintagma em relação ao todo. É possível perceber que os outros versos funcionam como elementos subordinados ou determinados diante do inicial, visto que complementam a predicação. Eis o estabelecimento da relação de hipotaxe entre as isotopias do texto e a sua complementaridade, equivalência ou junção.

O primeiro verso, no esquema gramatical, se configura como sintaticamente diferencial, se pensarmos nos versos da primeira e da segunda estrofe ou ainda nos tercetos. Observamos que a *isotopia fundamental*, que determina as outras possíveis, atinge, especialmente, os dois quartetos, se bem que as suas junções e disjunções compreendam todo o soneto. Mas esta demarcação possibilita a existência de uma segunda isotopia subordinada, que se desenvolve nos tercetos e complementa as expansões do texto em relação à *definição discursiva*. Hierarquicamente, esta segunda isotopia é dependente da primeira e as duas configuram uma relação hipotática da manifestação discursiva. E como esta se refere ao plano do conteúdo e ao problema da comunicação poética, somente será esclarecida quando evidenciarmos o plano da manifestação discursiva à medida que a análise avançar.

Sendo assim, os quartetos patenteiam as seguintes relações gramaticais

Primeiro quarteto:

- | | |
|---|--|
| 1 | HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel
SV SN SN SN |
| 2 | o cavalo que vai com Satanás → SN (6)
SN SN SV SC |
| 3 | e o cavalo que vai com São Miguel → SN
SN SN SV SC |
| 4 | O cavalo do Santo vai atrás,
SN SV SC |

(6) — Pottier, B., Audubert, A., Pais, C., *Estruturas lingüísticas do Português*, pp. 38-40.

Segundo quarteto:

- 5 e vai na frente a azêmola cruel.
SV SC SN
- 6 Mas vão os dois e cada qual com um ás.
SV SN SN SC
- 7 No cavalo da frente o atro anjo infiel
SC SN
- 8 com façanhas de guerra se compraz.
SC SV

Percebemos que é no primeiro verso que se configuram os núcleos sêmicos diferenciais, sob o ponto de vista tanto do conteúdo quanto da expressão. Isto é assim porque embora os semas “mel” e “fel” sejam, sintaticamente, equivalentes, apresentam uma marca diferencial que os opõe, tanto semiologicamente quanto fonematicamente.

E porque em relação aos traços distintivos, o que interessa é o timbre ou intensidade, podemos dizer que no caso dos lexemas *mel* e *fel* há uma oposição fonemática entre /m/ (sonoro) vs /f/ (surdo). Mas, também há uma identidade, graças ao uso comum da lateral /l/ que é sonora. O mesmo acontece em relação à vogal /e/, que nos dois casos é tônica. Estes últimos são os elementos não marcados e que não levam às diferenciações.

Ora, a oposição da articulação sêmica se concretiza, ainda, no plano semântico, porque “mel” e “fel” são semas que atualizam esteses que têm em comum o fato de se referirem ao sentido gustativo. Destarte, a oposição que ocorre é a de *doçura vs amargor*.

Isto é possível, porque o lexema *fel* é utilizado aqui em sentido figurado, porque, originariamente, o semema “fel” atualiza particularmente a conotação de “mau humor”, “ódio” e “amargor”, como no caso presente. O mesmo ocorre em relação ao semema “mel”, pois, embora seja um substantivo, funciona como adjetivo. A validade semântica de *mel* e *fel*, que funcionam patenteando qualidades gustativas, faz com que esses lexemas determinem ou particularizem os *cavalos noturnos* sintática e semanticamente.

Sendo assim, podemos dizer que “mel” e “fel” são duas *metáforas conceptuais*, segundo as idéias dos teóricos de Liège, visto que têm um teor semântico que se evidencia através do jogo “sur une sup-

pression — adjonction de sèmes” (7). Mas a validade deste tropo na sua manifestação discursiva se exprime ainda de acordo com a definição de Vico, segundo a qual, a metáfora é admirada “...sobretudo quando comunica sentido e paixão às coisas insensíveis”, porque os primeiros poetas davam aos corpos “o ser de substâncias animadas” (8).

É assim que compreendemos a funcionalidade dessas metáforas, pois, além de determinarem sintática e semanticamente o sintagma, tropologicamente, visam a personificar os *cavalos noturnos*, que, contaminados semanticamente pelas conotações das metáforas, são percebidos como evocações metanímicas relativas às pessoas que os montam.

O procedimento imagético das metáforas é duplo: elas dividem a manifestação discursiva pelo elo das conotações que se exprimem separadamente em relação a “mel” e a “fel”. Neste sentido, são aplicáveis as considerações de Bachelard ante esse tipo de imagens: “dans l’imagination des qualités, le sujet veut saisir, avec des prétentions de gourmet, le fond des substances, et en même temps il vit dans la dialectique des nuances” (9).

As referidas imagens materiais se dão sempre pela luta dialética dos opostos. Eis por que elas são dinâmicas e tonificam a vontade na medida em que é impossível ficar-se indiferente, mesmo quando captadas perceptivamente. Segundo Bachelard, estes devaneios (interpretação psicanalítica) mudam a dimensão dos nossos poderes, pois nos dão “impressions démiurgiques” e “les illusions de la toute puissance” (10).

E é isto que acontece no soneto. “Mel” e “fel” serão as duas substâncias que matizarão as conotações particulares da imagem dos dois *cavalos noturnos*. Um deles se opõe ao outro, mas ambos têm as mesmas potencialidades, que o soneto evoca no verso oitavo:

“Mas vão os dois e cada qual com um ás”

A dialética desta evocação se desenvolve através de todo o poema. Nos dois quartetos o esquema narrativo patenteia uma certa objetividade ou distanciamento da voz do poema. Eis por que predo-

(7) — Dubois e outros — *Rhétorique générale*, p. 109.

(8) — *Una Ciencia Nueva Sobre la Naturaleza Común de las Naciones*, p. 51, v. 2.

(9) — *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 14

(10) — *Id. ibid.*, p. 24

mina o verbo em terceira pessoa e o soneto começa com uma forma verbal impessoal de valor durativo, porque não há nenhuma definição realista ou particularizada no tempo. Isto já se percebe a partir do primeiro verso:

“HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel”

Mas nos tercetos o esquema narrativo muda, pois agora quem relata é uma primeira pessoa, que valoriza as oposições imagéticas e fica do lado de um dos dois eixos das antinomias. E’ que a voz do poema se particulariza, porque agora pode captar a substância das imagens e levar o leitor a uma conclusão através das suas interpretações das visões:

- v. 9 “São Miguel de la Mancha, D. Quixote,
- v. 10 Garcia Lorca viu-te, *vejo-te eu*
- v. 11 na luta igual com o ás da negação,
- v. 12 arremeter com lança em riste e archote.
- v. 13 E ao fim de tudo há um anjo que venceu:
- v. 14 Tu, D. Quixote da Anunciação.”

Essa identidade do narrador relativa à sua fusão com um dos elos da oposição se dá prosodicamente como uma simplificação dos grupos silábicos de intensidade. Isto quer dizer que se nos quartetos encontrávamos sempre três grupos fônicos de alternância rítmica, nos tercetos, versos nono, décimo e doze percebemos uma redução a termos menores. Esta ocorre porque neles há apenas dois grupos de intensidade.

Esses esquemas prosódicos se relacionam com os narrativos, visto que, nesses dois níveis da substância, se recria a simplificação da oposição, que ocorre quando a voz do poema intervém com o intuito de valorizar e julgar o desfecho da luta dos elementos antagônicos, dando a vitória a “D. Quixote da Anunciação”

Essa dialética se patenteia ainda no nível da entonação, pois, se no primeiro verso há um tonema de cadência, isto é, se a entonação desce, no último há uma anticadência ou elevação da voz. Em termos imagéticos esta oposição mostra a antinomia *escuridão vs luz*. Semanticamente, ela está indiciada pelo teor do sema “noturnos” que aparece no primeiro verso (“HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel”), e “Anunciação” que vemos no último (“Tu, D. Quixote da Anunciação”), que determinam, respectivamente, *cavalos* e *D. Quixote*.

Segundo Bachelard, esse tipo de representações relativas às trevas é um fator de agitação íntima: “si par l’imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l’intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs” (11).

Mas essa possibilidade, sugerida por conceitos de Psicanálise, não é explorada até as últimas conseqüências no soneto, pois, ao exprimir-se a oposição semântica de *escuridão vs luz*, a voz do poema confere a vitória a esta última. Ora, se o obscurecimento do mundo, no início do poema, “inclui em si uma DESPOTENCIAÇÃO DO ESPÍRITO, sua dissolução, destruição, desvirtuamento e deturpação” (12) e ainda conduz à “infelicidade ou desventura”, a última imagem patenteia o fim das tensões, graças ao triunfo da luz sobre as trevas. Outrossim, isto demonstra, em relação ao teor das idéias de Greimas, que “la substance est connotée par les variations isotopes à la fois euphoriques et dysphoriques” (13).

Porém, nesse soneto essas variações se dão a partir de uma disforia inicial e rematam numa euforia final, isto é, há uma progressão gradativa que se exprime através do ritmo e da entonação. Como já dissemos, nos quartetos há uma lentidão rítmica, que é paralela ao escurecimento do mundo, em virtude da equivalência dos entes antagônicos, nos tercetos, o ritmo alcança maior velocidade, isto é, recria-se uma euforia rítmica e de entonação. O último, por exemplo, atualiza no verso doze (“arremeter com lança em riste e archote”), dois grupos de intensidade, um peão quarto e a seguir mais três anfibracos, diferentemente do terceiro verso do primeiro quarteto (“e o cavalo que vai com São Miguel”), que tem um peão terceiro, um iambo e ainda um peão quarto. E poderíamos comparar as configurações rítmicas dos quartetos e dos tercetos para chegar a conclusões semelhantes. Além disso, esta dialética entre a disforia e a euforia dá validade à nossa idéia inicial, no sentido de haver duas isotopias no texto, sendo a primeira fundamental e a segunda subordinada à primeira.

Retomando este problema e considerando que a disforia se recria nos quartetos, podemos assinalar que a isotopia inicial ou básica, patenteia as variações relativas aos *cavalos noturnos*. Entretanto, ela está condensada em grau máximo no primeiro verso. Sendo assim, convém esclarecer, ainda, que o sintagma *cavalos noturnos* é

(11) — Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, p. 75.

(12) — Heidegger, Martin, *Introdução à Metafísica*, p. 71.

(13) — Id., *ibidem*, pp. 282-283, nota 1

reiterado nos dois quartetos e às vêzes em diferentes posições. Isto se concretizou, porque as matérias “mel” e “fel” os determinaram semanticamente, reduzindo a indeterminação inicial a uma particularização que mostra um confronto entre os dois termos opostos. A disjunção evidenciada pelas duas metáforas unidas pela conjunção *e*, indica em primeiro lugar que os adversários estão num mesmo nível, visto que, *mel* e *fel* têm, sintaticamente, a mesma função e são termos equivalentes. Pelo fato de essas imagens contaminarem semanticamente *cavalos*, elas conseguem a sua particularização. Isto se exprime, sob o ponto de vista morfológico, como uma oposição entre a presença da pluralidade no lexema *cavalos* da primeira linha contra a ausência de pluralidade nas repetições disseminadas desse termo nos versos 2-7:

- v. 1 “HÁ *CAVALOS* noturnos: mel e fel.
- v. 2 O *cavalo* que vai com Satanás
- v. 3 e o *cavalo* que vai com São Miguel.
- v. 4 O cavalo do santo vai atrás,
- v. 5 e vai na frente a azêmola cruel.
- v. 6 Mas vão os dois e cada qual com um ás.
- v. 7 No *cavalo* da frente o atro anjo infiel”

Configura-se assim uma diferenciação básica, pois de acôrdo com o ponto de vista fonemático, a presença de /s/ contra a sua ausência é um traço distintivo. Todavia, isto se dá em termos sintáticos, porque o lexema *cavalos* sem o seu signo de pluralidade é repetido várias vêzes. Eis por que se exprime a relação de convergência entre o eixo paradigmático (língua) e o sintagmático (texto), que é a idéia que Levin aplicara para esclarecer os acoplamentos e que Greimas também considera, ao citar esse estudioso.

Sendo assim, compreendemos que o paradigma se relaciona com estas variações morfológicas e fonemáticas que a língua nos fornece através do texto. Desta maneira, é possível dizer que as alternâncias de *cavalo* nos versos segundo e terceiro correspondem às “posições” de Levin (14), que se interpenetram com o segundo tipo de paradigma, isto é, com as equivalências semânticas. O fato mostra que o signo lingüístico está no centro da convergência das relações que contrai com os outros signos em seu paradigma. Trata-se, então, de um acoplamento, porque os únicos termos que criam diferenças são *Satanás* e *São Miguel*, que, por serem palavras finais de verso, ressaltam a alternância da rima.

(14) — *Linguistic Structures in Poetry*, pp. 19-41.

Em todo caso, essa falta de semelhança se oblitera, graças à mesma funcionalidade sintática desses substantivos. Isto evidencia a sua equivalência semântica, que é reiterada no sexto verso. Outrossim, há aproximações fonemáticas entre esses termos, pois *Satanás* e *São Miguel* compartilham o fonema fricativo surdo /s/ e a sonoridade dos elementos nasais /n/ e /m/. As diferenças se dão no nível das vogais, que patenteiam a disjunção dos termos, razão pela qual pensamos que a alternância fornecida pela rima, que é sempre consoante, é uma terceira isotopia a ser considerada, pois deixa ver junções e disjunções e reforça a oposição mostrada pelas metáforas “mel” e “fel”, atribuindo a São Miguel e a Satanás essas qualidades. De qualquer forma, a rima como um dado redundante é uma isotopia que exprime o elo das antinomias dos quartetos. Desse modo, o fim do 1.º v. *fel* se opõe a *São Miguel* (3.º v.) e *São Miguel* (3.º v.) rima com *infiel* (7.º v.); assim como *Satanás* (2.º v.) é a antítese do *santo que vai atrás* (4.º v.), mas *os dois vão com um ás* (6.º v.), e isto relaciona-se com a iníndiação do Demônio, que *com façanhas de guerra se compraz* (8.º v.).

Retomando o problema dos paralelismos, ainda no quarto verso aparece o termo *cavalo*, com a mesma funcionalidade que tinha nos anteriores. Trata-se, então, de um outro acoplamento porque se combina uma mesma posição com um idêntico teor semântico. Somente no 7.º v. — “No cavalo da frente o atro anjo infiel,” encontramos uma posição diversa, pois *cavalo* aparece logo após a contração da preposição *em* com o artigo *o*, que introduz o sintagma circunstancial. Ocorre a atualização de um paradigma equivalente semanticamente.

Essas antinomias, que foram evidenciadas a partir do verso inicial do soneto, assumem um teor progressivo nos dois tercetos finais, pois, como já dissemos, a respeito do ponto de vista do esquema narrativo, muda-se o ângulo da comunicação discursiva pela intromissão do falante lírico com um “eu” particularizado. Em relação ao equilíbrio objetivo das forças antagônicas dos quartetos, apresenta-se aqui a fusão plena do “eu” com o “mundo”. Destarte, o falante lírico inserido no conteúdo, avalia. Eis por que há uma queda absoluta da objetividade.

Desta maneira, configura-se a segunda isotopia, que está subordinada à primeira, visto que a avaliação não poderia ser feita, se não existissem os dois termos da oposição. Mas ainda há um processo de contaminação semântica, que evidencia a disjunção e a junção da isotopia. Realiza-se isto a partir da equivalência semântica que adqui-

rem *São Miguel e D. Quixote*. E essa identidade fica patenteada no v. 9.º e no 14. Nos dois casos citados, a voz do poema apela a esses entes através de sintagmas que reúnem, indistintamente, semas válidos para cada um deles:

v. 9.º “São Miguel de la Mancha, D. Quixote”,
v. 14 “Tu, D. Quixote da Anunciação”

Porém a contaminação semântica ou disjunção do conteúdo se exprime também pela alusão a Garcia Lorca no 10.º v. Mas, para esclarecer melhor este processo, citamos todo o primeiro terceto:

“São Miguel de la Mancha, D. Quixote,
Garcia Lorca viu-te, vejo-te eu
na luta igual com o ás da negação”,

Esta alusão a Garcia Lorca pode ser compreendida, quer como uma metonímia em relação ao seu poema “San Miguel”, que está no *Romancero Gitano*, quer como uma evocação genérica às suas idéias estéticas, contidas na palestra: “Teoría y Juego del Duende” Se considerarmos esse poema, perceberemos que a figura de São Miguel, fora útil a Lorca para ressaltar a oposição, entre luz e trevas, pois nesse texto o Santo é mostrado como um ente que irradia luz, enquanto.

“El mar baila por la playa
un poema de balcones.
Las orillas de la luna
pierden juncos, ganan voces.”

“Vienen altos caballeros
y damas de triste porte,
morenas por la nostalgia
de un ayer de ruiseñores.

*Y el obispo de Manila,
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos
para mujeres y hombres*” (15).

Destarte, nesse poema de Lorca há também uma oposição entre luz e escuridão. Mas o interessante é a mitificação do Santo, pois ele é mostrado ludicamente no seu lazer:

“San Miguel se estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses.

San Miguel, *rey de los globos*
y de los números nones (16),
en el primer berberisco
de gritos y miradores.”

Eis a identidade com o poema de Jorge de Lima, porque no texto lorquiano o Santo está numa passividade, ao conseguir um grau máximo de destaque: ser “*rey de los globos y de los números nones*” E é exatamente o sintagma “*números nones*” o termo que se relaciona com o v. 11 do soneto de Jorge de Lima:

“*na luta igual com o ás da negação*”

Ás da negação e números nones destacam a vitória de São Miguel em relação a Satanás, pois nos dois casos as perífrases atualizam conotativamente as forças negativas, isto é, o Demônio.

A segunda possibilidade de entendermos o processo da contaminação semântica diante desta alusão a Lorca é obtida graças à conferência estética do poeta espanhol, denominada: “*Teoría y Juego del Duende*” Nessa palestra, Lorca citou São Miguel e Cervantes, e outros autores também, tentando esclarecer as relações entre *musa*, *anjo* e *duende*, como elementos chaves para elucidar o fenômeno da inspiração e criação artística.

Logicamente, ao desenvolver a caracterização do “*anjo*”, o poeta se refere a São Miguel: “*El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel*” Mais adiante, Lorca interpreta o *anjo* como uma força imperativa que “*ordena y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agita sus alas de acero en el ambiente del predestinado*” (17)

(16) — A palavra *nones* é gíria em espanhol que conota o elemento negativo.

(17) — Idem, *ibidem*, pp. 100-121, nota 15.

O desfecho do soneto apresenta D. Quixote como o *anjo que venceu*, isto é, o *Cavaleiro da Triste Figura*, como um ente predestinado miticamente para vencer. Nesse sentido é equivalente a São Miguel. Curiosamente, Lorca caracterizara a arte de Cervantes como um exemplo de *duende*:

“*El duende no llega si no ve la posibilidad de la muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo*” (.) “*La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran*, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales”

Estas citações particularizam as contaminações semânticas do soneto de Jorge de Lima, visto que, se o *anjo* é predestinação da vitória, o *duende* de Lorca em relação à obra de Cervantes evoca como uma vitória o sentido da morte de D. Quixote. É possível dizer que, graças a estas junções e disjunções finais, que configuram a segunda isotopia do texto, pelo processo da contaminação semântica, o soneto de Jorge de Lima adquire uma condensação máxima, que nos obriga a tentar a sua segunda leitura, visando a esclarecer o teor mítico e cultural que há por trás das evocações. Isto demonstra a “euforia da forma poética”, segundo as idéias de Greimas, pois as estruturas recriadas nos tercetos têm esse teor e provocam os “efeitos do sentido”

Em relação ao problema das isotopias, podemos afirmar que a rima dos tercetos é ainda um quarto dado a ser considerado, pois, sendo consoante, patenteia, claramente, as relações de disjunção relativas à *negação* (v. 11) e *Anunciação* (v. 14); assim como a junção predominante entre *Quixote* (v. 9.º) e *archote* (v. 12) e, ainda, *eu* (v. 10.º) e *venceu* (v. 13).

Não poderíamos deixar de assinalar que num nível estético este poema apresenta aproximações ante as idéias de Lorca em relação aos poemas com *duende* e, visto que este soneto tem a propriedade de “bautizar con agua oscura a todos los que lo miran”, tentaremos agora pesquisar a “abertura do sistema” (18)

(18) — Idem, *ibidem*, p. 282, nota 1.

IV O poema e a abertura do sistema

Este soneto, como transformação diacrônica do conteúdo, apresenta vários condicionamentos de integração cultural. Em primeiro lugar, a oposição *escuridão* versus *luz*, que se evidencia claramente nos versos 1.^o e 14, já fora exprimida na Bíblia, no Antigo e no Novo Testamento. Em todo caso, em termos literários, vamos considerá-la na epístola de São Paulo aos Efésios:

“Pois outrora éreis trevas, porém agora sois luz no Senhor; andai como filhos da luz” (*Ef*, 5, 11)

“E não sejais cúmplices nas obras infrutíferas das trevas; antes, porém, reprovai-as” (*Ef*, 5, 11)

As trevas bíblicas conotam o Demônio, ao passo que a luz é a verdade cristã, isto é, a crença nos dogmas e mistérios básicos da fé. Quanto ao soneto de Jorge de Lima podemos dizer que há diferenças na intencionalidade, já que o texto configura, objetivamente, a existência de duas opções antagônicas: o mundo de Satanás (trevas) e o de São Miguel (luz). Estabelecidos esses termos de oposição, a voz do poema manifesta as suas preferências ideológicas, pois a *objetividade dialética* inicial se transforma em subjetividade. Então, Satanás passa a ser o “ás da negação”, porque, sendo a concretização das trevas bíblicas, se opõe à luz.

Destarte, se dá a equivalência semântica entre *São Miguel* e *D. Quixote*. São Miguel é um outro personagem da Bíblia, que se destacou no *Apocalipse* de São João como o anjo que conseguiu vencer Satanás no céu, quando ele tentava devorar o filho da Virgem que estava para nascer. Depois da derrota, Satanás foi obrigado a deixar o céu e baixou à terra (*Apoc*, 12.9).

Outrossim, nesse texto bíblico está a idéia de que, se nós vencermos a batalha contra o Demônio, não seremos afetados pela segunda morte, isto é, promete-se a glória eterna para todos aqueles que tiverem a coragem moral de “ser fiéis até a morte” (*Apoc*, 2.10).

E' neste sentido que se torna interessante a identificação entre São Miguel e D. Quixote, porque assim se estabelece uma interpretação original de D. Quixote, na maneira pela qual, no capítulo final do romance se relata a morte de Alonso Quijano e se mostra a consciência de seu fracasso.

“Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda

de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y emblecos, y *no pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde*, que no me deja tiempo para hacer una recompensa, leyenda otros que sean luz del alma” (19).

Paradoxalmente, Jorge de Lima interpretou o desengano ou a consciência da derrota de D. Quixote como vitória de *D. Quixote da Anunciação*. Se entendermos a “escritura”, segundo as idéias de Barthes, “como uma intenção humana e ligada assim às grandes crises da História”, perceberemos que a intencionalidade da obra de Cervantes foi a de mostrar pela primeira vez a realidade. E isso se fez a partir da ironização das novelas de cavalaria, através da figura de D. Quixote, que em quase todas as suas aventuras faz contrastar o seu idealismo de teor medieval, com um século no qual já não existem mais cavaleiros andantes e em que a confiança na razão impede o desenvolvimento de seus ideais, motivo pelo qual o romance contém tipos de todas as camadas sociais. Mas o fundamental é que D. Quixote sente a sua derrota ao ser vencido e compreende que a sua vida fora um fracasso.

Jorge de Lima conota *D. Quixote* como “um anjo que venceu”, isto é, como um ser equivalente ao vencedor São Miguel e, por isso, a imagem final da Anunciação em relação a D. Quixote indicia a sua glorificação e resplendor eternos. Há assim, uma contaminação bíblica dupla, porque o anjo da Anunciação foi São Gabriel. Para Jorge de Lima, D. Quixote seria o símbolo daqueles que “têm o signo dos escolhidos” e, segundo o teor do Apocalipse, esses alcançarão a glória eterna.

Esta intencionalidade existe no soneto de Jorge de Lima porque D. Quixote é o exemplo de um tipo particular de personagens que procuram “ser fiéis até a morte” E, porque ele não traiu os seus ideais e foi sempre um homem autêntico e sincero consigo mesmo, é merecedor da missão de ser porta-voz da “Anunciação”

Eis a mitificação do herói de Cervantes, pois essa possibilidade é sugerida ainda pela indeterminação temporal do poema, que indicia o tempo do mito, que “reúne presente, passado e futuro”, pois a “sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra lógica ou de continuidade” (20).

(19) — *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 1535.

(20) — Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia Estrutural*, pp. 227-229.

Assim, adquirem sentido os *cavalos noturnos*, que são ainda outra alusão ao Apocalipse, bem como, o distanciamento mítico, que permite à imaginação fazer um jogo de imprecisões no soneto, que é indicialmente muito produtivo pelo fato de serem misturados semanticamente São Miguel e D. Quixote.

Através dessa identidade, se exprime a resposta que dá Jorge de Lima ao problema metafísico fundamental. E é essa a razão por que, ideologicamente, o soneto pode ser percebido como um “saber de salvação”, aplicando as idéias de Max Scheler. Esse tipo de conhecimento consiste em procurar a obtenção de uma base sólida para conseguir uma determinação evolutiva, isto é, a sua finalidade é a Divindade. Destarte, depreendemos a validade desses pensamentos de Scheler em relação à sua aplicabilidade neste soneto de Jorge de Lima, pois:

“No saber de salvação o fundamento supremo das coisas, sabendo-se ele mesmo e sabendo o mundo em nós e por nós, chega ele mesmo ao fim intemporal de seu devir (como ensinaram Spinoza primeiro e depois Hegel e Eduardo von Hartman); atinge alguma maneira de união consigo mesmo, resolvendo assim uma “oposição”, um antagonismo dualista que originariamente reside nele” (21).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston — *La terre et les rêveries du repos*. Paris, Librairie José Corti, 1971.
- BACHELARD, Gaston — *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Librairie José Corti, 1971.
- BARTHES, Roland — *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel — *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Aguilar, 1947
- DUBOIS e outros — *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, 1970.
- GARCÍA LORCA, Federico — *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1963.
- GREIMAS, A. J. — “La linguistique structurale et la poétique”. In: *Du sens, essais sémiotiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. — *Semántica estructural*. Madrid, Editorial Gredos, 1971.

(21) — *El Saber y la Cultura*, pp. 58-59.

- HEIDEGGER, Martin — *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1969
- INGARDEN, Roman — *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1960.
- LEVI-STRAUSS, Claude — *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1970.
- LEVIN, Samuel — *Linguistic Structures in Poetry*. La Haye, Mouton and Co., 1962.
- NOVO TESTAMENTO, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1971.
- POTTIER, B., AUDUBERT, A. e PAIS, C. — *Estruturas Lingüísticas do Português*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- SCHELER, Max — *El Saber y la Cultura*. Santiago de Chile, Editorial Universitária, 1960.
- VICO, J. B. — *Una Ciencia Nueva; Sobre la Naturaleza Común de las Naciones*. Buenos Aires, Aguilar, 1960. 2v.

A ODE AD SEPTIMIUM, DE HORÁCIO *

Maria da Glória Novak

Como todos sabemos, Horácio nasceu no campo e o cheiro da terra seria, talvez, para ele, algo melhor e mais puro que todos os perfumes da Ásia.

Nele permaneceu também viva a lembrança do pai, da sua bondade, do seu amor. Discípulo de Epicuro, fez, mais tarde, da amizade uma religião; conhecia a amizade: ele tivera um amigo.

Dentre suas obras, são principalmente as *Odes* que lhe fixam a sensibilidade, o pensamento, em cada instante de seus desdobramentos mais íntimos, de suas preocupações dominantes.

Escreveu cento e quatro odes, distribuídas em quatro livros, os três primeiros, publicados numa mesma época, provavelmente em 23 a. C., ano da morte de Quintílio Varo, de Cremona. O quarto, composto de odes escritas mais tarde, representa uma volta à poesia lírica; volta orgulhosa: dera-lhe Febo o espírito, a arte do verso e o nome de poeta. (VI, 29-30).

As idéias contidas na Ode a Setímio não são idéias de um dia; voltam sempre ao longo desses quatro livros.

O primeiro insiste na idéia da inutilidade das riquezas materiais em face da morte (IV, 13) que nos espera (XXVIII): vivamos, pois, sem preocupações, sintamos o gosto dos prazeres simples (IX), sem ambições. A morte não é a inimiga cruel: é o termo, apenas, incentivo para a vida simples. Grande virtude é a paciência (XXIV), que “torna menos penoso o que os deuses não corrigem. ”

(*) — Esquema da comunicação feita à Associação de Estudos Clássicos do Brasil — Secção de São Paulo, no dia 29 de novembro de 1969.

No segundo livro surge a mesma idéia da morte, fim que nos espera (III): e, porque havemos de morrer, devemos lembrar-nos de conservar a nossa alma *igual* ante as agruras da vida (III, 1-4) e, ante o êxito, longe da alegria excessiva. O homem não é senão “*senhor de um dia*” (XIV) e não deve esquecê-lo. A moderação é o segredo da felicidade (X): se havemos de morrer, por que cansar a nossa alma com projetos impossíveis? (XI)..

No terceiro, novamente a limitação dos desejos (I), a necessidade de se relegarem os bens materiais a segundo plano (VIII), mesmo porque à fortuna se seguem, geralmente, a preocupação e a fome insaciável de maiores riquezas (XVI, 17-18): o Autor não quer a opulência, o ruído (XXIX); quer a paz que se encontra na natureza, a alegria da simplicidade e a imortalidade. do gênio — não da matéria. (XXX: v. também II, XX; IV, III, VI, VIII, IX).

Tíbur, Falerno, as Sirtes, Tarento, a Cantábria indômita, o Himeto são “personagens” habituais dos poemas de Horácio. Os topônimos eram, aliás, apreciados em poesia. Gosto clássico: Cícero exaltava o que chamou de versos “*locorum splendidis nominibus illuminati*”

Curioso é que o Autor, que compunha mais para ser lido que para que ser ouvido, tinha o “gosto do som”: não é por outra razão que aconselhava, por exemplo, o uso das palavras gregas misturadas ao latim, a fim de se obter uma “*concinntas* mais suave”

I

- 1 *Séptimí, Gadís / aditúre mécum et*
 Cántabrum ín doctúm / iuga férre nóstra et
 Bárbarás Syrtís / ubi Máura sémpér
 áestuat únda,

II

5. *Tíbur Árgeó / positúm colóno*
 sít meáe sedés / utiná m senéctae
 sít modús lassó / maris ét uíárum
 míltiáeque.

III

10. *Vnde sí Parcáe / prohibént iníquae,*
 dúlce péllitís / ouíbús Galáesi
 flúmen ét regnáta / petám Lacóni
 rúra Phalánto.

IV

15. *Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét / ubi nón Hymétto
mélla décedúnt / uiridíque cértat
báca Venáfro,*

V

20. *uér ubí longúm / tepidásque práebet
Iúppitér brumás / et amícus Áulon
fértílí Bacchó / mínimúm Falérnis
ínuidet úuis.*

VI

*Ille té mecúm / locus ét beátae
póstulánt arcés; / ibi tú caléntem
débitá spargés / lacrimá fauillam
uátis amíci.*

- I Ó Setímio, disposto a enfrentares comigo Cádiz e o Cântabro rebelde ao nosso jugo e as Sirtes bárbaras, onde ferve a onda moura,
II praza aos deuses seja Tíbur, edificada pelo colono de Argos, o asilo da minha velhice, o termo para mim, cansado do mar e das estradas e do trabalho custoso.
III Se, porém, daí me afastarem as iníquas Parcas, buscarei o doce rio Galeso (1) com as suas ovelhas cobertas de peles e os campos sobre os quais reinou outrora o lacônio Falanto.
IV Mais que todos, sorri para mim esse recanto da terra, cujo mel nada fica a dever ao mel do Himeto, cuja azeitona rivaliza com a da verde Venafro,
V onde, Júpiter oferece a dádiva de uma longa primavera e de tépidos invernos, e onde o Aulão, amado pelo fecundo Baco, não inveja, de modo algum, as uvas de Falerno.
VI Esse o lugar e esses os cimos bem-aventurados que nos reclamam, a ti e a mim; aí é que espargirás a merecida lágrima sobre a cinza quente do poeta, teu amigo!

Esta Ode VI do Livro II é uma das vinte e seis odes horácianas expressas em estrofes sáficas. Fora daí, em apenas o *Carmen Saeculare*, usa o poeta latino a estrofe criada pela poetisa de Lesbos.

A estrofe sáfica, mais lenta que a alcaica, é por ele reservada, em geral, a assuntos filosóficos e morais. Embora não seja de assunto propriamente filosófico, a Ode VI do Livro II está bem próxima dele

(1) — Nas estrofes III, IV e V, Horácio descreve a região de Tarento; ali os criadores envolviam as ovelhas em peles a fim de proteger-lhes a lã.

na medida em que contém todo um ideal romano de vida; serve-se do movimento estrófico de Safo, certamente porque contém, a par daquele anseio lírico, lenta e refletida sugestão sobre a vida e a morte.

Trata-se de uma das odes horacianas de maior musicalidade, o que nos tentou a analisá-la a partir' desse ângulo. Evidentemente, não sabemos até que ponto será válida uma análise desse tipo, nem pretendemos, com ela, esgotar a interpretação do poema.

Não é fácil destacar, nele, os recursos fonológicos comuns, que todos conhecemos, “de que os poetas normalmente se valem”, e que saltam aos olhos a uma primeira pesquisa. Não há aqui *esquemas sonoros* propriamente ditos e o poema não obedece a regras, a sistemas rígidos: as assonâncias, as aliterações, as rimas — que também as há — estão disseminadas pelo poema e de tal forma unidas à sua força intelectual que só podem ser compreendidas dentro de uma análise total da ode.

O latim é uma língua particularmente vocálica e das cento e duas vogais fortes do poema cinquenta e quatro são *ee* ou *aa*, portanto mais da metade. Apenas dezenove são *uu*, doze dos quais se situam no segundo segmento do poema e têm aí uma função nitidamente ligada ao contexto. Os *aa* estão distribuídos igualmente entre os dois membros dos sáficos, e das doze vogais fortes dos adônicos seis são *aa*.

Quanto às assonâncias, pode notar-se:

- a) a primeira vogal forte é igual em dois dos três sáficos, pelo menos, exceto na quarta e na sexta estrofes:

I	<i>e</i>	II	<i>i</i>	III	<i>u</i>	IV	<i>i</i>	V	<i>er</i>	VI	<i>i</i>
	<i>a</i>		<i>i</i>		<i>u</i>		<i>a</i>		<i>u</i>		<i>o</i>
	<i>a</i>		<i>i</i>		<i>u</i>		<i>e</i>		<i>er</i>		<i>e</i>

- b) a segunda vogal forte é igual em dois dos três sáficos, em todas as estrofes:

I	<i>i</i>	II	<i>a</i>	III	<i>i</i>	IV	<i>e</i>	V	<i>i</i>	VI	<i>e</i>
	<i>i</i>		<i>a</i>		<i>e</i>		<i>u</i>		<i>e</i>		<i>a</i>
	<i>a</i>		<i>u</i>		<i>e</i>		<i>e</i>		<i>i</i>		<i>a</i>

- c) a terceira vogal forte é igual em dois sáficos em cada estrofe, exceto na penúltima:

I	<i>i</i>	II	<i>o</i>	III	<i>ae</i>	IV	<i>u</i>	V	<i>u</i>	VI	<i>u</i>
	<i>u</i>		<i>e</i>		<i>i</i>		<i>e</i>		<i>a</i>		<i>e</i>
	<i>i</i>		<i>o</i>		<i>a</i>		<i>u</i>		<i>o</i>		<i>e</i>

d) a quarta vogal forte é sempre desigual nos três sáficos de cada estrofe, mas uma delas é sempre um *a*:

I	<i>u</i>	II	<i>u</i>	III	<i>e</i>	IV	<i>ae</i>	V	<i>a</i>	VI	<i>e</i>
	<i>e</i>		<i>a</i>		<i>u</i>		<i>o</i>		<i>i</i>		<i>u</i>
	<i>au</i>		<i>e</i>		<i>a</i>		<i>i</i>		<i>u</i>		<i>a</i>

c) a última vogal forte é igual em dois sáficos em três estrofes e desigual nas outras três:

igual:	I	<i>e</i>	IV	<i>o</i>	V	<i>ae</i>
		<i>o</i>		<i>e</i>		<i>au</i>
		<i>e</i>		<i>e</i>		<i>e</i>
desigual:	II	<i>o</i>	III	<i>i</i>	VI	<i>a</i>
		<i>e</i>		<i>ae</i>		<i>e</i>
		<i>a</i>		<i>o</i>		<i>i</i>

A ode horaciana, como os poemas em geral, rebela-se contra uma divisão em partes: um poema é um todo e tem vida; dividi-lo é quebrar-lhe a unidade. Nem por isso, todavia, deixa de ser útil, por vezes, à análise literária, uma divisão que facilite o enfoque das idéias do autor e o seu entrosamento na seqüência poética.

O primeiro segmento da Ode VI compreende as duas primeiras estrofes e contém uma *invocação*, cujo sentido está bem claro; marcam-na o vocativo *Septimi* (v. 1) na primeira estrofe e, na segunda, o advérbio *utinam* (v. 6), expressão de um desejo profundo, profundamente sentido, significando “oxalá!”, “praza aos deuses”! O poeta chama o amigo e invoca os deuses; pensa na velhice e deseja um amigo e um refúgio..

Pela primeira estrofe, sabemos que o poeta não deseja um amigo qualquer para companheiro de sua velhice, mas o amigo que ele sabe disposto a acompanhá-lo aonde quer que vá: a *Cádis*, no sudoeste da Espanha, além de Gibraltar; à *Cantábria*, no norte da Península Ibérica, acima do Douro, crescendo, à distância, o fato de que o Cântabro é hostil; às *Sirtes*, golfos na Líbia, do outro lado do Mediterrâneo, golfos onde se agita a onda moura, a onda misteriosa, traiçoeira.

Dá o Autor, aqui, a medida do amigo, que, de fato, não é um amigo qualquer.

Certas assonâncias são bastante significativas nesta primeira estrofe:

Séptimi, Gadis / aditúre mecum et
Cantabrum indoctúm / iuga férre nostra et

*Barbaras Syrtis / ubi Maura sémper
aestuat únda.*

Essas assonâncias como que unem mais intimamente certas palavras que estão, de fato, relacionadas no contexto. No verso 1, a primeira vogal forte (*Séptimi*) é idêntica à última (*mécum*). Essa identidade de sons não aproximaria, de certa forma, o amigo, *Séptimi*, do poeta, que fala, *mécum*, ‘tu comigo’? Nos versos 2 e 3, *férre* e *sémper* têm também a mesma vogal forte, *e*. Este *sémper* não envolveria o amigo, *Séptimi*? E não eternizaria a capacidade de “suportar”, *férre*, atribuída ao amigo?

Vejamos ainda:

no verso 1, *Septimi aditúre*,
no verso 2, *Cantabrum indoctúm*,
no verso 4, *aestuat únda*:

Setímio é o amigo disposto a enfrentar duas dificuldades diferentes — o Cântabro rebelde e a onda inquieta. Não haveria, porém, um traço comum a essas duas dificuldades? — A magnitude, talvez, do perigo que ambas representam?

Outro aspecto interessante pode ser notado nessa primeira estrofe: a rima *Gadís* (v. 1 / *Syrtis* (v. 3), importante tanto do ângulo do som quanto do ponto de vista do significado. Essa rima soa particularmente expressiva, porque a final — *ís*, marcada pelo *ictus*, é reforçada pelas homorgânicas *d* e *t*.

Repete-se, mais ou menos, o esquema fônico na segunda estrofe, que é de notável sonoridade:

*Tibur Árgeó / positúm colóno
sít meáe sedés / utinám senéctae
sít modús lassó / maris ét uiárum
míliáiæque.*

O poeta não quer um asilo qualquer, mas Tíbur, fundada pelo colono de Argos, não longe de Roma — nem muito perto; Tibur, enfim, onde possa esquecer o mar e os caminhos e o trabalho.

vv. 5	<i>i</i>	<i>a</i>	<i>o</i>	<i>u</i>	<i>o</i>
6	<i>i</i>	<i>ae</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>e</i>
7	<i>i</i>	<i>u</i>	<i>o</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
8	<i>i</i>				<i>ae</i>

a) Todos os versos se iniciam pela vogal *i*; no início dos três sáficos, *Tíbur, sít, sít*, a insistência como que enfatiza o desejo do Autor de que *Tíbur* seja.

b) Iniciando os três primeiros versos com palavras muito curtas e fazendo constar o adônico de uma só palavra, que contém três *ii* (*mílitiaáeque*), o poeta consegue grande sonoridade, independentemente das outras assonâncias e da rima, *Argeó / lassó*, e da presença dos ditongos, *meáe / senéctae / militiáeque*, sobre dois dos quais recai o *ictus*.

c) Nos dois primeiros sáficos

Tíbur Argeó / positúm colóno
sít meáe sedés / utinám senéctae

as assonâncias em *o* e *e* estariam ligadas à expressão; os sons adquiririam significados, unindo palavras que, embora afastadas no texto, estão próximas no contexto. Note-se, ainda, a posição de destaque em que, nos versos citados, se colocam tais palavras.

Estas duas estrofes, que compõem o que chamamos a *invocação*, parecem longas, como são longos os caminhos para a Bética e a Cantábria; parecem arrastar-se, como se arrasta a velhice. talvez pela mesma presença das sílabas contendo a sibilante *s* e que, em treze casos sobre dezessete, constituem a sílaba forte:

vv 1 *Séptimi Gadís / aditúre mécum et*
2 *Cántabrum índoctúm / iuga férre nóstra et*
3 *Bárbarás Syrtís / ubi Máura sémper*
4 *áestuat únda,*
5 *Tíbur Argeó / positúm colóno*
6 *sít meáe sedés / utinám senéctae*
7 *sít modús lassó / maris ét uiárum*
8 *mílitiaéque.*

Este primeiro segmento encerra a idéia principal do poema, suas “figuras” centrais:

- o amigo (*Septimi*, v. 1)
- o poeta (*mecum*, v. 1)
- a velhice que chegará (*meae senectae*, v. 6)
- o cansaço (*lasso*, v. 7)
- o asilo necessário (*sedes*, v. 6)
- o asilo desejado (*Tibur*, v. 5)

O segundo segmento supõe o destino, que talvez impeça a realização do desejo do poeta, ou talvez interfira nessa realização.

As três estrofes que o compõem apresentam a alternativa: a região de Tarento, os campos outrora governados pelo lacônio Falanto, o vale do Galeso, que ele, poeta, pedirá, suplicará, reclamará para si.

Horácio canta o seu amor à região de Tarento e explica por que esse recanto da terra lhe “sorri” acima de todos os outros.

A primeira das três estrofes pinta, às margens do “doce Galeso”, as ovelhas de lã delicada, sob abrigos de peles. O adjetivo *dulce*, iniciando o verso 10, como que envolve, a um tempo, o rio, as ovelhas e o próprio poema, na medida em que se repete nas imagens das estrofes seguintes:

- no mel (*mella*, v. 15),
- nas uvas (*uuis*, v. 20);

e não só no mel e nas uvas mas no próprio sorriso da região:

Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét / (vv. 13-14).

Pensamos que *dulce* (v. 10) e *ridet* (v. 14) são as chaves de todo este segmento. Esse recanto da terra sorri, porque o seu mel é tão bom quanto o do Himeto — e o Himeto é célebre pelo mel; sorri, porque as suas azeitonas rivalizam com as da verde Venafro — e a Venafro é célebre pelas azeitonas; sorri, porque as suas primaveras são longas e os seus invernos tépidos; sorri, porque a sua montanha é amada pelo fecundo Baco, e as uvas de suas videiras são tão boas quanto as melhores de Falerno — e Falerno produz as melhores do mundo; sorri, e o seu riso é doce.

Há duas observações a que não pøde fugir-se: a primeira refere-se a *prohibent* (v. 9), em oposição a *petam* (v. 11) e *praebet* (v. 17), formando um quadro que inclui as Parcas de um lado (*prohibent*), e Júpiter de outro (*praebet*), tendo no meio o poeta reivindicando (*petam*): Júpiter concede e ele quer mas as Parcas talvez o afastem daquilo que ele quer.

A segunda observação relaciona-se com certos aspectos formais. A primeira das três estrofes (*Vnde si Parcae. . .*) soa, talvez, meio

misteriosa, quem sabe se pela mesma presença das Parcas, reforçada, no espírito do receptor, pela presença dos *uu* como vogais fortes a iniciarem todos os versos:

vv 9 *únde*
10 *dúlce* / *ouibús*
11 *flúmen*
12 *rúra.*

Paira sobre a estrofe uma indagação que surge com o *Vnde si Parcae*: é mistura de dúvida, esperança, submissão e desejo, que cresce no verso 11 (*petam*) e continua a crescer ao longo do poema, até transformar-se em certeza, nos últimos versos (*ibi tu sparges*, ‘aí espargirás’ .). O mistério prolonga-se: envolve a região sonhada, os versos que a descrevem, e a nós mesmos, que tentamos penetrar o poema — e o faria, em parte, através dos nossos ouvidos; há, nas duas estrofes seguintes, IV e V, uma nítida insistência sobre o *u*, vogal forte, insistência feita mais impressiva pela presença da nasal, em quatro sobre sete vezes em que se repete:

vv. 13 *terrarúm* /
14 *ángulús*
15 *décedúnt* /
16
17 *longúm* /
18 *Iúppitér*
19 / *minimúm*
20 *úuis.*

A insistência não é, todavia, tanto em relação ao número, quanto em relação à posição:

- a) o fato aparece nos versos 13, 15, 17 e 19;
- b) nos versos 13 e 15, antecedendo imediatamente a cesura;
- c) nos versos 17 e 19, primeiro antecedendo a cesura e, depois, a ela sucedendo imediatamente, portanto no miolo do verso, e formando rima.

A terceira das três estrofes apresenta, também, um homeoteleuto que, por causa do *s* final, se prolonga, agindo como uma rima e aproximando fonologicamente duas palavras que o contexto une: *Falérnis* e *úuis*, nos vv. 19 e 20, último sáfico e adônico.

Alguns estudiosos da poesia latina opõem restrições ao valor das rimas ou homeoteleutos baseados nas desinências casuais; mas, na verdade, parece que, nesta ode, *Falérnis / úuis*, na posição em que se encontram, têm, por sua causa, maior valor expressivo.

O mesmo poder-se-ia dizer da assonância em *a* seguido de *s* nos dois primeiros versos desta mesma estrofe V: *tepidásque* (v. 17 e *brumás* (v. 18), mesmo porque os *ss* permanecem “no ar” (. . .) através de *amícus* (v. 18), prolongando-se até *Falérnis* (v. 19) e *úuis* (v. 20).

Tudo isto contribui, sem dúvida, para dar ao poema o caráter envolvente que lhe faz o encanto.

Pode observar-se que as vogais fortes das palavras-chave se irradiam por todo o poema. Um dos segredos, aliás, da Ode VI do Livro II está nas palavras-chave irradiantes.

As palavras irradiantes seriam *Septimi* e *uatis*, iniciando, respectivamente, o primeiro e o último versos do poema.

Estariam os *aa* e *ee*, que representam mais da metade das vogais fortes da ode, ligados a esses dois nomes? Representariam uma como que irradiação do poeta e do amigo, sobretudo neste segundo segmento do poema, em que há perfeita equivalência de *aa* e de *ee* fortes? Significaria essa equivalência *presença* de ambos naquela região sonhada que esta segunda parte do poema descreve?

O terceiro segmento compreende a última estrofe — o último período, e resume tudo:

— resume o lugar: *ille locus et beatae arces* (vv. 21-22); adiante, *ibi* (v. 22), que é o resumo do resumo;

— resume as delícias do lugar, por meio dos adjuntos *ille* e *beatae* (vv. 21-22);

— resume a insistência do poeta quanto à presença do amigo no seu retiro: *te mecum postulant* (vv. 21-22), ‘reclamam a ti e a mim’, ‘reclamam a ti comigo’;

— resume a própria vida, o que dela resta: *calentem fauillam* (vv. 22-23);

— resume a amizade:

/ *tú caléntem*
débitá spargés / lacrimá fauillam
uátis amíci,

'tu (porque és meu amigo) derramarás a lágrima que eu mereço.
(porque sou teu amigo.)' (vv. 22-24).

Esta última estrofe é expressão, sentimento, emoção. Não apenas *resume* tudo. *Resumir* não é o termo. Ela *compreende* tudo; *encerra* tudo; *envolve* tudo numa aura de intimidade e perfeição: o poeta e o amigo são envolvidos pela região sonhada (*ille te mecum / locus...*), mergulhados nela!

Os dois versos iniciais deste segmento,
Ille té mecúm / locus ét beátae
póstulánt arcés /,

retomam os dois iniciais da IV estrofe,

Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét /,

havendo, mesmo, certa equivalência de sons nesses vv. 13-14 e 21-22:

vv. 13	<i>i</i>	<i>e</i>	<i>u</i>	<i>ae</i>	<i>o</i>
21	<i>i</i>	<i>e</i>	<i>u</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
vv 14	<i>a</i>	<i>u</i>	<i>e</i>	<i>o</i>	<i>e</i>
22	<i>o</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>u</i>	<i>e,</i>

o que os torna, também musicalmente, equivalentes.

Retoma-se *ille angulus* mantendo-se a posição de *ille* em *ille locus*; o que se não mantém é a posição do sujeito em relação ao complemento verbal; em

Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét / (vv. 13-14),

o sujeito (*angulus*) está mais longe do complemento (*mihi*), como se aquele recanto da terra lhe sorrisse de longe, entre outros recantos que também sorrissem: mais que os outros, *praeter omnis*, mas entre outros. e ainda assim, mesmo de longe, o envolvesse no seu sorriso. Mas em

Ille té mecúm / locus ét beátae
póstulánt arcés /,

não é de longe que aquele recanto envolve o amigo e o poeta: aquele recanto e os cimos bem-aventurados que os reclamam abraçamos de perto e como que se fecham sobre eles.

E finalmente em

/ *ibi tú caléntem*
débitá spargés / lacrimá fauúllam
uátis amíci,

o amigo estará presente e, na sua presença, o poeta se tornará em cinza.

Dissemos acima que esta última parte do poema como que envolvia tudo em uma aura de perfeição. A perfeição está aqui, nos últimos versos: perfeição no sentido da realização plena. Horácio, mais de uma vez, ao longo de sua vida e de sua obra, refere-se à morte como coisa natural, inevitável, certa. Para ele, não é feliz nem infeliz aquele que morre: é apenas mortal. Mas aquele que vive os seus últimos dias nos cimos bem-aventurados que sempre lhe sorriram, e que o reclamaram, aquele que sabe que terá, além da vida — já transformado em cinza — a lágrima do amigo, esse é feliz, realizado, perfeito.

Das nove vogais fortes, neste fim de poema, três são *aa*, três são *ee*, duas são *ii* e uma é *u*; das treze vogais fracas, seis são *aa*, uma é *e*, seis são *ii*; do total, pois, nove são *aa*, quatro são *ee*, oito são *ii*, e uma é *u*. Essa distribuição, com predominância de *aa* e *ii*, dá à última oração grande musicalidade. Na verdade, a musicalidade deste poema é tão importante quanto o seu conteúdo intelectual, se é nele possível alguma dicotomia.

E se é verdade que a essência da poesia é a música, se, como quer Isócrates, a harmonia é mais importante que o pensamento, também é verdade que a poesia ultrapassa os sentidos e que as palavras têm significado. .e que, se um poema, sobre ser musical, como este, é rico de significado, o poeta que o compôs, sobre ser um poeta, sobre ter um ouvido, tem um coração. e o poema, pelo ouvido, chega ao coração.

Resta-nos uma indagação. Qual o tema central da Ode a Sertório? A amizade, sem dúvida, ao que nos parece.

Horácio pede aos deuses, para a sua velhice, o amigo e um retiro. Este pode ser Tíbur — oxalá o seja! — mas, se o não permi-

tirem as Parcas, pode ser a região de Tarento. O que ele quer é chão pátrio, que não iria buscar, em “terras aquecidas por outro sol”, o seu refúgio; e quer a presença do amigo.

Esta ode começa e termina com a amizade; poderíamos dizer que tem estrutura circular: o amigo (*Septimi*, v. 1) e o poeta (*uatis amici*, v. 24) fecham o círculo.

Se a natureza envolve os amigos, na verdade a amizade envolve todo o poema, resume-o e como que se derrama sobre ele, assim como a lágrima se derramará sobre a cinza quente do poeta.

A própria região encantada da Magna Grécia, que o poeta namora e que o chama, chama também o amigo e não tem sentido para o primeiro sem o segundo.

E' poema de um autor que, se buscou a perfeição da forma, não esqueceu *jamaiz* o sentimento, não abandonou *jamaiz* o culto da amizade e, religiosamente romano, *jamaiz* deixou de amar o campo, a vida, a natureza.

Haverá, talvez, quem veja neste poema de poeta clássico, amigo de Augusto, voltado para a política de retorno ao campo, um poema de apologia da natureza. Não nos parece. Ao contrário, a natureza seria, aqui, apenas uma imposição do *eu* do poeta.

NARRAÇÃO E METALINGUAGEM EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Irlemar Chiampi Cortez

Grande Sertão: Veredas apresenta características especiais no nível da narração que o singularizam na literatura brasileira. Nele, a comunicação narrativa, articulada sobre um doador e um destinatário, alcança um tão extraordinário grau de realização artística que, não seria demais dizer, representa a integração de experiências de narração da ficção universal.

Neste trabalho, nos propomos investigar os problemas da emissão e recepção do relato, operando sobre dois códigos de significantes: como o narrador vê sua história e como o leitor percebe a história narrada. Quanto ao primeiro, nos pareceu relevante coordená-lo com a metalinguagem do narrador Riobaldo, ou seja, como o narrador *diz* que vê sua história. No segundo código, será preciso mostrar como o leitor é significado ao longo do relato. O estudo do nível narracional se ocupa, pois, como diz Roland Barthes em sua teoria narrativa, “dos signos de narratividade, conjunto de operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa” (1).

O ponto de partida é saber quem narra no *Grande Sertão*. Isto é aparentemente fácil: é Riobaldo, um personagem da história relatada. Mas é preciso qualificar este narrador e diferenciá-lo do autor:

1. Quem emite o relato não é uma “pessoa”, no sentido psicológico do termo, e não se confunde com o autor. O romance não é a “expressão” de um “eu” exterior;
2. Como os personagens, o narrador é um ser de papel;
3. Os signos desse narrador são acessíveis a uma análise semiológica, já que ele é uma “pessoa lingüística”. O que interessa é sua “performance”, o ato de locução, a lexis.

(1) — BARTHES, Roland, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in: *Communications*, n.o 8, Du Seuil, Paris, 1966, p. 21.

I. O CÓDIGO DO NARRADOR

1 Aspectos do relato (signos do narrador)

O sistema de narratividade predominante no *Grande Sertão* é, sem dúvida, o signo pessoal (eu). Dissemos predominante e não exclusivo, porque há seqüências que contêm a não-pessoa (êle), como no Julgamento de Zé Rebelo. Ali o discurso é direto e indireto, alternadamente, e, quando indireto, o narrador é mais observador que atuante.

Há ainda outro aspecto dessa pessoalidade que deve ser levado em conta: ao ser memorialístico, o relato distancia o narrador do ator dos acontecimentos. A atual situação do narrador é informada no relato, na instância do presente da locução. Riobaldo-narrador está velho (2) e reumático (p. 23), quase barranqueiro (p. 469) e pratica tiro ao alvo para se distrair (p. 9). Considera-se um homem ignorante (p. 152 e 234), mas rende tributo à sabedoria do compadre Quelimém (p. 152 e 348) e à instrução do seu interlocutor (p. 22, 49, 78, 178). Costuma falar pouco, gosta de pensar e repensar (p. 234) e as recordações preenchem seu existir (p. 341). Está bem casado com uma senhora chamada Otacília (p. 457), mas não se refere a filhos; nutre por sua esposa uma “amizade de afeto” (p. 394) e se vangloria: “Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores da beirada mal nem vejo. ” (p. 260). A religião lhe é uma espécie de solaz: “Reza é que sara da loucura (. . .). Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio. Uma só para mim é pouca, talvez não me chegue” (p. 15). Tem muitas dúvidas e, talvez, uma só grande certeza: viver é muito perigoso. Desfruta de vida tranqüila, no “range rede” (p. 11) ou na sua cadeira de espreguiçar (é sentado nela que conta sua história ao doutor), grandalhona, que é “das de Carinhonha” (p. 234) e pouco pretende já: “Hoje eu quero é a fé, mais a bondade (. . .) eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo — mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa. Outra razão, outros tempos” (p. 412).

(2) — ROSA, J. Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*, José Olympio Edit., Rio de Janeiro, 1968, 6a. ed., p. 260. (As indicações de páginas remeterão a essa edição)

Esta objetivação do passado é estruturada através de um artifício muito eficaz, que é a colocação de uma narrativa-moldura (3) que encerra a história contada. E isto tem importante consequência para a percepção de leitura: se esta se dá ao nível dos acontecimentos em-si, há pessoalidade do narrador, mas se se dá ao nível do presente da narração, objetivado o ator, prevalece a a-pessoalidade (4). Por esta razão podemos afirmar que o *Grande Sertão* é um relato onde se misturam os sistemas de narratividade, segundo a perspectiva do leitor, móvel pelos próprios elementos significantes da obra.

Segundo Kayser, uma “situação épica primitiva” implica numa tríade formada pelo narrador, matéria narrada e público (5) e “atitude narrativa” é a “relação do narrador com o público e com a matéria narrada” (6). Barthes retoma a idéia, definindo a “situação de relato” como “um conjunto de protocolos segundo os quais se consome o relato” (7). Apesar de admitir que o narrador é *conditio sine qua non* de toda literatura épica e que as atitudes narrativas são bem diferenciadas na prosa, Kayser não crê na eficácia de uma tipologia delas para uma teoria dos gêneros épicos (e o justifica através de uma fórmula vaga: “Pois a Épica patenteia mundo” (8). No entanto, qualquer esforço em admitir-se epicidade no *Grande Sertão* esbarra com o problema da narração. Nele está representada a situação de relato, ao contrário de muita narrativa contemporânea, que procura “disfarçar” o código narracional (9) e, como em toda narrativa, o nível narracional coroa os níveis anteriores, fecha o relato e contém a metalinguagem dessa mesma narrativa (10). Só que no *Grande Sertão*

(3) — W. Kayser fala de “narrativa enquadrada” (Rahmenerzählung), cuja função — segundo ele — é de dar credibilidade aos fatos narrados e intensificar a situação primitiva de todas as narrativas (cf. KAYSER, W., *Análise e interpretação da obra literária*, vol. I, Armenio Amado ed., Coimbra, 1958, 2.a ed., p. 311).

(4) — Cf. III.2. neste trabalho.

(5) — Cf. *op. cit.*, T. I, pp. 310 e 316 e T. II, p. 243.

(6) — *Idem, ibidem*, T. I, p. 316.

(7) — *Op. cit.*, p. 22.

(8) — *Op. cit.*, T. II, p. 246.

(9) — Com isto se reforça a atmosfera “medievalesca” ou “antiga” do *Grande Sertão* — tão estudada já ao nível dos personagens e acontecimentos pela crítica rosiana. É próprio das sociedades “arcaicas” a forte codificação do relato — nos informa R. Barthes, que acrescenta: “Mais pour le courant, notre société escamote aussi soigneusement que possible le codage de la situation de récit (...). La répugnance à afficher ses codes marque la société bourgeoise et la culture de masse qui en est issue: à l'une et à l'autre il faut des signes qui n'aient pas l'air de signes (*op. cit.*, p. 22). O código narracional do GSV está próximo assim de relatos como o *Decamerone* de Boccaccio, *Canterbury Tales* de Chaucer, ou *As mil e uma Noites*.

(10) — BARTHES, R., *op. cit.*, p. 22.

esta metalinguagem não é implícita, indiciada, mas explícita e clara, oferecida pela polarização presente/passado e conduzida pelo narrador na avaliação que faz do seu ato de locução.

Ora, se o narrado na épica se apresenta como imutável e fixo (11), esta avaliação altera a “pureza” do *aoristos*, que é a melhor expressão lingüística do épico (12), fazendo-o mutável e móvel. Ainda que possamos estabelecer vários elementos de identificação do *Grande Sertão* com a Épica (independência de certos fragmentos, o evento que dá direção ao relato, a personagem fulcral à qual os acontecimentos se subordinam, a amplitude do espaço etc.), a pessoalidade da narração impede a elevação de Riobaldo para as alturas do rapsodo. Embora não haja particularidade do mundo do relato (o sertão é um “cosmos”), nem particularidade do leitor (os “valores” da obra são universais), — contudo o *tom* é particular — e isto volatiliza a epicidade do *Grande Sertão*.

A representação da situação de relato, com o enfrentamento narrador/interlocutor, destrói a necessária distância exigida pela Épica. Riobaldo-narrador assume uma franca atitude de confissão e nem remotamente faz o papel de intermediário das Musas, ou se conduz com a solenidade homérica.

2. *Um protocolo de apresentação: a narrativa-moldura*

Dissemos que o *Grande Sertão* representa a sua situação de relato. Com efeito, existe uma situação plenamente: interrelacionamento de personagens, relações mútuas espacial e temporalmente configuradas, e é a seguinte: um ex-jagunço chamado Riobaldo, ao contar, a história de sua vida (como jagunço de vários chefes e êle próprio como chefe) e seus amores, a um “doutor” da cidade, a quem hospeda em sua casa, por três dias, indaga-se a respeito da existência do demônio e solicita a este que o ajude na resposta. Pode-se figurar a imagem de um quadro, cuja tela fosse a história contada por Riobaldo, e cuja moldura fôsse constituída pelo ato de contá-la. Os componentes de cada uma dessas narrativas são nítidos e podemos esquematizá-los da seguinte maneira:

(11) — Cf. KAYSER, *op. cit.*, T. II, p. 243.

(12) — “El tema de la épica es el pasado como tal pasado: háblasemos en ella de un mundo que fue y concluyó” (Ortega y Gasset, J., *Meditaciones sobre el Quijote*, in: Obras de J. Ortega y Gasset, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, 3.a ed., p. 55.

Narrativa "A"

1. Ação: história da vida do jagunço Riobaldo;
2. Personagens: Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo, Medeiro, Vaz, Joca Ramiro, etc.
3. Tempo representado: vários anos: do encontro com o menino Reinaldo, às margens do Rio São Francisco, até a morte de Diadorim.
4. Espaço representado: o sertão (com especificação de vários lugares).
5. Tempo verbal: pretérito (imperfeito e perfeito).
6. Tipo de discurso: indireto.

Narrativa "B"

1. Ação: o contar de certos acontecimentos vividos por um jagunço.
2. Personagens: o velho Riobaldo e um doutor da cidade.
3. Tempo representado: três dias (igual ao tempo da locução de A.1.).
4. Espaço representado: a casa de Riobaldo.
5. Tempo verbal: presente.
6. Tipo de discurso: direto.

A narrativa "B", contém "A" e confrontando-as se vê que são diferentes quanto à "situação narrativa" Segundo Stanzel, haveria duas, portanto dois tipos de romance (13).

"A" — situação narrativa do "eu": identificam-se o eu-narrador com o eu que vive a experiência, mas distanciam-se temporalmente (romance de primeira pessoa).

"B" — situação narrativa pessoal: a representação é cênica, fixando-se o "hic et nunc" dos personagens (romance de personagem).

Examinemos um modelo no romance da montagem das duas situações e as "performances" narrativas em cada uma:

(13) — Respectivamente "Die Ich Erzählsituation" e "Die Personale Erzählsituation" STANZEL, F. K., *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Van der Koek en Ruprecht, 1964, p. 16, apud ROSSUM-GUYON, F. van, "Point de vue ou perspective narrative" in: *Poétique*, n.º 4, Du Seuil, Paris, 1970, p. 488.

“Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível (...). Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpaticizava a já comigo” (p. 81)

Esta passagem da história corresponde ao grau zero do sistema temporal representado nela: é o primeiro encontro de Riobaldo com o menino Reinaldo, às margens do Rio São Francisco. A situação narrativa é francamente de primeira pessoa (o narrador e a personagem se identificam, mas não se confundem), com os indicadores: *eu, me, mim, meu, minha, comigo*; a modalização expressa a não-onisciência (“senti que. ”, “achava que. ”); só há ciência no âmbito do “eu”, com verbos de estados interiores: *sentir, achar, gostar, desejar, envergonhar-se*. Todorov observa que nos relatos que dizem “eu”, há um “sujeito da enunciação enunciado”, que se intercala entre o “ê” e o “eu” (“me”) e que os submerge, sem destruí-los. Em “eu olhava”, por exemplo, êsse “eu” que olhava não é o mesmo que o que enuncia. “*Eu* não reduz dois a um, mas converte a dois em três” (14).

O trecho transcrito acima é seguido da descrição dos acontecimentos da travessia do rio, para, uma vez completada a apresentação dos fatos, ser sucedida pela *avaliação atual* dos mesmos:

“Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de .O senhor não me responde. (.) Mas onde é a bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? (...) Mas, para quê? por quê (.) Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim? (...) Ao quê? Não me dê, dê. Mais hoje mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. Assim, o senhor já me compraz. Agora pelo jeito de ficar calada alto, eu vejo que o senhor me divulga” (pp. 86-87).

(14) — TODOROV, T., “Poética”, in: DUCROT, O. et alii, *¿Qué es el estructuralismo?* Losada, Buenos Aires, 1971, trad. R. Pochtar e A. Pirk, pp. 125-126.

Aqui, um exemplo da segunda narrativa. A narração abandona o pretérito e fixa o presente. Se diz ali “agora” e, como no exemplo de “A”, dois personagens se enfrentam: o narrador e um “senhor” a quem propõe uma questão mas não deixa responder. Contudo a forma monológica é apenas uma aparência, já que o interlocutor dá uma resposta de assentimento a “O senhor não me responda” e os seus signos serão dados pelo locutor da mensagem no decorrer do diálogo (veja-se mais adiante III-1). A narração feita pelo modo dramático registra atos, gestos e palavras dos participantes da cena, *mostrando-os*, sem mediação. Outro aspecto é ainda notável: a narrativa “A” aparece em relação de subordinação à narrativa “B”. Desde a primeira página do romance, “B” não tem autonomia, é dependente dessa principal que lhe antecede (o que não significa que tenha mais “valor”). Lingüísticamente diríamos que não há equivalência entre elas, mas dependência, onde “A” é o núcleo subordinante, oração principal e “B”, seu complemento, oração subordinada ou acessória. A própria articulação sintagmática da narrativa coloca “B” sempre como consecutiva e conseqüente de “A”

A narrativa que denominamos “B” é a situação de relato. Numa primeira instância ela é uma análise dos acontecimentos relatados em “A”, para ser depois um balanço da atual situação do narrador. Semanticamente “B” se apresenta, em relação ao núcleo, como dedução, conclusão, generalização, indagação, explicação, etc. Mas esta moldura ganha mais um estrato, se destacamos da *avaliação do fato* a *avaliação do ato* (de narrar). A crítica rosiana desde sempre tem atentado para essa especial característica do romance: Cavalcanti Proença propôs uma divisão em plano objetivo e subietivo (15) e José Carlos Garbuglio em sua tese de livre-docência” (16) distingue três planos — 1.º: do enredo ou história; 2.º: análise dos acontecimentos; 3.º: análise do processo narrativo. Queremos aqui acrescentar algumas considerações sobre esta divisão para abrir caminho ao problema que nos interessa: a visão crítica do narrador sobre o ato de narrar.

Assim, admitindo níveis da narrativa “B”, podemos formular:

- A — apresentação dos acontecimentos (pretérito).
- B — representação do diálogo; subdivide-se em:

(15) — PROENÇA, Cavalcanti M., *Trilhas do Grande Sertão*, Cadernos de Cultura, Ministério de Educação e Cultura, Rio, 1958.

(16) — Apresentada na F.F.L.C.H. da U.S.P., em 1970 e em vias de publicação pela Edit. Atica, São Paulo. Com o título: *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. O que extraímos é do original, subcapítulo “O duplo aspecto das coisas”

- B₁ — avaliação do acontecimento relatado em A (o passado)
- B₂ — avaliação da vida atual do narrador e da condição humana (o presente)
- B₃ — avaliação do ato de narrar (o presente em progressão)

Com um exemplo se visualiza a articulação dos níveis:

- A — “Desistir de Diadorim,
- B₃ — foi o que eu falei? Digo, desdigo. Pode até ser, por meu desmazelo de contar, o senhor esteja crendo que, no arrancho do acampo, eu pouco visse Diadorim, amizade nossa padecesse de descuido ou míngua. O engano. Tudo em contra.
- A — Diadorim e eu, a gente parava em som de voz a alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro. De manhã à noite, a afeição nossa era duma côr e duma peça. Diadorim, sempre atencioso, esmarte, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, ele repousava qualquer mau ânimo.
- B₃ — Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta conversa minha abreviã? Veja o senhor, o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor, por tudo, sòmente o que Diadorim viveu presente em mim, o tempo — em repetido igual, trivial — assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que eu deixo de lado?
- B₂ — Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para a tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom. Seja?
- B₃ — E aquele Garanço, olhe: o que eu dele disse, de bondade e amizade, não foi estrito.
- B₁ — Sei que, naquela vez, não senti| Só senti e achei foi em recordação,
- B₂ — que descobri, depois, muitos anos.
- B₁ — Coitado do Garanço,
- A — ele queria relatar, me falava: — “Fui almocreve, no Serém. Ti-ve três filhos. ” etc. (pp. 143-144).

A combinação destes níveis não se faz por alternância, pois não se dá a mera interrupção de um para ocorrer o outro e, é óbvio, não há um modelo de repetição (tipo A B₁ B₂ B₃ A etc.); tampouco há coordenação (17), pois não existe pura justaposição dos níveis. Há, sim, *encaixamento*, já que a relação sintática é de subordinação (o núcleo é sempre A para B₁ e B₂, mas para B₃ pode ser qualquer um e mais de um ao mesmo tempo) e temos a inclusão de uma história den-

(17) — A coordenação a que nos referimos, não custa insistir, é entre grandes unidades do relato; ainda que entre as orações prevaleça tal processo, a regra de combinação dos níveis só faz negá-la.

tro da outra, da mesma forma como Todorov observou para as *Mil e uma Noites*, cujos contos são encaixados no conto sobre Chahrazade (18). Podemos dizer ainda que cada vez que ocorre A se abre uma combinatória. No exemplo citado há dois tipos de combinação apenas. Quantos haveria em todo o romance? Impossível sabê-lo por cálculos matemáticos (o número de níveis combinados com A é variado). O importante é saber que o *princípio de relação* entre eles, que apontamos acima, se mantém por todo o romance.

3. *A oralidade do discurso de Riobaldo*

Já se observou que *GSV* não é um fluxo da consciência, pois o diálogo instaura a “objetivação das relações por meio da língua falada” (19). Ao ser *fluxo oral*, afasta-se do irracionalismo dos estados pré-conscientes para ser linguagem da consciência-formulada — e cujo sentido brota da seqüência dos segmentos (20). Essa oralidade, conquanto se expressa, de imediato, no primeiro signo tipográfico do romance, abrindo a representação da fala, vai muito além dele e consta de toda a metalinguagem de Riobaldo. Assim o seu ato de narrar é sempre referido como uma *fala*:

- “Ai, arre, mas que esta minha boca não tem ordem nenhuma” (p. 19)
- “Bom, ia falando:...” (p. 20).
- “Se eu estou falando às flautas.. ” (p. 49).
- “Eu sei que isto que estou dizendo.. ” (p. 78)
- “Agora que o senhor ouviu... (p. 86)
- “Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando.. ” (p. 112)
- “...o que eu falei foi exato?” (p. 142).
- “...nesta conversa minha abreviã?” (p. 143).
- “De tudo não falo.” (p. 166).
- “...o que vim dizendo.” (p. 234).
- “...o senhor vai me ouvir” (p. 237)
- “...falo para o senhor crer.. ” (p. 261).
- “O senhor já que me ouviu até aqui, vá ouvindo” (p. 288).
- “...já venho — fala rno assunto (. .) E escute.” (p. 370).
- “O que me mortifica de tanto falar. ” (p. 385).
- Etc., etc.

Falar, dizer, ouvir são denotadores da oralidade do relato, como também o são os recursos típicos da linguagem falada (elipses, anacolutos, repetições, etc.) e as expressões “muletas” do coloquial (*ai,*

(18) — TODOROV, T., “Les catégories du récit littéraire”, in: *Communications*, n.º 8, Du Seuil, Paris, 1966, p. 140.

(19) — SCHWARZ, Roberto, “Grande-Sertão: a fala”, in: *A Sereia e o Desconfiado*, Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1965, p. 25.

(20) — Idem, *ibidem*, p. 25.

daí e, sobretudo, mire e veja). Além de *falar* aparecem: *referir, contar, relatar, narrar, glosar* e até *servir narração* (p. 175) — quando Riobaldo se refere ao seu ato de locução. Predomina, porém, o termo *contar*. A etimologia da palavra ajuda neste caso: *contar* vem de *computare*, “computar”, contar, “referir” (*conto* vem de *computum*), e posteriormente significou “relato de aventuras imaginárias”). A acepção de *contar* como *computar, calcular* se adapta ao propósito do narrador de descobrir pela narração os liames dos fatos, o por quê das coisas (narrador = medidor, avaliador).

Essa oralidade retém ainda outro problema: a fala é outorgada no *GSV* pela *escritura* e isto cria uma curiosa relação entre os opostos: o fechamento inerente a esta se dilui naquela. “O que opõe a escritura à fala — nos diz Roland Barthes — é que a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não passa de uma duração de signos vazios, dos quais só o movimento é significativo” (21). *Grande Sertão* logra, assim, neutralizar com a mobilidade da fala o endurecimento e a contra-comunicação da escritura (22).

Esta aventura lingüística é ainda uma proposta nova à tradição novelesca no Brasil, já que “fica eliminado o contraste canhestro, tão praticado pela prosa regionalista, entre o diálogo que reproduz o falar e o não-diálogo que reproduz a prática letrada do autor” (23).

II — *A visão crítica do narrar*

Riobaldo aparece no romance em quatro atuações: 1) — é personagem de “A”, 2) — é personagem de “B”, 3) — é narrador de “A” e 4) — é crítico de seu método de narrar em “B₃”. Assim, enquanto o narrador faz da personagem o seu objeto, o crítico se volta,

(21) — BARTHES, R. — *O Grau Zero da Escritura*. Cultrix, São Paulo, 1971, trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, p. 31.

(22) — “Doravante, cada uma delas [escrituras], a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, quer ser o ato inicial pelo qual o escritor assume ou renega sua condição burguesa. Cada uma é uma tentativa de resposta a esta problemática órfica da Forma moderna: escritores sem Literatura (...) Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que se põe em questão; o que a modernidade permite ler, na pluralidade de suas escrituras, é o impasse de sua própria História’ (idem, *ibidem*, p. 72).

(23) — GALVÃO, W. Nogueira — *As Formas do Falso; um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 71.

por sua vez, sobre o narrador; da direita para a esquerda, este esquema mostra a relação sujeito-objeto: personagem-narrador-crítico.

A quarta atuação de Riobaldo constitui sua metalinguagem. Todo sistema de significação comporta um plano de expressão (E) e um plano de conteúdo (C) e se realiza com a relação — (R) entre (E) e (C) —: ERC. Sabemos que este sistema pode imbricar-se num segundo sistema em dois diferentes pontos de inserção: (E) e (C); se a inserção se faz em (E), o resultado é um sistema de conotação: (E R C) R C; se se faz com (C) o resultado é um sistema de metalinguagem: E R (E R C) (24). No *Grande Sertão* se verifica a original coexistência dos dois sistemas duplos, onde “A”, “B₁” e “B₂” formam o sistema de conotação e “B₃” um sistema metalinguístico, que se opera sobre a linguagem do primeiro. Podemos representar a montagem dos sistemas da seguinte maneira:

[(E R C) R C] [E R (E R C)]

E' notável ainda que na avaliação do ato de contar sua história, Riobaldo-narrador, como um semiólogo, cria um sistema em que (C) é constituído por um sistema de significação. Ora, por estar inserido na obra e sem ser linguagem científica, se vê logo que o sistema metalinguístico se erige como um novo sistema de conotação. A operação que realizamos em seguida quer fazer desta metalinguagem uma *linguagem-objeto*, buscando-lhe os significados e a pertinência (eventualmente) com relação ao primeiro sistema. Em outras palavras queremos examinar a *poética* de Riobaldo.

1 O método é “desordenado”

Riobaldo manifesta, desde o começo e como primeiro passo para sua auto-crítica, plena consciência da subversão que faz à cronologia dos fatos vividos: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (p. 19). A justificação vem de imediato:

“Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este.” (p. 49)

“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo (...). Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. (...) A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, (...) Contar seguido alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.” (pp. 77-78).

(24) — BARTHES, R. — *Elementos de Semiologia*, trad. de Izidoro Blikstein. Cultrix-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971, pp. 95-96.

“(...) sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz” (p. 112).

Se o que conta é “difícil, muito entrançado” (p. 78) é impossível submeter-se à racionalidade da cronologia. O que conta “não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (p. 79).

O seu aprendizado de “contador” muito deve a Quelemém, o compadre, um dos que já ouviram a história e “orientou” Riobaldo sobre a ordenação da matéria. Sua grande contribuição neste sentido foi designar o verdadeiro objeto dos relatos de Riobaldo:

“...ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, o outra coisa.” (p. 162)

Por isso o narrador não vai em busca do passado, como um mero antecedente do presente. Vernant, ao analisar os problemas da criação poética na Grécia antiga, observa que o poeta, possuidor da ciência de Mnemosyne, quer conhecer os “começos”, as “origens” e o passado é uma “fonte” do presente. Este conceito de “*poesis*” se aplica a Riobaldo, pois ele busca o passado e, tal qual o poeta primitivo, sua “recordação procura não situar os acontecimentos num quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial de que provém o cosmos e que permite compreender o acontecer em seu conjunto” (25).

É significativo que esses comentários sejam mais numerosos até a descrição do Encontro com Reinaldo às margens do São Francisco: é quando acha o começo de sua fábula que a percepção da desordem alcança seu mais alto grau. Momento da definição categórica do objeto da narração (*a matéria-vertente*), é a partir daí que o crítico deixa de comentar com insistência a ruptura da cronologia dos fatos, ainda que ocorram cortes e alterações da ordem dos acontecimentos, como, por exemplo, a proposição do enigma de Gramacedo ao tropeiro, que é contada após a menção à reação de Diadorim ante o sucedido (pp. 353-58) ou o recebimento da herança de Selorico Mendes, que é seguido da viagem a Itacambira (p. 457). De qualquer modo é evidente certa linearidade, sobretudo a partir do julgamento de Zé Bebelo. Ali o narrador empreende a correção de seu método e o atribui à atitude de “devoção” de seu interlocutor (p. 152).

(25) — VERNANT, J.-P., “Aspects mythiques de la mémoire en Grèce”, *Journal de Psychologie*, 1959, p. 7, apud ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 149.

A dificuldade em ordenar a matéria brota de sua própria natureza: não é a vida o que quer contar, mas o viver (o que verte). Aqui, o crítico Riobaldo estabelece interessante oposição entre o *viver* e o *contar* (26): a racionalidade do discurso dificulta reproduzir os movimentos do viver:

“Um pudesse narrar...” (p. 261).

“Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória.” (p. 304).

“Só sei: eu sentinela! Só não posso dar uma descrição ao senhor, do estado que eu pensei, achei: só sei em bases.” (p. 400).

“E há um vero jeito de tudo se contar — uma vivença dessas?” (p. 445).

Contar é sempre desvirtuar a realidade vivida, “resfriá-la”, esvaziá-la, fazer um “luiz-e-silva” (p. 448) da complexidade e riqueza do viver:

“Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. (. .) Mesmo eu — que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem — dobro de lumes, e tudo, graudo e miúdo, guardo — mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes. (. .)” (p. 260).

“Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?! ” (p. 449).

Se as dimensões do viver são diminuídas pelo contar, o recurso ao detalhe servirá para compensar tal esvaziamento pela palavra. Daí a segunda instância da metalinguagem:

2. O método é detalhístico

O narrador Riobaldo é pródigo em detalhes (27) — elementos acessórios à descrição dos fatos — cuja funcionalidade é atenuada ou indireta e que por vezes são essa espécie de “luxo” da narração, que Barthes atestou em certas *catálises*. No *GSV* a memória de Riobaldo chega a ser tão prodigiosa ao ponto de descrever um acontecimento, suas circunstâncias, os acessórios da situação, suas reações de então, etc. Sirva de exemplo aquele combate aos hermógenes, em que Riobaldo é chamado por Bebelo para escrever cartas às autoridades; ao descrever o combate o narrador destaca um objeto no es-

(26) — Veja-se, no item 10, desta parte outra referência à oposição ficção-vida.

(27) — Não se trata dos “casos” ou “interpolações de contos” no romance, cuja função de exemplaridade foi bem analisada por J. C. Garbuglio, *op. cit.*, cap. III, 4.

paço da ação — o couro de boi pendurado na janela da casa e que se movia ao contato das balas (p. 249-51). Sem querer discutir aqui as possibilidades de integração dessa unidade na estrutura do romance (de imediato há uma analogia entre a serventia do couro e o corpo do jagunço), queremos apenas destacar a função realística do detalhe no processo da narração. Roland Barthes, analisando a “significação das notações insignificantes” em Flaubert e Michelet, propõe um sentido para elas: ao serem uma subordinação às regras culturais da representação, ou seja, o “imperativo realista” da narrativa, provocam a “ilusão referencial” (28). Desta forma, o recurso ao detalhe serve ao narrador para o *efeito de real*, necessário para que o interlocutor confie e creia em seu relato. Tudo deve parecer verdade e o narrador se empenha nisso, recheando os fatos. Mas, o Riobaldocrítico surge na cena para desculpar o narrador:

“E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas minudências.” (p. 92).

“O senhor releve o tanto dizer (.) E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro.” (p. 308)

“Por que tudo refiro ao senhor, de tantas passagens?” (p. 431)

A minúcia deve atestar uma memória excepcional:

“Aos dez e dezes, digo, afirmo que me lembro de todos. () Não é por me gabar de retentiva cabedora, nome por nome, mas para alimpar o seguimento de tudo o mais que vou narrar (...)” (p. 340).

ou atestar a adequação da enunciação à matéria:

“Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado” (p. 389).

Serve ainda o pormenor para prolongar o prazer da narração que faz reviver:

“Tudo isto, para o senhor, meussenhora, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas eu sei (.) E muito fatos miúdos aconteceram.” (p. 401).

A busca do “efeito de real” pode ainda negligenciar o potencial da palavra e utilizar outros signos mais eficazes:

(28) — Cf. BARTHES, R., “L’effet de réel”, in: *Communications*, n.º 11, Du Seuil, Paris, 1968, pp. 87-88.

“A bem, como é que vou dar, letral, os dados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje.” (p. 414)

Nada pode ser omitido na descrição de uma importante batalha:

“Mas primeiro, antes, teve o começo. E aí, teve o antes-do-começo” (p. 414).

3. *O método é digressivo*

Ocorrem freqüentemente desvios na consecução dos acontecimentos. O crítico, então, aponta a falha do narrador:

“Pois, porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (p. 62).

após a digressão feita sobre Zé Bebelo. Outro exemplo é dado pelo discorrer sobre Nhorinhá; Riobaldo percebe o desvio dos fatos essenciais e diz:

“Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinha, por causa.” (p. 395)

Passagens importantes, como a expedição de volta do Liso do Sussuarão, são interrompidas para desfiar idéias sobre Deus e o Diabo (pp. 47-49). Mas o narrador bruscamente corta a digressão para dizer: “De Arassuai, eu trouxe uma pedra de topázio” — e com isto retoma a fábula.

4. *O método é recorrente*

A enunciação, presente em progressão, permite o vai-vém de certas palavras, frases e refrões, que constituem verdadeiros “motivos” da narração (29); há também idéias, como a do demônio que vige “nos crespos do homem” e também na narrativa; ou a do pacto com ele; Riobaldo percebe a recorrência:

“...como é que se pode contratar pacto com ele? E a idéia me retorna”. (p. 33).

“O senhor sabe. O que mortifica de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo!” (p. 385).

(29) — Augusto de Campos os chama de “musicais”, buscando semelhanças com a tematização musical de Joyce em *Finnegans Wake*, cf. “Um lance de “dês” do *Grande Sertão*”, in: Pedro Xisto et alii, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*, Com. Est. de Cultura, São Paulo, 1970, p. 53.

O estribilho do romance é “viver é muito perigoso”. A repetição alcança tal grau de saturação que o próprio narrador se dá conta a certa altura, omitindo a segunda metade do enunciado:

“Viver... o senhor já sabe: viver é etcétera...” (p. 74).

5. O método é memorialístico

Prescindindo da diferenciação platônica entre “memória” e “recordação” (reminiscência) e outras precisões filosóficas posteriores, usaremos o termo *memória* no significado mais imediato: — “móvel ou faculdade psíquica de atualização da experiência vivida”, e *recordação*, “o processo psíquico que ela desencadeia”, o qual, por sua vez, nada tem a ver com a *corrente de consciência* — termo crítico que se aplica estritamente a obras que exploram os níveis de consciência anteriores à palavra e que não supõem nenhuma forma de comunicação (30).

Riobaldo diz *recordo* e *alembro*, ao referir-se à operação que realiza, com domínio, sobre o passado:

“...que o senhor já viu que tenho retentiva que não falta, recordo tudo” (p. 35).

“Amostro, para o senhor ver que eu me alembro” (p. 243).

Outras vezes é consciente das limitações da memória:

“Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” (p. 142).

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, se aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta.” (p. 241).

O ato de contar permite avaliar o passado, porque a memória ajuda na tarefa de reconstrução do vivido pela perspectiva do presente. “Mas naquele tempo eu não sabia. Como é que podia saber?” (p. 229); “Mesmo o que estou contando, depois é que pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido (...)” (p. 108). A soma das experiências vividas é que fornece o balanço: “O São Francisco par-

(30) — “...Los niveles de consciencia anteriores a la palabra no aparecen censurados, controlados ni ordenados lógicamente”. HUMPHREY, R., *Corriente de la consciencia en la novela moderna*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, trad. Julio Rodríguez Puértolas e C. C. Rodríguez Puértolas, 1969, p. 13, cf. supra I.3.

tiu minha vida em duas partes” (p. 235). O velho Riobaldo também sabe que lembrar é alterar o valor dos acontecimentos e relatá-los e, antes de mais nada, *imaginá-los compreensivamente* (31): “Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor — se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (p. 260).

6. O método é seletivo

Se no item 2 a visão crítica de Riobaldo apontava para uma idéia de “realismo” (32) na apresentação dos fatos, e se no item 4 já se indicia a antítese disso no processo de análise (a memória prejudica a objetividade total), veremos agora que toda imagem de fidelidade ao vivido se destrói pelo princípio de *seleção* sobre a matéria. Riobaldo diz que a sua conversa é “abreviã” (p. 143) e, como um teórico da narrativa, sabe que narrar é selecionar, depurar a matéria, estruturá-la para “achar o rumozinho forte das coisas” (p. 135). É curioso observar que, à medida que vai contando, Riobaldo *aprende* a analisar o seu processo de representação, de modo que a sua “teoria” narrativa é o feliz resultado da prática narrativa. Do ponto de vista da seleção, a sua análise do método fornece um exemplo da busca de definição, ou do sentido do narrar. E isto se dá em duas etapas: *indagativa*, na qual a omissão de certos detalhes ou fatos se auto-justifica (predomina o *para que?*), ou obedece a uma atribuição subjetiva de significado:

“Mas, para que contar ao senhor, no tinte, o mais que se mereceu? Basta o vulto ligeiro de tudo.” (p. 44).

“A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento (...) Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.” (pp. 77-8).

“O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem sustância narrável.” (p. 106).

“Para que referir tudo no narrar, por menos e menor?” (p. 108).

“De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que?” (p. 166).

Neste ponto já se inicia a transição para a nova etapa da análise. Riobaldo dá a resposta à sua pergunta: “Quero é armar o ponto

(31) — O termo é de Jean Pouillon. (Vide *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, trad. Irene Cousien, s.d., pp. 37-56.

(32) — A palavra vem entre aspas por estar empregada no sentido errôneo que a tradição crítica lhe atribuiu: reproduzir a realidade fielmente. Vide discussão do problema em II.8.

dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (p. 166). Volta outra vez a perguntar *para que?* e novamente responder:

“Vou reduzir o contar (. . .) Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. (. . .) Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser o que o senhor saiba.” (p. 175).

Ao estabelecer a finalidade do seu relato (pedir conselho ou saber o que não sabe) se organiza a segunda etapa da análise da seleção: *a explicativa* (predomina o *porque*). É o destino da narração (o diálogo com o interlocutor) que justifica agora as escolhas de passagens: “Porque não narrei nada à toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras; macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (p. 234).

7 O método é objetivador

Aqui é relevante considerar a polarização entre o narrador e o ator, já apontada anteriormente. A distância entre ambos é percebida por Riobaldo, que objetiva a personagem: “Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço (. . .). O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser” (p. 166). Ou os personagens: “Fui o chefe Urutu-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim na remotidão (. . .). Outra razão, outros tempos” (p. 412).

Todorov, ao analisar os problemas da “visão” da primeira pessoa no relato, formaliza as relações entre o sujeito e o objeto da narração da seguinte maneira: “Desde el momento en que el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa no ser ya el mismo “sí mismo” (33). Riobaldo diz a mesma coisa de outra maneira: “Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor” (p. 237) — extraordinária fórmula crítica e poética que resume a objetivação que o “eu” narrador (sentente) no presente opera sobre o “eu” personagem (sentidor) no passado.

(33) — TODOROV, T., Poética, in: *op. cit.*, p. 125.

Ao final de seu relato, Riobaldo tenta diluir a polarização entre os dois “eu”, conduzindo o ator para junto do narrador, no nível da narrativa “B”:

“Isto não é o de relatar passagens de *sua* vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia.” (p. 460; o grifo é nosso).

8. *O método é presentificador*

A narração em pretérito imperfeito leva à percepção de presente (vide item III.2.). Aqui nos interessam os índices da percepção de presentidade pelo crítico Riobaldo. Quando diz: “Eu me lembro das coisas antes delas acontecerem” (p. 27) significa não só a percepção da desordem cronológica que realiza sobre a matéria, mas também o propósito de criar uma “ilusão” de presente no interlocutor (leitor). Dizer *acontecerem* é fingir um futuro que não se realizará jamais para “as coisas”, mas é significar, isto sim, o futuro do ato de narrar, que instaura uma nova dimensão da realidade. O suceder dos fatos deve dar-se pelo (e para) o ato de narração; nada deve ser revelado antes da hora (como a identidade de Diadorim) ou até mesmo o tamanho de uma carta:

“Escrevi metade. Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta para medir? Ah, viu?” (p. 370).

Aqui, a presentificação pelo contar envolve até o narrador, que mais adiante confessa tê-la completado com a outra metade: “.que a carta, aquela, eu somente terminei de escrever, e remeti, quase em data dum ano muito depois. ” (p. 370). No entusiasmo em descrever bem uma batalha entre jagunços, em meio ao pretérito, escapa uma forma presente: “Sou Zé Bebelo?” (p. 419), que às vezes também pode indiciar o andamento temporal do enunciado: “Atrás, o menino Guirigó, se envelhecendo. ” (p. 423).

9. *O método é tensionador*

O narrador se sabe possuidor de uma boa história para contar e os grandes lances são cuidadosamente reservados para lograr os efeitos desejados. Todos os acontecimentos confluem para a revelação final da identidade de Diadorim, “chave” do relato, que realiza a distensão sobre a tensão criada a partir de elementos indiciadores da feminilidade do amigo. Se no plano da história há elementos que motivam o interesse do interlocutor, no plano do discurso também há signos específicos da “contenção” da matéria:

“O senhor já que ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas.” (pp. 288-9).
“Sobre assim, aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor retardei: devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez.” (p. 315).

Bom contador, Riobaldo sabe controlar as eventuais impaciências do interlocutor: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho — falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute” (p. 370). Também o uso de perguntas estrategicamente colocadas entre os acontecimentos motivam o interesse do interlocutor: “O que era que eu tencionava fazer? O senhor espere” (p. 368) ou sobre o projeto de cruzar o Liso de Sussuarão, quando chefe: “Todos me entenderam? (. .) Me seguissem?” (p. 382); a pergunta também é signo da constante afirmação que repassa a narrativa de que ela é um *diálogo*. Nesse sentido ela se presta sobremaneira para reativar a atenção do interlocutor, frente à ameaça de um possível descenso, após o relato de um acontecimento capital, como é o Julgamento de Zé Bebelo:

“Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (p. 217).

10. *O método é fictivo*

Este é, dentro da análise do método, o ponto culminante de algo que ficava latente nos itens 1 e 5., se contradizia em 2., para se reforçar em 6.: a submissão da realidade (34) à ficção. Agora, a veracidade do vivido se enfrenta com o problema de ser submetida ao ato de representação verbal. O discurso de Riobaldo guarda conformidade apenas com as suas próprias leis (facilmente enumeráveis) e que podem ser reduzidas a uma só: a comunicação com o interlocutor (contar para obter uma resposta). Fiel à sua norma de verossimilhança, o narrador é, contudo, consciente desse impossível narrativo: reproduzir o (seu) real: “O que eu falei foi exato? Foi, mas teria sido? Agora acha que nem não” (p. 142). A solução está em re-definir o real: “A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho (. .). Digo: o real não esta

(34) — E’ preciso confirmar: o conceito de realidade aqui usado se aplica ao “real” de Riobaldo, o narrador (“vida”, “vivença”, “as coisas que formaram o passado”, o “vivido”) — que, para nós, leitores, será sempre hipotético.

na saída, nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 51-2). Com isso o realismo de Riobaldo consistiria em usar um método de prospecção do seu vivido coerente com sua própria natureza (lembramos: a matéria é “vertente”). Autor e leitor de seu relato, Riobaldo se situa em dois polos da visão realista (revolucionária) que propõe Jakobson, em seu conhecido exame das significações do termo realismo na crítica:

- A₁: a tendência de deformar os cânones artísticos em vigência, interpretada como uma aproximação à realidade.
- A₂: a deformação dos cânones artísticos é percebida como uma aproximação à realidade (35).

Um dos “casos” exemplares que o narrador conta, ao doutor é o dos jagunços Davidão e Faustino, que fizeram um pacto: este, por dez contos de réis, substituiria àquele na hora da morte. Contudo a situação-limite nunca se propôs. na vida. Riobaldo conta o caso a um “rapaz de cidade grande, muito inteligente”, que lhe adapta um “final sustante, caprichado” (cfr. p. 67). Analisando esse remate imaginário, Riobaldo teoriza sobre a vida e a ficção: esta tem “outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar”; “no real da vida — prossegue — as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (p. 67). Compare-se esta teorização de Riobaldo sobre a Literatura, com essa de Antonio Cândido, ao confrontar o *homo fictus* com o *homo sapiens*:

“Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e complexo (portanto mais satisfatório) do que o acontecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.” (36)

Por outro lado, é significativo que Riobaldo tenha ciência sobre a profunda natureza do ato narrativo, pois a referência ao projeto de ficção do rapaz só faz remeter ao seu próprio projeto de contar: dar formato e movimento à sua matéria. E para tanto a imaginação deve

(35) — JAKOBSON, R., “Du réalisme artistique”, in: *Théorie de la littérature*; Textes des formalistes russes, Du Seuil, Paris, 1965, p. 102.

(36) — CÂNDIDO, A., “A personagem do romance”, in: Antonio Cândido et alii, *A Personagem de Ficção*, Perspectiva, São Paulo, 1968, p. 64.

aliar-se à memória: “...o senhor mesmo nunca viu coisa assim, só mesmo em romance descrito” (p. 103). “O senhor tece? Entenda meu figurado” (p. 142). A palavra *fantasia* define a sua narrativa: “A fantasia, minha agora, nesta conversa. ” (p. 188). “O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias” (p. 219). “Só estas minhas artes de dizer — as fantasias. ” (p. 422).

Sobre a possível parcialidade na visão dos fatos, ele diz ainda:

“Assim exato é que foi, juro ao senhor. Outros é que contam de outra maneira” (p. 331 — refere-se ao modo como assumiu a chefia do bando).

Um dos bons índices de falha de memória de Riobaldo é a pedra: é “ametista”, depois “safira”, até que corrige: “Isto é: a pedra era de topázio! — só no bocal da idéia é que erro e troco-o confuso assim” (p. 430). Suas vacilações, o constante perguntar, afirmar e negar, alcança estágios de máxima lucidez, ao ponto de perceber a projeção de suas dúvidas no seu interlocutor: “O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca. O senhor crê minha narração?” (p. 443).

Há duas notáveis alusões ao destino dos acontecimentos vividos por Riobaldo e a jagunçada: a primeira está na fala de Riobaldo durante o Julgamento (um dos seus argumentos mais sólidos a favor da absolvição é que a vida do grupo será relato e os jagunços personagens de uma história honrosa) (cfr. p. 209); a segunda é a proposta de Zé Bebelo, ao final, de irem juntos à cidade e contar os feitos no sertão. Riobaldo se nega e justifica: “Distrair gente com o meu nome. ” (p. 459). Com isto, o narrador acentua a proposição inicial de um *compromisso* ineludível de quem o ouve ou lê. Riobaldo nos obriga a este novo *pacto* seu: participar de sua história, dialogar com ele; nega-se ao mero relato para o ócio e exige uma postura crítica do leitor.

A melhor expressão da consciência crítica do narrador sobre a natureza fictiva do seu ato de contar está no fecho precioso que dá a ele: uma fórmula típica dos relatos populares de imaginação:

“Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.” (p. 454).

Onde a palavra “história” que vinha empregando é substituída por “estória”, afinal muito mais condizente com as “fantasias” de Riobaldo.

A última referência à questão da natureza de sua operação narrativa está na última página do romance. Ali Riobaldo restitui à realidade o seu quinhão, recolocando-a ao lado do inventado:

“E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo.” (p. 460).

Neste exemplo *fui* alude ao real, o vivido e *vi* à distorsão desse real, a visão deformadora do narrador.

Deixamos o aspecto fictivo para a análise final do método, uma vez que ele pode integrar os demais, abrindo uma solução para a ambigüidade proposta ao longo do romance, ao nível da narração: contar reproduz ou desvirtua o real (vivido)? O pêndulo oscila mais para o último lado. E, ainda que isto possa parecer óbvio para o leitor (crítico), é fruto de demorado e custoso processo de questionamento do narrador-crítico. Assim não é importante, para este trabalho, a constatação que Riobaldo não apresenta, mas representa os fatos. O importante é a constatação que Riobaldo *diz que representa* (37).

A intenção mimética, conquanto afirmada nos itens 2. e 4., entra em crise com a (des)ordenação, tensão e seleção da matéria. O verdadeiro, o real, só existe, com plenitude e exclusivamente no *GSV* pelo presente do narrador, pelo ato de representação verbal.

III — *Os signos do interlocutor*

Já se disse repetidas vezes que o *GSV* é um falso diálogo, pois o doutor nada diz e toda a fala é apresentada pelo narrador. Dizer que *GSV* é um monólogo é reduzir a nada o nível da narrativa “B”, é despojar de significações a fala crítica de Riobaldo, é negar o próprio sentido do seu ato de locução. Toda a fala do narrador contém a do seu interlocutor — e o emprego deste termo já significa fazer do doutor um falante: que não é um mero ouvinte, calado e atento. Para nós *GSV* é, cabalmente, um *diálogo*, pois a participação do doutor aparece registrada no relato. Não importa que a escritura não lhe

(37) — Um exemplo curioso dessa metalinguagem que afirma o imaginário e instaura um novo “real”, temos em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: ali o narrador interrompe a narração para destruir a “ilusão realista” do leitor — “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.” ROSA, J. Guimarães, in: *Sagarana*, J. Olympio Ed., 10.a ed., Rio, 1968, p. 338.

tenha dado um lugar espacialmente configurado, ou seja, não colocou sua fala depois de um travessão (e isso poderia ser feito, se reescrevêssemos o romance, sem alterá-lo em nada). E' claro que Riobaldo fala muito mais — mas ele nunca está só, voltado para um monólogo. E' ele mesmo quem diz: “ .nesta *minha* conversa *nossa* de relato” (p. 340, grifos nossos). Nos interessará aqui mostrar como o interlocutor é registrado pelo narrador.

O primeiro passo é a *caracterização* do interlocutor. Quem é esse doutor? E' pessoa instruída e “assisada” (p. 11), de alta opinião, que sabe muito (p. 22), em idéia firme e tem carta de doutor (p. 22); é homem “sobrevindo, sensato, fiel como papel” (p. 79), “sagaz, solerte” (p. 176); “muito ladino, de instruída sensatez” (p. 370). Não mora no sertão (p. 22), é da cidade (p. 308). E' possivelmente um pesquisador do território do sertão, pois “tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe” (lembrando o alemão Alquiste ou Olquiste de Recado do Morro). Talvez tenha ouvido falar das guerras entre jagunços e queira recolher material, pois Riobaldo lhe diz que os tempos mudaram, que valentias já não existem: “Tempos foram, os costumes demudaram” e até o gado é mais educado (p. 23). Seu interesse é por “safra razoável de bizarrices” e Riobaldo lhe sugere empreender viagem mais “dilatada” Ele e Riobaldo têm um conhecido em comum: é o alemão Emilio Wusp (cf. p. 57).

O interlocutor entra no espaço da locução quando Riobaldo está atirando numa árvore no quintal de sua casa e lhe conta do nascimento de um estranho animal, ali nas redondezas, “com cara de gente, cara de cão”, que é logo associado ao demônio. O doutor ri da história (p. 9). A visita se dá numa terça-feira e depois de ouvir uns “casos” de Riobaldo e uma menção a Diadorim quer ir-se embora. Mas Riobaldo o impede:

“Eh, que se vai? Jàjá? E' que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consigo.” (p. 22).

E acaba ficando por três dias (terça, quarta, quinta de manhã) para ouvir a história de Riobaldo, o jagunço. Essa história tem um longo preâmbulo antes de ser realmente iniciada, cuja função é a de estabelecer a finalidade do relato: o interlocutor deve ouvi-lo, “pensar e repensar” e depois redizer, para ajudá-lo (cf. p. 79). Inicialmente a resposta que exige Riobaldo é sobre a existência do demônio, mas no decorrer da narração, ele solicita o interlocutor para outras, como o por que do encontro com Diadorim (p. 86-7), o desejo

de matar o Hermógenes (p. 131) etc. A certa altura, o compromisso é muito mais amplo: “Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (p. 166). “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba” (p. 175). A finalidade do contar sofre uma terceira alteração no decorrer do romance: o interlocutor começa a anotar o que ouve (p. 220); a partir daí a finalidade passa a ser a *escritura* do narrado. As referências à caderneta do doutor demonstram o empenho de ambos nessa nova meta:

“A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome.” (p. 220).
“Mesmo só o igual ao que pudesse dar o cajueiro-anão e o araticúm, que — consoante o senhor escrito apontará — sobejam, nesses campos.” (p. 363)
“O senhor escreva no caderno: sete páginas. . . . Aqueles urucuianos não iam em cata (. . .)” (p. 378).
“Campos do Tamanduá — tão — o senhor aí escreva: vinte páginas. . . ” (p. 413).
“O senhor enche uma caderneta. . . ” (p. 451)

A presença dessa caderneta substitui o desejo de resposta, repensar, ajuda ou conselho iniciais por um afã de obter uma elaboração ou aprimoramento do que conta através da escritura:

“O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enrêdo.” (p. 234)
“Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto.” (p. 401).

Também o comportamento do doutor vai modificando-se durante a narração. Se no início, ao ouvir do demo, “ri certas risadas”, torna-se mais sério depois quando Riobaldo fala do pacto: “Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade” (p. 310). Riobaldo necessita uma atitude compreensiva de seu interlocutor — e é significativo que espere por ela para dar o começo ordenado do relato, para prosseguir após a descrição do encontro com o Menino: “Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga” (p. 87). Da “atenção” inicial (p. 79) o doutor passa a uma “devoção”, que até obriga ao narrador a ordenar a matéria: “Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (p. 152). A grande conquista da narração é o entrosamento progressivo entre ambos: “Viver. . . o senhor já sabe: viver é etcétera. . . ” (p. 74). “O que me mortifica de tanto falar, o senhor sabe. O demo” (p. 385). Durante a conversa em que tomam café e pitam cigarro a colaboração é estreita e mútua: tanto o doutor presta atenção e dá suas respostas, quanto o narrador participa das anotações da caderneta (vide

supra). Chega mesmo a orientar o traçado do lugar da batalha final contra o Hermógenes: “O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços (. . .)” (p. 414). Outro aspecto de comportamento do interlocutor é o cansaço, que é registrado assim por Riobaldo: “Muito falo, sei; caceteio” (p. 108). “De contar tudo o que foi, me retiro, o senhor está cansado de ouvir narração (. . .)” (p. 230).

Para completar o exame dos signos do interlocutor resta-nos considerar as respostas indiciadoras da “fala” do doutor, bem como as perguntas que são registradas pelo narrador. O primeiro signo de sua fala é dado pela resposta à existência do demo: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele? *Não?* Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela (. . .)” (p. 11). Uma pergunta de Riobaldo registra uma solicitação do interlocutor: “*Adiante? Conto?*” (p. 87). O narrador se deixa orientar pelo interlocutor, que propõe interrupção ou continuidade: “O senhor mais queria saber? *Não.* Eu sabia que não” (p. 176, os grifos são nossos). Riobaldo se esquece da letra da canção de Siruiz e pergunta: “O senhor se alembra da canção do Siruiz?” (p. 236). A resposta do doutor é indiciada bem depois: “Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de Siruiz (. . .)” (p. 412). Nem sempre, há contudo, registro das respostas do interlocutor, e a pergunta tem uma função fática apenas: “Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim?” (p. 98). “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido?” (p. 142). “Por que era que eu estava procedendo à-tôa assim? Senhor, sei?” (p. 51). Motivadoras do interesse, mantenedoras do contato muitas perguntas ficam sem resposta no texto, esperando a do leitor. Como este é representado no diálogo pelo interlocutor, o narrador atribui a esta uma pergunta daquê: “O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo?” (p. 236).

2. *Os tempos verbais*

Havíamos constatado (I.1.) que a percepção do(s) signo(s) de narratividade dependia do nível (“A” ou “B”) em que se colocava o leitor. Essas variações de percepção estão intimamente ligadas com o emprego dos tempos verbais: a polarização do ator pelo narrador se realiza, com plenitude pelos diferentes tempos verbais utilizados. O nível da narrativa “A” aparece no pretérito, sobretudo imperfeito, e o nível “B” aparece no presente. Ora, novas modalidades de percepção se articulam quando a leitura estabelece a mudança de “A” para “B” e vice-versa. Resumindo, há duas percepções de temporalidade do enunciado:

- 1 presente (narrativa “A”, através do uso do imperfeito).
2. pretérito (narrativa “B”; se desfaz a ilusão de presente de “A”, pela distância do narrador e ator).

O leitor, cujo sistema espaço-temporal é definido pelo grau zero, percebe o imperfeito como um presente, devido a ambigüidade daquele quanto à conclusão de um ato. Käte Hamburger, em seus criteriosos estudos sobre o pretérito épico, observa a perda da função do imperfeito na ficção. Para ela esse tempo verbal retrata situações atuais, e assim se anulam as distâncias entre a personagem, fatos e o destinatário do relato (38). Por outro lado, só quando surge na cena o narrador representado é que o leitor se dá conta de que era vítima de uma ilusão. Paradoxalmente, quando o *GSV* diz passado, a percepção é de presente e quando diz presente, não este, mas o tempo anterior se patenteia como passado. Na relação personagem-leitor temos:

- 1 uso do pretérito — anulação da distância entre Riobaldo — personagem de “A” e do leitor;
2. uso do presente — estabelecimento da distância entre Riobaldo — personagem de “A” e o leitor.

A atualização conseguida pelo imperfeito é tão eficaz para a mencionada “ilusão de realidade”, que ao próprio narrador lhe escapa uma frase como: “Pensei que agora podíamos merecer mais descanso” (p. 104) — onde *agora* = “naquela ocasião”, havendo assim, uma alteração na referência do advérbio.

O contínuo deslocamento do leitor para presente e passado ,alternadamente, resulta no baralhamento das esferas de presenteidade e preteriteidade. As dimensões temporais se confundem e seria mais correto admitir que o *GSV* permite uma percepção de atemporalidade, de fluir constante, em que os tempos verbais se submergem. O próprio Riobaldo reduz as dimensões do tempo, dizendo: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem/amanhã: é sempre” (p. 109). No final do seu relato há uma fórmula que significa esse encontro prodigioso dos tempos:

“Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.” (p. 454)

(38) — HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957

Este fecho sintetiza a condução do pretérito para o presente da narração. Com *acabou/acabada/acaba* se dissolve a polarização mantida pelo narrador: só resta de ora em diante o puro presente do ato de locução. Se neste ponto do relato se destrói a ilusão de presentidade de “A”, há uma outra que se mantém até o fim: a forma dialógica da narrativa “B”, ao propor o seu *aqui* e *agora*, aproxima o leitor, cujo sistema acaba por confundir-se com o dos dialogantes.

3. *A troca de funções*

Grande Sertão: Veredas realiza, ao nível da narração, uma troca de funções entre os elementos da comunicação narrativa, sem paralelos talvez. O esquema básico consiste em:

N — narrador (emissor) representado = Riobaldo.

I — narratário (destinatário) representado = interlocutor-doutor.

Como nós, leitores, também somos destinatários da mensagem, resulta a primeira troca:

interlocutor = leitor (I = L).

Ora, se admitimos com Wayne C. Booth (39) a atualização no relato de um “autor implícito” — versão literária ou representação do autor real, ou um “segundo eu” do autor — veremos que, a rigor, é Riobaldo, o narrador. Mas a presença do interlocutor-doutor confunde tal identificação, uma vez que este cria no leitor a ilusão de um *autor* que teria organizado em escritura a fala de Riobaldo (vide em III.1 os informantes do registro escrito do doutor). A resultante é:

Narrador = Autor Implícito (N = A_i)

Interlocutor = Autor Implícito (I = A_i)

Se o leitor assume a função do interlocutor na comunicação do relato e este é uma personagem (I = P) e autor implícito, temos:

Leitor = Autor Implícito (L = A_i)

Leitor = Personagem (L = P)

(39) — Cf. ROSSUM-GUYON, F Van, *op. cit.*, p. 483.

Quanto ao polo do narrador, outra consequência é notável: ao ser Riobaldo um crítico, no nível B₃, exercendo sua metalinguagem é, por isso mesmo, um leitor do seu relato (40). Assim:

Narrador = Leitor (N = L)

Por outro lado, ao estar representado o narrador, ele é uma personagem da narrativa “B” Resumindo, temos:

N = A_i
N = P
N = L

EMISSÃO

I = A_i
I = P
I = L

RECEPÇÃO

Como o leitor assume as funções do interlocutor, vem:

L = A_i
portanto A_i = P
L = P

A mais surpreendente “ilusão” oferecida pelo GSV provém das trocas anteriores: nós, leitores, também somos doadores do relato (41):

L = N

No nível narracional do *Grande Sertão* se anulam as distâncias, de qualquer tipo, entre os polos da comunicação narrativa. Todos, narrador, interlocutor, leitor, podem ser todos nessa “conversa de relato”

Este extraordinário logro estético, além de proporcionar inusitada fruição para o leitor, atualiza, em conjunção, um rol de experiências de narração que vão das origens da ficção narrativa até os dias atuais. As tradicionais oposições — presente-passado, eu-ele, monólogo-diálogo, oralidade-escritura, realidade-imaginação, linguagem-metalinguagem, no *Grande Sertão* — resultam numa forma nova que aproveita as conquistas ficcionais de todos os tempos.

(40) — Também o “Comrade meu Quelemém” é um leitor do relato de Riobaldo. Todas as referências do narrador a ele o mostram como um ex-interlocutor e um crítico do (ou de *um*) discurso de Riobaldo.

(41) — De resto, fica em aberto a possibilidade de eu, leitor, como o doutor-interlocutor, reproduzirmos a história (estória) de Riobaldo, o jagunço

A SEMANA E O QUOTIDIANO

Isaac Nicolau Salum

O presente artigo refunde um dos capítulos introdutórios da minha tese de 1967 — A Semana Astrológica e a Judeo-Cristã: Introdução à Problemática da Nomenclatura Semanal Românica — à qual se seguiu a outra de 1968, que versava A Problemática da Nomenclatura Semanal Românica. O interesse nesse assunto surgiu em 1954, quando se levantava a matéria de um dos capítulos finais — “Onomástica e Calendário” — de outra tese — A Contribuição Lingüística do Cristianismo na România Antiga. As três estão ainda inéditas, aguardando refundição.

Como o “longo fôlego” necessário a essa refundição não tem sido propiciado pela rotina administrativa ligada às atividades docentes, cada vez mais absorventes, resolvi ir “esquartejando” essas teses e publicando alguns capítulos mais leves sob a forma de artigos, em refundição provisória, nesta ou noutra revista que os acolher.

O grego já era “grego” nos tempos latinos. Graecum est non legitur, era como se dizia ante um termo ou passo grego no texto. Hoje, entre nós, grego e latim reclamam intérpretes, e são, até, domínios do saber que não dão cartaz a ninguém. Para atingir os que, não sabendo essas línguas, ainda as valorizam e conservam a curiosidade intelectual na linha em que elas operam, será traduzida a documentação nelas, em geral, assim como num ou noutra dialeto românico menos conhecido. Desse modo, estes artigos poderão ser lidos e entendidos por quaisquer pessoas de formação superior que alimentem curiosidade no assunto, ainda que seu campo de estudos não seja o das Ciências Humanas.

A bibliografia geral e específica sobre os dias da semana é bastante vasta. Pode-se dizer que o assunto é por demais “sovado” Mas aqui, como em outros setores da cultura, ainda se cumpre o dito da parábola de Cristo: o pesquisador consciente pode “tirar do seu tesouro coisas novas e velhas” (Mat., 13.52). As velhas, depois, de bem envelhecidas, se tornam estranhas e ignoradas, e precisam ser

ressuscitadas: surgem como novas. As novas são sempre novas. Para um país como o nosso, de cultura jovem, quase que não há ainda campo saturado.

A tese de 1954 examinou um aspecto da “influência culta na România” As outras duas mais recentes somam aspectos da herança popular e da influência culta. Operaram, assim — as três — na linha dos trabalhos do Prof. Dr. Theodoro Henrique Maurer Jr. sobre o Latim Vulgar e sobre os fatores e fatos da influência culta e da unidade da România Ocidental, e outros estudos lingüísticos seus, sem que houvesse da sua parte qualquer coerção ou insinuação. Nos tempos da “cátedra”, foi ele o mais liberal dos “catedráticos” Por isso, estes estudos, que vêm sendo já tácita e espontaneamente dedicados a ele, como colaboração, neste momento passam a sê-lo declaradamente, como homenagem.

Este artigo tratará da presença da semana em nossa vida e de algumas das superstições ligadas aos seus dias. Sua redação em tom meio jornalístico é propositada e continua uma orientação tomada já nas próprias teses, que pretendem ser “de divulgação” o que agora, tantos anos depois da sua defesa, pode ser impunemente declarado. Aliás, “misturar o útil ao doce” é conselho do velho Horácio:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci

(Ars Poetica, 343)

Como eu aqui pretendia visar antes ao útil que ao doce, tentei o contrário do que o Poeta recomenda: tentei “misturar o doce ao útil” Se não o consegui, a culpa não é dele. Mas o seu conselho, se invertido, está de pé, hoje, mais do que nunca, para lingüistas e filólogos e críticos literários.

Se por acaso as amostras deste e de outros que se seguirem despertarem interesse e coragem em editores, os capítulos mais importantes, inéditos, unidos aos que já tiverem saído, novamente reformulados, constituirão os dois volumes que contarão “O Romance da Semana”

*

* *

1 — A pedagogia latina da Idade Média — discípulos de Santo Isidoro e do Venerável Beda — se aprazia em denominar, definir e analisar as unidades de tempo. Um desses discípulos, num pe-

queno tratado de perguntas e respostas (1) — só que, ao contrário dos nossos compêndios tradicionais de perguntas e respostas, as perguntas eram feitas pelo *Discipulus* e as respostas dadas pelo *Magister* — enumera, logo de início, e analisa as *quatuordecim* unidades de tempo (a lista é de quinze, mas a última é *mundus*).

a — O *Discipulus* começa perguntando: *Diuisiones temporis quot sunt?*

Responde o *Magister*: *Quatuordecim*. À nova pergunta *Quae?* — ele responde:

Atomus, momentum, minutum, punctus, hora, quadrans, dies, hebdomada, mensis, uicissitudo temporis, annus, cyclus, aetas, saeculum, mundus (2)

Essas divisões, com exceção da primeira, o *atomus*, que já significa “indivisível”, e da última, que nem é discutida, formam números complexos, explicados pela resposta à terceira pergunta — *Quomodo crescunt maiores numeri de minoribus?* — numa gradação, que aqui se reproduz sucintamente na sua primeira metade:

564 atomi = 1 momentum; 4 momenta = 1 minutum; 10 minuta = 1 punctus; 5 puncti = 1 hora; 6 horae = 1 quadrans; 4 quadrantes = 1 dies; 7 dies = 1 hebdomada; 4 hebdomadae = 1 mensis (meses de 28, de 30 e de 31 dias, observa-se, isto é, “sem acréscimo”, e com 2 ou com 3 dias de acréscimo, o que equivale a dizer que o mês normal é o de 28 dias); *3 menses = 1 tempus* (ou uma *uicissitudo triformis*); *4 tempora = 1 annus*. e assim por diante (3).

b — A maioria delas são, ainda hoje, correntes entre nós, nem todas com o valor acima atribuído. Certamente, o valor das menores e a precisão com que se dá o “número atômico” do *momentum* hoje nos fazem sorrir! Se quisermos fazer também a nossa enumeração, sem aspirar, no entanto, à precisão medieval, na medida das menores unidades, teremos uma lista semelhante à seguinte:

Instante, momento, segundo, minuto, quarto-de-hora, meia-hora, hora, vigília (noite), dia, noite, semana, novena, quinze-

(1) — O tratado chama-se *De Diuisionibus Temporum Liber*, consta de XXIX capítulos e acha-se no Migne, *PL*, XC (1904), cols. 653-664.

(2) — *Op. cit.*, col. 653.

(3) — *Id.*, *ibidem*, col. 653.

na, mês, quarentena, bimestre, trimestre, estação, semestre, ano, lustro, década (ou *decênio*, ao lado de *biênio, triênio, quatriênio, quinquênio*, e, lá para diante, *milênio*), *quarto-de-século* (ou *quartel-de-século*), *meio-século, século* (ou *centenário*), *sesquicentênio* (*sesquicentenário*), *bicentenário, tricentenário* — estes quase todos definidos — e, ainda, *geração, período, época, idade, era, eternidade*, que são unidades de valor indefinido (4)

c — Algumas são mais precisas e mais espontâneas ou mais presas à vida diária, outras são mais arbitrárias e mais imprecisas. Nada nos impediria de usar *ponto-de-tempo*, não com o sentido preciso do *punctus* latino acima, mas no que dá S. Jerônimo ao termo nesta frase, em que *in atomo, in puncto* e *in momento*, aparecem como expressões sinônimas entre si, com o valor de “num abrir e fechar de olhos”:

(. .) *non in tempore, non saltim in breui spatio, sed in atomo et in puncto temporis, atque momento quo palpebra oculo moueri potest* (5).

São Jerônimo está comentando a expressão de São Paulo (*I Cor., 15, 52*) *ἐν ἀτόμῳ, ἐν ῥιπή* (ou *ῥοπῇ*) *ὀφθαλμοῦ* que ele adiante cita e diz que assim os latinos traduziram por “*in momento et in ictu*”, ou *in motu oculi* (6).

d — O grego *ἐν ἀτόμῳ*, de *I Cor., 15, 52*, discutido por São Jerônimo nesse passo citado, ocorre em alguns passos patrísticos de citação ou exegese desse texto ou dele derivados. Eis os três mais antigos:

1 — *Omnes quidem resurgemus, non autem omnes demutabimur, in atomo, in momentaneo motu oculi, in nouissima tuba* (*Ter., Res. Carnis, 42*) (*init.*) (7)

(4) — Os derivados com sufixos *-ena, -ênio* (< *annus + -ius*) e *-arius* poderiam aparecer com outros números como *cinquientena, septênio* e *quatricentenário*, mas nossa lista só enumera os mais correntes.

(5) — *Ad Mineruinum et Alexandrum, Epist. CXIX, 2*, (*in Cartas de San Jeronimo, BAC, tomo II, Madrid, 1962, p. 418*) (“não “num tempo”. nem mesmo “num breve espaço de tempo”, mas “num átimo e num ponto de tempo”, e “no momento em que a pálpebra do olho se pode mover”). No *Prologus in Danihele Propheta, 3.o §*, ele fala em *in puncto horae*, como fração mínima do tempo.

(6) — *Idem, ibid., Epist. CXIX, 5, p. 420.*

(7) — *Migne, PL, II (1879), col. 900.*

- 2 — *Cum in atomo, in momentaneo oculi motu, in nouissima tuba et mortui resurgent incorrupti* (Id., *ibid.*, 41 (*in med.*) (8).
- 3 — (. .) (*nos*) *demutati in atomo in angelicam substantiam* (. .) *transferemur in caeleste regnum* (Id. *Adu. Marc.* III, 24) (9).

Mas a julgar da documentação dada por Liddell and Scott e pelo *Dicionário* de Lampe, seu continuador no domínio da *Patrologia Grega*, o uso do sintagma ἐν ἀτόμῳ não foi corrente em grego (10), apesar de insistirem os computistas latinos da escola de Santo Isidoro na aplicação do *atomus* ao tempo (11).

e — Demoro-me na expressão *in atomo* de Tertuliano, de tão pequena demora, porque, por incrível que pareça, ela sobrevive por empréstimo no port. *num átimo* e no it. *in un attimo*, “num abrir e fechar de olhos” Como explicar por que *atomus*, em empréstimo culto, passou a *átimo* e *attimo* em duas línguas distantes, sem comunicação, ao que parece, é que não atino (12).

2 — Essas unidades de tempo, salvo as menores, dependem quase todas do Sol e da Lua. E é bem certo que, com exceção de *dies*, têm todas valor arbitrário. Do Sol derivam o *dies* e suas frações complexas arbitrárias e o *annus* e seus múltiplos; da Lua derivam a *hebdomada* e o *mensis*. A semana coincide com um quarto da Lua,

(8) — Idem, *ibid.*, col. 917 (*in med.*). Essas palavras são textualmente as de *I Cor.*, 15.52.

(9) — Idem, *ibid.*, col. 385 (*init.*) “(. .) nós, transformados, num átimo, em substância angélica, seremos levados para o reino celeste”

(10) — Há uma frase de Ário, em carta a Eusébio de Nicomédia, conservada em Epifânio, *Adv. Haer.*, 69, 6, que diz: οὐτ' ἐπινοία οὐτ' ἀτόμῳ προάγει ὁ Θεὸς τοῦ γιου “nem em pensamento, nem por um momento Deus antecede o Filho” (Migne, *PG*, 42, 212 (*init.*) Além disso, Liddell and Scott cita Símaco (II-III A. D.) na trad. de *Isaias*, 54, 8, ἐν ἀτόμῳ ὀργῆς (*Vulg. in momento indignationis*), e ainda ἐν ἀτόμῳ, em Arist., *Physica* 236a 6, e o adv., ἀτόμως, “imediatamente”, em Arist. *Ars Poet.*, 79a 33.

(11) — Quanto aos computistas eclesiásticos latinos, como estamos vendo do texto do discípulo de Isidoro, o *atomus*, o ponto de partida como unidade de tempo, é a unidade indivisível — *atomus in tempore* — assim definido por S. Isid.: . . . *quousque venias ad tantum temporis punctum et quandam momenti stillam, ut per nullam morulam produci potest* (“ . . até se chegar a um pontinho de tempo e a uma gotinha de momento, tal que não pode alongar-se pela mínima demora”) (*Orig. XIII*, 3).

(12) — O Aulete (ou os seus editores da 3.ª edição) critica uma nota de Cândido de Figueiredo, em termos inaceitáveis à luz do que ficou exposto: *in atomo* em latim não é *língua* mas *fala*.

e o mês, de 28 dias, que é, como se viu, o normal, medindo todo um ciclo lunar, embora só fevereiro tenha 28 dias (13).

a — Os nomes de todas as unidades de tempo enumeradas na secção precedente continuam em uso, mas algumas, sobretudo as divisões inferiores à *hora*, hoje têm valor diverso. Também a sua presença na vida diária varia de acordo com o progresso técnico e o dos meios de comunicação: popularização do relógio de bolso ou pulso, do rádio manual ou de bolso, de pilha ou transistor, difusão da imprensa. Cabe citar ou lembrar alguns fatos típicos.

1.º — Há meio século em geral o sitiante e o fazendeiro dispensava relógio. Alguns procuravam o almanaque, que lhes dava as semanas, os quartos da Lua, as sugestões para plantação e algumas anedotas. Para o resto, era o Sol. Hoje, o rádio, generalizado, a televisão, mais restrita, mas já não tanto, dão muito mais, inclusive a hora exata, o horóscopo, as notícias, a previsão do tempo, etc.

2.º — Um caboclo da minha terra, quando eu era criança, há pouco mais de meio século, foi fazer o registro do óbito de um parente. Quando o oficial do registro civil lhe perguntou a hora do falecimento, ele respondeu sem pensar: “*fartava duas braça pra o sole entrá*” Quem ouve ou lê esta narrativa sorri; mas o certo é que o oficial entendeu a “mensagem” e anotou: “Às 17 horas”! O relógio e o rádio, hoje, fazem rerrar incidentes como esse. Como esse e como o da narrativa folclórica, também do tempo da minha infância, que contava a história de um povoado que “perdera o dia” — da semana e do mês — e precisou enviar um mensageiro a outro povoado distante, para “buscá-lo” A história terminava com a gente toda do povoado cantando e dançando, ao receber o mensageiro de volta:

Óia o dia chegado: lê vem o dia! (14).

(13) — A semelhança entre os nomes dos meses e os da *Lua* em línguas de vários grupos I. E. — como nas línguas germânicas, e nalgumas eslavas — e o fato de *luna* em romeno ser “lua” ou “mês”, não são casos fortuitos. Cf. Boisacq, *DELG*, s. v., μήν; Meillet-Ernout, *DELL*, s. v. *mensis* (*in fine*).

(14) — Esse *lê*, freqüente na fala da minha terra, tem o valor de *lá*. Há também uma forma *ê*, que é evolução fonética de *aí* proclítico, e equivale a esse advérbio, aliás, sinônimo de *lá*, no caso. *Lá* e *aí* se usam antes de formas de *ir*: *Lá vai ele, aí vai ele*; *ê* e *lê* usam-se apenas antes de formas de *vir*: *ê vem ele, lê vem ele*. Evidentemente, a fala culta usa *aí* e *lá* também antes de formas de *vir*: *lá vem ele, aí vem ele*. *Lê* se explica ou por redução de *lá* + *ê*, redundante, ou pela quarta proporcional: *aí* está para *lá*, assim como *ê* está para *x*. E o *x* é *lê*. A melhor explicação talvez seja esta explicação “estruturalista” (a analogia dos antigos).

3.º — Mesmo aqui em São Paulo, há menos de 20 anos, havia uma casa que mantinha o dia inteiro, como propaganda, uma telefonista, que, monótona e pacientemente, com dois aparelhos à mesa, atendia aos que telefonavam apenas para pedir a “hora certa” Se não me falha a memória — a quem recorro, porque a casa já nem consta na Lista Telefônica —, era a *Casa Oinegue*. A mocinha, pacientemente, repetia a hora, os minutos e os segundos, sem um momento, isto é, sem “564 átomos”, de descanso. Hoje, basta meter a mão no bolso, tirar o relógio, ou antes, olhar o pulso, e o relógio — que marca segundos, minutos, hora, dia, semana e mês, diz tudo na hora, ou ligar o radiozinho e esperar 15 segundos, ou “564 átomos”, e, pronto: ter-se-á “a hora certa”, e o resto. Tudo isso valoriza a hora, os minutos, os segundos, mas é preciso ressaltar que não chega a desvalorizar a semana. A prova disto é que ela também entrou no quadrante.

b — Naturalmente uma unidade como a *vigília*, que era um dos quartos em que se dividia a noite — do pôr-do-sol à tarde ao amanhecer do dia seguinte — terminando a segunda e começando a terceira à meia-noite, ficou hoje arcaizada. Os nossos dicionários — refiro-me especialmente ao *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, ao *Novo Dicionário Brasileiro Ilustrado*, da Melhoramentos, e ao *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (o Aulete), que são dos melhores, cada um no seu domínio — ou ignoram ou definem mal o seu sentido clássico de “unidade de tempo”, que não era o básico, mas já translato. Não se alegue em sua defesa que o dicionário da língua deve ser “sincrônico” O que leva o consultante ao dicionário são, em geral, os textos e não a língua falada — o próprio dicionário é já “língua escrita” — e os textos pertencem a uma sincronia de faixa muito larga, não sendo possível alinharem-se na estante dicionários para cada século ou semi-século (15) Eis os principais sentidos registrados para *vigília* pelo primeiro enumerado:

(15) — A arcaização dum termo nunca é definitiva: o uso pode ficar regional, na obra escrita e ainda lida, ou ser renovado toda vez que, escrevendo hoje, o autor se refere a fatos, usos e costumes do passado. Quem iria, hoje, substituir *conto de réis* por *um cruzeiro nova* nas obras de Machado de Assis, que até que não é lá muito antiquado?! Dizem que houve quem o fizesse para Alencar. Mas veja-se a que se reduziria a ironia do famoso início do Cap. XVII das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* do nosso romancista com esse “aggiornamento”: “Marcela amou-me durante quinze meses e *onze cruzeiros novos*; nada mais. Meu pai, logo que teve aragem dos *onze cruzeiros novos*, sobresaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil”

“insônia” (já translato), “cuidado” (id.), “véspera de festa” — sentido religioso, não sei até que ponto vivo, a não ser, talvez, em *noite-de-vigília*. O segundo acrescenta o clássico — “cada um dos quartos em que se divide a noite” — como se se tratasse de um fato atual, e define também *vigília-de-armas* como um fato atual. O terceiro ignora esta expressão e dá a definição do sentido clássico também no presente. Ora, hoje não mais se fazem *vigílias-de-armas* nem se dividem as noites em quartos: a definição deve ter o verbo no imperfeito.

c — Outra observação que merecem as nossas unidades, especialmente as menores, é que elas comportam diminutivo: *segundinho*, *minutinho*, *horinha*, nem sempre com conotação afetiva, nem se falando de *nadinha*, que não entrou na lista. Não seriam absolutamente vedados, embora soem um pouco estranhos, *semaninha*, *mesinho*, *aninho*, a menos que para medir, com certa afetividade, o desenvolvimento de crianças. *Semestrinho* era possível quando eram desiguais os dois semestres do ano letivo, e ainda o é para se opor o *semestrinho* do aluno — o de quatro meses — ao *semestrão* do professor, que é de cinco meses e meio. Mas aí há também pesada carga conotativa.

3 — Essas unidades inferiores ao *dia* não se sente que recorrem. São por isso usadas, muito usadas, mas não percebidas. As bem percebidas são o *dia*, a *semana*, o *mês* e o *ano*. O *dia*, porém, não transcorre independente: associa-se quase necessariamente à semana ou ao mês, em alternância ou soma, ou — aqui entra uma nova marca — à festa do calendário, naturalmente menos agora, nestes tempos de secularização, salvo em certos meios mais religiosos e conservadores. Entretanto, por ser a *semana* que introduz e mantém um ritmo sensível na vida — seis dias de trabalho e um de descanso — é ela que governa o quotidiano.

a — À pergunta — “Que dia é hoje” —, isolada de qualquer associação contextual com *semana* ou *mês*, ou se responde sem hesitação ligando o dia à semana — “*Hoje é terça-feira*”, “*Hoje é sexta*” —, ou se responde com outra pergunta, solicitando o contexto — “*Da semana ou do mês?*” — e, talvez menos, — “*Do mês ou da semana?*” —, ou se responde dando o dia do mês. As hipóteses estão, parece-me, na ordem das probabilidades. Tinha eu feito estas suposições meio empíricas, antes que leituras vadias me deparassem dois textos, um brasileiro, outro de autor colombiano.

1.º — O brasileiro é de Ricardo Ramos (16), em edição sem data, mas recente:

(16) — *Os Desertos*. Ed. Melhoramentos São Paulo, s-d., conto “Terno de Reis”, p. 94.

“Alisando o cabelo, agastado, Severino demorou os olhos no vigia, mudou-os para o carpinteiro e perguntou de repente:
— Que dia é hoje?
O negro fumava, o português respondeu surpreso:
— Quinta, não é?
Severino insistiu:
— O dia?
— Seis”

2.º — O outro é uma saborosa cena de batizado em que entram personagens rústicos. E’ o pároco que narra em discurso direto (17):

“Pasé al despacho, contesté al saludo de todos los que estaban en el zaguán, y empecé al interrogatorio para asentar la partida.
— ¿Cuando nació el niño? — pregunté, y contestó la llorona:
— No se sabe, mi señor doctor.
— ¿Es hijo legítimo?
— Liffítimo sumercé, es de casaos en los defercicios.
— ¿Qué nombre quiere que se le ponga?
— Como es hijo de bendición, quijiéramos que jueeera. Jermincito; ¿no sera güen nombre ese?, mi señor doctor?
— Si, muy bueno, José Fermín; pero dígame, ¿cuando nació?
— Un lunes sí jué, pa amanecer un martes.
— De qué mes, y en qué fecha?
— Puus hasta allá si no percato yo — dijo la que traía el niño —; pero jué como el día de las benditas ánimas de este año.
— Amenito, dijo otra.
— Dos de noviembre; al fin salimos — dije.
— Mi señor doctor — dijo la madrina —, si ése es el nombre que le caye, ése sí no nos acomoda, que le salga otro más mejor.
— ¡No! hablo de la fecha; el nombre es José Fermín ¿entenden? (17).

b — Esse exemplo colombiano ilustra o uso do dia da semana mesmo para uma data já distante e deixa ver que a boa da comadre nem entendeu quando o pároco disse *dos de noviembre*, e julgou que ele falava do nome de batismo. Em geral, no entanto, a semana

(17) — Fermín de Pimentel y Vargas — “Um sábado en mi parroquia”, de *Escenas de la Gleba*, Bogotá, 1918, pp. 92 e ss., apud Manuel Alvar, *Textos Hispánicos Dialectales (Antología Histórica)* CSIC, Madrid, 1960, vol. II, p. 639.

ocorre no quotidiano. Eis como, desprezadas variantes possíveis, se escalonam as expressões:

- 1) para os dias vizinhos do ato da fala: *trás-anteontem, anteontem, ontem, hoje, amanhã, depois de amanhã* (6 dias);
- 2) para os dias mais afastados, ainda no domínio da semana e do mês:
 - *a semana retrasada* (pop.) (18), *a semana atrasada, a semana passada* (ou *a última semana*), *esta semana, a semana que vem* (ou *a próxima semana*) (4 ou 5 semanas, sem precisar o dia);
 - *o domingo retrasado* (pop.), *o domingo atrasado, o domingo passado* (19) *o domingo que vem* (ou *o próximo domingo*), e, assim, qualquer outro dia da semana (4 semanas, com precisão do dia); podendo vir em aposição, com redundância, *o dia do mês*;
 - *o domingo da semana retrasada* (pop.), *o domingo da semana atrasada*, etc. (combinação dos dois modos precedentes, ressaltando o dia e a semana);
- 3) para fatos mais distantes, fora do domínio da semana: apenas *o dia do mês*, e conforme a distância, o ano: *15 de dezembro, 15 de dezembro de 1960*.
- 4) para fatos habituais e regulares, ou o *dia da semana*, no plural, regido de *a*, ou determinado por *todo(s) toda(s)*, ou *o dia do mês*, em fórmulas como *no dia 10 de cada mês, todo dia 10 do mês*, etc. Mas, como ainda se verá, a periodicidade é mais freqüente com a semana.

c — As soluções do primeiro grupo ficam dentro do âmbito semanal, pois compreendem seis dias, em seqüências que podem emendar semanas, se o *hoje* está no fim ou no início duma delas. As soluções do segundo grupo ficam dentro do ciclo mensal, pois abrangem quatro semanas, em seqüências que podem emendar dois meses. As do terceiro grupo ficam dentro do ciclo anual, se não se indicar o número do ano. Nesse caso, pode-se repetir o esquema

(18) — *Retrasado*, ignorado do Lelo e do Aulete e da *Enc. Delta Larousse*, é mal definido pelo NDBI da Melhoramentos e melhor definido pelo PDBLP da Civ. Brasileira. E', ao que parece, termo popular brasileiro, que se explicaria como redução de *re + atrasado*, "anterior ao atrasado"

(19) — *Este domingo, esta quinta-feira*, indicando "o dia em que se está", é raro; mais freqüente é o uso da fórmula no valor de "domingo próximo", "quinta-feira próxima", ou, talvez mais raramente, "domingo passado", "quinta-feira passada"

das segundas soluções: *15 de dezembro do ano passado, deste ou do próximo ano*. Assim ou com indicação do número do ano, se pode sair do ciclo anual. O encadeamento que fica patente é o seguinte: o *minuto* só é da *hora*, a *hora* só é do *dia*, o *mês* só é do *ano*, mas o *dia* pode ser da *semana*, do *mês*, ou do *santo do calendário* (ou da *festa litúrgica* ou *cívica*), e a *semana* só é do *mês* se determinada pelo ordinal ou por outro determinante: *primeira, segunda, terceira, quarta, uma, aquela, qualquer semana de dezembro*. Mas, diferentemente das outras unidades, o ciclo semanal e o mensal são concorrentes.

d — O uso cuja descrição ficou acima esboçada é o oral e o escrito, o da língua literária e o da coloquial, naturalmente de ocorrências mais freqüentes nos gêneros narrativos do quotidiano, como as crônicas, o noticiário e os comentários jornalísticos, sem distinção de secção ou nível: notícias do estrangeiro, comentários oficiais, notícias políticas, notícias locais, notícias e comentários artísticos, esportivos, policiais. Talvez não seja desinteressante detectá-lo difetamente num jornal. Vejam-se, por exemplo, alguns extratos de três números distanciados de *O Estado de S. Paulo* (20).

1) Número de 23-3-1968 (um sábado):

— *Ontem* choveu e *hoje* deve chover também. Uma frente fria apareceu *quarta-feira* sobre o Rio Grande e em 18 horas chegou a São Paulo, onde encontrou uma frente quase estacionária. Do choque das duas, surgiu a chuva. Isso aconteceu *ontem*, mas *anteontem* os meteorologistas já sabiam e avisaram os jornais: “Tempo passando a instável, com chuvas no período e temperatura em declínio” Era muito importante que a previsão se confirmasse, porque *hoje* se comemora o Dia Internacional do Meteorologista e não ficaria bem errar o tempo *nesse dia*” (p. 11);

2) Número de 27-8-1972 (um domingo):

— *Na quarta-feira da última semana*, houve um “putsch” (). (Oufkir) era bastante corajoso: vinte medalhas, doze menções honrosas o provam. E mais uma vez o demonstrara no *dia 10 de julho de 1971* (). De vez em quando, dava ao rei sua palavra de honra de que o exército era leal. E o rei viu, na *quarta-feira da última semana*,

(20) — Para abreviar, suprimi expressões dispensáveis, indicando-o por (), tentando manter claro o contexto.

que a informação era falsa (. .). (Oufkir) partira sozinho ou quase, com um revólver na mão. Como *nessa noite de julho de 1971* (. .). *Quarta-feira, 16 de agosto*: o rei Hassan II volta a Marrocos (. .). (Oufkir) está morto. Às 0 h 30 de *quinta-feira* repete o gesto já esboçado há alguns meses (. .). Desde a noite de *quarta-feira da última semana* a base de Kenitra (. .) fora cercada (. .). O governo marroquino, na manhã de *quinta-feira*, comoveu-se (. .) com a “leviandade” dos técnicos norte-americanos (p. 240);

3) Número de 16-12-1972 (um sábado):

- A Apolo 17 (. .) iniciará *hoje* à noite a longa viagem de regresso à Terra, que terminará na *terça-feira* nas águas do Pacífico (p. 1);
- Allende, que retornou a Santiago *quinta-feira* à noite, encerrando uma viagem de *15 dias* ao exterior (. .) (p. 1);
- Lanusse declarou que, no momento em que entregar o poder ao novo presidente da República, que deverá ser eleito a *11 de março próximo*, abandonará a carreira militar (. .). Há *duas semanas* (. .) um dos jornalistas fez-lhe uma pergunta (. .) (p. 3);
- *Hoje* à noite (. .) os astronautas deixarão a órbita lunar e começarão o retorno, rumo ao Oceano Pacífico, onde descerão na *terça-feira* (. .). *Amanhã* será transmitido pela televisão um passeio (p. 5);
- Cansados dos esforços de *quinta-feira à noite* (. .), os astronautas só despertaram *ontem* (p. 5);
- Larry Stanford (. .) já estava sob tratamento psiquiátrico quando decidiu seqüestrar o aparelho da *Quebec Air quinta-feira* (p. 4);
- (. .) misterioso seqüestro, em plena rua Pedro Álvares Cabral, às 13 e 30 de *quinta-feira* (p. 6);
- Morreu *quinta-feira* à noite em seu apartamento romano, aos 73 anos, o pintor e cenógrafo Eugene Berman (p. 7);
- Foi inaugurada *quarta-feira* (. .) uma exposição de 20 obras do pintor brasileiro Marco Paulo Alvim (p. 7);
- Os assaltantes voltaram a agir contra as casas de loteria esportiva, como tem ocorrido com freqüência *nas vésperas de sextas-feiras* (= “nas quintas-feiras”), quando é feito o balanço das apostas (p. 15);
- (F. A.) (. .) desapareceu na noite de *26 de novembro*. O delegado (. .) calcula que ele esteja morto há *uma sema-*

na, enquanto outros policiais garantem que a morte ocorreu pelo menos há *dez dias* (p. 16).

e — Os exemplos, tirados de várias secções, são coerentes: só se registrou um caso de *dia da semana* + *dia do mês* e nenhuma dessa mesma combinação redundante em ordem contrária. O próprio jornal já se data usando essa fórmula: “Quinta-feira, 7 de setembro de 1972” E’ inútil testar essa linguagem pela de outros jornais brasileiros ou estrangeiros, de estilo plasmado na cultura européia: o resultado não poderia ser muito diverso. Apenas por curiosidade, e porque se trata de uma variedade românica popular que nenhum contacto teve com o português, transcrevo alguns exemplos de um jornal suíço, de que acabo de receber alguns números de agosto de 1972, a *Gasetta Romontscha*, publicada em Disentis-Mustêr, na Sobresselva (NW dos Grisões). Ali se fala o sobresselvano, em que está redigido o jornal (21).

- | | |
|---|---|
| — <i>Venderdis vargau ei el parlament dil principat dil Liechtenstein seradunaus ad una sessiun speciala.</i> (1.º-8-1972, terça-feira, p. 2). | Sexta-feira passada o parlamento do principado de Liechtenstein reuniu-se numa sessão especial. |
| — <i>La sonda ha giu liug a Cuera la secunda e davosa concorrenza publica de qualificaziun per l’olimpiada dils “Günthard Boys”</i> (<i>ibid.</i> , p. 3). | No sábado realizou-se (lit. “teve lugar”) em Coira a segunda e última concorrência pública para qualificação para a olimpíada dos “Günthard Boys” |
| — <i>Mesjamna proxima vegn il Cussegl federal a decider tgei avium cumprar per nossa aviatica</i> (14-8-72, segunda-feira, p. 2) | Quarta-feira próxima decidirá o Conselho Federal que avião comprar para a nossa aviação. |

(21) — Como se sabe, o rético (ou reto-românico) apresenta-se em três núcleos descontínuos: 1) O oriental, ou friulano (Friul); 2) o central (ou tirolês) (Tirol italiano); 3) o ocidental (ou suíço ou grisonês) (Grisões) Este último apresenta dois subdialetos básicos: o dos Grisões norte-ocidentais (alto Reno, que é o *romanche*, sobresselvano (*tschalovês*) e subselvano — e o dos Grisões sul-orientais — que é o *ladino* — alto engadino (*putêr*) e baixo engadino (*vallander*). Disentis-Mustêr que é o centro engadino católico, que cultiva o sobresselvano.

- *La gievgia vargada ein ils presidents communs dalla Cadi seradunai a Trun (. .) per tractar entginas impurtantas damondas (ibid., p. 3).* Na quinta-feira passada os presidentes comunais da Cadi se reuniram em Trun (...) para tratar de algumas questões importantes (22)

4 — Na crônica literária, acontece o mesmo: é o quotidiano que interessa. Na crônica de *Revistas*, ou semanários, é a semana que se põe em foco. Lembrem-se apenas, de passagem, o título e o conteúdo das famosas crônicas de Machado de Assis (1892-1897 e 1900). O romance, o conto e as cartas também se alimentam do quotidiano. Portanto, aí também a semana supera o mês. Bastem, para ilustrar o caso, alguns trechos pitorescos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e do *D. Casmurro*.

1) *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

- Dito isto, expirei às duas horas da tarde de *uma sexta-feira do mês de agosto de 1869*, na minha bela chácara de **Ca-tumbi** (cap. I, § 2.º);
- (. .) meninice supõe nascimento, e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia *20 de outubro de 1805*, em que nasci (. .). Vamos ao dia 20 de outubro (cap. IX);
- Item, não posso dizer nada do meu batizado, porque nada me referiram a tal respeito, a não ser que foi uma das mais galhardas festas do *ano seguinte, 1806*; batizei-me na igreja de S. Domingos, *uma terça-feira de março*, dia claro, luminoso e puro, sendo padrinhos o Coronel Rodrigues de Matos e sua senhora (. .) (cap. X, 5.º §).

Note-se como o primeiro texto destaca o dia da semana, ressaltando o fato de ser *sexta-feira* e omite o dia do mês, embora dê o ano. O segundo é normal. O terceiro, igualmente, dá o dia da semana e o mês, mas omite o dia deste.

2) Agora os de *D. Casmurro*:

- Elogiavam as qualidades de Escobar. Um ou outro discutia o recente gabinete Rio Branco; estávamos em março de 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano (cap. CXXII, fim do 2.º §);

(22) — *Cadi* é o circuito de Disentis, e *Trun* uma aldeia desse circuito.

- Capitu propôs metê-lo (Ezequiel) num colégio, donde só viesse *aos sábados*; custou muito ao menino aceitar a situação (cap. CXXXII, § 5.º);
- *Aos sábados* buscava não jantar em casa e só entrar quando ele estivesse dormindo; mas não escapava *ao domingo* no gabinete (*ibid.*, fim);
- Fui eu mesmo que o levei um dia de manhã, *uma segunda-feira* (*ibid.*, § 7.º);
- Um dia — era *uma sexta-feira* — não pude mais. Certa idéia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as idéias que querem sair. O ser *sexta-feira*, creio que foi acaso, mas também pode ter sido de propósito; fui educado no terror *daquele dia*; ouvi contar baladas em casa, vindas da roça e da antiga metrópole, nas quais a *sexta-feira* era o dia do agouro. Entretanto, não havendo almanaques no cérebro, é provável que a idéia não batesse as asas senão pela necessidade que sentia de vir ao ser e à vida (cap. CXXXIII).

E' Bentinho que fala em todo o romance. No primeiro texto, dia do enterro de Escobar, ele diz: "Nunca me esqueceu o *mês* nem o *ano*" Não lhe esquecerá tampouco, embora aí não se diga, o *dia da semana*. Era *um sábado*, como ele deixa ver, falando ironicamente à viúva do seu amigo, chamando-a "D. Sancha", no cap. CXXIX. Esquecera, sim, o *dia do mês*. O segundo e o terceiro textos introduzem o fato habitual ou periódico, com o dia da semana. O quarto e o quinto dão o dia da semana e omitem o do mês. A semana predomina.

3) Para ilustrar o fato em cartas, venha apenas uma exemplo pitoresco de Euclides da Cunha, escrevendo a Vicente de Carvalho:

"São Paulo, 11-10-902 (uma quarta-feira).

"Vicente de Carvalho — aqui cheguei *sábado*; fiz o Relatório *no domingo*; entreguei-o *segunda-feira*, mas não voltei *na terça* para Lorena, resolvendo fazê-lo somente *hoje, quarta*, pelo noturno, a fim de cumprir a promessa de esperá-lo aqui" (23).

(23) — Em Francisco Venâncio Filho — *Euclides da Cunha a seus Amigos* (Brasília, n.º 142) CEN, São Paulo, 1938, p. 77 (= E. da Cunha, *Obras Completas*, Aguilar, 1966, p. 619)

Parece até um texto escrito de encomenda! E, realmente, nesse aspecto, é documento ímpar no epistolário. E' evidente que em *Canudos, diário duma expedição*, ou nos artigos "Dia a Dia", do mesmo Euclides, escasseiam menções da *semana*, e, na verdade, é curiosa a exceção, porque ali o terreno é da crônica, e não da historiografia. Ao historiador interessa a data precisa — *dia-do-mês*, *mês* e, às vezes, *hora*, e, conforme o caso, *dia-da-semana* e *santo-do-dia*.

5 — Ao cronista, anotador antigo ou prosador moderno — este último de subgênero que só agora começa a entrar para as histórias de literatura — mais presente é a semana. Aqui exemplificamos apenas com o anotador antigo, que usava quatro processos:

- 1) *dia da semana* apenas;
- 2) *dia da semana* + *dia do mês*;
- 3) *dia da semana* + *santo do dia* (dia litúrgico);
- 4) *dia da semana* + *dia do mês* + *santo do dia* (dia litúrgico)

A enumeração acima indica empiricamente a ordem de frequência de ocorrência das fórmulas.

a — Uma ligeira vista de olhos sobre alguns deles há de ser de interesse. Para não me alongar, vou limitar-me ao *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, do fim do séc. XV, e à *Carta de Pero Vaz de Caminha*, do limiar do séc. XVI. Deixo também de transcrever as fórmulas, para apresentar em dois quadros a frequência de todas as ocorrências:

1) No *Diário da Viagem de Vasco da Gama* (24), em 79 páginas de texto, há, se não contei mal, 104 referências a datas em que entram o dia da semana, o do mês e o santo do dia, isolados ou juntos, conforme o quadro abaixo, que dá os fatos na ordem:

— só o dia da semana	56	ocorrências
— o dia da semana e o do mês	30	”
— só o dia do mês	6	”
— o dia do mês e o da semana	2	”
— o dia do mês e o do santo do dia	2	”

(24) — *Diário da Viagem de Vasco da Gama* (facsimile do códice original, transcrição e versão em grafia atualizada). Edição de Damião Peres, António Baião e A. de Magalhães Basto. Livr. Civilização-Editora, Porto, 1945, 2 vols.

— o dia da semana, o do mês e o do santo	3	”
— o dia do mês, o da semana e o do santo	1	”
— o dia do mês, o do santo e o da semana	1	”
— o dia da semana, o do santo e o do mês	1	”
— o dia do santo e o do mês	1	”
— o dia do santo (ou litúrgico)	1	”
	<hr/>	
Total de ocorrências	104	

Vê-se aí como a semana reina.

2) *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (25) é mais pobre.

E compreende-se: o que ele queria era dar ao rei “a nova do achamento” da terra. Os pormenores da viagem, que eram os que consumiam os dias, ele ignora-os. Antes do fim do verso da primeira folha, já ele entra nas curiosidades da terra. Por isso só há 14 referências às datas que nos interessam, se bem as contei. E assim se distribuem:

— só o dia da semana	8	ocorrências
— o dia da semana e o do mês	5	”
— o dia da semana, o do santo e o do mês	1	”
	<hr/>	
Total de ocorrências	14	

Ainda aí a semana reina no quotidiano.

b — Os hagiógrafos medievais, narradores de lendas taumatúrgicas, parece que eram ainda mais libertos do dia do mês. E cabe notar que não se deve isso a qualquer valor místico ou mágico que atribuíssem ao dia da semana, como ironiza um dos textos do *D. Casmurro*, atrás citado. Esse valor supersticioso existia, e será adiante discutido, mas não no caso dos milagres. Uma contagem rápida, nas 195 páginas do texto de *Les miracles de Saint Louis*, de Guillaume

(25) — *Vocabulário da Carta de Pero Vaz de Caminha* (edição facsimilada, dirigida por A. G. Cunha, e leitura diplomática de Sílvio Batista Pereira). I.N.L. (MEC), Rio de Janeiro, 1964 (O texto facsimilado e o diplomático estão nas pp. 122-176) Há também a edição de Jayme Cortesão: *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Livros de Portugal, Rio de Janeiro 1943, o texto facsimilar e a leitura diplomática estão entre as pp. 132 e 191, e às pp. 199-241 a leitura moderna da carta.

de Saint-Pathus, confessor da rainha Marguerite, do fim do séc. XIII (26), acusa o seguinte resultado (sujeito a revisão, mas talvez para mais):

<i>jour de vendredi</i> (ou só <i>vendredi</i>)	19	ocorrências
<i>jour de mercredi</i> (ou só <i>mercredi</i>)	14	”
<i>jour de dimanche</i> (ou só <i>dimanche</i>)	13	”
<i>jour de jeudi</i> (ou só <i>jeudi</i>)	10	”
<i>jour de samedi</i> (ou só <i>samedi</i>)	9	”
<i>jour de mardi</i> (ou só <i>mardi</i>)	6	”
<i>jour de lundi</i> (ou só <i>lundi</i>)	4	”
<i>jour de la fête de saint.</i> (ou equivalente)	17	”
<i>un jour de cele semaine</i>	2	”
dia do mês + dia da semana	1	”
dia do santo + dia do mês	1	”
	97	
Total de ocorrências		

c — Essa riqueza de ocorrências populares da fórmula *jour+de+nome do dia da semana* é de especial interesse e ainda será objeto de estudo mais detido. Creio, porém, que não é descabido antecipar algo sobre a freqüência de expressões como *dia-de-domingo*, *dia-de-segunda*, etc., na nossa fala, na fala da minha terra, e lembrar a abundante documentação dela na obra de Guimarães Rosa (27).

d — Cabe, sobretudo, transcrever este admirável texto de metalinguagem, em que, em discurso indireto livre, ele fixa a estranheza de Manuelzão — vindo do Maquiné, mas natural do Alto Oeste, do lugarejo do Min, na Mata do Andrés, no Pium-I (28) — ante o linguajar do povo da Samarra:

(26) — Guillaume de Saint-Pathus, confesseur de la Reine Marguerite — *Les miracles de saint Louis* (édités par Percival B. Fay) Paris, Libr. Anc. Hon. Champion, 1932.

(27) — Ver, por ex., *Sagarana*, 4a. ed. (1956), 144: *dia-de-festa-de-santo*; *Corpo de Baile*, 1956, 1.o vol. 267, *dia-de-domingo*; 276, *dia-de-domingo e domingo*; 288, *dia-de-sexta*; 296, *dia-de-domingo*; 373, *dia de seguinte* (análogo), *que era de domingo*; *Corpo de Baile*, 2.o; 649, *dia-de-domingo*; 673, *dia-de-domingo* ou *dia-santo*; *Grande Sertão*; *Veredas* (1956), 672, *dia-de-domingo*.

(28) — Guimarães Rosa explora o problema ortográfico dessa cidade, sede do município onde nasce o Rio São Francisco, a cerca de 50 quilômetros da represa de Furnas. A grafia antiga era *Piumhy*. Hoje, se *Piui* é impossível porque não pomos til sobre *u*, só resta *Pium-i*. Guimarães Rosa exagerou no *I*.

“Falavam limpo duro. Eram diversos. Povo alegre, ressecado. Manuelzão era que, no meio deles, às vezes se sentia mais capiau. E, no começo, ele mais sua meia-dúzia de pessoal trazido do Maquiné, quase que muita coisa não entendiam bem, quando aqueles dali falavam. Linguajar com muitas outras palavras: em vez de “segunda-feira”, “terça-feira”, era “*desamenhã é dia-de-terça, dia-de-quarta*”; em vez de “parar”, só falavam “*esbarrar*” — parece que nem sabiam o que é que “parar” significava; em vez de dizerem “na frente, lá, ali, adiente”, era “*acolá*”, e “*acolá-em-cima*”; e “*p’r’acolá*”, e “*acoli, p’r’acoli*” — quando era para trás, ou ali adiente de lado. (29).

e — Observo ainda, igualmente de passagem, que, embora não haja aí a mística do dia, o *domingo*, a *quarta-feira*, a *sexta-feira* e o *sábado*, e os dias santificados ou do calendário litúrgico, entram em maior proporção. Por que isso? E’ que *domingos, sábados e dias litúrgicos* eram dias de maiores atividades religiosas coletivas. Assim também as *quartas e sextas-feiras*, dias de jejuns, eram dias de encontro nos templos e de encontros com o taumaturgo.

6 — Poder-se-á alegar que isso era na época medieval, de profunda religiosidade. A d’agora é científica e de progresso técnico, dessacralizada. Mas são exatamente o progresso técnico, a organização e o planejamento da vida que consagraram a *semana*. Alguns destes se atenuaram, mas a organização da vida moderna está mais no fundamento semanal que no mensal ou no diário.

a — O homem rústico ainda segue o ritmo dos seis dias de trabalho na roça e o sétimo, de guarda, de visitas, de negócios com vizinhos no povoado, e de atividades religiosas. O da cidade alterna cidade e praia, ou cidade e campo, na movimentação dos *week-ends*. Também a cidade, coletivamente, tem ritmo semanal. A escola alterna os dias das disciplinas, umas de *segundas, quartas e sextas* e outras de *terças, quintas e sábados*. Além da escola, os hotéis e restaurantes adotam um programa diferente para cada dia — da *semana*, e não do *mês* —, donde o *prato-do-dia*. Museus e certos parques abrem-se à visita pública em certos dias da *semana*, os programas de cinema, de rádio e de televisão seriam-se dentro da divisão semanal. E a propaganda da audiência se faz ressaltando: “*5.a, 8.a, 10.a semana de exibição*”

(29) — *Corpo de Baile*, 1956, vol. I, pp. 161-162. Mas se o *Pium-I* de onde vem Manuelzão é esse de 50 quilômetros de Furnas, e 72 da minha terra, não compreendo por que G. Rosa o faz estranhar *esbarrar*, “parar” e *dia-de-terça, dia-de-quarta*. Quanto a *acoli* e *acolá*, de acordo, no sentido de “ali”, “lá”

b — As atividades industriais e comerciais têm seu limite na semana. A classe operária recebe *por semana*. Em muitos países até a classe média é “semanalista” O horário de trabalho é um nos “dias-de-semana” e outro aos sábados. Daí três classes de dias: *dias-de-semana*, *sábado* e *domingo*. As escalas de turmas nas fábricas, em que não se apaga o fogo, ou em atividades como empresas de luz, telefone, gás, correio e telégrafo, transportes, etc., que exigem trabalho seguido, 24 horas por dia, revezam as turmas dentro do esquema semanal, ainda que as folgas não sejam todas aos domingos.

c — Há atividades vedadas em certos dias da semana, algumas por preceitos religiosos, outras por determinações oficiais, outras por preconceitos e superstições. De natureza religiosa são o repouso da *sexta-feira* para os muçulmanos, o do *sábado* para judeus e adventistas, o do *domingo* para os cristãos. Entre os dias santificados, há os que são de base semanal.

7 — A própria *semana*, como a conhecemos, na sua dupla origem — astrológica ou planetária e judeo-cristã — nasceu e viveu em densa atmosfera religiosa de que ainda há resíduos resistentes.

a — A astrológica, cuja formação explica Dion Cássio (30) por duas teorias — a da harmonia das quartas e a dos regentes da primeira hora do dia — talvez melhor se explique pela dos regentes, como se pode ver das tabelas deixadas pelo “Cronógrafo do Ano 354”, relativas a cada um dos sete dias, dando os planetas regentes de cada hora. Os planetas se dispõem na ordem do Septizônio, que os traz conforme o seu afastamento da Terra, partindo do mais afastado:

Saturno-Júpiter-Marte-Sol-Vênus-Mercúrio-Lua

b — De acordo com a crença antiga, esses planetas — inclusive o Sol e a Lua — se agrupavam em três classes: *favoráveis (boni)*, *desfavoráveis (noxii)* e *neutros (communes)*.

Boni (B) — Vênus e Júpiter;

Noxii (N) — Marte e Saturno;

Communes (C) — Sol, Mercúrio e Lua.

(30) — *História Romana*, Liber XXXVII, caps. 15-19 (Edição de E. Cary e trad. de H. B. Foster na Classical Loeb, vol. III, pp. 123-131; edição Teubneriana de Ludwig Dindorf e Johannes Melber, vol. I, pp. 416-420)

Cada um governava uma hora, a partir do primeiro deles, e o regente da primeira hora do dia era o regente do dia. Como Saturno era o primeiro — o mais distante da Terra —, a primeira hora era a sua e o *dies Saturni* era o primeiro da semana; e Saturno nele reg.a a 1.a, a 8.a, a 15.a e a 22.a horas; a 23.a era de Júpiter, a 24.a de Marte e a primeira do dia seguinte era do Sol, donde o segundo dia ser o *dies Solis*. E assim sucessivamente.

c — A táboa do “Cronógrafo do Ano 354” referente ao *dies Saturni* parece começar na noite anterior, mas a primeira hora que Saturno governa é a do dia e não a da noite. Ela mostra claramente quais as “horas más”, quais as “neutras” e quais as “boas” de cada dia, e, especialmente quais os dias que tinham essas características. Transcrevemo-la aqui, tomando-a a Schürer (31).

Noct.			Diurn.		
I.	Mar.	N	I.	Sat.	N
II.	Sol.	C	II.	Iou.	B
III.	Ven.	B	III.	Mar.	N
III.	Mer.	C	III.	Sol.	C
V	Lun.	C	V	Ven.	B
VI.	Sat.	N	VI.	Mer.	C
VII.	Iou.	B	VII.	Lun.	C
VIII.	Mar.	N	VIII.	Sat.	N
VIII.	Sol.	C	VIII.	Iou.	B
X.	Ven.	B	X.	Mar.	N
XI.	Mer.	C	XI.	Sol.	C
XII.	Lun.	C	XII.	Ven.	B

d — Os dias bons eram o *dies Iouis* e o *dies Veneris*; os maus eram o *dies Martis* e o *dies Saturni*; os neutros eram o *dies Solis*, o *dies Lunae* e o *dies Mercurii*. Evidentemente, aos neutros não se dá atenção. Os bons e os maus são os que alimentam esperanças e temores; estes atravessaram a Idade Média e ainda há resíduos deles em crenças e provérbios.

7 — Mas houve o encontro da semana judeo-cristã com a astrológica. Encontro e concorrência, competição, luta. E algumas superstições se atenuaram; outras se afirmaram: esperanças e temores.

(31) — *Monumenta Germaniae Historica Auctores Antiquissimi*, tomo IX (ou *Chronica Minora*, ed. de Mommsen, vol. I, 1892, p. 42), apud Schürer, “Die siebentägige Woche im Gebrauche der christlichen Kirche der ersten Jahrhunderte” in *Zeitschrift für N. T. Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums*, 1905, p. 17

a — A semana judeo-cristã não trazia inicialmente nenhuma prevenção com nenhum dia. Havia apenas o entusiasmo judaico com o *sabbatum* que no Cristianismo se transferiu para o *Dies Dominicus*, “dia do Senhor”. De qualquer maneira, porém, essa presença tranqüila e idealizadora do *sabbatum* deve ter amenizado a visão “melancólica” e “sombria” e “soturna” do *dies Saturni*. Como se sabe, *soturno* vem de *Saturnu(m)* (32).

b — No combate aos nomes planetários, às vezes os pregadores cristãos se arremetiam especialmente contra as designações do *dies Mercurii* (pop. *dies Mércuris*) e do *dies Veneris*, vendo nos nomes os deuses, e não os planetas, e dizendo que um “ladrão” e uma “meretriz” não tinham direito a dia nenhum. Se o *dies Mercurii* era neutro, o *dies Veneris* era favorável, na visão pagã.

c — Mas, além do repúdio à “meretriz”, *Vênus*, a *sexta-feira* tomou um sentido mau para os cristãos. Era o dia da paixão de Jesus Cristo. A paixão de Cristo, que transformara a *crux*, do símbolo de infâmia em motivo de glória e símbolo da fé, passou a qualificar a *Sexta-Feira da Páscoa* de *Sexta-Feira Santa*. Mas na mente popular cristã desenvolveu-se um horror supersticioso à *sexta-feira*, em si, talvez estimulado pelo repúdio à deusa *Vênus*. Desse modo a *Sexta-Feira da Paixão* tornou-se *Sexta-Feira Santa*, mesmo com o nome da deusa — *Vendredi Saint*, *Viernes Santo* — mas as outras sextas-feiras “se malafamaram”. Na verdade, parece que há uma distinção entre o *dies Martis* e a *sexta-feira*: naquele teme-se o mau augúrio do dia; nesta a reverência ao dia em certos casos veio a degenerar em temor supersticioso, que, no final, nivelou os dois.

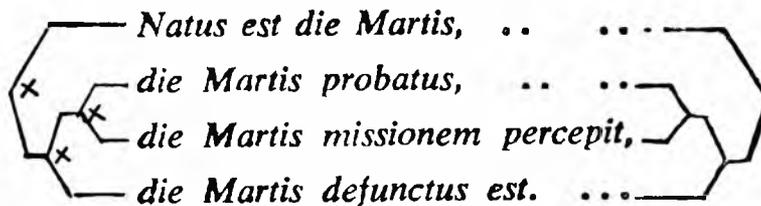
d — Por seu lado o *dies Martis* continuou mal afamado. Uma inscrição tumular de Lyon fala de um soldado que teve toda a sua vida condicionada por esse dia:

(32) — As aproximações que faz o REW, 7624 do prov. *sorn*, fr. *sournois*, esp. *sorna* (donde port. *sorna* e it. *sornione*) não parecem admissíveis. O it. *saturno*, esp. e port. *soturno*, cat. *soturn* (e *sorrut?*), “meancólico”, “taciturno”, ligam-se certamente a Saturno, “pela crença na influência que este astro exercia nas pessoas nascidas sob o seu signo”, como diz Corominas (*DECLC*, IV, 161, s. v. *Saturno*). As formas românicas são semieruditas e a sua geografia, ampla, não é, contudo, generalizada. Os possíveis reflexos semânticos no basco *larunbat*, “sábado”, parecem ligar a semântica antes ao *dies Saturni* que ao “signo de Saturno”

*Natus est die Martis,
die Martis probatus,
die Martis missionem percepit,
die Martis defunctus est (33).*

E' possível que com isso se queira dizer, não que a desgraça do nascimento tenha marcado a sua vida, mas que, apesar do nascimento, houve bens e males na vida.

A disposição seguinte ressalta o quiasmo, em que ao nascimento se opõem ou se atribuem muitas experiências na vida — “recrutamento”, “reforma” e “morte” Aí temos a entrada na vida marcando a entrada na função, a saída da função e a saída da vida:



8 — O *dies Solis*, primeiro neutro, depois se torna festivo. Aí também o Sol, astro, se funde com o *Sol Indiges*, divindade romana. Com esta se funde o *Sol Inuictus*, divindade oriental: *Sol Aeternus*, *Sol Diuinus*, *Sol Sanctissimus*. A este se aglutina o culto de Mithras, de origem persa, como denuncia a sigla DSIM (= *Deo Soli Inuicto Mithrae*). A esse culto sincrético oriental é que se dá, nos sécs. II e IV, o nome de “monoteísmo solar”

a — A tentativa de introdução do *Sol Inuictus*, entre 218 e 222, por Heliogábalo, originário de Emesa, na Alessíria, foi consumada, entre 270 e 275, por Aureliano, que era filho duma sacerdotisa oriental. Nas moedas de Aureliano, o *Sol* é declarado *deus et dominus natus* e nas de Constantino, *Soli Inuicto comiti Augusti nostri (34)*.

b — No séc. IV, a partir de Constantino, começa a luta e a combinação do *dies Solis* com o *dies Dominicus*. Acompanhar a luta e a camaradagem não cabe agora neste ensaio. Cristo, que disse de

(33) — “Nasceu no dia de Marte, no dia de Marte foi recrutado, no dia de Marte obteve a reforma, no dia de Marte morreu” *CIL*, XIII, 1906, apud G. Gundermann, “Die Namen der Wochentage bei den Römern, in *Zeitschrift für die deutsche Wortforschung*, I, 1901, p. 182

(34) — Cf. *Scriptores Historiae Augustae: Vita Anton. Heliogabali*, 6, 7 e 17, 8; *Vita Aureliani* 5.5 e 35. Para outras informações: L. Homo, *De la Rome paienne à la Rome chrétienne*, pp. 151-160; H. J. Rose, *Oxford Classical Dictionary*, s. v. *Sol*; P. de Labriolle, *La reaction paienne*, p. 383. As fontes fundamentais são as obras de Fr. Cumont sobre “as influências orientais no paganismo romano”

si — *Eu sou a luz do mundo* (João 8, 12) — foi também identificado com o *Sol iustitiae* de que falou o profeta Malaquias (4.2). Assim, um dia neutro se tornou festivo.

c — Por outro lado, o *dies Iouis*, que era favorável, continuou favorável pela Idade Média. Concílios, como o de Narbona de 589 (35), Padres da Igreja, como São Cesário de Arles (36), São Martinho de Braga (37), censuram veementemente os cristãos da Gália e da Ibéria que iniciavam viagem ou novo estado nesse dia, para serem bem sucedidos, ou que o santificavam. Para não alongar, omito os textos. Se a melancolia de Saturno nos legou *soturno*, a festividade de Júpiter nos legou *jovial*.

d — E é assim que da fusão das duas semanas ficaram arraigadas na crença e na superstição popular as idéias de bom augúrio e mau augúrio nalguns dos dias da semana:

- bom augúrio no *domingo* e na *quinta-feira*, um de origem cristã e o outro de origem astrológica;
- mau augúrio na *terça-feira* e na *sexta-feira*, um de origem planetária e o outro de origem cristã.

Ao *domingo* não se ligaram exatamente as mesmas credices que à *quinta-feira*, mas eram os dois dias fastos, certamente o segundo combatido veementemente pelos Padres e Concílios. Quanto aos nefastos, a documentação antiga é abundante e a moderna bruxoleia em provérbios bastante espalhados, coletados por folcloristas.

9 — Para as fontes antigas, além das que foram citadas na seção precedente deste estudo, no texto e em notas, valerá a pena ainda lembrar dois textos famosos: o *De Medicamentis* de Marcelo Burdigalense e o *Oribasius Latinus*, ambos tratados de medicina.

a — No *De Medicamentis* (início do séc. V), em que os dias da semana não ocorrem evidentemente para datar, o *dies Iouis* ocorre 16 vezes, o *dies Solis* 6 vezes — em três delas associado ao *dies Iouis* — o *dies Martis* 2 vezes, e o *dies Saturni* e o *dies Lunae* 1 vez, num total de 29 ocorrências. O *dies Iouis* e o *dies Solis* ganham dos demais — 25 contra 4 ocorrências — porque são os dias propícios para

(35) — *Conciliarum* tomus XIII, Parisiis, e Typographia Regia, 1644, pp. 150-151: *Concilium Narbonae*, Canon VI.

(36) — *Sermo* I, 12 (*in medio*); *Sermo* LIV, 1 (*in fine*); *Sermo* XIII, 5 (*in initio*); *Sermo* LII, 2; *Sermo* CXIII, 4. Cito pela edição de Dom Morin, do *Corpus Christianorum* de Brouges, 1935, vols. 103, 104.

(37) — *De Correctione Rusticorum*, §§ 7, 9, 16 e 18.

as curas. O *dies Martis* vem aliado ao *dies Saturni* no cap. II, 13, que recomenda a crianças, moços e velhos que tenham dor de cabeça observarem a lua quando cortarem o cabelo, e declara que quem o fizer *mirum remedium habebit*. E acrescenta-se:

neque curet si dies Martis aut Saturni in has lunas inciderit (“e não se preocupe se o *dia de Marte* ou o de *Saturno* incidir nestas luas”) (38), para deixar claro que o remédio é tão forte que não há quebranto que ele não vença.

b — O *Oribasius Latinus* (trad. do séc. VII), depois de recomendar um remédio e “práticas” para cura de ciática, conclui:

() *hoc enim facis per tres Iouias (= dies Iouis) et cum Dei adiutorio liberabitur ab ipsa passione* (“faze isto durante três dias de Júpiter e, com a ajuda de Deus, (o doente) ficará livre da dor”) (39).

c — As superstições residuais quanto ao *dies Martis* e à *sexta-feira* vivem sobretudo em provérbios que remontam à Antigüidade e se distribuem coerentemente na Itália setentrional, na Suíça e na Ibéria (Espanha, Portugal e Galiza). Certamente, a ausência na Gália e noutras regiões da România deve ser aparência: dever-se-á a deficiências das minhas informações.

1) Para a Itália e a Suíça meridional contei com boas informações levantadas por Bruppacher (40) e por Rohlf s (41). Limito-me a três ou quatro exemplos:

1 — *Nè di venere nè di marte non si sposa nè si parte*. (“nem em sexta-feira nem em terça-feira não se casa nem se viaja”). É um provérbio corrente na Toscana, de que há variantes dialetais.

(38) — Marcelli *De Medicamentis Liber*, ed. de G. Helmreich, Lipsae, Teubner, 1889, V + 416 pp. (nosso texto, p. 40).

(39) — *Oribasius Latinus, Synopsis IX*, 6, ed. de Molinier, *Oeuvres d'Oribase* par Bussemaker et Daremberg, tomes 5 e 6 (Paris, 1873 e 1876), apud G. Rohlf s *Sermo Vulgaris Latinus*, Max Niemeyer, Halle, 1951, p. 37.

(40) — Hans Peter Bruppacher — *Die Namen der Wochentage in Italienischen und Rätoromanischen* (Romanica Helvetica, vol. 28). Bern, 1948, IV + 234 pp. + 12 Karte.

(41) — Gerhard Rohlf s — *Diferenciación Léxica de las Lenguas Románicas* (trad. y notas de Manuel Alvar) CSIC. Madrid, 1960, 194 pp. + 50 cartas.

- 2 — *Ul mardi, nè ul venderdi l'è miga bell maridàss.* (“na terça-feira nem na sexta-feira não é bom casar-se”). (Santa Domenica-Calanca).
- 3 — *nè da venderdi nè da martedìi nè sa spüsa nè sa partiss.* (“nem em sexta-feira nem em terça-feira não se casa nem se parte”). (perto de Lugano).
- 4 — *int in venar nè uss part nè uss ricef.* (“na sexta-feira não se viaja nem se recebe (visita)”).
- 5 — *int in venar nè nu sa parta nè nu sa vir letar.* (“na sexta-feira não se leva nem se abre carta”). (42).

2) Para a Ibéria — Portugal, Espanha e Galiza — as informações que tenho foram coletadas em vários levantamentos folclóricos de Portugal e dos Açores saídos em números diversos da *Revista Lusitana* (43), com exemplos espanhóis (asturianos e andaluzes, alguns do séc. XVII) e portugueses, de Trás-os-Montes, da região do Porto (Santo Tirso), da Estremadura (Turquel), dos Açores (Ilha Terceira), assim como no verbete *Martes* do *Dicionário Enciclopédico Gallego*, de Eládio Rodriguez Gonzalez, e do *Pequeño Larousse Ilustrado* (44).

- 1 — “*Os casamentos não devem realizar-se nem às terças nem às sextas-feiras*” (Areias — Santo Tirso) (*RL*, 17, p. 51).
- 2 — “*Não se deve casar às terças e sextas-feiras, nem no Entrudo e na Páscoa*” (Barroso) (*RL*, 19, p. 96).
- 3 — “*Contrair matrimônio à terça-feira, ninguém aqui ousa fazê-lo, por ser dia aziago. Importa, também, não começar viagem nesse dia, apontando-se ainda outros atos que é prudente evitar. À terça-feira não cases filha nem urdas teia — diz um adágio*” (Turquel) (*RL*, 20, p. 68)
- 4 — “*Os casamentos celebram-se quase sempre à quarta-feira, muitas vezes ao sábado; nunca à terça nem à sexta-feira*” (Turquel) (*RL*, 21, p. 290).

(42) — Bruppacher, *op. cit.*, pp. 72 e 211; Rohlf, *op. cit.*, p. 49.

(43) — *Revista Lusitana*, vol. 17 (1914), Augusto C. Pires de Lima, “Tradições Populares”, pp. 51-52; vol. 19 (1916) José Maria Adrião, “Retalhos de um Adagiário”, pp. 44-48 e vol. 29 (1931), p. 148; vol. 19 (1916), Fernando Braga Barreiros, “Tradições Populares do Barroso”, p. 99; vol. 20 (1917), José Diogo Ribeiro, “Turquel Folclórico”, pp. 57-58, 68, 80 e vol. 21 (1918), p. 290; vol. 30 (1932), Luís da Silva Ribeiro, “Etnografia Jurídica da Ilha Terceira”, p. 277; vol. 31 (1933), Miranda Lopes, “Da Minha Terra” (= Trás-os-Montes), p. 152. (São levantamentos longos, alguns em vários números da *Revista*)

(44) — Adaptação espanhola Miguel de Toro y Gisbert. É o único provérbio que ele traz, em nome de dia de semana.

- 5 — “*A terça e à sexta-feira, não cases a filha nem urdas a teia*” (Ilha Terceira) (RL, 30, p. 277).
- 6 — “*Em terça-feira não urdas teia, nem tua filha cases*” (Trás-os Montes) (RL, 31, p. 152)
- 7 — “*Numa versão () de Cabeceiras de Basto () diz-se que o Zângão (sic) é um homem como nós e que, quando as bruxas vão fazer sombléia (= assembléia) no sítio do Troco, às terças e sextas-feiras, ele é sabedor de tudo o que lá se passa. O Zângão, segundo a mesma versão, tem pauto (= pacto) com o diabo*” (Braga) (RL, 29, p. 148).
- 8 — “*À terça-feira não cases a filha nem urdas a teia*”
- 9 — “*Às terças e sextas-feiras, nem cases a filha nem urdas a teia*” (Olhão, Algarve).
- 10 — “*À sexta-feira, não cases a filha nem lances a teia*”
- 11 — “*À terça-feira, não cases a filha, não urdas a teia, nem parta seu navio para a “terra alheia”* (Açores)
- 12 — “*Em martes, ni tela urdas, ni hija cases*” (séc. XVII).
- 13 — “*Boda buena, boda mala, el martes en tu casa*” (séc. XVII).
- 14 — “*En martes, ni galliña echas, ni hija cases*” (Ávila).
- 15 — “*Nin en viernes, nin en martes cases les fies nin mués les vaques*” (Artúrias).
- 16 — “*En martes ni tu casa mudes, ni tu hija cases, ni tu ropa tajes*” (= cortes).
- 17 — “*En todas partes tiene cada semana su martes*” (45).
- 18 — “*En martes ni te cases ni te embarques*” (Pequeño Larousse Ilustrado).

Completemos essa lista com doze provérbios galegos (46), tomados ao *Dicionário* de Eládio R. Gonzalez:

- 1 — “*Cada martes tèn a sa semana*”
- 2 — “*Cada martes tèn o seu domingo*”
- 3 — “*En martes con merda te fartes*”
- 4 — “*En martes, nin a cama mudes, nin a ropa laves*”
- 5 — “*En martes, nin panos cortes, nin filla cases*”
- 6 — “*En martes, nin tea tezas, nin ropa laves*”

(45) — Essas dez variantes do provérbio toscano atrás citado foram tomadas a “*Retalhos de um Adagiário*” de José Maria Adrião, em RL, 19 (1916), pp. 44-48)

(46) — São, na verdade, 11: os n.os 8 e 9 são reduções do comum.

- 7 — “*En martes, nin porco mates, nin chura botes que pitos saque*” (47).
8 — “*En martes non cortes nin prantes*”
9 — “*En martes non te cases*”
10 — “*En martes non te embarques*”
11 — “*En martes non te cases, nin te embarques, nin o teu porquiño mates*”
12 — “*En todas partes, cada semana tèn o seu martes*” (48).

10 — E' evidente que tudo o que se disse na secção precedente é do folclore da semana, e que este compreende muito mais fatos do que provérbios de superstições. Mas o que aqui eu desejava mostrar era a permanência de “esperanças e temores” ligados à semana na vida quotidiana, e devidos ao sincretismo: fusão de duas semanas, ambas orientais e ambas eco de dois cultos religiosos. Continuar a explorar o seu folclore não seria desatender ao objetivo deste estudo, mas estendê-lo-ia ainda mais. E é de notar que os dados folclóricos sobre a semana, ricos no volume e na variedade, são de interesse desigual e magros em originalidade. O levantamento mais completo que conheço é o de Bruppacher (49), restrito quanto à área geográfica, e que um folclorista talvez ache modesto.

a — Superstições, práticas religiosas, programação da vida civil e social, reúnem-se na formação do seu temário, em anedotas e ditos, em quadras e poemas populares curtos, quase tudo sem muita poesia. Mas o quotidiano é o trivial da vida e a esse a semana envolve meio pegajosamente. O *dies Saturni* era o início da semana astrológica, o *shabbath*, paradoxalmente, o fim e o “centro” da judaica, o *sábado* e o *domingo* o fulcro da semana cristã. No domínio judaico, Jesus, no sermão profético, recomendou aos seus discípulos que orassem para que a sua fuga na guerra com Roma não fosse no inverno

(47) — O próprio *Diccionario* de Gonzalez não deu informações suficientes para se entender precisamente este, pois não registra *chura* (seria “galinha”?). Apesar do seu formato grande, de ter 2080 pp. nos 3 volumes, de ser em duas colunas, da riqueza das suas informações, de ser apresentado pela Editora Galaxia com entusiasmo, e de vir com um apêndice, é bastante omissivo, usando termo que não registra como verbete. Os nomes de dias da semana ilustram bem essas omissões.

(48) — Os de n.º 1 e 2 são otimistas: “há um dia aziago na semana, mas há seis felizes”; ou “há um aziago, mas há um feliz”. O n.º 12, coincidente com o final da lista de José Maria Adrião, é realista: “um dia infeliz há em toda semana e por toda parte (= “mal de muitos consolo é”).

(49) — Hans Peter Bruppacher — *Die Namen der Wochentage in Italienischen und Rätoromanischen* (Romanica Helvetica, vol. 28), Bern, 1948, IV + 234 pp. + 12 cartas.

ou em dia de sábado (*Mat.*, 24, 20). Por causa da sua guarda no meio judaico, o sábado paralisava tudo. Por isso, na antigüidade, em época de guerra, várias vezes foi ele fatal aos judeus (50).

b — Até hoje o sábado não é dia muito bom para viagens, não porque nele Saturno continue com suas ingerências na vida nem pelo escrúpulo religioso, pois sábado e domingo andam hoje dessacralizados, mas por causa da semana inglesa, que surgiu da vivência religiosa: fecham-se lojas de autopeças, fecham-se oficinas mecânicas, rareiam socorros de emergência, e as estradas se enchem de imprudentes e de inexpertos. E, assim, no sábado, que era nefasto, e no domingo, que era fausto, avolumam-se os acidentes. Por isso, ainda hoje, sem superstição, o realista e racionalista, envolvido pela semana, murmura: “Aos sábados é arriscado empreender viagens”

c — Os traços religiosos e os populares batizam certos dias com nomes especiais e pitorescos, de domingo a sábado, do início ao fim do ano. Não iremos fazer aqui e agora o levantamento das expressões, embora alinhar o seu elenco completo não fosse uma tarefa inútil. E é esse um domínio em que os dicionários em geral são omissos. Aliás, desde os gregos e latinos — *A Greek-English Lexicon*, de Liddell and Scott, e o *Lexicon Totius Latinitatis*, de Forcellini — até os nossos, de língua ou de folclore, são eles indistintamente omissos e incoerentes no que toca à semana. O *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, de Meyer-Lübke, é também omissos, e é omissos o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo (51), apesar da riqueza de informações, em geral, nessa obra: nenhum verbete sobre a semana ou qualquer dos dias; os únicos que trazem algo são *Dia do Furto Tradicional*, *Malvadeza*, *Judas*, *Matinta Pereira*, mas apenas pouco mais de menção de “Quinta-Feira Santa” “Sexta-Feira da Paixão” e “Sábado da Aleluia”

d — Nas histórias populares, em certas canções populares, como a de Ivon Cúri, que teve a sua vez há alguns anos, em certas canções satíricas, ou pequenos poemas, como o soneto “A Semana do Boêmio”, de Bastos Tigre (52), não muito forte, na crítica cheia de

(50) — Na Conquista da Judéia (em 63 a. C.), Pompeio se valeu do sábado para atacar; na guerra de Antônio contra Antígono (em 36 a. C.) novamente o sábado foi o dia do ataque: e, finalmente, em 70 A. D., na tomada de Jerusalém por Tito (Ver Dion Cássio, *História Romana*, XXXVII, 16, XLIX, 22 e LXV, I (cf. Josefo, *Bellum Judaicum*, I, 7, 3).

(51) — Luís da Câmara Cascudo — *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Inst. Nac. do Livro, 1954, 660 pp. (formato grande)

(52) — D. Xiquete — *Moinhos de Vento*, Rio de Janeiro, Leite Ribeiro e Murillo, 1920, p. 179.

pitoresco de Rosália de Castro, na poesia galega que desenvolve o provérbio galego — “Sábado à noite Marica pilla a roca” (53) —, haveria também coisas a mencionar Mas fiquemos por aqui.

•

• •

E’ possível que a leitura destas considerações não tenha sido de todo inútil, nem muito insípida. Elas mostram como uma divisão de tempo, arbitrária — embora parta das fases da Lua —, vem dominando o quotidiano, já desde a época greco-romana da sua história, que é a também a da expansão européia do cristianismo. Ela entra como algo que não cabe muito bem na fôrma, porque, a rigor, não é divisão do mês, tal como este chegou até nós: vive dentro do mês, mas emenda meses, compete com o mês no uso e leva a melhor e governa a vida. Governou no passado pelo seu sentido religioso; hoje, dessacralizada, continua a governar, porque se impôs à organização da vida urbana no seu dia-a-dia.

(53) — Rosalía de Castro — *Obras Completas: Cantares Gallegos*, nueva edición, Madrid. Edit. Páez, s. d., poema n.º XXXVI, pp. 287-289.

O LATIM VULGAR — ESBOÇO HISTÓRICO E LINGÜÍSTICO.

Theodor Fritsch

O processo lingüístico, que conduziu à formação das línguas românicas, pertence aos fenômenos mais admiráveis, observados na formação e expansão do discurso humano no mundo. Comparando-se a formação das línguas românicas com a expansão dos povos germânicos e eslavos e, considerando-se que, para êstes, também houve um desdobramento lingüístico, aquela apresenta a particularidade de o processo ter tido, como ponto de partida, uma única cidade, isto é, Roma. A amplitude da expansão da língua latina pode ser avaliada através de um sucinto retrospecto histórico, que veremos a seguir.

No final da luta vitoriosa com a potência mundial de Cartago, deu-se, a partir de 146 a. C., a ocupação romana da região costeira do norte da África, onde se situam, atualmente, a Tunísia e a Algéria. Quase ao mesmo tempo da destruição de Cartago, resultou a conquista da Grécia. Por volta do ano 140 a. C., Roma pôde ser considerada soberana de toda a bacia central e ocidental do Mediterrâneo. No ano 40, aproximadamente, completou-se a dominação romana de toda a Gália, até o Reno; a partir dessa época, a expansão romana cresceu numa seqüência irresistível. O Egito caiu, também, sob o domínio romano. Após a batalha de Ácio, em 31 a. C., na qual Otávio venceu Antônio e Cleópatra, o Egito foi reduzido a província romana. Nos primórdios do século II, sob o imperador Trajano, o império romano atingiu sua expansão máxima na Europa.

À expansão do poderio político seguiu-se uma penetração cultural decisiva. Os povos subjugados aceitaram, em sua grande maioria, rápida e passivamente, a língua latina. Mesmo nas cidades do norte da África, onde atualmente ficam a Algéria e o Marrocos, prevalecia, no século III, a língua latina. Somente onde foi estabelecido contato com o mundo grego, mostrou-se, como elemento mais forte, a língua grega. Isto é válido, não só para a Grécia em si, como também para a Ásia Menor, o Egito e Cirene. Até mesmo na antiga Magna Grécia, atual Sicília, depois da conquista das cidades colo-

niais gregas, a língua grega ofereceu, até a Idade Média, resistência ao latim, principalmente em algumas regiões, como na Sicília Oriental. Sòmente poucos, como, por exemplo, os bascos, conseguiram resguardar sua língua, frente à onda de romanização. Mas as línguas pré-românicas extintas não deixaram de influenciar o latim falado nas províncias romanas. Assim pode-se, ainda hoje, constatar, por exemplo no francês, vestígios da língua gaulesa extinta, língua esta falada pelos habitantes primitivos da Gália, atualmente França, antes da conquista romana. O latim foi depauperado, ainda, devido a outras influências, pois a seguir à expansão máxima do império romano, houve, lentamente, um retrocesso; e, no século V, a catástrofe política. Povos germânicos, principalmente francos, godos, alamanos, baiuvaros, borguinhões e vândalos, invadiram as fronteiras do Império. A derrota política trouxe conseqüências limitadas à continuidade da língua latina, mas a língua dos francos deixou, por exemplo, no francês, vestígios imensos: *français* significa, na verdade, nada mais que “franco” (*).

Sòmente nas periferias mais afastadas do Império Romano, a língua latina foi repelida e diluída. Assim, a língua latina conseguiu permanecer intacta, nas regiões da costa norte-africana, ocupadas pelos vândalos, até a época da expansão árabe, no século VII. Mas, no interior do antigo império romano, os próprios germanos não escaparam à assimilação estrangeira: adotaram, rapidamente, a língua latina da massa popular.

Que língua era esta, na verdade? Não era, evidentemente, a língua escrita dos escritores clássicos latinos, porém a língua corrente que se desenvolvera, desde séculos, entre as mais distintas camadas sociais: entre burgueses e camponeses, funcionários e mercadores, soldados e escravos. Esta língua não poderia, de modo algum, ter permanecido uniforme, nas diferentes camadas sociais e, conseqüentemente, logo surgiram algumas particularidades, nas diferentes províncias, de acôrdo com o tempo de romanização. A diferença entre esta língua coloquial falada e o latim clássico pode ser comparada à diferença existente entre a língua literária árabe e os diversos dialetos árabes falados. Para esta forma falada do latim, criou-se a denominação *latim vulgar*, o que é, em si, ambíguo, pois hoje entende-se por *vulgar* uma “coisa comum” *Latim vulgar* é o latim falado, que, em

(*) — Para a lista completa das palavras estrangeiras no francês, ver Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg 1928, pág. 901 e sgs.

rigor, é falado ainda hoje. E', pois, correta a constatação de que o francês atual, por exemplo, nada mais é do que a forma do latim vulgar, falado na Gália, que sofreu uma evolução através dos séculos.

Como é natural, deparamo-nos, raramente, com esta língua vulgar na tradição escrita, pelo fato dela ter sido, sobretudo, uma língua unicamente falada. Só a encontramos na literatura, quando escritores, tais como Plauto ou Petrônio, se propõem a descrever, com exatidão, o ambiente vulgar. Aparece, com muito mais freqüência, em inscrições de túmulos, feitas por entalhadores incultos, ou nas chamadas *tabellae defixionum*, pequenas placas de chumbo, contendo uma maldição. Tais placas foram encontradas em grande quantidade, pois era um costume bem difundido colocar sobre pequenas placas de chumbo, ou sobre outras quaisquer, a maldição destinada, talvez, a um mau vizinho, e depois, jogá-las fora. Com isto alimentava-se a esperança de que um dos muitos deuses romanos encontrasse a plaquinha e aplicasse o castigo no destinatário, aí mencionado. Alguns aspectos desta língua vulgar foram testemunhados por escritores que repudiavam a má forma de expressão, a falsa pronúncia e as palavras vulgares. A visão mais precisa dessa língua dos romanos foi-nos transmitida, porém, através de uma catástrofe da natureza, que sucedeu em 24 de agosto do ano de 79 d. C. Nesse dia, a cidade romana de Pompéia foi soterrada por uma camada de lava e cinzas, de seis metros de altura, devido a uma erupção do Vesúvio. Essa camada conservou a cidade por quase 2000 anos. Por ocasião das escavações desta cidade antiga, realizadas no fim do século passado, foram encontradas várias inscrições e frases murais, muitas delas de conteúdo maldoso e obsceno. Tais frases murais maldosas são, até hoje, bastante comuns.

Com que freqüência encontramos, em nossas cidades, frases escritas por mão infantil, em uma ou outra parede, como “*João é bobo*” ou similares. Uma dessas frases murais, que nos mostra, de imediato, as diferenças consideráveis para com o latim clássico, é a seguinte:

NYCHERATE, VANA SUCCULA, QUE AMAS FELICIONE ET
AT PORTA DEDUCES, ILLUC TANTU IN MENTE ABETO.

Em português significa: “Nycherate, você, porcalhona inútil, que ama Felício e o leva diante do portal, você deveria refletir bem sobre isto” Notamos o nome *Felicione*, ao invés de *Felicionem*, e *porta*, ao invés de *portam*. A queda do *m* é uma mudança fonética das mais antigas, que remonta ao século II a. C. Em lugar de *laudandum est*

dizia-se, geralmente, *laudandu est. At porta* mostra uma assimilação interessante do *d*, originalmente sonoro, pelo *p* surdo, isto é, o mesmo processo comprovado, atualmente, nas palavras francesas *médicin* [me'tse] e *au dessus* [o'tsy]. Na ortografia do pronome relativo pode-se reconhecer a redução do ditongo antigo *ae* a *e*. O emudecimento do *h* em *abeto* pertence a um dos fenômenos mais antigos. Nas inscrições de Pompéia lê-se: *abet* por *habet*, *ac* por *hac*, *ic* por *hic*. Uma outra inscrição dessa cidade mostra ambas as formas de escrita, uma ao lado da outra, como, por exemplo, esta: *BONUS DEUS HIC ABITAT IN DOMO*. Por outro lado, escritas hipercorretas, como por exemplo, “homnes por “omnes” ou *hinsidias* por *insidias*, ilustram o significado puramente ortográfico desta letra. Um outro fenômeno é o emudecimento do *-n* antes de *-s*. Os mais antigos comprovantes a este respeito datam do século III a. C. como por exemplo, *cosol* e *cesor* para *consul* e *ensor*, encontrados em um mausoléu dos Cipiões. Em inscrições de Pompéia aparecem *mesa* em lugar de *mensa*, ou a forma contrata *presus* ao invés de *prehensus*. Outras mudanças fonéticas foram ocasionadas pela forma rápida de se falar. Palavras proparoxítonas, como *domina*, *validus*, *calidus*, podiam perder, através da fala rápida, a vogal intermediária, passando, na língua coloquial, a *domna*, *valdus*, *caldus*. Em outras inscrições dessa mesma cidade encontramos, por exemplo, *domnus* por *dominus*, *domna* por *domina*, *subla* por *subula*, ou os nomes próprios *Felicla* por *Felicula*, *Proclus* por *Proculus*.

Após terem sido descritos alguns dos fenômenos fonéticos mais antigos do latim vulgar, que datam principalmente do tempo antes da destruição de Pompéia, segue uma descrição de fenômenos que datam de uma época menos remota.

Por volta do início do século IV foi escrito, por autor desconhecido, um tratado altamente interessante, que se tornou conhecido pelo nome *Appendix Probi*, e que foi encontrado como apêndice a um estudo sobre gramática, realizado por um gramático de nome *Probus*, também desconhecido. O autor, pedagogo ou professor, tinha por finalidade combater certos vícios e negligências de linguagem, bem como ensinar a forma correta de expressão. Até hoje não pode ser verificado exatamente se o escritor que formulou estas regras de gramática atuou em Roma ou no norte da África. Segundo ele, a forma correta deveria ser

speculum, e não *speclum*, como se dizia,
calida e não *calda*
frigida e não *fricda*

oculus e não *oclus*
tabula e oã *taula*
viridis e não *viridis*.

Na época deste gramático, parece que a tão criticada síncope era amplamente difundida. São formas que realmente se firmaram nas línguas românicas: it. *specchio*, *calda*, *freddo*, *occhio*; prov. *taula*; it. *verde*, fr. *vert*, port. *verde*. Também, no sistema de flexão, notáveis mudanças fizeram-se notar na língua latina popular. A tendência geral era de se substituírem as múltiplas formas de flexão por uma maior uniformidade. A busca de equilíbrio abandona normalmente o raro em favor do frequente, o difícil em favor do fácil, o obscuro em favor do claro.

Naquela época as formas de flexão complicadas do latim não mais correspondiam à vivacidade do uso da língua. Sobretudo o genitivo e o dativo tornaram-se logo impopulares, sendo substituídos pelas preposições *ad* e *de*, como já pode ser observado em Plauto. O aparecimento do *de* como genitivo só pode ser observado a partir dos séculos IV e V, como em uma inscrição de Roma: FILUMINUS TENSOR DE CIRCUM: Filumino, o barbeiro do circo — onde o caso, também, é usado incorretamente. O acusativo atinge o seu apogeu, como oblíquo geral, exercendo, ainda, a função de genitivo, dativo e ablativo. Ambas as formas de substituição são evidenciadas em uma inscrição da Gália transalpina: HIC REQUIISCUNT MEMBRA AD DUUS FRATES GALLO DE FIDENCIO QUI FUERUNT FILI MAGNO. *Membra ad duus fratres* significa, portanto, “os ossos de dois irmãos”, e *fili Magno* — “os filhos de Magno” *Gallo* e *Fidencio*, nomes dos dois irmãos, em aposição a *fratres*, representam *Gallu(m)* e *Fidentiu(m)*, com substituição do *-u* por *-o*, como se pode ver dos substantivos e adjetivos de masculino em *-o*: *lobo* < *lupu(m)*, *claro* < *claru(m)*. Mas *Magno* é o próprio dativo de posse, que em *ad duus fratres* já está substituído pelo seu sucedâneo: *ad + ac*.

A queda do *-m* final, um fenômeno dos mais antigos, levou a uma tendência de compensação entre o nominativo e o acusativo, pois dizia-se *femina dormit* e *video femina*. Tendo por base estes exemplos, que facilitavam enormemente o sistema de flexão, a igualdade entre o nominativo e o acusativo foi transmitida, também ao plural, onde as formas em *-s* prevaleciam em grande maioria. Como correspondente de *veniebant omnes mulieres* empregava-se “*venivant omnes feminas*” Assim surgiu o plural em *-s* na declinação feminina, como

se verifica, hoje em dia, no espanhol *las amigas*, no francês *les amies* ou no português *as amigas*.

O fato de se dizer hoje *las amigas*, *les amies*, ou *as amigas* e, não simplesmente, *amigas* e *amies*, é uma manifestação proveniente do latim vulgar. No latim clássico dos escritores, não existia artigo: *O cão* era simplesmente *canis*. Para maior clareza e reforço, cultivava-se, na língua falada, cada vez mais o uso do pronome demonstrativo *ille*, “aquele”, diante do substantivo. Com o decorrer do tempo, isto tornou-se tão evidente que o pronome perdeu totalmente seu caráter demonstrativo, adquirindo o valor de um simples artigo. O dissílabo *die*, pelo seu emprego proclítico, átono, truncou-se e se reduziu ou à primeira ou à segunda metade. Assim, enquanto o italiano e o espanhol têm *il, la, el, la* — *il cane, el perro, la donna, la mujer* —, o francês só tem *le, la: le chien, la femme*. No português também era *lo, la*, reduzidos a *o a*, pela perda do *l-*, como intervocálico. No romeno o artigo se propôs aglutinando-se ao substantivo (ou adjetivo).

Também nos verbos nota-se a tendência geral à simplificação. Os verbos pertencentes a classes de conjugação mais raras foram, mais e mais, conjugados analogamente à forma mais simples terminada em *-are* como *amare*. Até o infinito do verbo principal *esse*, “ser”, caiu em esquecimento, passando-se a dizer *essere*, o que soava ao cidadão romano comum mais correto, pois este já não mais dominava a gramática complicada de sua língua. Isso leva também à perda do futuro. Ao invés de *cantabo*, “eu cantarei”, que deveria ser conjugado em seis formas diferentes, dizia-se simplesmente *cantare habeo*, “eu tenho que cantar”. Tomava-se, portanto, o infinito do verbo e conjugava-se, somente, o verbo mais comum *habere*, “ter”. Esta forma *cantare habeo*, “eu tenho que cantar”, esclarece o atual *je chanterai, io canterò* ou *eu cantarei*. As formas *je, io, ou eu* respectivamente, estão relacionadas com *ego*, “eu”, que no latim vulgar passou a preceder o verbo, para sua maior clareza, da mesma forma que *ille*, antes do substantivo, como artigo. Os pronomes pessoais tornaram-se absolutamente necessários, pois, devido à simplificação radical das formas verbais, deu-se o aparecimento de formas idênticas, que sem o pronome não mais poderiam ser identificadas. Assim formou-se, no decorrer dos tempos, uma língua latina, que pouco tinha em comum com a complicada gramática latina escolar.

As divergências apresentadas nesta época, também no vocabulário da língua coloquial vulgar, podem ser mostradas através dos seguintes exemplos, colhidos do *Appendix Probi*:

83	<i>auris non oricla</i>
133	<i>fax non facla</i>
172	<i>anus non anucla</i>

palavras estas que significam: “orelha”, “facho”, “anciã” O uso excessivo do diminutivo no latim vulgar é, no trabalho citado, bastante criticado. Manifestações idênticas encontram-se hoje no dialeto suábico, onde expressões diminutivas são usadas espontaneamente e com grande freqüência, como *Strässle, Häusle, Wagele -le* corresponde aos sufixos *-inho, -zinho* do português.

A grande diversidade do vocabulário, observada nas diferentes províncias, deve ilustrar o exemplo da palavra *caput*, “cabeça” O latim vulgar *caput* conservou-se sob as formas *chef* no francês, *cap* no SW da França, *cabo* em espanhol e português e *capo* na Itália meridional, mas nalgumas regiões com sentidos metafóricos. O esp. *cabeza* e o port. *cabeça* provêm da palavra *capitia*, que originalmente significava a abertura para a cabeça na túnica. Em todos os outros países que tiveram influência do latim, outras palavras de significado pejorativo para “cabeça”, provenientes do latim vulgar, conseguiram se impor: fr. *tête*, prov. *testo*, it. *testa* remontam à palavra latina *testa* que originalmente significava “caco de jarro” Da mesma maneira remontam a palavra *coccia*, usada no sudeste da Itália à palavra latina *coccia*, e a palavra *conca*, usada na Sardenha à palavra latina *conca*, significando em ambos os casos “concha”

Finalmente ainda uma observação sobre a diversamente discutida pronúncia do *c*. Uma indicação segura nos é fornecida em primeira linha pelas palavras da língua alemã, derivadas do latim. Os germanos aprenderam enormemente com os romanos, durante a ocupação destes, entre outros, o uso da cal em construções de casas, até então desconhecido por eles. A forma oblíqua da palavra, com a queda do *-m*, é *calce*. Se os romanos tivessem pronunciado [kaltse], a palavra alemã *Kalk* jamais poderia ter tido origem. Da mesma forma, adquiriram os germanos dos romanos o hábito de construir casas com adegas. A denominação dada pelos romanos a adega, e ouvida pelos germanos, era *cellariu*. Se os romanos tivessem dito [tse-lariu], a palavra alemã *Keller* não poderia certamente ter surgido. Então a palavra alemã *Zelle* não derivou do latim *cella*? Chegamos, portanto, à origem da pronúncia do *c* como [tse], nunca pronunciado por alguém que tinha como língua materna o latim. Os responsáveis por esse fato foram os monges que viveram na França por volta do ano 1000. Tinham logicamente como língua materna o fran-

cês antigo, onde o *c* antes de *i* e *e*, era pronunciado como [tse]. Quando liam os textos latinos antigos, esses monges conservavam a pronúncia habitual de sua língua materna, pronunciando, portanto, o fonema latino [k] antes de *i* e *e* como [tse]. Esse costume, hoje em dia, não nos causa mais espanto, conhecedores como somos, do latim, falado atualmente na Inglaterra. A conhecida expressão *anno Domini* é lá pronunciada [‘aenou ‘dominai]. Esses monges trouxeram assim por volta do ano 1000 a pronúncia do [tse] para a Alemanha, conservada até hoje no latim eclesiástico e em algumas escolas. A palavra *cella* denominava a cela do mosteiro, e, com este significado passou a fazer parte do vocabulário alemão. Pode-se ainda formular uma outra pergunta: Como se explica a pronúncia do fonema latino [k] antes de *i* e *e*, como [tse] no francês antigo, que nada mais era do que uma evolução do latim vulgar falado? Responsáveis por este processo são as vogais palatais ou claras *i* e *e*. As vogais *a*, *o*, *u* são pronunciadas bem no fundo da boca, lá onde também o [k] é articulado. As vogais *e*, *i* são, pelo contrário, articuladas bem mais na frente. Quando se diz um [k] em combinação com [i], a tendência do [k] é transferir sua base de articulação mais para a frente. Aí dá-se o contato da ponta da língua com os dentes incisivos e, da pressão do ar da respiração resultam automaticamente os sons [tse] ou [sse], o último encontrado hoje em dia no italiano, na mesma posição (*). No francês o [t] precedente desapareceu durante a Idade Média, permanecendo assim somente o [s]. Transformações fonéticas como estas não surgem naturalmente de um dia para outro; elas são antes de tudo produto de uma evolução ocorrida em séculos.

O fato de que os romanos pronunciavam o *c* como [k] pode ser evidenciado, de modo menos complicado através de uma comparação bem simples. Comparemos, inicialmente, o desenvolvimento do fonema sonoro *g* no italiano. It. *genitori* [dʒeni’tori] remonta a lat. *genitores*. Se o [dʒ] tem sua origem no [g], então é bastante lógico supor que o [ts] remonte a [k]. Melhor que qualquer teoria é a prova fornecida pela mais arcaica de todas as línguas românicas. Na Itália, na França, na Espanha e em Portugal, regiões de passagem de vários povos, a língua estava sujeita, evidentemente, a influências e mudanças mais acentuadas do que em uma ilha pequena e distante. Esta ilha é a Sardenha. Comparem por si mesmos: O número 10 é em latim *decem*, no latim vulgar sem o *-m*, *dece*, no francês atual

(*) — Veja também: Maurer — *Gramática do Latim Vulgar*, Rio de Janeiro 1959, pp. 26 e sgs.

— *dix*, no espanhol — *diece*, no italiano — *dieci*, e finalmente no dialeto logudorês da Sardenha — *deke*. Lá no isolamento da Ilha, a antiga pronúncia conservou-se pelos séculos afora.

BIBLIOGRAFIA RESUMIDA

Bloch/Wartburg — *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris 1950.

Brunot — *Histoire de la langue française*, Paris, 1905.

Dauzat — *Histoire de la langue française*, Paris 1930.

Hofmann — *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg 1951.

Meyer-Lübke — *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft*, Heidelberg 1920.

Väänänen — *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, Helsinki 1937.

Vossler — *Einführung ins Vulgärlatein*, München 1954.

O DE REPUBLICA E O "PRINCEPS" CICERONIANO (Notas de Leitura)

Aída Costa

Em 57 voltava Cícero da Grécia, de um exílio de dezoito meses, a que fora condenado no ano anterior, por força de intrigas políticas, naqueles atribulados dias da República.

Breve se lhe esvaecem as esperanças de tornar à vida pública, restando-lhe apenas a atividade intelectual. Aproveita-se, então, deste primeiro recesso (1), para compor sua grande obra retórica, o *De oratore libri III*, em 55, e seu grande trabalho político, o *De República*, iniciado em 54 e publicado em 51, obra que é complementada pelo *De legibus*, começado em 52. Nessas obras, faz Cícero, respectivamente, a descrição do governo perfeito e o estudo da legislação do Estado, cuja constituição propõe.

Fruto de longa reflexão e de vivida, de sofrida, experiência política, é o *De Republica* um diálogo à moda platônica, mantido durante três dias, no ano de 129 a. C., por personagens ilustres de gerações anteriores, como Cipião Emiliano, Lélío, Tuberão, Múcio Cévola.

Pretendeu Cícero, sem dúvida, expor e justificar suas idéias políticas, as quais não são, essencialmente, as mesmas da *Republica* de Platão (2), obra que lhe serviu, entretanto, inquestionavelmente, de modelo, ao menos do ponto de vista da forma.

A doutrina política de Cícero distingue-se, em seus fundamentos, da de Platão, pelo fato de ser uma doutrina construída sobre uma realidade histórica, a experiência romana, enquanto a "politéia" platoniana é concepção filosófica, estado ideal, em que o filósofo teria pensado realizar seu ideal supremo de vida política, de sociedade humana regularmente organizada, que tem na justiça sua pedra basilar.

(1) — 57-51: proconsulado na Cilícia.

(2) — A palavra latina *respublica* corresponderia à grega πολιτεία.

Defrontam-se nas obras de Cícero e de Platão, em seu caráter antagônico intrínseco, as duas mentalidades, a romana e a grega, pelas dimensões em que se define o realismo pragmatista do romano e o idealismo teórico do grego. Do esquema de Cícero está excluído o que há de utópico em Platão.

Compõe-se o *De Republica* de seis livros. Cipião Emiliano (I, 26) começa por distinguir, nessa obra, três formas elementares de governo: monarquia, aristocracia e democracia.

Perfilhando as idéias de Políbio, historiador grego, um dos inspiradores do humanismo do Círculo dos Cipiões, condena Cícero essas formas de governo, que se abastardem, incapazes de manter-se por muito tempo. A monarquia degenera na tirania, a aristocracia, na oligarquia. O oligarquia conduz à democracia através da rebelião popular e a democracia degenera em oclocracia, a “fera de muitas cabeças”

Cícero repele a supremacia do número, que desconhece o mérito: “*eaque quae appellatur aequabilitas, iniquissima est*” (I, 34), “esta pretendida igualdade é totalmente contrária à equidade” A fórmula ciceroniana, inspirada em Aristóteles, que afirma que “a igualdade parece ser justa, e o é com efeito, mas entre iguais, não entre todos”, é também a idéia que se encontra no Capítulo V das *Leis* de Platão.

O excesso de liberdade degenera em licença: “*Cum enim, inquit, inexplebiles populi fauces exaruerunt libertatis siti, malisque usus ille ministris non modice temperatam, sed nimis meracam libertatem sitiens hauserit*” (I, 43). Quando a sede popular é impossível de saciar, maus servidores bebem a liberdade como beberam vinho, com as goelas insaciáveis, sem lhes abrandar o ardor”

A aristocracia é a pior das formas de governo: “*nec ulla deformior species est ciuitatis, quam illa, in qua opulentissimi optimi putantur*” (I, 34), “nenhuma cidade está mais longe da perfeição que aquela na qual se crê que os mais ricos são os melhores”

Para Cícero, a menos má das três formas de governo é a monarquia, a respeito da qual diz, pela boca de Cipião, respondendo a Lélío: “Tens razão de perguntar qual dessas formas eu prefiro, porque não aprovo totalmente nenhuma. Ponho acima de cada uma a combinação das três. Se, entretanto, fosse preciso escolher uma delas, optaria pela realza”, (I, 35).

Não se pode deixar de pensar aqui em sugestões de Políbio e Platão. Dizia Políbio ser próprio de um rei fazer a todos o bem, inspirar amor, o que significa valorização do regime monárquico, contrastando com os demais regimes de governo. Platão, por sua vez, declara, sem nenhum subterfúgio, que a monarquia é o melhor dos regimes: ἀρίστη πασῶν (πολιτειῶν).

Haver em Cícero tais sugestões de Políbio e Platão a respeito da superioridade da monarquia não significa aceitá-la o escritor latino como forma ideal de governo. Ao contrário, faz-lhe Cícero a severa restrição de ser ela passível de degenerar em tirania. Seu ceticismo a propósito da monarquia fica muito claro quando afirma que pouco importa seja ou não o déspota clemente, seja ele indulgente e humano, quando se é escravo (I, 33)

Para Cícero o estado ideal é a “res populi”, isto é, o estado em que se respeitem os direitos individuais e a comunidade de interesses dos cidadãos; “Est igitur, inquit Africanus, (replicando a Lélío) respublica, populi: populus autem non omnis hominum coetus quoque modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris sensu et utilitatis communione sociatus (I, 24). (“A coisa pública, pois, diz Cipião, é a coisa do povo; e por povo é preciso entender, não toda a assembléia de homens reunidos em rebanho, de uma maneira qualquer, mas um grupo numeroso de homens associados uns aos outros por sua adesão a uma mesma lei e por uma certa comunidade de interesses”).

Não é outro o sentido das palavras de Cipião a Lélío: “Quid est enim ciuitas nisi iuris societas?” “Que é, pois, uma cidade se não uma sociedade de cidadãos que têm o mesmo direito?”

Recusando cada uma das três formas de governo, das quais aponta os inconvenientes que lhes são próprios, o mais importante dos quais é um inevitável abastardamento, Cícero define-se por um regime ideal. O regime ideal que propõe não apresenta os riscos da aristocracia, da democracia, da monarquia, mas reúne seus postulados fundamentais.

Qual a forma ideal? — O da constituição romana (3), que resume e modera os três poderes: a realza, nos cônsules; a aristocracia, no senado; a democracia, na parte que o povo toma no governo, por meio de suas instituições e de seus direitos.

(3) — A antiga política, sábia e poderosa, do estado romano, encarecida por Políbio.

Desse modo, os três grandes princípios da sabedoria política e da constituição romana, isto é, a *potestas*, a *auctoritas*, a *libertas*, seriam os elementos fundamentais de um governo perfeito.

E' a síntese da antiga política romana: "Sic enim decerno, sic sentio, sic affirmo, nullam omnium rerumpublicarum, aut constitutione, aut descriptione, aut disciplina conferendam esse cum ea, quam patres nostri nobis acceptam iam inde a maioribus reliquerunt" (I, 46), "Eu vejo, eu creio, eu afirmo, não há regime que, por sua estrutura, o modo pelo qual são distribuídos os direitos e os deveres, sua legislação, possa ser comparado com o que os nossos pais receberam de seus antepassados para no-lo transmitirem"

E' aquele sentido político inato no romano, aquela sua vocação de liderança em contraste com a vocação da ciência e da especulação desinteressada dos gregos, que Vergílio proclama nos famosos versos do Canto VI da *Eneida*, quando, após terem desfilado diante dos olhos maravilhados de Enéias as almas troianas que esperavam nos infernos o momento de reincarnar-se nos futuros romanos que fariam a glória de Roma, assim fala o pai Anquises:

Excudent alii sperantia mollius aera
(Credo equidem), uiuos ducent marmore uoltus,
orabunt causas melius, caelique meatus,
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu regere imperio populus Romane, memento
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbo (VI, 847-856).

No Livro II, Cícero procura demonstrar como se atinge a perfeição através de uma longa experiência e conclui que, sem uma estrita justiça, nenhum governo é possível: "sine summa iustitia republicam geri nullo modo posse" (II, 44).

No Livro III, ele discute a *justiça*: Lélío admite que existe uma justiça e que nela se fundamenta o governo do povo. Filão, ao contrário, crê que as leis sociais nascem da utilidade e da violência, às quais se quer arbitrariamente dar o nome de *justiça*.

E' uma alusão às doutrinas de Carnêades (4): "Credo quoniam de republica disserebat, ut defensionem laudationemque eius induceret

(4) — Filósofo grego que desenvolveu as idéias da "Nova Academia", e combateu rudemente os estóicos

sine qua putabat regi non posse rem publicam” (III, 6), “tratando da república, ele queria, penso, levar a defesa e o elogio da justiça, necessária, segundo acreditava, à gestão da coisa pública”

No Livro IV, do qual pouco resta, trata Cícero da educação moral dos cidadãos e do valor educativo da arte.

Pouco subsiste também do Livro V, iniciado com o famoso verso de Ênio: “*Moribus antiquis res stat Romana uirisque*” “O estado romano ergue-se sobre os antigos costumes e os antigos cidadãos”

Neste livro propõe Cícero problema que fascina o historiador e o moderno crítico de Cícero: Qual seria o perfeito homem de estado, o perfeito governante?

Cícero terá fixado aí o conceito de um “*moderator rei publicae*” E’, pelo menos, o que ele próprio afirma em carta a Ático: “nam sic quinto, ut opinor, in libro loquitur Scipio” “*Ut enim gubernatori cursus secundus, medico salus, imperatori uictoria, sic huic moderatori rei publicae beata ciuium uita proposita est, ut opibus firma copiis locuples, gloria ampla, uirtute honesta sit. Huius enim operis maximi inter homines atque optimi illum esse perfectorem uolo*” (VIII, 11). Eis como fala Cipião, no Livro V. se não me engano: “Como o piloto se propõe uma travessia feliz, o médico, a saúde, o general, a vitória, assim, o que tem em vista meu dirigente da república é para os cidadãos *uma vida feliz*, cheia de recursos, rica de dinheiro, aureolada de glória, bela por sua virtude. Tal é a tarefa, a maior, a melhor que existe no mundo, que eu quero que ele realize”

Além dessas palavras conservadas na carta a Ático e que se referem expressamente ao governante perfeito, há o passo de Santo Agostinho, “*Epit.*”, 104, 2, 5, que é o seguinte: “*Et ubi est, quod et uestrae litterae illum laudant patriae rectorem qui populi utilitate magis consulat quam uoluntati?*” “Onde está, pois, aquele que celebram os vossos autores, homem que dirige os negócios da pátria, que prefira considerar o interesse do povo a consultar sua vontade?”

O mesmo Santo Agostinho, em *Cidade de Deus* (V, 13) reproduz o termo “*princeps*”, de que se servira Cícero, para designar o governante ideal: “*Etiam Tullius hunc dissimulare non potuit in eisdem libris quos de republica scripsit, ubi loquitur de instituendo principe ciuitatis quem dicit, “alendum esse gloria et “consequentur commemo-*

rat “maiores suos multa mira atque praeclara gloriae cupiditate fecisse” (De Rep., V, 6), “Cícero, ele próprio, não o pode dissimular, no tratado que escreveu sobre a república, no passo em que diz que se deve instituir um “*princeps*” da cidade, que é preciso alimentá-lo de glória, e lembra, em consequência, que os antepassados dos romanos fizeram pelo desejo de glória muitas coisas magníficas e dignas de admiração”

E’ assim que aparece nesses fragmentos, o “*princeps*”, que tanto tem dado a pensar a historiadores e críticos do pensamento e da literatura romana. Vamos procurar fixar, a propósito do “*princeps*”, os principais enfoques da historiografia moderna, servindo-nos, dentre outras obras que tratam do assunto, do excelente trabalho de Ettore Lepore, *Il princeps ciceroniano*.

A partir de Reitzenstein (5), 1917, a pesquisa lingüística e filológica tem aprofundado o estudo dos vários termos-chave do problema contidos no texto ciceroniano.

Os termos “*rector*” “*gubernator*”, “*moderator*” (De Rep. II, 29) e mais “*tutor*” “*procurator*” e outros, não permitem aceitar tranquilamente a opinião de Homo, o qual pretende ver nas idéias de Cícero uma fórmula velada de definições do sistema do Principado, identificando o ideal ciceroniano com o poder monárquico ou comum do “*unus*”

Os termos “*tutor*” e “*procurator*” designam no *De Oratore*, obra escrita, como o *De Republica*, durante o recesso de 57-51, funções de magistrados ordinários ou a atividade dos membros do Senado.

Do mesmo modo, o termo “*rector*”, que já aparece no “*De oratore*” significando *πολιτικός*, e o termo “*gubernator*” à semelhança do que ocorre com a palavra “*custos*”, são empregados por Cícero com seu valor corrente, sem nenhum significado especial.

(5) — *Die Idee des Prinzipats bei Cicero und Augustus*, in “*Nachrichten de Göttingen Geschichte Gesellschaft*”, 1917.

Outro tanto se pode dizer com relação a “moderator”, que, embora anteriormente raro, está implícito no verbo “moderare”, no *De oratore*, I, 211, passo no qual se fala também de um “rector” (6).

Em alguns passos, aliás, ao lado desses termos, aparece a fórmula mais genérica “hic uir”, “ille uir”, o que nos poderia levar a pensar, efetivamente, como assinala Lepore (7), no πολιτικός ἀνὴρ da Carta a Ático (I, 18, 6): “Agraria autem promulgata est a Flauio, sane leuis, eadem fere, quae fuit Plotia. Sed interea πολιτικός ἀνὴρ οὐδ’ ὄναρ quisquam inueniri potest”, “Por outro lado, Flávio propôs a lei agrária, lei muito pobre, e que lembra, mais ou menos, a de Plócio. Mas o impossível em tudo isso é encontrar-se *um verdadeiro político ou sequer sua sombra*”

O exame lingüístico conduziria, assim, a uma aproximação do “princeps” ao πολιτικός da tradição grega, estendendo este caráter a todo aquele que “erit rector et gubernator ciuitatis”, excluindo, possivelmente, uma interpretação monárquica de preeminência de um só.

De qualquer maneira, o problema é muito complexo e em sérios embaraços nos encontraríamos se tivéssemos que assumir uma das várias posições adotadas pela historiografia moderna.

A problemática do “principado” ciceroniano impregnou-se de vivo caráter polêmico, nos últimos tempos, principalmente na Alemanha.

Ainda de Ettore Lepore (7), que trata exaustivamente do assunto, servimo-nos para assim sumariar e dar ordem cronológica a esses estudos:

(6) — “Sin autem quaeremus quis esset is, qui ad rem publicam *moderandam* usum et scientiam et studium suum contulisset, definirem hoc modo: qui rebus utilitas rei publicae pararetur augeturque teneret eisque uteretur hunc rei publicae rectorem et consuli publici auctorem esse habendum, praedicaremque P. Lentulum principem illum et Ti. Gracchum patrem et Q. Metellum et P. Africanum et Caium Laelium et innumerabiles alios cum ex nostra ciuitate tum ex ceteris”. “Se fosse preciso definir o cidadão que consagra à direção da coisa pública sua experiência, suas luzes, sua dedicação, eu me exprimiria assim: aquele que conhecendo os meios de criar, de desenvolver a prosperidade de seu país, emprega com sucesso estes meios, esse deve ser considerado como verdadeiro chefe de estado, como a alma dos conselhos da cidade: eu proclamaria P. Léntulo o principal do senado, Tibério Graco, o pai, Quinto Metelo, o segundo Africano, Lélío e outros inumeráveis, tanto entre nós, como entre outras nações”.

(7) — LEPORE, Ettore — *Il princeps ciceroniano e gli ideali politici della tarda Repubblica*. 1954, p. 71.

Drumann, em *Geschichte Roms in seinem Uebergange von der Republicanischen zur Monarchischen Verfassung*, em 1884, e também Mommsen haviam lançado Cícero ao descrédito. Investiram, ao mesmo tempo, contra o homem de estado e contra sua obra literária.

Após a primeira guerra mundial e, ainda mais, após a segunda guerra, procurando interpretar e definir o ideal do “princeps” delineado por Cícero no *De Republica*, e em outras obras suas, e confrontá-lo com a política de Cícero, na crise que levou Roma ao principado de Augusto, um grande número de obras surge na Europa e, sobretudo, na Alemanha.

Inicia — como lembramos atrás — esses estudos Reitzenstein (*Die Idee des Prinzipats bei Cicero und Augustus*), em 1917, chefiando a corrente que vê no *De Republica* a obra doutrinária que prepara o caminho para o “princeps” produto da tradição romana e da filosofia grega.

Para Reitzenstein, o “princeps” ciceroniano deveria exercer o poderio universal, justificando-se, assim, o poder supremo de um só do principado de Augusto.

Essa compreensão do pensamento ciceroniano, entranhado de cultura helenística, não se libertou, porém, dos resíduos mommsenianos de um falso realismo, assim como de uma abstrata caracterização cultural do escritor, que prejudicam a total compreensão de sua individualidade.

A Reitzenstein, segue-se Eduard Meyer, o qual, em sua obra *Caesars Monarchie und das Principat des Pompeius* (Stuttgart-Berlim), publicada em 1918, faz a gênese da história imperial, considerando o *De Republica* como obra justificativa da posição de Pompeu em 52.

Secundando a tese de Eduard Meyer, contemporaneamente, E. Ciaceri, em seu *Il trattato di Cicerone “De Republica”* acentua a simpatia de Cícero pela concentração de poderes nas mãos de um só, tese pelo autor desposada também no livro *Cicerone e i suoi tempi*.

E' de Heinze, *Ciceros Staat als politische Tendenzschrift*, in *Hermes*, 1924, um dos trabalhos mais sutis que se escreveram até hoje, sobre a matéria, tomando a crítica histórica uma nova direção. Heinze nega tendência monárquica ao *De Republica*. Cícero, com seu “princeps” não teria querido designar um só homem. Aduz Heinze que, quando ilustra seu ideal acerca da atividade do homem de estado,

Cícero se comporta da mesma maneira que quando fala do “orator” Seu “princeps” seria o equivalente latino do πολιτικός dos filósofos gregos.

Tratar-se-ia, pois, segundo Heinze, não de uma justificação do poder pessoal de um só, mas do ideal de uma classe política, que, com a restauração da antiga república, viria a ser constituída pela velha aristocracia romana, moralmente regenerada, isto é, pelos “principes”

Para Francesco Arnaldi, Heinze, com efeito, defende a tese de que Cícero no *De Republica* jamais usou a palavra “princeps” para referir a pessoa de posição excepcional no Estado (8).

O defeito do método de Heinze, parece, é o mesmo que o dos seus predecessores: Heinze ficaria muito ligado ainda ao aspecto formal dos fenômenos e sua indagação semântica e léxica pecaria por falta de profundidade na penetração do instrumento filológico.

Após Reitzenstein, Eduard Meyer e Heinze, a historiografia mais recente derivou para os rumos que assim se podem inventariar:

Um grupo reduzido que aceita, sem modificações substanciais, a teoria de Heinze, que nega tendência monárquica ao *De Republica*, tendo como certo que o “princeps” único, de Cícero equivaleria ao πολιτικός grego.

Pertence a esse grupo, por exemplo, Kroll, em *Die Kultur der ciceronischen Zeit*, Leipzig, 1933, para o qual, o “princeps” ciceroniano é um ideal de classe dirigente conservadora, sem nenhuma tendência monárquica e sem nenhuma simpatia pelo poder predominante de um só.

Outro grupo, crendo na interpretação de Reitzenstein, que vê no “princeps” ciceroniano um chefe de estado com prerrogativas monárquicas e poderes absolutos, admite uma relação entre esse pensamento político e as realizações de Augusto.

Duas correntes contribuíram para consolidar a teoria do “princeps” monárquico: a corrente que defendeu a importância do neopitagorismo na formação da tradição monárquica helenística (9) e romana, representada por Goodnough, em *The political Philosophy of hellenistica Kingship*, “Yale Classical Studies”, I, 1928, e a corrente

(8) — *Cicerone*, Gius. Laterza & Fili, 1948, p. 174.

(9) — Cf. CIACERE, E. *Cicerone e i suoi tempi*. 1.a ed., Milano, Napoli, 1926-30, 2.a ed. 1939-41.

que se volta para a pesquisa sobre a tradição romana dos Cipiões, na qual vê prenúncio de governo de um só.

Esta é a tese, por exemplo, de Kaerst, em *Scipio Aemilianus, die Stoa und der Prinzipat*, in “Neue Jahrtausenden politisch Tradition”, de 1930.

O terceiro grupo, o mais numeroso, reúne, parece, o maior número das opiniões na atualidade: é o que distingue as idéias do “princeps” ciceroniano dos da *monarquia constitucional*, que Meyer identificava, vendo no “princeps” uma determinada pessoa, quer fosse o próprio Cícero quer fosse Pompeu.

Adotam essa interpretação, entre outros, Francesco Arnaldi (10) e Ciaceri (11).

Assim, chega a historiografia com tantos trabalhos e tão sérias pesquisas, a um resultado positivo, que é o da separação definitiva da teoria ciceroniana da realização de Augusto, como já se observou.

Não deixa dúvidas sobre essa mais recente posição Grénade, quando em *Mélange d'architecture et d'histoire*, LVII, 1940, p. 63, assinala que é “imensa a distância entre a teoria ciceroniana, dita do principado, e a realização do principado de Augusto, isto é, a distância que separa a direção moral para uma política desinteressada de um estado equilibrado e uma monarquia de fato dissimulada sob as aparências do equilíbrio mantido dos poderes”

Estabelece-se, pois, um duplo plano para a obra de Cícero, o da especulação abstrata e o da realização concreta, que corresponderia a dupla personalidade do autor.

Em contrapartida, Lepore (12) retoma a discussão da matéria, apelando para argumentos lingüístico-filosóficos, parecendo convencido de que o ideal do “princeps” ciceroniano é um ideal que procura seu fundamento nas contingências e nas relações concretas da força e dos interesses em jogo, situações precisas, tendo sempre como exigência a de adequar-se a uma realidade, tornando-a adequada a ele.

De qualquer forma, é a figura do governante do *De Republica*, figura idealizada e quase divinizada: Cícero chama ao homem de es-

(10) — *Op. cit.*

(11) — *Op. cit.*, I, 29.

(12) — *Op. cit.*, p. 305.

tado de “quase divino”: “atque in sua potestate retinentem magni cuiusdam ciuis et *diuini paene* est uiri” (13).

Chama atenção Bignone (14) para o ponto de transição da parte teórica do *De Republica* para a parte poética e mística do Livro V, o famoso “*Somnium Scipionis*”, no qual Cícero se propõe emular o mito de Er da *Republica* de Platão.

A *Republica* de Platão termina com o mito de Er, ressuscitado. Este mito escatológico revela o destino e o julgamento da alma na vida ultraterrena.

O *Somnium Scipionis* tem um caráter mais romano, é mais história que lenda; é história romana, de fundo e poesia romana”

Inspirou-se Cícero, com certeza, em uma das obras, para nós perdidas, obras platonizantes de Aristóteles, o *Eudemo*. Cícero a conhecia, como vemos em *De diuinatione*, I, 25, 42. Tinha o *Eudemo* como fundamento da revelação mística um sonho profético conhecido como realidade histórica.

Por outro lado, não pode deixar-se de relacionar a revelação post mortem na versão onírica de Cícero com a revelação da *véκλια* homérica e a romana revelação de Enéias no Canto VI do poema vergiliano.

O contato ultraterreno do “Sonho de Cipião”, não é uma descida aos Infernos, como a de Orfeu e a de Enéias, mas uma ascensão às esferas celestes, as quais são a verdadeira pátria da alma.

Vindo da África, perto de Massinissa, Cipião teria tido uma visão em que o grande Cipião Africano lhe teria aparecido e, do lugar celeste, iluminado por fúlgida luz sideral, lhe teria feito ver Cartago e lhe teria predito que, dentro de dois anos, seria seu conquistador.

A Lélío e aos outros que o ouvem e vêem revela Cipião que “existe no céu um lugar reservado a todos os que trabalharam pela salvação da pátria, que a ajudaram e engrandeceram, um lugar de beatitude e de vida eterna. Nada existe, efetivamente, diz ele, que o primeiro dos deuses, o que governa o mundo, prefira a essas socie-

(13)— *De Republica*, 1, 29

(14) — BIGNONE, Ettore — *Storia della Letteratura Latina*. G. G. Sansoni Editori, v. III, p. 627

dades humanas aglutinadas pelo direito, que se chamam cidades. Seus dirigentes e seus salvadores, de lá tendo vindo, para lá retornam”

Assim, o “Sonho de Cipião” poderia esclarecer o pensamento de Cícero em relação àquele “princeps”, àquele que se consagra ao serviço da pátria, o homem excepcional, de origem celeste, a quem o devotamento à causa pública é passaporte para as esferas celestes, para a eternidade gloriosa

O "EU" E O "OUTRO" EM *ESTRELA POLAR*,
DE VERGÍLIO FERREIRA (*)

Massaud Moisés

I

Insólita e complexa *Estrela Polar* (1962). Sobretudo por vir depois de *Aparição* (1959) Para todo romancista que chega a criar uma obra como a última, coloca-se obrigatoriamente uma dúvida obsessante: e agora? que fazer? Se a consagração do público e da crítica vale como anúncio dum limite alcançado, a seguir que outro limite poderá vingar? Que horizonte mais vasto se lhe abrirá à intuição? Ou a fronteira implícita no acolhimento da audiência, com seus peculiares preconceitos e convenções, não seria senão a marca dum nível interior que o ficcionista está por atingir? O olhar de fora, vale dizer, dos críticos e leitores, não atingirá seu próprio limiar? No caso de isso não ser verdadeiro, não significará que o escritor se exauriu? E não constituiria, ao fim de contas, uma redução da perspectiva subjacente no romance o fato de os contemporâneos o aceitarem? Ou o escritor procura sempre compor *a obra* e não *uma obra*, de forma tal que o aplauso geral apenas refletiria a grandeza que nela se inscreve? Mas o público nunca se engana? Entretanto, como pode o criador de ficção escapar à contingência e ao julgamento de seus coevos? Onde a verdade da apreciação imediata, regida por fórmulas oriundas do consenso, das modas ou das circunstâncias?

Tais questões e outras levanta o crítico, e decerto o próprio romancista, após *Aparição*. De onde a ansiedade com que se aguardava o romance que agora se publica, a ver como se resolvia o impasse. *Estrela Polar* permite-nos discutir o caso por ora, pois o problema não

(*) — Redigido em janeiro-fevereiro de 1963, o presente estudo manteve-se inédito até agora. Destinava-se a integrar um volume de ensaios acerca da moderna ficção portuguesa, que o seu autor enviou ao editor lisboeta em agosto do referido ano. Razões várias, porém, impediram que a obra viesse a lume no tempo aprazado. Ao publicar isoladamente a análise de *Estrela Polar*, introduziram-se no texto correções formais que em nada alteraram a substância e o pensamento originais.

se encerra com ele. Ao contrário: abre-se ainda mais. E a tal ponto que força a esboçar umas ponderações iniciais, com o fito de situar devidamente a questão e conduzir os raciocínios a uma unidade de pensamento. Doutra forma, a intrincada natureza da obra pode perturbar as vistas do crítico e do leitor. Para enxergar claro em meio à densidade temática, dramática e atmosférica deste romance, há que organizar algumas premissas segundo um esquema elástico, capaz de adaptar-se às condições modificadoras da análise. Ainda assim, alguns problemas permanecerão de fora, porquanto seu exame poderia levar a certas minúcias ofuscadoras da visão de conjunto, que se pretende oferecer no momento.

O ponto é o seguinte: deverão sempre os escritores (romancistas ao menos) construir *a obra*, ou *uma obra*, em que se ponham tanto que cheguem a esgotar-se, pela transferência de todo um arsenal de vivências à espera da revelação? Ou não, e cada obra é independente e, por vezes, com valor específico e determinado, nada tendo que ver com as outras? Não será por isso que escusa indagar qual a maior obra dum escritor? Ou, ainda, se tal romance é autobiográfico? E os demais? Vejamos como se pode orientar a questão.

Há romancistas que têm *sua* obra, na qual lograram por-se integralmente, plasmar em definitivo tudo quanto lhes vai por dentro, volições, idiosincrasias, etc. Assim, por exemplo, Graciliano Ramos e *Angústia*. Não se trata de mera questão de gosto, mas de avaliar a obra enquanto romance. Há quem prefira *Vidas Secas* ou *São Bernardo*, mas acredito que nenhuma das duas ostenta a magnitude estética e humana do Autor, embora constituam obras estéticas superiores. *Angústia* é sangue, nervos, suor, lágrimas, vida, morte e arte. Romance pleno. O inverso de Graciliano Ramos, representa-o Eça de Queirós ou Machado de Assis: por mais que se enalteça este ou aquele romance (*Os Maias*, *A Cidade e as Serras*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *D. Casmurro*), nenhum deles está para o seu criador assim como *Angústia* para Graciliano Ramos. Neste, o gosto da vida introspectiva levou-o a concentrar numa só obra a seiva de que nutria sua visão da realidade. Pondo em segundo plano a paisagem e a observação, enovelava-se por dentro numa permanente auto-sondagem: pouco se volta para o exterior. Ensimesmado, Graciliano se define, como romancista, em *Angústia*; tanto assim que, na criação das demais obras, recorre a pormenores colhidos na experiência das secas nordestinas, com resultado sempre discutível.

Ao passo que nos outros escritores assinalados, pintores de largos painéis sociais, é impossível distinguir uma peça como a represen-

tativa, *a obra*. O conjunto dos seus romances formaria a obra que intencionaram criar. Entre as partes do todo, ou seja, os vários romances, processar-se-ia uma continuidade imanente, determinada pelo facto de constituírem metamorfoses do mesmo organismo, à semelhança dum calidoscópio. Jamais poderiam reduzir-se a um só romance, pois sua cosmovisão exigia um panorama amplo e variegado. E se cabe apontar-lhes altos e baixos, ou fases evolutivas, o certo é que uma unidade se instala cedo ou tarde, composta da soma das frações. Tais romancistas não se satisfariam com uma única obra, como por exemplo, Raul Pompéia. Nesse sentido deixa de interessar a discussão em torno do conteúdo autobiográfico do romance. A rigor, nenhum romance é autobiográfico, salvo quando se tratar duma autobiografia romanceada.

Ou, inversamente, todo romance é autobiográfico, na medida em que, por imposição natural, o escritor apenas pode transformar em romance a própria experiência, vivida na carne ou observada nos outros. E pessoal ou alheia, sempre corresponde ao que lhe vai por dentro, enquanto difusa vida da sensibilidade ou da memória; jamais coincide com sua biografia real, histórica, civil. Portanto, autobiográfico naquilo em que fixa as impressões e vivências que povoam o mundo mental do romancista. Por isso, há que manipular com muita cautela os dados da biografia autêntica, quando supostamente explicativos da obra. É o caso, por exemplo, da gagueira e da mestiçagem de Machado de Assis, consideradas por alguns como a causa do seu estilo reticente e de só convocar para os seus romances gente da aristocracia carioca dos fins do século XIX. Bastava inverter a equação para conhecer da impropriedade do relacionamento.

II

E Vergílio Ferreira, com *Estrela Polar*? A despeito da relatividade dum juízo nesta altura da trajetória do romancista, parece evidente que se coloca entre os do segundo grupo. Até hoje, escreveu nove romances. A sua obra evolui, não há dúvida alguma: basta percorrer-lhe a fieira de romances, desde *O caminho fica longe*, escrito em 1939 e dado a lume em 1943, até o mais recente deles, *Apelo da Noite* (1963). E evolui no interior de uma unidade sugerida pelo enlace das várias facetas integradas pelos romances um a um. E se a evolução procura elevados planos estéticos e humanos, já na primeira obra se observa a gestação da problemática essencial que, ao fim de contas, lhe serve de fulcro à carreira: a radioscopia do homem empenhado, na luta contra as diferenças sociais, no desven-

damento da condição humana, na descoberta do “absurdo da morte” Cada romance, avançando pelas estradas abertas no princípio, toca sempre na mesma tecla. Nota-se, contudo, transformação e aprimoramento na esfera artesanal, quer dizer, nos aspectos estruturais do romance, ao mesmo tempo que se opera mudança ascendente ao nível dramático. Por outras palavras: à medida que Vergílio Ferreira apura a técnica dos romances, cresce o problema que o compele à criação estética. Dir-se-ia haver crescimento global, do conteúdo e da forma, até onde se torne viável e possível a separação entre ambos. Daí a obra de Vergílio Ferreira se organizar indefectivamente em dois planos: o da estrutura, ou do talento de fazer romances, e o da substância, a problemática existencial, com ou sem carga doutrinária.

Em qualquer hipótese, a verificação de um tema único e variações lembra-nos que *Aparição* não esgotara o problema central da mundividência de Vergílio Ferreira. Ao invés, aguça-se e corporifica-se cada vez mais, à medida que outras obras vêm sendo criadas. E estas, como produtos artesanais, suscitam novos expedientes narrativos, num mimetismo denunciador de bons e progressivos resultados. Claro, alguns sobressaltos podem ocorrer, e modificar tal apreciação, mas deles não se há de cuidar no momento. Se a evolução prosseguir dentro do esquema conhecido, possivelmente não haverá maiores modificações a considerar. E se, no fio dos anos, alguém vier a preferir *Aparição* a *Estrela Polar*, tampouco deve surpreender. Mas nunca apontará, criticamente, qual a ou a maior obra de Vergílio Ferreira.

III

“*Estrela Polar* continua, de algum modo, *Aparição*” Assim inicia Vergílio Ferreira o depoimento apenso ao romance à guisa de explicação prévia: nem crítica, nem justificativa, testemunha eloquentemente a lucidez com que o romancista trabalha suas obras, conhecendo-as como se estivesse fora delas, num permanente atestado de consciência do ato criador. Garante-nos, ainda, que escrever romances não provém de impulsos vagos, mas, sim, da convergência total das faculdades mentais. O presente romance comprova-o à saciedade.

Como vimos, *Estrela Polar* não constitui mero prolongamento dramático, narrativo ou temático, de *Aparição*. A “situação” humana, geográfica, psíquica, é realmente outra, complementar da que forma o estofa do outro romance. A rigor, *Estrela Polar* propõe um desdobramento da inquietação básica da vida de Alberto Soares.

Quando não, torna-se preciso recorrer a diverso raciocínio: o nó dramático que nucleia a ficção vergiliana não decorre, na verdade, dum único problema ou dilema. Mas dum poli-problema, ou drama de incontáveis faces. Assim, o novo romance focaliza uma delas, talvez a que segue imediatamente a *Aparição*. Os dois romances desenvolvem-se sob o signo da persistência, não da redundância.

Quando muito, correspondem a um único “momento” da especulação vergiliana. Por outro lado, valia a pena atentar numa diferença, fundamental para o esclarecimento do problema de *Estrela Polar*. Enquanto estrutura interna, *Aparição* é romance “fechado”, visto que os acontecimentos transcorrem num mundo inacessível a outros olhos que não os do escritor. Romance concentrado num ponto, em torno de cenas, ou conflitos íntimos, passados em surdina, sem eco para além das paredes mudas. Um ar de confidências sussurradas domina tudo. Para Alberto conflui o drama, numa densidade tal que o inibe de comunicar sua dor, a verdade modificadora do mundo. E desse modo as coisas principiam e findam, pois é impossível romper a carapaça de incomunicabilidade entre as pessoas. A tensão localiza-se num só indivíduo, e nele morre, ou se resolve, sem chegar ao conhecimento alheio: *Aparição* é romance de uma só personagem, a exprimir sua angústia num extenso e trágico monólogo. *Estrela Polar*, por seu turno, mostra-se romance “aberto”, a partir da própria dualidade (ou unidade?) das personagens femininas. O problema estrutural e dramático reside no fato de serem duas ou uma, irmãs gêmeas ou não. Entretanto, o problema envolve também o narrador e os demais participantes do jogo de forças psicológicas. Só confunde o leitor o recurso à memória, mas sabemos pelo texto do romance que a distorção dela provinda não altera essencialmente os fatos. E se mudança houvesse, no plano do romance, não consistiria em torná-lo “fechado”. Com efeito, o problema de Adalberto “abre-se”, espraia-se, nas figuras femininas que lhe povoam o cérebro de inquietação e dúvidas. No caso de Alberto Soares, o drama independente dos outros. O de Adalberto explode no contacto com os semelhantes, em especial Aida/Alda. Inclusive, o primeiro parece demasiado absorto em si e em sua desesperação: o segundo vê o mundo que habita e de onde lhe nascem os motivos de sofrimento.

IV

Posto o quê, procedamos à análise de *Estrela Polar*. A obra constrói-se em dois planos verticais: a massa de acontecimentos, reflexões, etc., posta diante do leitor num bloco só, apresenta-se duas ve-

zes cortada de cima a baixo em toda a sua extensão. O primeiro deles é formado pela sucessão de episódios. Diga-se desde já que a ação exterior das personagens fragmenta-se em numerosos estilhaços, desobediente à preocupação de causa e efeito própria dos romances lineares. Romance feito de pedaços, repele os liames narrativos lógicos, ou seja, reduz a muito pouco a história externa das personagens. Importa saber a origem de Aida/Alda? A tal ponto não interessa que o romancista, ao referi-la(s) nas páginas 44 e 45 cerca tudo de um denso mistério. Pois, em essência, vale tanto como esmiuçar até a exaustão a genealogia das protagonistas. Em suma, irrelevante.

O aspecto descosido à superfície, mas guardando unidade profunda, também se observa no diálogo. Como se sabe, o diálogo constitui o meio de expressão ideal para conflitos e dramas: grandes tragédias sempre ocorrem no plano da palavra, sobretudo a oral. Em *Estrela Polar*, o diálogo entre as personagens ganha uma estranheza e uma desarticulação aparente, que podem desorientar o leitor menos avisado. As palavras, ali, servem mais para camuflar o que realmente pretendem dizer, de forma que o verdadeiro diálogo (articulado, coeso, uno e compacto) se trava na zona dos pensamentos inexpressos. O que realmente está sendo dito no instante em que se enunciam frases desconexas ou alouçadas, passa-se no subdiálogo ou infradiálogo. Diálogo latente, em síntese, mais dramático pelo fato mesmo de não chegar ao nível da palavra. Entende-se por que desaparece toda lógica, intelectual ou social, em favor de uma “lógica” arquitetada por aquilo que, no confronto com a realidade banal, se etiqueta de absurdo ou demente. Uma lógica psicológica substitui a racional. De onde o diálogo trocado ao nível da narrativa funcionar como lembrete do outro, subjacente e caudaloso. Entre tantos exemplos, tomemos este:

“— Porque um partido — dizia agora Emílio — é apenas um instrumento de... eficácia.

— Certo tipo disse mais ou menos que ‘não importa a ação eficaz; importa é a ação fecunda’

— Pois é, pois é. Fui eu que disse, ou repeti. Mas se não regares a árvore, ela morre.

— Como morre se as regares de mais. Quando vamos ver a miúda?

— De qualquer modo, é preciso regá-la. E a miúda ainda é cedo.

O que ele temia é que eu o julgasse um fraco, receoso da solidão — que naturalmente ‘não existia’. Receava que eu lhe dissesse:

— Tens medo de te sentires só, de teres opiniões só, de dormires sem a segurança de quem te guarda a casa, sem o apoio correligionário de uma massa correligionária. Tens medo de dizer ‘eu’ e de ninguém te ouvir.

E ele defendia-se da minha acusação antes de eu o acusar — para que já o não acusasse:

— E' muito cômodo defender a justiça sem mexer um dedo.

— Tu disseste que um homem não cabia num código. E eu pensei: 'é verdade'

— Pois é. Mas há uma parte que cabe.

— Por que é que disseste que Aida é mais bonita que a irmã?

— Tu queres ir já ver a pequena? O repouso ainda não acabou, mas não faz mal.

— Vamos, vamos vê-la — disse eu. — Acho que as duas irmãs são igualmente bonitas.

— Vais também ao 'comfício'?

— ...e o Pinto e o Venceslau, mas não foste ao Venceslau. E perguntaste-lhes das 'andas'? E disseram-te que tinham dez metros?

— Dois metros. Mas dizem que não iam em andas.

— E' a medida deles.

— Foi o que me disseram.

— E' a medida deles. Vamos por esta enfermaria." (pp. 194-195).

Claro, o diálogo, isolado, não fornece a idéia que esconde: é preciso recorrer ao contexto onde se encaixa para o perceber nitidamente. Por outro lado, não fosse levar longe demais a análise, poder-se-ia pesquisar nesse tipo de conversa algo dum realismo mais persuasivo que os recursos de fotografiação ambiental e paisagística, que conferiam esquematismo à ficção neo-realista em sua fase mais ortodoxa e agressiva.

Com isso, o diálogo e a ação desenvolvem-se com a naturalidade da vida cotidiana, em que só o esforço da memória e da inteligência pode atribuir ordem e harmonia aos desencontros entre as pessoas. Um filme que registrasse a existência de cada indivíduo, minuto a minuto, revelaria não haver nexos visíveis entre os atos que pratica todos os dias. Precisamente porque enforma nossa atividade mental uma parte considerável do que nos justifica o dia-a-dia, dando-lhe matizes trágicos, dramáticos, alegres, etc. Os atos, quando muito, espelham o que nos flui por dentro, de onde o seu registro apenas abranger o vazio ou indícios da verdade. Assim procede Vergílio Ferreira, abstraindo da fabulação todas as incidências supérfluas. E estas, quando surgem, não possuem valor em si. Ao contrário, servem como reflexo da vida interior, imagens de um mundo a que estão inevitavelmente ligadas. *Estrela Polar* classifica-se como romance não-factual: e quando abriga fatos (a partir do capítulo XXI, nas vizinhanças do epílogo), a narrativa afrouxa um pouco, embora continuando a oferecer vigorosas cenas, como as das páginas 279-281. E se desse modo o ficcionista se opõe à tradição do romance linear, não significa que receba de fora o estímulo e o modelo. Seus romances têm evoluído, exatamente e cada vez mais, para isso mesmo: des-

de o começo de sua trajetória a tendência ao psicologismo fazia prever a progressiva diluição dos suportes anedóticos da narrativa. Inclinação profunda, inarredável, havia de transformar-se fatalmente naquilo que caracteriza os últimos romances, do ponto de vista estrutural e técnico.

Por isso, o enredo reduz-se ao mínimo essencial, apenas para conferir travejamento à obra e mostrar o clima de contínua tensão entre as personagens. Na prisão, Adalberto Nogueira evoca e conta-nos, por entre cerrada angústia, o seu passado, a sua história. Um chamado urgente leva-o a Penalva, onde sua mãe possuía uma livraria. Convive com Emílio, Garcia, Jeremias, Faustino. Ao último entrega a livraria, após a morte da mãe. Conhece Aida/Alda, ou Alda/Aida. Casa-se com ela. Nasce-lhe um filho, mas pouco sobrevive. Num desastre, sua mulher se fere. No hospital, mata-a. Tê-la-ia, na verdade, assassinado? E' julgado e condenado. Obviamente, qualquer semelhança com *Angústia*, de Graciliano Ramos, é mera coincidência.

V

O segundo plano vertical situa-se atrás do outro, e nele se imbrica. Constitui-o aquilo que se revela através da ação, ou que é a vida íntima de cada um, jamais exteriorizada, nem mesmo pela palavra. Por aquilo, enfim, que compõe o incomunicável do comportamento individual e o justifica: o imponderável que preside o destino de todo ser humano.

Por sua vez, o primeiro plano vertical subdivide-se em dois planos horizontais, como camadas superpostas, segundo os acontecimentos transcorrem na prisão, na infância, em Penalva, na livraria, no café, na pensão, na praia, etc. Em suma, os lugares da ação.

E o segundo plano vertical modula-se também em faixas horizontais, formadas do que o narrador pensa, sente, descobre ou comunica do passado e do presente, seu ou das personagens, e mesmo do futuro (falso futuro, pois tudo sucede como passado ou presente narrativo). Os vários níveis da ação se resumem, afinal de contas, num plano unico, o da introspecção do narrador no seu mundo interior e no das personagens. Aí é que decorre o romance.

Analisemos tais aspectos por partes. O romance está escrito na primeira pessoa, à maneira de *Aparição*. E num caso como no outro, a escolha do protagonista-narrador constrange o ângulo das percep-

ções, mas em *Estrela Polar* aceita-se o fato com mais naturalidade, mesmo porque é a memória que elabora a narrativa. A limitação permanece na medida em que os figurantes podem ser meros fantasmas do seu subconsciente angustiado. Explica-se: estão à beira de eludir-se como criaturas fora do narrador, tal a introjeção operada por ele. Quase se diria ectoplasmas. Daí que o herói, perscrutando-as ou fixando-as, mais patenteia a si do que a elas, como de hábito em casos tais.

A multiplicação de planos torna-se conseqüência imperativa de ser romance de memória. O do narrador, na prisão, serve de ponto de partida. Como um fole, vão-se abrindo os demais níveis dramáticos, no recuo dentro do passado até chegar à infância. Mais adiante, à proporção que se organiza o conflito com Aida/Alda, apenas dois planos se associam: o da prisão, que se vai atenuando aos poucos, e do presente-“futuro” do drama entre o protagonista e a amante e/ou mulher. A redução dos planos monta-se em funil, de forma que tudo converge para um único ponto, segundo um vínculo espontâneo, como se em realidade o narrador estivesse contando sua história verídica. Sabemos, porém, como a memória descreve círculos, espirais, e nunca linhas retas: a Razão é que harmoniza os dados colhidos pela memória involuntária. Em *Estrela Polar*, a legitimidade do processo acentua-se à medida que o romance cresce na direção dum pormenor exclusivo, justamente como agimos na vida real ao desenterrar o passado. O próprio movimento de recordar afugenta as associações adiposas, para conservar o núcleo que o herói diligencia mostrar. Não esqueçamos que a associação automática corre por conta dum mecanismo extra-intelectual, e daí sua validade. Em síntese: o método não é aplicado à matéria que se deseja narrar; ao contrário, emana dela, por um conjunto de circunstâncias. Matéria e forma indissolivelmente ligadas, como devem ser. Muito diverso da técnica empregada por Érico Veríssimo em *O Resto é Silêncio*, artificiosa a ponto de parecer um corpo estranho aderido à neurose duma pobre suicida. Basta supor que outra estratégia poderia ter sido utilizada para evidenciar a fragilidade estrutural da obra. Não assim *Estrela Polar*, que não poderia escrever-se doutro modo, sob pena de falsear-se ou transformar-se em outro romance.

Prende-se a isso o emprego do tempo verbal em relação com os planos narrativos. O presente do indicativo domina a ação “presente” do narrador, como se a relatasse enquanto agisse, numa simultaneidade apenas momentaneamente possível. Mas, como se trata da memória, é natural o estabelecimento ou revelação de vários planos temporais, desde o mais próximo até o mais longínquo. Daí o uso

das duas formas verbais tipicamente narrativas, o imperfeito do indicativo e o pretérito perfeito, conjugadas com outras de vária coloração e sentido. Digna de nota, porém, é a utilização do presente, que oferece a realidade viva ao leitor, numa fragrância iluminada e total, inimiga da desatenção e do enfado. O leitor torna-se contemporâneo do acontecimento, é “carregado” para dentro da obra, obrigado a participar dela, agitar-se, sofrer, viver com as personagens, matar e ir para a cadeia. Impossível reagir contra o fascínio dum mistério e duma densidade dramática revelados com o ofuscante lucilação. As formas verbais denunciam, verdadeiramente, os planos narrativos, como a facilitar a organização da memória, visto tudo ser, ao fim e ao cabo, um presente em perene devenir. A prova encontra-se no derradeiro capítulo, em que o futuro, assomando com igual verossimilhança de erros, acertos, mentiras, aflições, etc., corresponde ainda ao presente, funcionando num “depois” que é tão-somente o “agora” ainda não vivido. Idêntico perpetuamente a si próprio, presente para além da medida humana.

A evidência situa-se no fato de que, volta e meia, o narrador conta a mesma passagem de modos diferentes, como, por exemplo, ir à casa de Garcia e dizer-lhe que havia matado a mulher. No mototínuo de suas lembranças não se processa nenhuma evolução coerente, lógica, racional. Poderia afirmar-se que a história nos é narrada como através dum aparelho especial, capaz de apreendê-la na fonte diretamente, isto é, na memória. De onde o tempo se diluir em duração bergsoniana. Dizem-no às claras passagens como a seguinte:

“Ora no dia seguinte. Ou um ano depois? Porque: muito tempo de relógio durou aquilo que narro?” (p. 147)

E esta:

“Ora na manhã seguinte, ou numa manhã que era seguinte àquilo que contei, ao entrar na Livraria vi Aida sentada no seu lugar” (p. 208).

E mais esta:

“Mas um dia — quanto tempo depois? Era Verão outra vez ou ainda quase Verão, porque a memória me sufoca e me escorre de suor” (p. 296)

Além de vaga a noção de tempo, observe-se a conjunção continuativa (“ora”, mas”), introduzindo novos arremessos da narração, como se o escritor recobrasse fôlego e retomasse a fala. De qualquer modo, acentua a intemporalidade, quando não a própria inespacialidade do relato. Como julgar o pormenor? Meramente truque narrativo? Não. Parece corresponder a alguma coisa mais do que simples expediente romanesco. E ao apontá-lo, franqueia-se a perspectiva interior do romance, analisada mais adiante. Mas para não

passar em julgado um aspecto relevante da obra, lembremos como o narrador divisa a eternidade:

“Porque quando a conheci, donde vínhamos nós, Aida? vivia-nos a eternidade, o que dizíamos ressoava ao universo” (p. 209).

“A eternidade vivia nela e no meu estar junto dela. Diáfano ar como sinal da altura e da vertigem, através dela existia-me o máximo até ao excesso, a dimensão que me bastasse, ainda que o bastante fosse o desastre, fosse a ruína. O mundo dos limites era nela, se um dia o fora; e como renunciar a ele, se só no máximo a vida quer dizer?” (p. 210)

Mais adiante:

“A neve rangia sob os nossos pés e tudo à volta era absoluto como uma eternidade presente” (p. 211).

O texto fala por si. Entretanto, atentemos no conceito metafísico do tempo e na identificação dele com a personagem, numa osmose efetuada desde sempre e fora de qualquer possibilidade de acesso, salvo como um deslumbramento, igual ao do primeiro homem no amanhã das coisas. Tal identidade, ao fim de contas, assinala os dois nós do romance, um em cada plano em que se divide.

VI

Com efeito, *Estrela Polar* gira ao redor de dois núcleos de força, correspondentes a dois laços narrativos. O primeiro, externo, inerente à fabulação, situa-se no primeiro plano vertical que secciona o romance: constitui o “problema” anedótico que o protagonista põe diante do leitor, ou a intrigante situação que motiva o resto e permanece insolúvel. Simplesmente por não ter solução.

Representa o nó narrativo a confusão ou identidade entre Aida e Alda. Duas personagens, ou uma só com dupla personalidade? Irmãs gêmeas? Ou tão parecidas que se tornaram idênticas? A rigor, as interrogações não encontram resposta categórica, visto que o romancista pretende justamente equacionar o problema da identidade do ser humano e, à margem, pôr em questão o mecanismo de construção da personagem tradicional, sobretudo a linear: como saber, de um saber exato e pleno, quem é quem? como tornar verossímil, minúcia a minúcia, a descrição de alguém? Assim, a onisciência do narrador, aceita como natural desde os primórdios da vida literária, entra em crise, a relatividade existencial toma conta da ficção, e a mimese recupera seus domínios. Vejamos um passo ilustrativo:

“Aida e Alda são irmãs gêmeas, filhas do Sr. Sousa e de D. Aura. Mas há quem diga que não, que Alda é filha de uma irmã gêmea de D. Aura, uma D. Alma, que teve aquela filha quando era solteira e que D. Aura, para dignificar a irmã, a recolhera como irmã gêmea de Aida, por terem ambas nascido no mesmo dia. Também se diz que nem sequer a filha do Sr. Sousa é filha do Sr. Sousa.

— ...também se diz.

— Quem diz, amigo?

— Também se diz — Penalva é pequena, tudo se sabe, tudo se remexe

O verdadeiro pai seria um empregado da casa que subiu a sócio e morreu: Não: o verdadeiro pai seria um irmão desse sócio. Todavia esse irmão jurara um dia que o verdadeiro pai era um vizinho que morava em frente e que o Sr. Sousa, aliás, conhecia muito bem, por ser casado com uma sua irmã, que não dera filhos. Mas como não tivera filhos, admitia-se facilmente que não era o pai da filha ou das filhas do Sr. Sousa e de D. Aura, que era extraordinariamente parecida com Aida e com Alda, ou antes, eram estas que eram parecidas com ela.

Confundido daquela história confusa, dei um berro para a Mata:

— Acabe com isso! São ou não são gêmeas? Quem é o pai? De quem são filhas? (pp. 44-45).

A dúvida que nos assalta a todos, narrador e leitores, prova que não se faz necessário, no plano do romance, deslindar o mistério, caso fosse deslindável. Por pouco, o leitor começa a crer que tudo não passa de alucinação ou mera gratuidade lúdica, transinvenção experimental de seres e situações, pura cerebração, alta e engenhosa criação dum poderosa e desenfreada fantasia, a do narrador: talvez ele, único “vivente” na obra, tenha imaginado um reino de espectros para pôr-lhe a torturante solidão.

Mesmo que tal hipótese vingasse em cheio, estaríamos diante dum produto da imaginação, logo de arte — um romance. E, desse modo, o narrador, ou o ficcionista, de quem agora se pode falar livremente, acaba realizando seu desiderato maior: compor um romance, e daquele gênero. No entanto, nossa análise não deve seguir por esse caminho, pois resultaria em violentar uma convenção criada pela própria narrativa.

Até certo ponto da história, tem-se a impressão de que Aida e Alda são personagens diferentes. E não obstante aludir-se à sua condição de gêmeas, percebe-se uma discrepância atmosférica entre ambas. Tudo ganha ênfase pelo fato de Emílio “conhecer”-lhes a per-

sonalidade. Mais adiante nos damos conta do engano, pois certos pormenores nos despistam ou nos burlam a atenção. De repente, tudo se embaralha e já não atentamos senão para a própria confusão do narrador. Até que, numa de suas antecipações ambíguas, o narrador confessa:

“No entanto sei bem que Alda morreu no naufrágio. Lembrome perfeitamente de ver Aida no caixão numa tarde de meio-dia de Setembro. Alda nadara para terra, atirara-se-me aos pés coalhada em água. Foi com ela que casei. Mas foi Alda que matei — ah, por favor não me acusem de mistificação — que sei eu? que sei eu afinal?” (p. 216)

Claro, revisitada após o término da leitura, tal passagem não se nos afigura tão obscura como quando topamos com ela no curso da narrativa. “Ambas” morreram de modo diverso: o narrador não sabe qual delas na praia. Mas o embaraço persiste, visto que pode ter havido uma só morte, uma só pessoa, etc., e o resto construído pela mente avariada de Adalberto. Pois ele não sabe ao certo de nada. E quando fossem duas pessoas, quem é quem? já que o narrador trava relação amorosa “com uma mulher que tem um irmã (talvez gêmea) absolutamente parecida com ela, fisicamente e psiquicamente”, como declara Vergílio Ferreira no seu depoimento.

Ora, entremos no que mais importa. Ao nível da intriga, nenhuma diferença faz que as personagens sejam duas, uma, idênticas ou diversas. O núcleo de interesse reside na situação posta em *Estrela Polar*, dentro dos limites da ficção: um romance acima da média arma-se com o entrelaçamento de pessoas, fatos e lugares. Se me faço claro, a fôrma romance implica também o problema da identificação de personagens, exatamente como quando, na vida real, buscamos ver profundo e longe nas pessoas e nos acontecimentos. E, não raro, nossa certeza na discriminação resulta em ludíbrio da inteligência e dos sentidos. A trama romanesca rechaça as fáceis esquematizações: quer-se verossímil, ainda quando lança mão duma evidência, a de que mal percebemos os seres ao nosso redor. Quimera acreditar que tudo se arruma em compartimentos estanques. Ao romance não se pede que simplifique a vida, mas que seja vida ele próprio. Nota-se, na feitura do enlace narrativo de *Estrela Polar*, um progresso técnico digno da maior atenção, pois livra o romance português da tendência para o anedótico, que mascara a realidade com a ilusão de que as pessoas e acontecimentos se ordenam rigorosamente em estantes e prateleiras, à espera do consumo. Em suma, a aventura romanesca, que recria o mundo, e entremostra os enigmas guardados atrás do vidro opaco da

realidade, em oposição ao romance linear, que apenas a copia pobremente.

À semelhança de alguns grandes ficcionistas (Proust, Henry James e outros), o narrador oferece-nos no corpo da obra sua teoria do romance, gerada no fluxo mesmo da sua elaboração, e portanto nele se adaptando como a mão na luva. Nada forçado, o trecho em que a doutrina se infiltra, nasce ao correr da pena, ao sabor da prospecção nas profundezas da memória. Ao mesmo tempo que ilumina a obra, a noção de romance serve de advertência ao crítico que dela exigir mais do que pretende oferecer:

“Era um tipo estranho. Digo bem ‘um tipo’ Olho um homem, uma mulher, e nem sempre me é possível tentar sequer abordar-lhe a pessoa por dentro. Porque há indivíduos que irresistivelmente reduzimos a ‘objetos’. São os indivíduos ‘característicos’, com *tiques*, com uma aparência de linhas nítidas. Compreendo a tentação da caricatura: a um olhar sem mistério, os homens são a caricatura do homem. Por isso o romance tem ignorado a *outra* zona. Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é ‘por dentro’, a ‘psicologia’, o modo íntimo de se ser, mas a *outra* parte, a que está *antes* dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* — coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que as fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós.. ” (p. 59).

Não parece demasiado ver auto-análise nessa reflexão. Conquanto o romancista se abstenha de o declarar, *Estrela Polar* é, ao menos, tentativa de escrever um romance “que ainda não há. ” De resto, o exame de toda a ficção vergiliana demonstra-o: desde cedo se lhe instalou no espírito o propósito de realizar aquilo que hoje pode configurar-se claramente como romance da “*outra* parte” No começo, traduzia um apelo inconsciente, vago e indefinido, graças à contingência da idade e outras, que lhe marcaram o amadurecimento intelectual. Basta, nesse caso, lembrar o diálogo que compõe o “intervalo” em *O caminho fica longe* (1943). Com o tempo, no magma dos seus romances vai-se gerando um movimento anárquico, de procura inquieta de qualquer coisa ainda indistinta. Até que, a pouco a pouco, inclusive por via dum ensaísmo onde Vergílio Ferreira mostra muito de si, a idéia se foi delineando, quer como força-motriz central da sua cosmovisão, quer como realização concreta em romances. Convergência da ação e do pensamento, o romancista experimenta suas idéias no ato de escrever. Neutraliza, dessa forma, toda possibilidade de serem elocubração no vazio, desligada da experiência e

do contexto social. O lastro existencial (e mesmo existencialista) volta a manifestar-se nesse pormenor: o ser faz-se, em perpétuo devenir, uma vez que a existência precede a essência.

VII

Antes de passar a outro ponto, cabe uma breve referência a um aspecto de *Estrela Polar* em que a *outra parte* se deixa entrever. Ao retratar a personagem, o romancista jamais se olvida de fazê-lo pelo flanco que normalmente não se nota, ao menos aquele que a tradição romanesca e o nosso hábito de maus observadores não autorizam investigar. Como se admirássemos a face oculta da Lua. Assim nos são apresentadas as personagens de *Estrela Polar*. O lado franqueado à nossa óptica social estereotipada é o mais falseante que há. O outro lado, que apenas se descobre com o olhar prevenido e apetrechado, é que cumpre revelar. Desse modo procede o romancista, não sem estranheza para o leitor viciado com as fotografias “externas” ou tiradas de ângulos chapados e gastos. Um exemplo dirá melhor do que se trata. Transcrevamos um fragmento de extenso diálogo:

“E ela sentou-se, olhando a janela. Minha mulher. Tomei-lhe a mão, adiantei a medo:

— Desde que vieste para aqui. Eu sei: há tanto fantasma...

— Virou-se brusca, arrebatando a mão, tornando-se-me independente:

— Que fantasmas? Não há fantasma nenhum, não tenho medo de infantilidades.

— Mas tu.

— Que sabes tu de mim? Que sabes tu das outras pessoas?

— Alda!

— Não me chames...

— Gosto de dizer o teu nome.

Ela pôs-se de pé, para me condenar:

— Estou farta, farta!” (p. 290).

O diálogo, ao mesmo tempo que encobre a verdadeira comunicação subterrânea, conduz à impressão de que os interlocutores falam com o *outro lado* de cada um.

VIII

O nó metafísico, por sua vez, é incongruente com o outro. Aliás, as observações anteriormente feitas já o denunciaram. E situa-se no íntimo do narrador, como uma densa problemática filosófica. Entretanto, sem forçar a nota não é possível a nítida separação dos dois

nós. O dramático reside fora do narrador por uma questão de espaço ou de medida. Dir-se-ia que só se coagula num enredo porque guarda um dilema para o herói, visto que as demais personagens reagem de modo diverso à confusão em torno de Aida/Alda. Para elas, não há maior problema. Para o narrador, tudo ocasiona desespero e angústia, pois o cerco existencial à sua volta já se lhe organizara muito antes do/e alheio ao encontro com a mulher. O drama se agita dentro dele: e se nos parece desenrolar-se fora, é porque o narrador semelha personificar suas inquietações através da projeção do “eu”. Como num processo ectoplasmático, vamos conhecendo o narrador, não os figurantes, precisamente porque extensões do seu mundo mental. No jogo sujeito/objeto opera-se estreita correspondência, de modo que o narrador apenas se vê a si mesmo quando olha para a paisagem e pessoas, ou arquiteta pensamentos. A própria controvérsia a respeito de Aida/Alda testemunha que o clima da obra promana do caráter do protagonista, afeito a perquirir coisas e seres à sua imagem e semelhança. A tal ponto ocorre a identificação que não raro surpreendemos as personagens falando no tom de Adalberto, como se lhe prolongassem o circuito das idéias; e só por expedientes cênicos ficamos sabendo não se tratar dele. A atmosfera reminiscendente do romance ajuda a explicar o fato.

Ponha-se de parte, por ora, aquilo que no narrador justifica a ambiência especial em que o conflito se desenrola. E atente-se para o seguinte: a história narrada só existe, *realmente*, pela razão de o protagonista recordar-se dela, e dispor-se a contá-la. Do contrário, o problema estaria resolvido por si. Mas ainda não é tudo: ao lembrar e ao contar, o herói acrescenta aos acontecimentos uma interpretação subjetiva. Dessarte, as coisas se alinham na superfície do romance como tais exatamente porque o narrador é como é. Fosse outro, obviamente os fatos seriam outros, tal a deformação proposta pela memória. Assim, a reminiscência equivale a uma auto-sondagem do herói em busca de apreender-se como pessoa em constante vir-a-ser. E apreender-se no choque com outras criaturas, informadas pelo seu “eu” e refletindo-lhe o modo de ser. Inclusive as mais autônomas, como Emílio e Garcia, não passam de *alter ego* de Adalberto, na medida em que materializam certas forças só por vezes atuantes na personalidade multimoda do protagonista.

Portanto, os dois nós narrativos dissociam-se apenas estruturalmente, como dois átomos formadores duma só molécula. Que é o narrador. Mas por que as separa? Falta de consciência de que tudo reside nele? Não, ele sabe com exatidão os fatos que lhe dizem respeito. Conhece, ainda, que o caso se deu com Aida/Alda; foram par-

ticipantes no diálogo, e por isso há que pô-las diante do leitor. Mais: a discriminação dos nós obedece a uma simples imposição: o narrador necessita ver-se como objeto a fim de revelar-se e desvendar-se, pois, enquanto sujeito, não pode auto-analisar-se sem sofrer a metamorfose apontada. Desse modo, as restantes criaturas que vivem dentro dele como imagem, projetam-se no plano da fabulação como personagens, para que ele possa lembrar-se e o romance construir-se. Doutra forma, teríamos uma lembrança única, estática, obsessiva, inerte como fotografia. E não mais romance.

IX

Ainda resta aditar outro ponto: o problema de Adalberto não reside na confusa identidade de Aida/Alda, porquanto seria pouco para justificar-lhe o alcance, a densidade e o trágico, que perduram depois da morte da protagonista. E, com mais rigor, já se pode afirmar que a “situação” do herói preexiste à experiência decisiva em Penalva. Tudo se passa como se fluísse desde sempre, aderida ao plasma, assimilada à sua residual matéria originária: o problema simplesmente é, livre de qualquer causa exterior. A tal ponto que, fosse qual fosse o seu mundo de relações, o narrador continuaria amarrado à dor e à angústia. Com ele, regressamos, mais uma vez, ao mito de Sísifo: a perpetuação do drama de estar-no-mundo, emparedado, à espera da morte irrecorrível.

Afinal, qual o problema de Adalberto? Não fosse o risco de minimizar, dir-se-ia que o protagonista enfrenta uma dúvida atroz: que e quem ele é para si próprio? Despojado de convenções, de “verdades” científicas, filosóficas, políticas, etc., liberto de qualquer suporte mental, posto diante de si como única evidência indiscutível, — o narrador procura a coisa-limite, o ato-unidade, o sentimento exclusivo, a revelação integral de si próprio no mundo, a razão definitiva e convincente de tudo ser como é. Mas tudo descortinado como uma fulminante aparição originária, anterior a toda deformação “humana”. Sentir num relâmpago o milagre de estar aqui, e depois esquecer de outras indagações.

Daí o problema da “comunhão no mundo”, a fraternidade, que resolveria todas as diferenças limitadoras do homem. Adalberto prega, à semelhança de Alberto, um humanismo sem Deus, ou em que o homem se converteria em Deus:

“— Amo Aida. Só não sei se o meu sonho é absurdo.
— Qual sonho?”

— O de haver comunhão no Mundo. Uma comunhão perfeita. E também o de...

— Que entendes por 'comunhão'?

Disse o que entendia. E disse o mais.

— Qual de vós seria o Deus? — perguntou-me enfim Emílio.

Ouçõ na rama dos pinheiros, abaixo do Sanatório, o vento brando, ressoando a espaço. Não acabará pois a obsessão do divino? Tanto rio desaguando no mesmo mar. Tanto problema levando à mesma solução. Mas eu *quero* que os rios se resolvam uns com os outros, que o Mundo seja nosso, que a terra seja do homem! Qual de nós seria o Deus?" (p. 64).

Tal humanismo, como se vê, é feito de verdades através das quais o homem assume sua total estatura em face da Natureza, em plena justiça, para além de todas as utopias. Doutrina materialista, baseada em que tudo está aqui, enquanto o homem aguarda a morte, livre e inteiro, despido de ambições, de códigos e coerções de toda sorte. Preocupa-se com a autenticidade *in natura*, em que o homem acede a um nível de grandeza perdido no torvelinho de filosofias e decálogos substituidores de experiências reais. Adalberto quer o homem livre de pré-concepções ou teorias, reintegrado na posse completa de sua legítima individualidade. Aí o fulcro do pensamento de Adalberto e, portanto, de Vergílio Ferreira:

"Virá um dia em que se odiará o escarro da esmola e se amará o código da justiça; e virá depois um dia em que se odiará o escarro da justiça e se amará a simples evidência de que a divindade está no homem, e não num código. E só então o homem será verdade: nos pulmões em que já o é, porque o ar é sem parágrafos e sem alíneas, e nas tripas e no estômago em que ainda não. Virá um dia, quando?" (p. 189).

Em sua desesperança, o narrador vai sofrendo as limitações das convenções, especialmente as científicas, como se pode ver no trecho seguinte, que deve ser transcrito na íntegra para não perder sentido:

"Dois e dois são quatro e a reta é ainda a mais curta distancia entre dois pontos. Mas que dois e dois sejam cinco — e eu não perderei o sono. Nem tive sobressalto algum quando vi que eram mesmo quatro. Eram quatro, e então? Nem uma fibra em mim estremeceu. Mas que tu me digas que Deus existe ou não existe, que este partido é a justiça ou o crime, que esta mulher é ou não é a mais bela do Mundo — e todo eu estremecerei até as raízes da vida. Porque a verdade ou o erro disso é radical, indiscutível. Saberás tu que uma reta é uma curva, que os três ângulos internos de um triângulo não somam dois retos, que a geometria é uma convenção? Durmo perfeitamente descansado... Mas tenho insônias, amiga, se as *outras* verdades, que são *eu*, forem postas em causa. Quem nos cria essa verdade? Que a define? A verdade é amor.

— ...a verdade é amor, Alda. Aparece e desaparece, quando? como? Não sei." (pp. 73-74).

“Acaso, pois, o narrador *amava?*”, pergunta Vergílio Ferreira no seu depoimento. A resposta que oferece, atravessada por indagações que desvendam o cerne da questão e orientam-na para outros horizontes, só pode ser negativa. E se atentarmos na afirmativa com que o narrador conclui suas ponderações (“A verdade é amor...”), e a considerarmos reversível (“O amor é verdade. ”), patenteia-se a impossibilidade de alcançar uma sem a outra. Mas a simetria do binômio ainda conduz a outro aspecto: a verdade constitui diálogo com o semelhante, sobretudo o sexo oposto. Será possível comunicar com alguém? O narrador, como se gritasse, responde que lhe é absolutamente vedado sair de si, comunicar-se: está preso nos limites do seu corpo.

O mais do seu drama vai-se desdobrando como um leque, à medida que procede às tentativas de acesso ao mundo externo. E o narrador di-lo a Alda, como se se tratasse dum interlocutor invisível: veja-se o já citado trecho da página 64, e o seguinte:

“Sim, a comunhão perfeita não existe. Mas que existisse, que existisse! Seria uma solidão a dois. E que a nossa comunhão se estendesse à humanidade. Seria uma solidão de biliões. Só se está unido perante o que nos transcende. Mas nada está acima de nós. ” (p. 83).

Em suma: não resta saída para a Humanidade, pois pertence a uma camada “menor”, “caída”, “perdida” do Cosmos. Soma-se a esta angustiante certeza uma outra: na insolúvel solidão somente resta um caminho, que não existe — Deus. O resultado é o homem pôr-se face a face, diante do espelho, ou do seu semelhante, que lhe devolve a mesma imagem distorcida: só, tragicamente só. “A solidão (. .) é um anátema desde os cromossomas como a côr dos (. .) cabelos” (p. 308).

Tal sentimento aglutina-se a outro, igualmente desesperante:

“E eu que sei a evidência do nada que cerca a vida, no ‘depois’ ou no ‘antes’, eu que sei a impossibilidade de superar essa evidência, de povoar esse deserto, sei também como é impossível calar a voz que o recusa e insiste ainda, e esbraceja ainda, como um naufrago na noite” (p. 126)

Ceticismo integral, universo sem Deus, eis o ambíguo desejo de Adalberto, pois ele quer um mundo sem Deus e sem as “convenções”, mas com tudo aquilo que vem de um e de outras, substituídas, quem sabe, por “verdades” mais próximas e indiscutíveis. Mas a necessidade de “povoar esse deserto” com transcendências e valores, con-

tinua nele implacavelmente, muito mais do que naquele que “acredita” no que ele nega. Seu drama vem de sentir tragicamente a imperiosidade dessas crenças para justificar o Universo e o Homem. Quisera não sentir, ou resolver racionalmente o problema. Este, ao contrário, cresce à proporção que o narrador pretende solucioná-lo. Negando tudo, quer fugir de alguma coisa mais entranhada que a certeza de estar aqui e agora. Daí o seu drama. Não fosse assim, não se debateria em refutar uma “evidência” involuntária, colocando-lhe no lugar uma “evidência” procurada. Ao fim de contas, a mesma evidência.

No círculo fechado dessa ininterrupta procura, outro absurdo se revela, como corolário: a morte. Segue-a uma legião de “sentimentos” depressivos: o passado, o futuro, a solidão, a miséria, a verdade, a realidade, a justiça, etc. E por fim o narrador confessa:

“O passado é um poço e estamos nele, o passado não tem antes nem depois senão para os que o não sabem, o passado somos nós integrados nele, ou ele em nós (...), há dias contei-te, era a minha obsessão: vencer a solidão, vencer a morte com a vida dos que ficam, dos que amamos” “Porque a *realidade* não é a *verdade*: a realidade é um bazar sem preços nas etiquetas, a realidade é um monturo. E a verdade são os teus olhos, o calor das tuas mãos” (p. 52).

E mais adiante, outro passo merece ser transcrito:

“Que absurda estupidez dizermos de alguém: ‘foi’

Porque esse alguém não é nada! Esse alguém não suporta que lhe atribuamos seja o que for. Como dizer dele ‘foi’? Ele quem? Não era bela Fulana nem torpe Fulano, porque o que sustentava tudo isso não é nada. *Quem morreu nunca existiu!* Que diferença há entre quem lembramos e quem não lembramos? Que diferença há entre quem existiu e não existiu? Porque na realidade, eu não sei se existiram os que morreram, na realidade *não* existiram, porque tudo o que penso deles não se refere a nenhum, porque de nenhum sei que existiu, a nenhum posso atribuir *este* pensamento, *este* sentir, imagino-os tal qual imagino aqueles que hão de nascer daqui a cem anos — e esses sei de certeza que *não são nada*. Quem é o teu tio? De quem estás falando quando dizes ‘foi’? De que estás conversando? E’ uma conversa de doidos. Por que não estamos calados?” (p. 57).

A presença angustiante da morte acentua o niilismo do narrador, à medida que pretende vencê-la com a vida, — que é também nada. Trata-se de uma faceta que pode ser analisada à luz do Existencialismo. Importa vincar o fato de que a obsessão da morte, em *Estrela Polar*, uma das alavancas desse humanismo sem Deus, prolonga a atmosfera de *Aparição*. E a tal ponto constitui pormenor relevante

que não deve passar despercebido o seguinte: as principais cenas dramáticas das obras de Vergílio Ferreira giram em torno de acontecimentos que levam por vezes à morte. Em *Aparição*, a morte de Cristina é o nervo central da última parte da obra, e a passagem mais forte de todo o romance. Em *Estrela Polar*, o desaparecimento de Aida/Alda processa-se no mar: afoga-se; de Alda/Aida, em consequência dum desastre de automóvel. Das mais vigorosas cenas do romance, pelo dramatismo e pelo ar de trágico, como se estivéssemos em plena tragédia grega: o destino dos homens vem pré-traçado irremediável e decisivamente, pelos deuses. Um mundo sem saída, no desespero ou na morte. Em *Estrela Polar*, contudo, os deuses silenciam, e o fazê-lo encerra a grande fatalidade.

X

Tais aspectos bastam para avançar um passo na direção do núcleo da ficção de Vergílio Ferreira. Seus romances, notadamente os últimos, procuram fornecer uma visão integral do Homem e do Universo, resultante da soma de tudo quanto de arbitrário, desigual, contrastante, paradoxal, lhes caracteriza a natureza. Explica-se, assim, que *Estrela Polar* não apresente um problema, mas *n* problemas com visos de unidade, pois todos convergem para o problema-base: por que viver? para onde vamos? onde os valores supremos? e a morte? Por isso o romance toca em pontos que apenas semelham tangenciais ao problema central. Facilmente se entende por que razão: o problema da “comunhão com o mundo” e o da verdade escondem e/ou revelam o político, o religioso, o filosófico, o social, etc.

A existência ou não de Deus é uma perplexidade que serve de mola a tudo o mais: constitui o nóculo da problemática de *Estrela Polar*. E o ficcionista situa-o numa equação coerente com a sua desdeificação do mundo: no seu trágico antropocentrismo não cabe Deus, ou melhor, o homem se torna a própria divindade que busca em vão. E com isso, em vez de erguer-se, o homem se verga, reduzido a nada, como afirma o narrador.

Liga-se-lhe estreitamente o problema político, que funciona como uma espécie de coro, presente ao longo de toda a narrativa. Dentre as vezes em que aparece, vale a pena ressaltar as páginas 12 a 15, em que Adalberto examina os “verticalistas” e os “horizontais”, de fácil e imediata identificação. Destaquemos alguns trechos ilustrativos do modo como o herói os encara a todos:

“O ‘globismo’, naturalmente, fala em nome do povo, quer a melhoria do povo. Combate o ‘verticalismo’, quer a ordem nas ruas, esmaga quem a perturbe. Só para esmagar a desordem ele lança mão da desordem: promove a desordem para promover a ordem. Fomenta a revolta contra o crime dos ‘verticais’, para que não haja mais razão de revolta. Por isso esmaga a revolta quando surge a revolta contra quem fomentava a revolta para que não houvesse mais razão de revolta.” “Quanto ao ‘verticalismo’, que se lhe opõe como a um inimigo absoluto, luta, segundo ele, pela felicidade do povo, muitas vezes, naturalmente, contra o próprio povo, que não sabe onde está a sua felicidade. É como o partidarismo político exprime apenas os interesses dos que pretendem esmagar o ‘globismo’, o ‘globismo’ aspira a uma ordem férrea em toda a parte — muitas vezes, naturalmente, contra o próprio povo, porque nem sempre o povo sabe onde está a sua felicidade. Esprime-o o símbolo de um globo — o emblema de uma totalização. Absolutamente semelhantes, ‘verticais’ e ‘globistas’ são absolutamente dissemelhantes.” Etc., etc.

O que tudo isso enuncia, mais do que insinua, é flagrantemente nítido. É perigoso. Pois, trata-se duma posição não comprometida, a-partidária e crítica, acima ou à margem dos agrupamentos e questões. Atitude de difícil independência, sujeita à má interpretação de todos quantos aceitam um partido, seja qual for. E o narrador tem disso plena consciência, ao gritar alto e bom som:

“Poderás tu entender-me — tu politiqueiro imbecil que me chamas ‘reacionário’ e pretendes impor-me o teu exemplo como outros me impõem o seu dinheiro?” (p. 220)

Compreende-se, agora, diante da “coisa” política, como o narrador sabe que é impossível comunicar, aderir, “amar”, visto que nem concórdia política pode haver para substituir a perdida crença nos valores transcendentais: os homens estão definitivamente insulados. Dolorosa certeza para quem, um dia, foi um desses braços levantados em uníssono pela mesma causa e irmanados na mesma esperança (p. 118).

Assim, a Arte, de que o narrador fala por intermédio de Garcia, traduz densa e inarredável solidão. Como entre quatro paredes, uma ronda incessante e que a nada conduz, senão à suspeita da inocuidade de qualquer gesto. Resta cultivar lucidamente o desespero. É o que faz o protagonista, esgaravatando na memória o “tesouro” secreto, num movimento pausado de quem não se apressa de chegar ao fim.

Vem daí o clima de alienação, de pesadelo, que impregna a evolução do drama de Adalberto, num ritmo nervoso, tenso, apocalíptico. Como se a memória, saturada, pretendesse vazar seu conteúdo dum só golpe. Atmosfera trágica, absurda, de Universo em desintegração,

como se a peste dos últimos dias varresse a gente válida com fúria avassaladora e total. Um sopro de morte talando de vez o mundo. Sentimento de epílogo, mesmo para além do fato de alguns continuarem vivos, à espera de nada. *Estrela Polar* é um estranho e superior romance. Excitante porque compassiva e incorrespondida suma de amor pelo Homem. Grito inútil, para interlocutores mortos ou narcotizados. Desalentado e amargo, que custa ouvir e consciencializar. Por que fazê-lo é perder-se (ou ganhar-se). Para sempre e perigosamente. Raros se arriscam, à espreita do despertar dos outros. Quando? Por quê?

Com *Estrela Polar*, Vergílio Ferreira não deu ainda o máximo de que é capaz: sua “aventura de espírito” continua. Em língua Portuguesa, raras vezes se gravou de forma tão angustiante uma problemática desse quilate. Sem dúvida, o ficcionista confirma plenamente o seu talento e prepara-se para algo mais alto, se é possível subir nessa matéria. Em suma: uma obra-prima.

A POSIÇÃO DE OS LUSÍADAS NA EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE DESTINO NA EPOPÉIA

Maria Helena Nery Garcez

A noção de Destino, na epopéia, desenvolve-se em três momentos: Homero, Virgílio, Camões. Três concepções que se sucedem e se completam, numa evolução a ser analisada sob três aspectos principais: o moral, o religioso e o histórico.

No momento épico Homero, *Moirá* é a lei imanente que governa o mundo, a ordem necessária, a guardiã do equilíbrio no Cosmos. Nenhuma dependência desta lei aos deuses; *Moirá* é-lhes superior. Sua vontade é decreto irrevogável, poder absoluto, que prevalece sobre o dos demais deuses.

E, contudo, *Moirá* não constitui uma divindade propriamente dita; é um princípio, não um ente. Eis por que Bonnard diz-nos que não pode ser humanizada:

“Mais voici un exemple d'une divinité qui semble irréductible à toute humanisation: le Destin, ou comme on dit en grec, “Moirá” C'est une espèce de loi — mais inconnue — de l'univers, dont elle assure la stabilité” (1).

Definida sua essência, analisemos seu comportamento, isto é, estudemos *Moirá* sob o ponto de vista moral. E a primeira coisa a ser estabelecida é que há, no próprio Homero, uma evolução: a *Iliada* e a *Odisséia* constituem duas etapas no conceito moral de Destino.

Arbitrária é a atuação de *Moirá* na *Iliada*. A sorte dos mortais é independente de sua conduta. Não há moral retributiva, não há conceito de justiça, os desígnios de *Moirá* são enigmas propostos aos homens. O irracional do Destino, mergulhando os heróis no absurdo, na perplexidade, acarreta a única atitude racional possível, que é, no dizer de Lineu Schützer, a da aceitação:

“Várias vezes vemos o herói diante do absurdo, incapaz de compreender a razão de seu destino. E, apesar da “cólera de seu coração”, ele aceita esse destino como último recurso de expli-

(1) — Bonnard, A. — *La civilisation grecque*, vol. I, p. 175.

cação racional para o absurdo em que vive, nele reconhecendo não só um poder, mas também uma sabedoria superior” (2).

Arbitrária, na *Ilíada*, e retributiva, na *Odisséia*, tal é a linha evolutiva do comportamento de *Moirá*. O Destino é favorável a Ulisses em virtude de seus merecimentos (3). Há, pois, uma progressiva racionalização no comportamento ético de *Moirá*, encaminhando-se para uma identificação com a Justiça.

Qual a posição dos deuses frente a *Moirá* é a questão que se impõe logo a seguir, constituindo a matéria do segundo aspecto, o religioso.

Os imortais são livres de aceitar ou opor-se aos desígnios de *Moirá*, mas não podem impedir sua necessária realização. A vontade de *Moirá* é, pois, absoluta; a dos deuses, limitada, relativa. A posição de Zeus não deixa de ser paradoxal, pois, apesar de Pai dos deuses, apesar do epíteto onipotente, é um deus limitado. De nada lhe adianta estar contrário aos decretos de *Moirá*, como, por exemplo, no episódio da morte de seu filho Sarpedão (*Ilíada*, XII, 322-328). Zeus é obrigado a resignar-se a esta vontade superior.

Entretanto, se na *Ilíada* o Pai dos deuses ainda procura lutar contra o Destino, veremos que na *Odisséia* isto já não sucede. Não há mais oposição entre os desígnios de *Moirá* e a vontade de Zeus, ou melhor, há um apagamento da individualidade deste último, que se limita a proclamar o Destino e a zelar pela sua execução. A evolução de Zeus é paralela à de *Moirá*. Se esta de arbitrária passa a retributiva, Zeus de subjetivo passa a objetivo, de pessoal a impessoal, de determinador a executor.

No momento épico Virgílio, *Moirá* denomina-se *Fatum* e seu conteúdo já se encontra enriquecido de toda uma contribuição filosófica e literária posterior ao épico grego.

Se o *Fatum* é a lei necessária reguladora do Universo, é, ao mesmo tempo, a manifestação da vontade de uma Providência. E' a presença deste elemento novo, a Providência, que determina o segundo momento na evolução do conceito de Destino.

(2) — Schützer, L. C. — “A noção de Destino em Homero”, *Revista de História*, vol. XIII, p. 44.

(3) — Idem, *op. cit.*, p. 46: “...a moral homérica na *Odisséia* já permite uma concepção retributiva, em que a proteção divina é dispensada na medida do mérito moral”

A concepção de Destino como Providência decorre, em Virgílio, de seu pensamento estóico (4). Já não acreditava nos deuses do Olímpo, concebia-os como mito, tradição, e é com esse espírito que os introduz na *Eneida*. Como os estóicos, acreditava num Deus inteligência ordenadora, explicação do universo, cujo principal atributo seria a providência. Entretanto, esta não supõe, no estoicismo, um âmbito supra-temporal. A alma é perecível; portanto, a ação da providência sobre o homem exerce-se apenas num sentido de felicidade terrena. Na *Eneida* não há planos providenciais fora do âmbito terrestre; todos referem-se a uma vida e a uma ordem temporal. Enéias não é dirigido por um *Fatum* misterioso, por uma lei impessoal, mas por um Deus que assiste às necessidades dos homens, fornecendo-lhes os meios para executar determinada missão.

O *Fatum* não se apresenta, pois, como vontade arbitrária e injusta, mas, ao contrário, plenamente identificada a uma moral retributiva. É o que nos diz Mlle Guillemin:

“À cette justice injuste, Virgile oppose celle que depuis l’Iliade, a élaborée la philosophie grecque. Notre droit à la récompense vient de nos actes; de capricieuse et désordonnée, la justice est devenue rétributive. ce droit à la récompense est inséré dans l’acte même. .; aucun intermédiaire, aucun juge, non pas même le maître du monde; la justice que se représente le poète est immanente” (5).

Tal é a conclusão que se depreende de uma declaração feita por Júpiter no livro X da *Eneida*, lembrada pela mesma autora:

“*Seu fatis Italum castra obisidione tenentur,
Sive errore malo Trojae monitisque sinistris
(Nec Rutulos solvo), sua cuique exorsa laborem*

(4) — Para o conceito de Providência no estoicismo são muito elucidativas as palavras de Thonnar: “O principal atributo de Deus é a *providência* porque realiza continuamente a organização progressiva do universo, o que supõe ao mesmo tempo não só o conhecimento de todos os acontecimentos que conduz, mas também a influência eficaz da sua ação para derramar por toda a parte o bem e a perfeição. Mas esta ação benéfica desenvolve-se segundo leis imutáveis e necessárias, semelhante ao desenvolvimento intelectual das conclusões a partir de um princípio: nisto ainda Deus é concebido como Logos. *Compêndio de História da Filosofia*, cap. I, p. 136.

(5) — Guillemin, A. M. — *Virgile* — p. 212.

*Fortunamque ferent: rex Juppiter omnibus idem
Fata viam invenient.*

(En., X, v. 110-113) (6).

Através desta declaração percebemos claramente que Júpiter faz distinção entre sua pessoa e o Destino. Este tem um caminho próprio, pré-determinado, enquanto o Pai dos deuses se reconhece um simples administrador. Nunca na *Eneida*, encontramos Júpiter rebelado contra o *Fatum*. Aceita-o plenamente, apagando, ainda mais do que na *Odisséia*, sua personalidade individual.

E a este obscurecimento de Júpiter, na evolução dos momentos épicos, opõe-se uma crescente valorização da função do herói. Se em Virgílio, como em Homero, a atitude do herói diante do *Fatum* é de aceitação (7), há, no entanto, um elemento novo: algo que independe da vontade do herói, algo que nele existe infundido pela própria Providência — seu caráter de colaborador, de instrumento (8). Retornaremos mais adiante a este ponto, que por ora nos limitamos a citar.

No momento épico Camões a noção de *Fatum* apresenta uma amplitude infinitamente maior, fruto de uma concepção cristã.

O *Fatum* é, agora, a Providência de um Deus que é Pai, de um Deus que estabelece um vínculo de Amor entre Ele e os homens.

A mitologia, no poema, sabemos que aparece como um recurso estético e alegórico, explicitado pelo próprio poeta no canto X, 82:

*“Aqui só verdadeiros, gloriosos
Divos estão: — porque eu, Saturno e Jano,*

(6) — “Os acampamentos ficam sitiados ou pelos destinos dos Ítalos ou por um mau crime de Tróia e por conselhos sinistros (nem aos Rútulos eu absolvo); os atos de cada um lhes trarão seus sofrimentos e sua Fortuna: o rei Júpiter para todos é o mesmo
Os destinos encontrarão seu caminho.”

(7) — Guillemin, *op. cit.*, p. 216: “Le stoïcisme, lui, se raidissait, faisant appel à toute la force de l'énergie humaine pour rendre au maître, dont il révérait la volonté sans la comprendre l'hommage de l'acceptation”. P. 217: “ .là où l'intelligence recule, la volonté et l'adoration passent outre”

(8) — Idem, *ibidem*, p. 241: “Virgile conçoit les desseins d'en haut comme réalisés par la liberté de l'homme dans un effort que guide et soutient l'aide divine. Nous sommes enfin en présence d'Enée qui n'appartient qu'au plan de causes secondes. Il n'est pas l'auteur, mais l'instrument; par lui s'accomplira l'oeuvre du Destin”

*Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.
Só para fazer versos deleitosos
servimos;* ”

A palavra *Fatum*, empregada no sentido de Providência, não é mais que um recurso estético, uma mitificação, uma transposição da noção cristã para o plano poético do maravilhoso pagão.

O mesmo ocorre com a figura de Júpiter, que, se algumas vezes aparece com ambigüidade, atuando ora como recurso estético, ora como o próprio Deus pagão (9), na maioria das vezes aparece como executor dos desígnios da Providência, ou mesmo, como o símbolo da própria Divindade (10).

Evidentemente, o *Fatum* em Camões apresenta-se identificado com a Justiça; não é uma vontade arbitrária que rege os homens, mas uma sabedoria infinita, divina, que retribui a cada um segundo seus merecimentos:

*“Mas o alto Deus, que pera longe guarda
O castigo daquele que o merece,
Ou, pera que se emende, às vêzes tarda,
Ou por segredos que o homem não conhece,*”

(Canto III, 69)

ou:

*“Parece que guardava o claro Céu
A Manuel e seus merecimentos*”

(Canto IV, 66)

A moral do destino em *Os Lusíadas* não é, portanto, independente da religião e expressa plenamente o pensamento cristão.

Sob o ponto de vista religioso, a evolução realiza-se no sentido de uma progressiva identificação entre o Destino e a Divindade. Na *Ilíada* constituíam duas realidades distintas; na *Eneida* já existe uma

(9) — Canto II, 42: “Na face a beija, e abraça o colo puro;
De modo que dali, se só se achara,
Outro novo Cupido se gerara”

(10) — Canto X, 83: “E também porque a Santa Providência,
Que em Júpiter aqui se representa”

união, mas a divindade é ainda imanente ao universo. Em *Os Lusíadas* o Destino é a vontade de Deus transcendente, isto é, exterior ao universo.

A posição do herói camoniano em face da Providência divina é de inteira dependência:

*“Oh! Caso grande, estranho e não cuidado!
Oh! Milagre claríssimo e evidente!
Oh! Descoberto engano inopinado!
Oh! Pêrfida, inimiga e falsa gente!
Quem poderá do mal aparelhado
Livrar-me sem perigo, sàbiamente,
Se lá de cima a Guarda Soberana
Não acudir à fraça força humana?”*

*Bem nos mostra a Divina Providência
Destes portos a pouca segurança;
Bem claro temos visto na aparência,
Que era enganada a nossa confiança.
Mas, pois saber humano nem prudência
Enganos tão fingidos não alcança,
Ó Tu, Guarda Divina, tem cuidado
De quem sem Ti não pode ser guardado!*

*E, se Te move tanto a piedade
Desta mísera gente peregrina,
Que, só por Tua altíssima bondade,
Da gente a salvas pêrfida e malina,
Nalgum porto seguro, de verdade,
Conduzir-nos, já agora, determina,
Ou nos amostra a terra que buscamos,
Pois só por Teu serviço navegamos.”*

(Canto II, 30-33)

Destas palavras do Gama depreendemos o alto sentido de religiosidade que domina todo o poema; a vontade da Providência é de “altíssima bondade”; vela continuamente pelos navegantes afastando-os do perigo, conduzindo-os para o porto seguro. Gama e os marinheiros entregam-se confiantemente a essa Guarda Divina, de quem depende o êxito de qualquer ação (11).

(11) — Tal concepção de inteira dependência do homem em relação a Deus, encontramos ainda nos seguintes passos: Canto II, 59, 65; Canto IV, 93-94; Canto X, 29, 40, 83, 112, 146.

Entretanto, não há só uma atitude no herói camoniano em relação à Providência. Há outro aspecto de seu comportamento bastante semelhante ao observado nas epopéias clássicas. Nem sempre a vontade do Céu é favorável ao homem: às vezes este não capta racionalmente sua justiça. Irracional e absurda afigura-se-lhe, como aos heróis homéricos pareciam irracionais e absurdos os decretos de *Moirá*.

Duas respostas apresenta Camões a esta situação. Uma de perplexidade e de humilde aceitação:

*“Oh! segredos daquela Eternidade
A quem juízo algum não alcançou!
Que nunca falte um pérfido inimigo
Àqueles de quem foste tanto amigo.”*
(Canto I, 71) (12)

Outra, de entrega ao desalento, de pessimismo, de desesperança na Providência divina:

*“No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto egano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?”*
(Canto I, 106) (13)

Porém esta atitude não é a dominante no poema; a mais comum é a da perplexidade e aceitação.

Na *Eneida*, verificamos existir uma colaboração entre o homem e a Providência, sendo o herói o instrumento do *Fatum* para realização de seus desígnios. Com muito maior razão tal conceito aparece em *Os Lusíadas*, epopéia cristã. É o que manifesta Camões, no canto X, 85, dizendo que:

*“ o sumo Deus, que por segundas
Causas obra no Mundo, tudo manda.”*

(12) — A atitude de perplexidade aparece ainda no Canto V, 45 e no Canto X, 38.

(13) — O pessimismo aparece no Canto V, 80 e no Canto VI, 82.

As causas segundas são os homens, os heróis, ou os povos, por meio dos quais age a Divindade no mundo. Vejamos como se processa a evolução no objeto *Fatum*, analisando o seu aspecto histórico.

Em Homero, *Moirá* é um decreto referente a um indivíduo (Aquiles, Ulisses, Heitor), ou mesmo a um episódio (a Guerra de Tróia). Isto é facilmente explicável, pois, a Grécia nunca constituiu uma nacionalidade. O destino não se refere a uma coletividade mas a um indivíduo isolado, sem perspectiva histórica (14).

Na *Eneida* defrontamo-nos com a posição oposta a Homero. Roma é uma, é uma nacionalidade, uma coletividade e Virgílio canta o destino dado pela Providência para o povo romano. Há, portanto, perspectiva histórica (15). O *Fatum* já não se refere apenas a um indivíduo ou episódio, mas à missão de um povo dentro da evolução humana:

“Eneas no es ya un individuo como Aquiles. . ., Eneas es la colectividad misma, lo mejor de ella, las virtudes romanas; Eneas es Roma y el Imperio” (16).

E' de suma importância essa evolução do aspecto histórico do Destino. Este imiscui-se agora na História dos povos e não só na dos indivíduos. Impõe sua ordem à evolução do Universo, encaminhando a humanidade inteira para uma determinada finalidade. E esta é, para Virgílio, o domínio do mundo pelos Romanos. E' esta a missão que o *Fatum* assinala a Enéias: fundar a coletividade conquistadora do mundo; é este o decreto da Providência. Eis o que nos diz Jupiter ao proclamar o *Fatum* no livro I, v. 279:

*“His ego nec metas rerum nec tempora pono:
Imperium sine fine dedi.”*

(Eneida, I, 279-80)

(14) — Romeralo, A. S. — *El héroe camoniano* — in *Revista de Letras*, v. III, 162, p. 95: “Homero no canta la hazaña de un pueblo, sino las hazañas de unos héroes. La Iliada, como también la Odisea, son poemas que cantan el esfuerzo individual — gloria máxima y culpa máxima de Grecia — por cima del esfuerzo colectivo”

(15) — Idem, *ibidem*, p. 96: “El mundo épico virgiliano es diferente, como también es diferente el mundo histórico romano del griego. Si Grecia excede a Roma en vigor individual, Roma superará a Grecia en vitalidad colectiva. El Imperio helénico es la hazaña individual de un héroe joven. El héroe muere joven y con el su hazaña, el Imperio.

En cambio, el Imperio Romano es un gigantesco esfuerzo colectivo — de Roma, de Italia, de las Provincias —, y es, en cambio también un esfuerzo perdurable”

(16) — Idem, *ibidem*, p. 96.

E além desta missão de domínio temporal, o *Fatum* assinala à coletividade romana a de restaurar o paraíso terrestre, fazendo retornar a Idade de Ouro. E' o papel destinado pelo *Fatum* a Augusto:

*“Aspera tum positis mitescent saecula bellis;
Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
Jura dabunt; dirae ferro et compagibus artis
Claudentur Belli portae; Furor impius intus
Saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento”*
(Eneida, I, v. 291-296) (17)

Até esta beatitude terrestre vai a Missão assinalada pelo *Fatum* a Enéias, ou, ao povo Romano. E' ainda a filosofia estoíca do Vate que o faz situar toda a finalidade do homem na ordem temporal, felicidade a ser obtida na plena realização da natureza humana, pelo aperfeiçoamento e exercício das virtudes.

O *Fatum* é, pois, em Virgílio o orientador da História, o assinalador das atribuições de cada povo na sucessão das civilizações (18).

Em Camões o objeto do *Fatum* está indissolúvelmente associado a uma concepção Providencialista da História, diferente da de Virgílio, pelo fato de ser cristã. E' o conceito agostiniano de História, muito difundido na Península pelo historiador e pensador cristão, Paulo Orósio. Se Camões travou conhecimento com a doutrina agostiniana no próprio autor ou se a recebeu através de Orósio é uma questão a ser investigada.

No Providencialismo, Cristo é o centro da História; tudo o que o precede é concebido como preparação para seu advento e tudo o que o segue, como plano providencial da expansão do reinado de Cristo sobre a terra, culminando com o segundo advento, no Juízo Universal. As civilizações que se sucedem contribuem, cada qual com seu

(17) — “Então os duros séculos renunciarão às guerras e tornar-se-ão brandos; A Boa-Fé de alvos cabelos e Vesta, Quirino com seu irmão Remo darão as leis; as terríveis portas da Guerra fechar-se-ão, estreitamente trancadas pelo ferro; dentro, o Furor ímpio, sentado sobre um selvagem monte de armas, agrilhoadas as mãos atrás das costas, por cem nós, fremirá eriçado e com a boca sangrenta”

(18) — Guillemin, A. — *op. cit.*, p. 237: “Au milieu du défilé des héros, Anchise s'interrompt soudain; il assigne à la Grèce et à Rome la part qui revient à chacune dans l'hégémonie du monde antique, à Rome l'organisation de la civilisation dans la terre pacifiée, à la Grèce la royauté des arts, de l'astronomie, de l'éloquence”

papel, para a dilatação do reino de Cristo. E é nesse plano providencial de redenção da humanidade que Portugal vai desempenhar sua missão.

O *Fatum*, em *Os Lusíadas*, é, justamente, a revelação do papel que a Providência atribuirá à nacionalidade portuguesa. Transcrevemos, a seguir, alguns versos do Canto I, onde aparece tal conceito de História:

*“Vós, ó novo temor da Maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
Dada ao mundo por Deus (que todo o mande,
Para do mundo a Deus dar parte grande).”*
(Canto I, 6)

O poeta, nestes versos, apresenta-nos D. Sebastião, como a figura providencial, dada por Deus no momento exato para um encargo bem determinado. Tudo nos planos de Deus está previsto, cronometrado; nenhum acontecimento é gratuito, todos têm sua significação profunda dentro do contexto da História, tudo acontece no momento preciso e querido pela Providência, como por exemplo o sonho de D. Manuel, onde o poeta atribui ao Ganges as seguintes palavras:

*“Ó tu, a cujos reinos e coroa
Grande parte do mundo está guardada,
Nós outros, cuja fama tanto voa,
Cuja cerviz bem nunca foi domada,
Te avisamos que é tempo que já mandes
A receber de nós tributos grandes.”*
(Canto IV, 73)

E o objeto do *Fatum*, a revelação, é-nos dada progressivamente. Desde o início do poema, Camões apresenta-nos D. Sebastião, e nele todo o povo português, como o escolhido de Deus, o filho predileto:

*“Vós, tenro e novo ramo florecente,
De hua árvore de Cristo mais amada
Que nenhuma nascida no Ocidente
Cesárea ou Cristianíssima chamada”,*
(Canto I, 7)

coletividade pequena e fraca, mas que será o instrumento de manifestação da força de Deus:

*“Vós, Portugueses, poucos quanto fortes,
Que o fraco poder vosso não pesais;
Vós, que, à custa de vossas várias mortes,
A Lei da vida eterna dilatais:
Assim do Céu deitadas são as sortes
Que vós, por muito poucos que sejais,
Muito façais na santa Cristandade,
Que tanto, ó Cristo, exaltas a humildade.”*
(Canto I, 6)

Na antiguidade bíblica, o povo escolhido, do qual adviria a salvação, tinha sido um pequeno povo e, na Modernidade, a dilatação do reino de Cristo também estaria destinada a outro pequeno rebanho, o povo lusitano.

Entretanto, o decreto do *Fatum* não se refere somente a um mandato espiritual; há uma dupla ação a ser executada paralelamente pelos lusíadas: uma no plano temporal, outra no sobrenatural. No plano temporal é a conquista do espaço, o domínio do mundo, a implantação da quinta monarquia; no sobrenatural, o prosseguimento da cristianização da humanidade. O plano temporal a serviço do espiritual, primordial desígnio da Providência. Ao povo escolhido é concedido conquistar a “cidade dos homens” para transfigurá-la na “cidade de Deus”

E’ este, em última análise, o objeto do *Fatum*, e ele explica o espírito medieval de cruzada presente a cada passo nesta epopéia da Renascença. Toda a narração dos feitos passados, da história de Portugal, é feita com o intuito de mostrar-nos a preparação do português para a plenitude de seu tempo. Desde o início da nacionalidade, a pequena coletividade exercita-se nas lutas pela expulsão dos infiéis da península; é quando adquire o característico espírito de cruzada, a obsessão da defesa do território e da fé, o espírito de reconquista e mais tarde de conquista. Isto sucede com a consolidação da unidade nacional, aparecendo logo em seguida a inquietação da conquista ultramarina, política iniciada por D. João I. As estâncias que abaixo citamos celebram o momento do início da expansão no Ultramar, momento fundamental para a história portuguesa e saudado de maneira triunfal pelo poeta, principalmente nos primeiros versos da estância 49.

*“E assi não tendo a quem vencer na terra,
Vai cometer as ondas do oceano.
Este é o primeiro rei que se desterra
Da pátria, por fazer que o Africano
Conheça pelas armas quanto excede
A lei de Cristo à lei de Mafamede.
(Canto IV, 48)*

*“Eis mil nadantes aves pelo argento
Da furiosa Thetis inquieta,
Abrindo as pandas asas vão ao vento,
”
(Canto IV, 49)*

E' este último verso de grande expressividade que ressoa ainda na *Hora Absurda* do outro gênio poético da literatura portuguesa:

*“O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas. ”
(19).*

E a plenitude dos tempos inicia-se com D. Manuel, o instrumento escolhido para levar a bom termo o empreendimento da conquista temporal-espiritual do mundo:

*“Parece que guardava o claro Céu
A Manuel e seus merecimentos
Esta empresa tão árdua, que o moveu
A subidos e ilustres movimentos:
Manuel, que a Joanne sucedeu
No Reino e nos altivos pensamentos,
Logo como tomou do Reino cargo,
Tomou mais a conquista do mar largo.”
(Canto IV, 66)*

Os portugueses serão as “nadantes aves pelo argento”, os novos Argonautas, os vencedores do mundo:

*“Como é dos Fados grandes certo intento,
Que por ela se esqueçam os humanos
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.”
(Canto I, 2) (20).*

(19) — Fernando Pessoa — *Hora Absurda*.

(20) — Outras estâncias que profetizam o domínio português: Canto I, 3, 12, 15, 18, 22, 30, 31, 74-5; Canto II, 44-55; Canto IV, 73; Canto IV, 7, 29, 32-3; Canto VII, 52-6; Canto X, 19, 138.

E' a missão temporal de conquista que vai dar a *Os Lusíadas* o caráter de epopéia profética, projetada para o futuro, e não voltada para o passado como as do épico grego.

E o caráter apostrófico do poema, seu espírito de invocação à Cruzada decorre da missão sobrenatural da qual o poeta se julga responsável:

*“Vós, que esperamos jugo e vitupério
Do torpe ismaelita cavaleiro,
Do turco oriental e do Gentio
Que ainda bele o licor do santo rio.”*

O reinado de D. Sebastião deveria ser, na sucessão lógica dos acontecimentos, a plenitude dos tempos, a Idade de Ouro do Cristianismo, o apogeu de Portugal e o reinado de Cristo sobre a terra. A vitória do Lusíada sobre o Mouro, o Turco, o Malabar e o Africano deveria ser consolidada por D. Sebastião. E é por isto que o Poeta vê com profunda melancolia o estado decadente da nobreza de Portugal, a imoralidade da Corte. As invectivas, as apóstrofes a D. Sebastião provêm da angústia de Camões, que, concebendo seu povo como predestinado da Providência para um mandato de apostolado, vê que ele está afastando-se dos desígnios divinos. Camões deposita toda a sua esperança em D. Sebastião, o rei providencial por excelência, tendo-o como o único capaz de reerguer a nacionalidade lusa e recolocá-la no caminho perdido. E assim, D. Sebastião aparece em *Os Lusíadas* como o Messias, o enviado para a redenção de seu povo.

Esta é, pois, a linha de evolução no conceito de Destino na poesia épica, evolução do plano natural para o sobrenatural, do individual para o social, para o Histórico. Há, portanto, uma progressiva valorização da função do herói, de sua responsabilidade na edificação do mundo, participando cada vez mais nos planos orientadores da evolução humana. O herói camoniano, instrumento da Providência, apresenta um valor novo em comparação aos da Antiguidade, que é sua missão sobrenatural de corredor da humanidade; é por esta razão que o Poeta desde a proposição de seu poema nos diz:

*“Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.”*
(Canto I, 3)

BIBLIOGRAFIA

- Bonnard, André — *La civilisation grecque — De l'Iliade au Pathérnon*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1954.
- Camões, Luís Vaz de — *Os Lusíadas*, 2.a ed., Porto, Porto Editora (sem data).
- Camões, Luís Vaz de — *Os Lusíadas*, 7.a ed., Porto, Livraria Figueirinhas (sem data).
- Guillemain, A. M. — *Virgile — poète, artiste et penseur* — Paris, Éditions Albin Michel, 1955.
- Norwood, Andrews Jr. — “An Essay on Camões “Concept of the Epic”, in *Revista de Letras*, FFCL de Assis, vol. 3, 1962.
- Piva, Luís — “O Concílio dos Deuses: Vênus e Baco nos Lusíadas”, in *Revista Camoniana*, vol. I, 1964.
- Romeralo, A. S. — “El Héroe camoniano”, in *Revista de Letras*, FFCL de Assis, vol. 3, 1962.
- Schützer, L. C. — “A Noção de Destino em Homero”, in *Revista de História*, São Paulo, vol. III (fasc. 27), jul.-set., 1956.
- Thonnard, A. A. — *Compêndio de História da Filosofia*, Capítulo I, artigo I, O Estoicismo — Paris — Tournai — Roma, Sociedade de S. João Evangelista — Desclée e Cia., editores pontifícios, 1953.
- Virgile — *L'Enéide*, Paris, Éditions Garnier, 1955.
- Walker, R. M. — “An Interpretation of the role of the supernatural in Os Lusíadas”, in *Revista Camoniana*, vol. I, 1964.

IMPrensa ACADEMICA PAULISTA:
DESCOBERTA DE BYRON.

Onédia Célia de Carvalho Barboza

E' do conhecimento de todos que o centro da assimilação e repercussão da moda de Byron no Brasil foi a Faculdade de Direito de São Paulo, por cujos corredores e salas de aula passaram, na década de 50, os poetas mais representativos da segunda geração — dita "byroniana" — de nosso Romantismo.

Não é de estranhar portanto que em trabalho de levantamento e análise das traduções brasileiras de Byron tenhamos constatado que os tradutores que verteram o poeta inglês com mais constância e abundância estejam ligados à Academia de São Paulo. São eles Francisco José Pinheiro Guimarães, Francisco Octaviano de Almeida Rosa e João Cardoso de Meneses e Sousa, que pertenceram respectivamente às turmas matriculadas na Faculdade em 1828 (a primeira turma acadêmica), 1841 e 1844. Além dêles, inúmero soutros autores de traduções ou paráfrases de Byron têm em comum o fato de terem cursado a famosa Academia, tais como Francisco Assis Vieira Bueno, Baltazar da Silva Carneiro, Ferreira de Menezes, João Júlio dos Santos, para não mencionar Fagundes Varela e Castro Alves.

Os três primeiros autores acima mencionados podem ser considerados precursores da geração byraniana de 1850, pois suas traduções datam de época anterior. A versão de "Childs Harold's Pilgrimage" de Francisco José Pinheiro Guimarães foi publicada postumamente em 1863, mas em 1841 já era conhecida e lida em reuniões literárias. A obra poética de Francisco Octaviano conservou-se em grande parte inédita nos seus anos de vida, mas sabe-se que a poesia em Octaviano foi fenômeno da mocidade, quando o jornalismo e a política ainda não lhe haviam feito o apêlo irresistível. Tudo nos faz crer que a maior parte de suas traduções date especificamente de seus tempos de estudante em São Paulo, entre os anos de 1841 e 1845. Quanto a João Cardoso, pelo menos duas de suas versões — a de "Oscar of Alva" e a de "The Giaour" — remontam aos seus anos acadêmicos que vão de 1844 a 1848.

Poderíamos portanto estabelecer o decênio de 40 como etapa importante no processo de difusão da obra de Byron na Academia de São Paulo. As traduções acima referidas teriam sido as primeiras provas concretas de um interesse que se transformaria em verdadeiro culto, marcando de forma característica uma das fases da evolução de nosso Romantismo.

Mas, antes delas, que papel teria tido a imprensa acadêmica no processo de divulgação do nome de Byron, e no preparo da opinião dos leitores com referência à sua personalidade, sua legenda, sua obra? É o que pretendemos responder neste artigo, numa tentativa de acompanhar o fenômeno do byronismo acadêmico em seus primeiros passos.

Remontemos aos anos de fundação da Academia: em agosto de 1827 foi promulgada a lei que a criou, e em março de 1828 tiveram início seus cursos; dois anos depois, em abril de 1830, já publicavam os estudantes o seu primeiro jornal, *O Amigo das Letras*, que saíria regularmente todas as semanas até setembro do mesmo ano, tendo alcançado 24 números (1). Seu redator principal foi Josino do Nascimento Silva, fluminense, de Campos, então aluno do 1.º ano. Trata-se de um documento importante da história de nossa imprensa periódica, pois foi o primeiro jornal de estudantes do Brasil, tendo precedido *O Olidense* da Faculdade de Direito de Recife, que é de 1831 (2).

E' interessante notar que esse pioneiro da imprensa acadêmica paulista já é testemunho da atração que a literatura, e não somente a ciência do direito e a política, exerceu no ambiente acadêmico no século XIX, principalmente durante o período romântico, transformando a Faculdade de Direito de São Paulo num centro de intensa produção literária.

Sua orientação, porém, é ainda decididamente neo-clássica, demonstrando claras preocupações moralistas, filosóficas e didáticas. Grande parte de sua matéria consiste em traduções de autores europeus do século XVIII. E nele não se encontram artigos polêmicos, ou simplesmente informativos, onde se possam captar sinais de uma atitude reformadora, indícios de uma mudança de gosto que anunciem de alguma forma o advento do Romantismo. A palavra *Liberdade* é prodigamente usada em todos os números, mas seu emprego prende-se sempre à necessidade de exaltação da liberdade política — reflexo

(1) — *O Amigo das Letras*, São Paulo, Tipografia do Farol Paulistano, 1830.

(2) — *O Olidense*, Tipografia Fidedigna, Pernambuco, 1831.

ainda da recente campanha em prol de nossa independência — sem nunca insinuar sequer uma consciência de libertação literária. Os redatores e colaboradores do jornal não parecem ter tomado consciência ainda de que uma revolução literária havia tido lugar na Europa.

Mas, mesmo assim, o embrião do Romantismo pode ser detectado, e de maneira bem indisfarçável, sob a forma de versões de, pelo menos, três autores franceses inteiramente identificados com o movimento romântico — Mme. de Stael, Chateaubriand e Lamartine — os dois primeiros como seus iniciadores e o último como uma de suas figuras mais representativas. O nome de Stael comparece sob uma “máxima” (3); a tradução de Chateaubriand é de um trecho do *Génie du Christianisme* (4); e a de Lamartine é do poema “La gloire”, que é dedicado a Francisco Manoel do Nascimento, o Felinto Elísio, por ocasião de seu exílio (5).

Quanto a Byron, não há na publicação vestígio algum que nos leve a crer fosse autor conhecido desse primeiro grupo literário acadêmico. Não que a literatura inglesa se faça ausente. A nata de seu período clássico lá está, e em grande abundância, diga-se de passagem: Samuel Johnson, Addison, Steele, Pope, etc. Mas o nome de Byron nem ao menos é citado. No entanto, a essa altura já havia chegado ao Brasil: José Bonifácio de Andrada e Silva, na “Dedicatória” da edição de 1825 de suas *Poesias Avulsas*, considerada um “perfeito manifesto pré-romântico” por Aderaldo Castelo (6), menciona Byron, juntamente com Scott, como “cisnes da Inglaterra”, que indica como modelos no emprego de estrofes soltas e livres (7). Além disso, as obras completas do poeta inglês já eram anunciadas à venda, e com muita freqüência, no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro em 1828 e 1829. Mas, ao que tudo indica, o byronismo europeu, que na França principalmente era um movimento preponderante desde 1820, não havia repercutido ainda nos meios acadêmicos de São Paulo. E é interessante notar que um dos colaboradores do jornal é o já mencionado Francisco José Pinheiro Guimarães, então estudante do 3.º ano, que iria, alguns anos mais tarde, nos oferecer uma tradução completa de “Childe Harold’s Pilgrimage”. A sua colaboração é a

(3) — *O Amigo das Letras*, 1(2), 24; abril 1830.

(4) — *O Amigo das Letras*, 1(6), 70; maio 1830.

(5) — *O Amigo das Letras*, 1(11), 127-129; junho 1830.

(6) — Castelo, José Aderaldo — “Os pródromos do romantismo” In: Coutinho, Afranio, Dir. — *A Literatura no Brasil*. 2.a ed., Rio de Janeiro, Ed. Sul-Americana S. A.; 1969, v. 2, p. 47.

(7) — Silva, José Bonifácio de Andrada e — *Poesias Avulsas* — de América Elísio. Bordéus, 1825, p. V-VII.

tradução de uma “Sátira” de Boileau (8). A iniciação byroniana de Pinheiro de Guimarães estava pois bem distante ainda, no tempo e no espírito. Aliás, nunca se realizaria completamente, pois, em sua versão, o longo poema de Byron se apresenta como uma obra mais ligada à estética clássica que à romântica, em sua contenção verbal, sua sintaxe alatinada, seu equilíbrio retórico.

O mais curioso, porém, é que, mesmo sem saber, os redatores de *O Amigo das Letras* estavam introduzindo na Academia de São Paulo a primeira semente do byronismo. E’ que a “máxima” por êles publicada — “O amor, que não é mais do que um episódio na vida dos homens, forma a história inteira da vida das mulheres” — e dada como sendo de autoria de Mme. de Stael, são na verdade versos de Byron, que a autora, grande amiga e admiradora do poeta, gostava de repetir e citar:

*Man’s love is of man’s life a thing apart;
‘Tis woman’s whole existence; (.)*
(Don Juan, I, 194)

Se a presença de Byron neste primeiro órgão estudantil manifestou-se assim de modo equívoco, o mesmo não aconteceria apenas três anos mais tarde, quando do aparecimento da *Revista da Sociedade Filomática*, onde seu nome é citado diversas vezes, demonstrando seus redatores e colaboradores uma certa familiaridade com a sua obra e reputação literária (9).

Essa revista era o órgão de um grêmio literário — a Sociedade Filomática — fundado em 1833 por alguns professôres e alunos da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os quais se destacaram Francisco Bernardino Ribeiro, José Inácio Silveira da Mota, Justiniano José da Rocha, Antonio Augusto Queiroga e João Salomé Queiroga. Dela foram publicados 6 números entre junho e julho do ano de fundação da Sociedade.

Se bem que em suas produções originais não se possam encontrar sinais de renovação, a *Revista da Sociedade Filomática* já se caracteriza bem como órgão de um período de transição literária pela preocupação que demonstram seus redatores em expressar diretrizes críticas, o que não acontece com relação ao *O Amigo das Letras*. E caracterizando um período de transição, essas diretrizes teriam que

(8) — *O Amigo das Letras*, 1(18), 211-216; agosto 1830.

(9) — *Revista da Sociedade Filomática*, São Paulo, Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833.

ser forçosamente conflitantes. Na “Introdução” ao primeiro número os redatores procuram se colocar numa posição de meio termo entre os dois polos, clássico e romântico: “Tão longe estaremos do Romantismo frenético como da servil imitação dos antigos” Mas na verdade o que se nota não é propriamente uma posição de equilíbrio, mas duas tendências bem definidas, condicionadas ao problema de gêneros literários. Assim, com relação à poesia lírica há uma atitude reformadora e uma tendência para a aceitação de inovações, principalmente temáticas. E’ o que se deduz da leitura do “Ensaio Crítico sôbre a Colação de Poesias do Sr. D. J. G. Magalhães” de autoria de Justiniano da Rocha, publicado no segundo número da revista.

Mas, em se tratando da poesia épica e do teatro, a tendência é no sentido de dar combate veemente a tudo que não estiver de acordo com os modelos clássicos. Em matéria de teatro, principalmente, não se admitem “extravagâncias românticas” A série de “Ensaio sobre a Tragédia”, publicada em quatro números consecutivos e assinada por Bernardino Ribeiro, Antonio Augusto de Queiroga e pelo mesmo autor do trabalho sôbre a poesia de Magalhães acima mencionado, Justiniano da Rocha, constitui um verdadeiro libelo contra o Romantismo:

“Mas eis que uma conspiração se propaga do Norte da Europa. Uma nova escola debaixo do nome de — romântica — combate os princípios clássicos consagrados pela longa experiência de tantos séculos; ela nos vem pregar as doutrinas do *vago*, vem desterrar do teatro essa natureza *prosaica*, vem substituí-la por uma, a que chamam *Poética*, e que não é, segundo a confissão de V. Schelgel (*sic*) chefe da seita, mais do que a reunião de princípios opostos, de elementos heterogêneos, de que procuram — embalde — fazer uma associação monstruosa. Que devemos esperar de uma doutrina literária, que se anuncia de modo ininteligível, que alardeia extravagância e disparate, que acusa os mestres por haverem sido metódicos, e regulares, por haverem escrito com clareza, harmonia e castidade, por haverem desdenhado todo o gênero de demência e contágio intelectual, por haverem sempre sido sensatos?” (10)

Tratando do teatro francês, os autores exaltam as figuras de Corneille, Racine, Voltaire, “sóis radiantes”, e é “com mágoa” que passam a tratar do “teatro monstruoso dos alemães”:

“A nova escola recebeu de Schiller o nome de Romântica, com a qual imprimiu a sua Joana D’Arco. O corpo de delito deste gênero ridículo se acha nessa mesma Alemanha de Mme. de Stael, onde se pretende encontrar as provas de sua defesa. Schiller, Goethe, Werner, são os campeões a que ela dá maiores encômios” (11).

(10) — *Revista da Sociedade Filomática*, (3), 84; agosto 1833.

(11) — *Revista da Sociedade Filomática*, (5), 137; outubro 1833.

Voltando ao teatro francês, atacam duramente suas manifestações românticas:

“Em despeito dos bons princípios a sanha revolucionária também tem lavrado pela França; Victor Hugo e Alexandre Dumas (*sic*) são os corifeus da nova escola; mas o continuado ridículo de suas composições tem coberto os princípios clássicos, e seus propugnadores de lauréis imarcescíveis” (12).

Nota-se nas agressões ao Romantismo o uso insistente dos qualificativos *frenético* e *ridículo*. São ecos evidentes dos epítetos postos em voga na França nos primeiros anos do decênio de 20 por Charles Nodier, na fase ainda das indecisões e restrições com referência à nova escola. Os termos foram tão popularizados que Nodier chegou a protestar contra o seu abuso e à extensão excessiva dada ao “gênero frenético”, que para êle definiria apenas certos aspectos (13).

A orientação crítica do órgão da Sociedade Filomática está assim, com alguns anos de atraso com relação às literaturas européias, em plena fase das reações apaixonadas no âmbito da polêmica Classicismo X Romantismo, encontrando-se êsse último ainda em desvantagem bem acentuada, se tomarmos como base a dureza dos ataques.

Nessa atmosfera polêmica, as referências a Byron colocam-no numa posição acima do conflito, em paz com as duas tendências. Como poeta lírico, é citado, juntamente com Delavigne, no ensaio de Justiniano José da Rocha, como modelo para uma poesia de temas atuais e atuantes:

“Se examinarmos a tendência do gosto do século atual, vejo que as musas, depois de ter, nos versos do infeliz Millevoye, suspirado pelos prazeres, que tão rápido passam, hoje, nos poemas dos Byrons, e Delavignes, só respiram ódio à opressão e tirania, sublimes esperanças de uma melhor sorte. Seus ais melancólicos só são interrompidos por hinos entoados ao triunfo da humanidade” (14).

E’ de se notar que o mito byroniano tem várias facetas, compreendendo uma série de manifestações da sensibilidade e do espírito românticos, que vão desde o lirismo amoroso e confidencial até a contestação política, social e religiosa. A imagem de Byron projeta-se principalmente, e de forma paradoxal, como a do artista solitário, in-

(12) — *Revista da Sociedade Filomática*, loc. cit.

(13) — Apud Edmond Estève — *Byron et le romantisme français*, Paris, Librairie Hachette, pp. 103-106.

(14) — *Revista da Sociedade Filomática*, (2), 51; julho 1833.

compreendido, desencantado da vida e dos homens, dominado pela melancolia e ceticismo, e, ao mesmo tempo, como a do poeta “engajado”, cujos temas são problemas políticos e sociais do seu tempo, cuja inspiração e arte são colocadas na defesa do ideal de liberdade, individual e política, e no combate a todas as formas de opressão e tirania.

Na passagem acima transcrita, a imagem de Byron do alvorecer de nosso Romantismo é essa última, como podemos ver. Está longe ainda de se tornar o “poeta amargo da descrença”, o “errante trovador d’alma sombria”, da imaginação de Alvares de Azevedo. E’ o Byron dos versos enérgicos e ardentes dedicados à Grécia oprimida pela dominação turca, versos, que em muito contribuíram para a sua aceitação e popularidade na França, pois vinham de encontro ao grande entusiasmo existente no momento pela causa da libertação da Grécia (15). A introdução de Byron no Continente foi facilitada assim pelo movimento filelenista, que teve tão grande repercussão nas letras européias no começo dos anos 20. O campeão francês do filelenismo foi Casimir Delavigne, também citado no trecho acima, que dedicou versos e mais versos à causa dos gregos, quase todos imitados diretamente de Byron. Para Justiniano da Rocha, Byron e Delavigne são “influências sublimes” e a elas “não deixará de obedecer o sensível gênio Brasiliense; êle também simpatiza com o infortúnio, também detesta a opressão: sim, nossas Musas também serão o ódio à tirania, o desejo de suavizar os males de suas vítimas, o amor da pátria e da liberdade” (16).

E’ pois sob a imagem de poeta político e social que Byron faz sua estréia na imprensa acadêmica paulista, e essa imagem se adequava aos ideais e preocupações de jovens estudantes, de uma faculdade jovem, que em breve estariam formando a elite política do país.

Com relação ao teatro, os autores dos “Ensaio sôbre a Tragédia”, em seu irado ataque ao “gênero rídico” que era o teatro romântico teriam que forçosamente poupar Byron, pois paradoxalmente, no poeta-símbolo do Romantismo, ainda sobressaiam fortes resquícios de uma educação clássica que êle muito prezava. Tinha grande admiração por Alexander Pope, figura máxima do neoclassicismo inglês, e defendeu-o bravamente numa longa controvérsia ocasionada pelo aparecimento de uma nova edição das obras desse poeta, não poupando ataques aos poetas românticos, principalmente aos Lakis-

(15) — Estève, Edmond — *op. cit.*, p. 114 et segs.

(16) — *Revista da Sociedade Filomática*, loc. cit.

tas, que para êle estavam longe de poder rivalizar com o grande mestre do século XVIII. Assim, quando Byron se propôs a escrever dramas, depois de ter popularizado até à loucura os temas românticos de amor impossível, liberdade, melancolia, ceticismo, em poemas líricos, descritivos e narrativos, que lhe asseguraram o lugar de “Rei dos Românticos”, eis que decide fazê-lo procurando obedecer, ou pelo menos preservar o mais possível, as “unidades” da tragédia clássica “conceiving that with any very distant departure from them, there may be poetry, but can be no drama”, como diz êle no prefácio a “Sardanapalus”

Os autores dos “Ensaio sobre a Tragédia” nada têm portanto contra o teatro de Byron. Muito pelo contrário, acham mesmo que, “nada depois de Addison e Otway merece atenção, até que êsse gênio, considerado como o primeiro poeta do século, até que Byron procurasse ilustrar a cena Inglesa” Mas, se abstêm de emitir um juízo crítico, parecendo carecer de dados sobre a sua reputação como dramata — “A posteridade, porém, que para êle agora principia, que já julgou Childe Harold, não marcou ainda o posto que na linha dos Trágicos deve ocupar o autor de Sardanapalo, Marino Faliero, Werner” (17). Mais adiante fazem-lhe uma leve objeção, não achando “justa” a “liberdade” por ele tomada em “Sardanapalo” e “Marino Faliero”, com referência à unidade de lugar (18). Nota-se, porém, que são cautelosos com relação a Byron, oprimidos talvez por sua imensa fama. Shakespeare é menos feliz. Seus erros e defeitos são amplamente denunciados (19), e o conceito final sobre êle é taxativo: “Shakespeare? Mas o que êsse inglês tem de sublime é clássico, o que nele se vê de romântico é somente suas incoerências, suas cenas inverossímeis e ridículas” (20).

Assim lançava a imprensa acadêmica de São Paulo, no início da década de 30, os rudimentos de uma moda literária que iria florescer realmente no decênio de 50.

Como vimos, a primeira imagem de Byron entronizada na Faculdade de Direito de São Paulo, seu templo no Romantismo brasileiro, é bastante contraditória: é a do poeta que contribuiu para a renovação da poesia com a empolgante temática do culto à liberda-

(17) — *Revista da Sociedade Filomática*, (4), 119; setembro 1833.

(18) — *Revista da Sociedade Filomática*, (6), 173; dezembro 1833.

(19) — *Revista da Sociedade Filomática*, (4), 118; setembro 1833.

(20) — *Revista da Sociedade Filomática*, (6), 175; dezembro 1833.

de, do ódio à opressão e também a do autor ainda preso às convenções clássicas do teatro. Mas, não é ainda a imagem que iria inspirar o romantismo subjetivista, melancólico e soturno da geração de Álvares de Azevedo. Essa começará a tomar corpo na década de 40, nas traduções estudantis de Francisco Octaviano, que parece ter tido papel de destaque na divulgação da moda de Byron na Academia de São Paulo e nos rumos que tomou a corrente byroniana de nosso romantismo.

AIRES — A CONSCIÊNCIA CRÍTICA DO ARTISTA CRIADOR

Valentim A. Facioli

“A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo. Um, não O traçado, pois pode haver vários, se a obra é rica. Todos sabem que cada geração descobre e inventa o seu Góngora, o seu Stendhal, o seu Dostoiévski”

Antônio Cândido

A bem dizer, a crítica brasileira até agora não entendeu convenientemente o papel do Conselheiro Aires no romance *ESAÚ E JACÓ*, de Machado de Assis. Das muitas interpretações que compulsamos, só uma alcança nível satisfatório, embora parcial e fragmentária, além de endossar pontos de vista anteriores, já encanecidos; ou que nasceram velhos, porque querem, por toda lei, meter o romancista, enquanto homem, na pele da personagem. Lúcia Miguel Pereira, em sua biografia de Machado, quer ver Aires como a projeção da imagem do homem que o biografado teria querido ser. Barreto Filho melhora bastante, quando diz que Aires encarna o “espírito machadiano”. Augusto Meyer analisa, num curto capítulo, a personagem Flora e sua relação com Pedro e Paulo. Nem sequer toca em Aires. Outros críticos consultados, afora a exceção a que nos referiremos a seguir, repetem o biografismo de Lúcia Miguel e nada acrescentam que valha a pena. A análise mais razoável é a de Eugênio Gomes, em *O Testamento Estético de M. de A.*, cuja primeira edição é de 1958, republicado, como apêndice, no volume III das *Obras (ditas) Completas* da Editora José Aguilar. O ensaísta cuida longamente e sob vários ângulos do romance *Esau e Jacó*. Conquanto indiretamente e sob outro enfoque, toca no problema da personagem Aires pelo prisma por que a entendemos nós. Referindo-se às possíveis vinculações filosóficas entre Machado de Assis e Schopenhauer, a propósito do “estado estético” proposto pelo filósofo alemão, cita R. Lehmann: “... esse estado, em que o gênio do artista intui a Natureza e a Humanidade, é a fonte da mais pura felicidade, porque o

artista desfruta um beato olvido de si mesmo, indiferente à celeuma da loucura universal” Em seguida, Eugênio Gomes aplica esse esquema a duas personagens, Aires e Flora, como tendo, na obra machadiana, apenas as duas, escapado “às torturas da roda de Íxion” Esse mesmo ensaísta, como a quase unanimidade da crítica, refere-se, ainda, a Aires como o *alter ego* do romancista, opinião que tende a ver Machado de Assis debruçado no confessionário de sua obra literária, ansioso por auto-retratar-se. Quem conhece o quanto ele é discreto, distanciado e mesmo frio em sua correspondência particular, com raras exceções, não pode partilhar dessa leitura.

Nossa proposta de interpretação da personagem Aires localiza-se, por ora, apenas no romance *Esau e Jacó*. Não pretende, portanto, um caráter abrangente, conquanto não descarte outras possibilidades, tanto para interpretações diferentes da nossa, como para um caráter possivelmente abrangente.

Parece que toda a estrutura do romance repousa numa ambigüidade, inicialmente sob aparência de dicotomia, para depois revelar-se muito mais rica e complexa. Já a “Advertência” assinala uma dualidade entre os cadernos que constituem o *Memorial*, e um outro, dito *Último*, cuja razão para esta “designação especial não se compreendeu então nem depois” De qualquer modo, todos foram “escritos” por Aires. O *Último* está, portanto, nas mãos do leitor e constitui-se numa narrativa, cujo título é dado *a posteriori* por um narrador que não conhecemos e que hesitou entre *Ab Ovo* e *Esau e Jacó*, prevalecendo este último. Embora prevenidos na “Advertência”, somos surpreendidos diante da presença de Aires, ora em primeira pessoa, ora em terceira. Ora Aires é o narrador, ora o narrador não é Aires. Este processo cria, por assim dizer, um duplo foco narrativo e uma impressão de estranhamento que vão se constituir na espinha dorsal de todo o romance. A montagem vai-se fazendo, como sói acontecer em Machado de Assis, através de pequenos blocos, fragmentos que se justapõem convincentemente através de um fio dialético, conduzido por Aires. A atomização da obra deixa uma impressão de ziguezague, de idas e vindas, que, a um tempo, vai instaurando a ambigüidade e deixando notícia do próprio processo criador. As personagens movem-se então também em ziguezague, mas Aires é quem passeia pelo livro conduzindo seus co-partícipes, analisando-os, criticando-os, decifrando-os, amando-os, ironizando-os.

Dostoiévski, certa vez, descrevendo seu método criador, assinalou que “aquilo, que a maioria chama de quase fantástico e excepcional, constitui às vezes para mim a própria essência do real” E'

numa atmosfera semelhante que sentimos a presença de Aires indagando sobre seus companheiros de romance, pesquisando a realidade, imaginando-a, recriando-a conforme julga tê-la compreendido. Todo o itinerário de Aires é pontuado de interrogações, na maior parte sem respostas e estas, quando aparecem, são apenas pretextos para novos “inexplicáveis”, na velha imagem de que uma pergunta puxa outra. Nós, os leitores, ficamos desconfiados com tantos fios tecidos subterraneamente, que ora aqui ora ali vão à superfície dar uma espiadela para depois retornar às origens. Parece que estamos sendo indiscretos quando procuramos explicações lógicas; parece que a teia se move sob nossos pés e vamos juntos para a mesma dimensão de ambi-güidade, enquanto Aires faz o seu “ar de ocasião”

Aires com sua coerência própria enquanto personagem e como parte de uma coerência maior — a do romance — pode ser lido em vários planos. Interessa-nos apenas um e, de passagem, um segundo, que talvez seja apenas variante daquele. Aires é um diplomata aposentado e, este fato, aparentemente casual, é de capital importância. Várias vezes fica referida a função “diplomática” de Aires de mentir, ou melhor, de fingir, como no Cap. XXXII — O Aposentado: “A febre amarela, por exemplo, à força de a desmentir lá fora, perdeu-lhe a fé, e cá dentro, quando via publicados alguns casos. ” O fingimento de Aires, contudo, não tem aquele tom de imoralidade da hipocrisia interesseira, visível em outras personagens. E’ antes, parece, o fingimento do artista perante o real, como querendo desvelá-lo no ato mesmo de o encobrir ou disfarçar. Como Aires é ao mesmo tempo narrado e narrador, ele pode colocar-se numa privilegiada posição em face das outras personagens e da matéria narrada. E’ ele o centro convergente e divergente a um só tempo. Manifesta suas preferências quanto às personagens com quem convive. Julgas, contudo, tão discretamente, que só nas entrelinhas se pode perceber que ele tem opinião. Sabemos claramente que ele ama Flora, por algum motivo que pretendemos abordar. Sabemos que ele tem raízes que o ligam a Natividade, raízes cujas máscaras são os amores não correspondidos da mocidade. Só Aires compreende o duplo Pedro-Paulo e por isso só ele sabe que, quando Flora, na hora da morte, perguntando pelos gêmeos, diz: “— Ambos quais?”, não está delirando, mas falando a verdade. “Aires penetrava bem os gêmeos. Escrevia-os no *Memorial* (mas no *Memorial de Aires* não consta nenhuma das personagens aqui referidas), onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dous, e mais a ida à cabocla do Castelo e a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que ele lembrou, ligou e decifrou” (Cap. XLVI — Entre um Ato e Outro —

aliás, todo este capítulo parece deixar transparecer seu caráter de metaficcionalidade).

O velho diplomata — quer dizer, o artista, o fingidor — funciona no romance como a consciência crítica do ato criador. Ao mesmo tempo vê suas criaturas de dentro e de fora. A um só tempo reflete sua criação como é refletido inexoravelmente por ela. Esta duplicidade já havia sido instalada com a duplicidade de pontos de vista e vai-se fazendo concreta com a situação inexplicável da dupla Pedro-Paulo. Pedro e Paulo podem ser vistos justamente como a matéria ambígua de interesse do artista, que no romance transforma Aires em preceptor (ou aio) de ambos, a pedido do próprio ser que os gerara e *a gerara*: Natividade. Pedro e Paulo constituem-se no que poderíamos chamar o pretexto, para depois transformarem-se no pré-texto, para serem realmente texto. E' que os gêmeos, do ponto de vista de Aires, enquanto este funciona como consciência do artista (neste caso e sob este enfoque *alter ego*, conforme propõe Eugênio Gomes), podem ser vistos como a matéria bruta que vai sendo selecionada e trabalhada pela fórmula (pelo *récit*) para se tornarem matéria literária, objeto da narrativa (embora não exclusivo, é óbvio). Esta *duplicidade narrativa* só parece ter sido possível a partir da posição especial de Aires. E', pois, um artifício de grande riqueza na estrutura do romance. Apesar disso, parece que Pedro-Paulo têm interesse secundário para Aires.

O interesse real de Aires está voltado para Natividade e Flora, pois ambas, num primeiro plano, situam-se nos extremos da duplicidade. E' que uma a gera e a outra poderia resolvê-la. Mas Pedro e Paulo já não podem mais existir senão enquanto duplo, isto é, senão enquanto consciência estilizada do próprio Aires, ou, enquanto a matéria dupla e ambígua que, uma vez revelada, ganha autonomia e está acima das forças do artista. No limite, poder-se-ia dizer que Natividade simboliza a obra de arte, isto é, gera inexplicavelmente a duplicidade e desvela a ambigüidade para depois estar irremissivelmente impotente diante de sua revelação. Flora, subjetiva, misteriosa, nebulosa é a obra que poderia ter sido. Anseio supremo do artista; se realizada poderia ter resolvido a duplicidade e representaria a conquista do absoluto. E' a ela que Aires realmente ama, a inexplicável: "inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar" (Cap. XXXIV). Flora é a pergunta fundamental da obra. Destruída pelo real, o artista sente-a esvair-se diante de seus dedos impotentes e permanece-lhe apenas o mistério indizível. Para Aires "Flora acabou como uma dessas tardes rápidas" Flora, a obra que poderia ter sido, Natividade a que o artista conse-

guiu afinal, morrem. Mas Pedro e Paulo permanecem, duplos, inconciliáveis, ambíguos.

São inúmeros os indícios que apontam subterraneamente para esta nossa interpretação. Aires é o solitário sem remédio. Sua solidão não pode ser resolvida pela convivência matrimonial: “Posto que viúvo, Aires não foi propriamente casado. (. .). A diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só” Também, uma vez aposentado, recusa-se a viver com a irmã. A solidão era seu destino, bem o sabia. Porém não podia ser a fonte de sua atuação, isto é, de sua criação. O isolamento como a companhia não mata a solidão. E no isolamento seu *Memorial* não poderia ser escrito. Assim é que, após a decisão de manter-se isolado, acaba por sentir “uma ponta de aborrecimento; bocejava, tinha sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste” Inverte o salmo traduzido pelo Pe. Bernardes e repropõe: “Alonguei-me fugindo, e morei entre a gente” E, embora praticasse o isolamento de vez em quando, feito um remédio, “sarava depressa e tornava ao ar livre. Queria ver a outra gente, ouvi-la, cheirá-la, gostá-la, apalpá-la, aplicar todos os sentidos a um mundo que podia matar o tempo, o imortal tempo” (Cap. XXXIII — A Solidão também Cansa).

Matar o tempo seria poder capturá-lo: o sonho vão do artista.

Natividade pede ao Conselheiro, que lhe chegara “a propósito”, aliás num gesto de inesperada agilidade, que tente conciliar-lhe os gêmeos. O Conselheiro não perde ocasião de instilar uma ironia sobre a idéia que possam fazer do artista: “um homem moderado, um homem de sociedade, hábil, fino, cauteloso, inteligente, instruído. ” (diz Natividade).

— Eu, em suma?

— Adivinhou.

— Não adivinhei; é o meu retrato em pessoa.

Em seguida Aires coloca claramente em cena sua função enquanto artista, disfarçado em velho diplomata: “— Para os outros é igualmente inútil, mas eu nasci para servir, ainda inutilmente” E, acrescenta o Conselheiro, para não deixar margem a dúvidas: “— Baronesa, o seu pedido equivale a nomear-me aio ou preceptor. Não faça gestos; não me dou por diminuído. Contanto que me pague os ordenados. E não se assuste; peço pouco, pague em palavras; as suas

palavras são de ouro. Já lhe disse que toda a minha ação é inútil”
Para acrescentar em seguida: “Eu também sou seu filho”

Se Natividade é a própria obra de arte como propusemos, a desencadeadora da dualidade insolúvel, que, existente na consciência humana, embora, só é posta à luz pela arte, as palavras de Aires são as reflexões do artista perante seu ato criativo a respeito de sua matéria inconciliável. Como poderia Natividade pagar Aires com *palavras de ouro*, a não ser interpretada do modo por que o fizemos? Para Aires o poder da palavra é tudo; tudo o que necessita como compensação por seu interesse pelo insolúvel e inexplicável. A única paga possível é que a face obscura do mundo se clareie, ainda que a palavra ao alumiar produza sua própria sombra. Aires dá sua palavra definitiva como que prevenindo o leitor. (Cap. XXXVIII, Chegada a Propósito). Antes, porém, há todo um capítulo, intitulado: “De uma Reflexão Intempestiva”, onde qualquer leitor atento já fica sabendo de todo o resto da fábula, mas não do que importa para o artista, isto é, a trama, a teia tecida a partir da ambigüidade do real ou da consciência na ambigüidade da narrativa. Fica evidente, por esse “diálogo” direto entre narrador e leitor, que as intenções do artista estão num plano diferente da lógica comum e da linearidade empobrecedora. O que a narrativa quer significar está muito mais no seu silêncio do que na sua palavra. Mas o artista — Aires — sabe que só a palavra carrega o potencial sugestivo desse silêncio buscado.

Quando Aires decide quebrar o isolamento que se impusera, sugere que o material para o trabalho artístico não está apenas no artista. Sabe que a consciência reflete o real e está refletida nele. O aborrecimento não parece causado pela solidão, porque esta é incurável, mas pelo isolamento esterilizante. Toda sua trajetória procura revelar a duplicidade da consciência e do real. Pedro e Paulo efetivam-se como ambas as coisas. Porém a revelação não se faz apenas no plano do pessoal, porque a missa que Santos manda rezar por seu parente pobre, o João de Melo (e Barros), é a outra face da prodigalidade de sua mulher, que acaba por transformar um pobre diabo, o irmão das almas, num Nóbrega, milionário e pretendente da mão de Flora. O dinheiro aumenta o nível das aspirações e transforma os seres. Pode o dinheiro afinal, por si mesmo, transformar radicalmente o homem? Aires zomba de Nóbrega, “nouveau riche”, diante de suas pretensões para com Flora. Pedro e Paulo efetivam-se também como símbolo do Império e da República, que Aires vê convivendo com dois nomes. Ambos são filhos do mesmo ventre e em tudo semelhantes com algumas opiniões epidérmicas aparentando diferenças. Questão de nomenclatura.

Se Aires encarna então no romance a consciência crítica do artista criador, a posição que ele ocupa em relação às outras personagens é bem a tentativa de sugerir a situação do artista em função da matéria bruta com que vai trabalhar e em função da obra se fazendo e já pronta. Observe-se o jogo que se faz com tal *Memorial*. A relação do artista com o material, em qualquer dos casos, segundo a entendemos nós, significada nesse romance pela posição de Aires, é semelhante àquela proposta por um crítico moderno, Gaëtan Picon: “A obra não é apenas esse astro encerrado em si mesmo, essa mole noturna e resplendente cuja luminosidade a um só tempo cega e deslumbra. Irredutível à consciência, dialoga, no entanto, com ela. Busca nossos olhares e estes não podem desvendá-la sem que a interroguemos. Não é como um fato da natureza que ela existe, mas como um valor para o espírito: num plano em que o que ela oferece dialoga com aquilo que se lhe pergunta, onde o que ela impõe mede-se com aquilo que lhe é imposto” Não é mais do que faz Aires e, no fim, a obra machadiana. Seu “ar de ocasião” não é outra coisa que a múltipla possibilidade de fingimento. Observa e anota o real, mas este não fará parte da obra senão naquilo que pode constituir consciência e, portanto, desvendar o humano. Aires coloca-se continuamente na defensiva para tentar introduzir o contraditório e o ambíguo na própria essência da matéria narrativa. “Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção” (Cap. V). Ora, explicações empobrecem porque limitam o campo de visão a um único olho. “O melhor é ler com atenção”, quer dizer, a narrativa toda é a *explicação global* e, ou se a entende, ou não adiantam explicações parciais. Esta posição pode ser rastreada também no *Dom Casmurro* — Cap. LXXVII: “Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros” (*) Aires é a única lucidez, a única consciência globalizadora de todo o romance. Será por que ele narra também? Não; é porque ele não narra coisa alguma. Ele é o próprio Machado diante de sua obra. Não simplesmente *alter-ego*, nem projeção do homem que Machado gostaria de ser. Isto seria apelar para uma subjetividade improvável. O que é passível de ser provado, objetivamente, é sua condição de consciência crítica do artista, justamente porque é um *hipotético narrador* convivendo com a matéria *realmente narrada*.

Aires adota, ao que parece, a técnica do distanciamento crítico. Embora tente compreender as múltiplas relações das personagens en-

(*) — O Prof. José Carlos Garbuglio assinalou que no *Grande Sertão: Veredas* se pode rastrear posição semelhante em mais de uma intervenção do narrador a seu oculto interlocutor.

tre si, procura posição conveniente. Aires revela bastante claramente, em certos momentos, suas preferências, por tais ou quais tipos, ou personagens. Não aprecia o “nouveau riche” Santos, nem o empedernido cavador que é o Batista, tutelado por sua ambiciosa mulher (este casal dá vida a Flora ou a mata?); revela uma ironia desdenhosa ao Nóbrega, que enrica e confunde seus desejos com a realidade, ou, talvez, seu poder de compra com valores mais altos; manifesta simpatia compreensiva para com o Custódio, que vive o drama das tabuletas (muito eloqüente, aliás), ou, o homem comum, que vive a confusão da mudança política. Aires até ajuda Custódio a sair da entaladela. Pedro e Paulo interessam-lhe apenas na medida em que são a matéria bruta para a produção do “biscoito fino” (como diria Oswald de Andrade) que é a própria obra: *Natividade*, que gera o duplo e o ambíguo, e *Flora*, que poderia resolvê-los mas é destruída por eles. Aires ama, portanto, *Natividade* e *Flora*. De um lado com a coerência própria que tem enquanto personagem, de outro com a do artista criador. *Natividade* torna-se então símbolo da obra de arte e da própria vida. No limite, *Flora* também, mas com a obra sonhada, com a aspiração e ao mesmo tempo com a morte. A vida em si mesma é fonte de toda dualidade e ambigüidade, como também a obra de arte que dela deriva. A morte (e o absoluto) seria a possibilidade de resolver o ambíguo e o dual, mas em si mesma carrega o mistério dos mistérios: é “inexplicável” e consome o ser. O Conselheiro vê sua consciência debater-se entre dois muros: a vida e a morte; mas também o visível e palpável e o possível e intocável, o sentido e o intuído, a vida ambígua e a morte inexplicável. Esta, contudo, aniquila a dualidade (Pedro-Paulo reúnem-se quando da morte de *Flora* e da de *Natividade*), enquanto a vida é o perene engendramento da ambigüidade insolúvel. Pedro-Paulo unidos na morte de ambas, irremediavelmente inconciliáveis na vida.

Uma leitura como a que propomos, a do Machado de Assis artista consciente, está amplamente denunciada em sua obra. Machado constantemente revela seu processo criador, sua posição como artista, sua condição de intelectual comprometido com seu tempo e com seu povo. É um trabalho em grande parte por ser feito. Acreditamos que possa ter um caráter abrangente, revelador do progressivo amadurecimento do artista perante sua criação, em toda sua obra, romances e contos, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

THE INDIVIDUAL, SOCIETY, AND NATURE IN
LIMA BARRETO'S
THEORY OF LITERATURE

Robert Herron

Wilson Martins has said that all literature "is more psychological than sociological in conception and realization, and more sociological than psychological in repercussion and consequences" (1). What he means by this is that the initial impetus and planning of a literary work stems from the individual author and his psychological motivation, and the work itself is a reflection of the writer's psychological makeup and individual beliefs. After the work has been written and published, the reaction of the general public to it constitutes more group than individual behavior. If one considers that the individual writer and his actions are determined by the society and atmosphere in which he lives, however, as Lima Barreto tended to do (though he did not accept this belief entirely), one inevitably concludes the author who writes a book is merely responding to external stimuli, and the ultimate origin of his work is more sociological than psychological. Lima Barreto was strongly influenced by Hippolyte Taine's triad of *race*, *milieu*, and *moment*:

"A arte, por sua natureza mesma, é uma criação humana dependente estreitamente do meio, da raça e do momento — todas essas condições concorrendo concomitantemente" (2)

But, as Wellek and Warren have pointed out, the concept of *moment* can be easily diluted into the concept of *milieu*, even though the former is a time term and the latter is a space term. According to Taine's theory, a work of art is an expression of the environment in which it is written at a given historical moment. *Race*, so often taken

(1) — Wilson Martins, *A Crítica Literária no Brasil* (São Paulo, 1952), pp. 73-74.

(2) — Afonso H. Lima Barreto, *Feiras e Mafuás* (São Paulo, 1956), p. 38.

as hereditary qualities in general, as it is used by Taine is extremely vague, meaning in general a certain “national character” (3).

Although he seemed to emphasize the sociological causes and circumstances accompanying the appearance of a literary work, Lima Barreto did not ignore the individualistic side of its creation. His own experience and observation of life around him was the source of his literature:

“O que escrevo, é o que vejo e sinto diretamente por mim; e os meus humildes escritos não são senão isso e mais as minhas dores e o desabafo de injustiças com que esses *souteneurs* das letras me têm amargurado a existência” (4).

He thought, moreover, that every writer should be individualistic and original and resist the social forces that prevent a person from expressing exactly what he thinks. For that reason he directed a small, obscure, short-lived magazine called *Floreal*, designed to make available the opportunity of free expression which is not found in the larger and better-known magazines and newspapers:

“E’ uma revista individualista, em que cada um poderá, pelas suas páginas, com a responsabilidade de sua assinatura, manifestar as suas preferências, comunicar as suas intuições, dizer os seus julgamentos, quaisquer que sejam” (5).

He held the opinion that the person who wished to have something published in what he considered the big press must necessarily be already well-known, be a member of one of the powerful and influential classes of society, or at least must yield to their pressures in expressing opinions. There are certain things, then, which a writer must resist in his environment if he is to retain his individuality. In this sense he need not be a slave to Taine’s triad, which determines certain elements bound to appear in the work, but does not determine the author’s attitude with respect to those elements.

The socio-psychological dualism found in Lima Barreto’s ideas about the origin of literature or art is also present in his statements about the principal elements which must be included within a work of fiction. Whereas in discussing the origin of literature Lima Bar-

(3) — René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*. (New York, 1962), p. 105.

(4) — Afonso H. Lima Barreto, *Impressões de Leitura* (São Paulo, 1956), p. 237.

(5) — *Ibid.*, pp. 181-182.

reto leaned more heavily on a sociological explanation, in dealing with the work of art itself he gave equal importance to external elements (i. e., social and natural) and individual ones, using the latter as a starting point. To a large extent Lima Barreto's attitude toward the inclusion and balance of environmental factors and individual tendencies is a kind of thesis of the literary tradition (European and Brazilian) which preceded him. He favored a return to the individual Romantic sensitivity, idealism, and to the importance of human values, which had been lost in the schools of Realism and Naturalism, which had attached excessive attention to the outside world and to the consideration of the human being scientifically, as an object, in his most abject state of degradation. Lima Barreto was attracted by naturalism, and even dreamed of writing a naturalistic novel, but his brand of naturalism would have been a more psychological one; that is, one which granted more attention and dignity to the individual:

“Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia especial e maior sôpro de epopéia” (6).

He also thought that the excesses of fantasy which were observed in Romanticism should be avoided, that the work of art should be plausible, and reflect reality. He believed in a literature of “*simpatia humana*”, which is a reflection in part of Russian writers like Tolstoy and Gorki. These opinions may be deduced in part from an article of his own (7) because of the inspiration it had given him.

If he reacted against the extremes of the Realism and Naturalism which pushed the individual into the background, he also reacted against “psychological” literature which pushed environmental factors almost completely out of the picture in favor of individual characters, as was the case with the novels by Machado de Assis. In his own literary creed Lima Barreto used the individual as a starting point, proclaimed that art was particular (that is, with a preeminence of specific accounts about individual characters), but he felt that an individual character could not be “individualized” without the use of details to explain him, and that those details must involve the character's external appearance and his environment as well as the workings of his mind. In this sense the individual character cannot be separated in the work of art from the *meio* (both social and physical)

(6) — Afonso H. Lima Barreto, *Diário Íntimo* (São Paulo, 1956), p. 84.

(7) — Lima Barreto, *Feiras e Mafuás*, pp. 156-163.

in which he moves. Lima Barreto expressed this view very well in an article he wrote in response to a literary *palestra* by Pedro Lessa about Machado de Assis. Lessa had seen and praised in Machado de Assis his ability to abstract human emotions, feelings, and reactions. Lima Barreto replied that Machado de Assis had a certain tendency not to explain his characters fully (e. g., he omitted details of physical appearance much of the time and environmental descriptions most of the time) and criticized him for it, but denied that Machado fit into Lessa's category of abstraction:

“O que pensa Vossa Excelência da arte de Machado de Assis e de outros que não conheço, é reduzi-la à análise das almas aos seus sentimentos elementares. Vossa Excelência quer uma espécie de arte-sinais-psíquicos, uma álgebra psicológica, separada de todas as coisas exteriores, desde as montanhas, o mar, até à pigmentação do herói e dos cabelos da heroína. Essa arte algébrica de descrição de sentimentos puros: amor, ciúme, orgulho, vaidade, etc., não conheço, nem mesmo em Machado de Assis. Enfim, eu sou ignorante” (8).

In reality, Machado de Assis was more diametrically opposed to Lima Barreto on this point than the latter wanted to admit at this time. In *Dom Casmurro*, for example, Machado states that detail in a novel is unnecessary, that the important thing is the essence of the characters and their drama. He implies that the external world is not important and may be left out almost entirely. The reader may supply what is missing by using his imagination:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

E' que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (9).

Lima Barreto did not want to leave anything to the reader's imagination, however. He wanted to tell and explain everything:

(8) — *Ibid.*, p. 37.

(9) — Joaquim M. Machado de Assis, *Dom Casmurro* (São Paulo, 1956), p. 200.

A Arte, por ser particular e destinar-se a pintar as ações de fora sobre a alma e vice-versa, não pode desprezar o meio, nas suas mínimas particularidades, quando delas precisar.

Tendo que pintar o desgosto de um leproso, como a sua vida evoluiu, eu não posso me abater abstratamente ao sentimento 'desgosto'. É meu dever primeiramente dizer que ele é leproso, que é rico, que é burro ou inteligente; e, depois, descrever a sua ambiência, tanto de homens, de coisas, mortas e vivas, para narrar, romancear o desgosto do mesmo leproso. Todos os leprosos, doutor Pedro Lessa, não manifestam a sua dor da mesma maneira; e, para se a compreender artisticamente, são precisos, muitas vezes, detalhes que parecem insignificantes.

Talvez para o psicólogo científico haja, em última análise, só desgosto; mas, para o artista, esse desgosto elementar pode ser revestido de muitas formas derivadas (10).

Lima Barreto places great emphasis on the rôle played by a particular atmosphere or setting as well as a particular individual within a work of art. In real life and in literature, the same type of individual in two different settings will act differently:

“Há uma mesma geometria para aqui e para a Lapônia; mas uma Virgília do Rio de Janeiro não pode agir da mesma maneira, levada pelos mesmos motivos sociais, que a Virgília de lá, se as há. . . De resto os mesmos motivos agindo sobre indivíduos neste meio ou naquele podem levá-los a atos diferentes” (11).

What he does not explain sufficiently well is why two different individuals will react differently to the same social and physical setting.

Having seen established Lima Barreto's opinion of the importance of the individual character and his surroundings within the work of art, we may now ask how he thought they should be handled and what they should represent artistically. He believed also that individuals and their social and natural setting should be representative of real life. Since he considered the society in which he lived, and all societies, in general, to be corrupt and to the detriment of the individual, he believed that art should have as one function the explanation and condemnation of the existing society-individual relationship.

With reference to ideas, what distinguishes art from pamphleteering is its relative indirectness. Fiction also requires greater indirectness than non-fiction. The main purpose of fiction can never be to indoctrinate or propagandize. It can only suggest, never command. Lima Barreto realized that true art must not be too direct, even though indi-

(10) — Lima Barreto, *Feiras e Mafuás*, p. 39.

(11) — *Ibid.*, pp. 38-39.

rectness conflicted somewhat with his desire to win people over to his way of thinking and with his wish to express himself with clarity and simplicity in order to reach the greatest number possible of readers. It can be deduced from his criticism of a contemporary, Saturnino de Brito, that thought the best ways to artistically, or indirectly, condemn society were satire and irony. He also thought that ideally it was better for the artist to maintain a serene ideological detachment from his work, though his emotional presence within his indirect social condemnation would indicate the very important quality of sincerity:

“O ardor do seu gênio não lhe permite que as suas produções tenham a serenidade de expor fatos, de condená-los artisticamente de modo que digam ao leitor mais do que dizem. O autor se apaixona, declama e abandona-se à eloquência. Ama a metáfora e a alegoria; e não tem o dom da ironia e da sátira. Tanto nas suas obras de ficção como nas de propaganda, a sua paixão não procura diques; ao contrário, como que se compraz em extravasar por todos os lados. Inunda tudo. Será defeito; mas também é denúncia da sua qualidade superior de escritor: a sua sinceridade” (12).

Though he considered his transmission of ideas about the society-individual relationship to be the most important thing in literature, Lima Barreto thought that artistic means were the only way to make his ideas have any repercussion. To some extent he solved his own dilemma between artistic indirectness and his desire for clarity by sharing his writing time between fiction and non-fiction (short essays, newspaper articles, *crônicas*). In the latter he expressed his ideas more clearly and directly; in the former they were more vaguely presented. That he was at least somewhat successful in his artistic representation is attested to by Astrojildo Pereira, who tells us that we must read Lima Barreto's short essays to understand the ideology that lurked behind his novels:

“Sem ser um panfletário profissional, imprimia a muitos dos seus artigos a feição de áspera crítica política e social e fazia da sátira de costumes uma arma permanente de combate. São as mesmas características que se encontram na sua obra de ficção e que nos seus artigos aparecem, naturalmente, de modo mais direto e desnudo. E eu acredito que não se pode aprofundar o conhecimento e a compreensão da sua obra de ficção sem se conhecer e compreender as reflexões e memórias que nos deixou sob a forma de artigos e crônicas de jornal” (13).

(12) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 125.

(13) — Astrojildo Pereira, Preface to *Bagatelas* by Afonso H. Lima Barreto (São Paulo, 1956), pp. 12-13.

Lima Barreto apparently hoped that his fiction would influence his readers without their consciousness of being affected by his ideas. He also considered art the only way to reach and stir the average Brazilian reader, who in his opinion was most probably intellectually lazy. For that reason he advised even writers of essays, who have a greater liberty in expressing their ideas directly, to adorn their work with artistic devices, in order to attract and hold the attention of readers:

“O Senhor M. C. poderá objetar-me que a sua obra não é de literatura; mas, deixando essa alegação que só pode ter base na ignorância do que seja verdadeiramente literatura — que não é o caso do autor dos *Ensaio*s — tomo a liberdade de dizer-lhe que um escritor como ele, que muito justamente quer agir sobre o meio que o cerca, deve revestir-se de certa sedução artística, a fim de que seu livro interesse a todos. Penso que, para isso, devia escrever com seu espírito particular para o espírito geral do país, não esquecendo que esse país, para o qual escreve, é o mais bem dotado de preguiça mental que se conhece” (14).

It would seem logical that indirect representation would require more mental agility and intelligence on the part of the reader than direct representation. This is not what Lima Barreto thought, however. He considered the artist someone who does the thinking for his reader, than presents his ideas in a more perceivable or understandable form. The final understandable form Lima Barreto defines vaguely as *sentimento*, which can be translated roughly as either “sentiment” or “emotion”:

“E’ preciso que esse argumento se transforme em sentimento; e a arte, literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a idéia, o preceito, a regra em sentimento; e mais do que isso, torná-lo assimilável à memória, de incorporá-lo ao leitor, em auxílio dos seus recursos próprios, em auxílio de sua técnica” (15)

According to this theory, it should not be obvious that the sentiments or emotions which are experienced by the readers actually belong to the author. They should either be expressed and attributed to the characters within the work or they should be aroused in the readers by the action and plot of the work.

At times Lima Barreto must have felt that he was not accomplishing, or would not accomplish his purpose. Perhaps he felt that by transforming ideas into sentiments the former were being lost. And

(14) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 240.

(15) — *Ibid.*, pp. 61-62.

since his opinions and their effect were more important to him, he modified his theory and introduced into his novels some direct expression. But because he felt that direct expression *by itself* would no longer be fiction and could not, by itself, have any repercussions in the general public, he developed a theory of mixed literary genres, in which he could alternate direct and indirect expression:

“Nós não temos mais tempo nem o péssimo critério de fixar rígidos generos literários, à moda dos retóricos clássicos com as produções do seu tempo e anteriores. Os generos que herdamos e que criamos estão a toda a hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair” (16).

From the foregoing it may be deduced that the characters and social settings which appear in Lima Barreto's novels intentionally reflect his own ideas on the individual-society relationship. He is not interested merely in objectively describing individuals and Brazilian society, which would be literature of customs and local color, though this, too, is a part of his creation. His own prejudices and ideas are consciously transformed and filtered through his protagonists and the social world in which they move. Since this is the case, it is logical to ask if his characters and settings can possibly reflect reality faithfully. Very rarely does an author's opinion of a social reality coincide with that reality. Lima Barreto admits in *Os Bruzundangas* that he purposely deforms and exaggerates social defects, in order to emphasize:

“A ‘Bruzundanga’ fornece matéria de sobra para livrar-nos, a nós do Brasil, de piores males, pois possui maiores e mais completos. Sua missão é, portanto, como a dos ‘maiores’ da *Arte (de Furtar)*, livrar-nos dos outros, naturalmente menores” (17).

One must never lose sight of the fact that Lima Barreto had a very strong prejudice against society because as a mulatto he felt he was denied social, economic, and intellectual recognition on account of his color and humble position. For everything good that happened to him, he gave credit to his individual value and effort; for everything bad that happened to him, he blamed society. Wilson Martins justly criticized his biographer, Francisco de Assis Barbosa, for believing too synpathetically in Lima Barreto's accusations against society:

“O Sr. Francisco de Assis Barbosa, como todos os que amam, caiu redondamente nessa espécie de cilada psicológica armada por Lima Bar-

(16) — *Ibid.*, p. 116.

(17) — Afonso H. Lima Barreto, *Os Bruzundangas* (São Paulo, 1956), p. 27

reto. Se jamais chega a dizer expressamente que as notas baixas tiradas pelo aluno da Escola Politécnica eram consequência de sua cor e de sua modesta condição social; se não afirma que os seus romances são obras de arte, se não inferiores, pelo menos imperfeitas, por causa do preconceito racial vigorante contra o escritor, é evidente que não anda longe de responsabilizar a sociedade, pelo menos em parte, pelo meio sucesso do seu ídolo” (18).

The real problem with Lima Barreto, according to Martins, are his individual defects which he tried to forget, especially a lack of will power:

“Nada... teria impedido Lima Barreto de fazer o seu caminho, se essas condições desfavoráveis não tivessem sido aceitas, como efetivamente foram, com demasiada resignação, com uma espécie de satisfação íntima, por lhe pouparem os duros esforços da luta e da conquista. Ele não era, na sociedade brasileira, o primeiro mestiço de humilde condição a tentar uma carreira intelectual: antes dele, e ao seu lado, já os Luís Gama, os Rebouças, os Patrocínio, os Cruz e Sousa, os Gonçalves Dias, tinham demonstrado que não há obstáculos intransponíveis para o verdadeiro talento, para a verdadeira vontade” (19)

Though Lima Barreto thought that the real-life conditions existing in the relations between the individual and his social environment, to the detriment of the individual, should be condemned, he had an entirely different attitude toward the the natural world. Just like the characters and society, nature should be explained, but instead of being condemned it should be included and treated with loving care. His attitude may be inferred from what he says about Gastão Cruis. It is noticed here that he is careful not to censure Cruis as a writer for not loving nature, but it is obvious that he would like the stories better if they did show such a love:

“Nota-se nele que o autor ama muito a vida da roça, não ama a natureza. Não há nele um toque distinto que denuncie esse amor. Não é só à paisagem, mas mesmo aos bichos, aos bois, aos carneiros; o que ele ama, por assim dizer, é a vida social da roça” (20).

Lima Barreto believed that contemplation and communion with nature often gives a man relief from the problems which beset him in everyday life. He also felt that the nature of the western hemisphere (specifically of Rio de Janeiro) must be observed and dealt with li-

(18) — Wilson Martins, “Lima Barreto ou o falso boêmio”, *Província de São Pedro*, n.º 20 (1965), p. 118.

(19) — *Ibid.*

(20) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 87

terarily on the basis of personal experience rather than bookishly, from literary tradition. Though he was not a man of letters, Dom João VI provides Lima Barreto with an example of one of the first men who truly appreciated and understood Brazilian nature. The implication is that an author must treat Brazilian nature in a simple manner, seeking its essence, but only in a way that reveals his own personal feelings and comprehension:

Mesmo os nossos poetas mais velhos nunca entenderam a nossa vegetação, os nossos mares, os nossos rios; não compreendiam as nossas coisas naturais e nunca lhes pegaram a alma, o *substractum* (*sic*); e se queriam dizer alguma coisa sobre ela caíam no lugar-comum amplificado e no encadeamento de adjetivos grandiloquentes, quando não voltavam para a sua arcadiana e livresca floresta de álamos, plátanos, mirtos, com vagabundíssimas ninfas e faunos idiotas, segundo a retórica e a poética didáticas das suas cerebrinas escolas, cheias de pomposos tropos, de rapé, de latim, e regras de catecismo literário.

Se, nos poetas, o sentimento da natureza era esse de paisagens de poetas latinos, numa diluição já tão exasustiva que fazia que os autores do decalque se parecessem todos uns com os outros, como se poderia exigir de funcionários, fidalgos limitados na sua própria prosápia, uma maior força original de sentimento diante dos novos quadros naturais que a luminosa Guanabara lhes dava, cercando as águas de mercúrio de suas harmoniosas enseadas?

Dom João VI, porém, nobre de alta linhagem e príncipe do século de Rousseau, mal enfronhado na literatura palerma dos árcades, dos desembargadores e repentistas, estava mais apto para senti-los de primeira mão, diretamente. Podia ele, perfeitamente, amar o passaredo alegre na plumagem e triste no canto, a gravidade alpestre de cenários severos, os morros cobertos de árvores de insondável verde-escuro, que descem pelas encostas amarradas umas às outras, pelos cipós e trepadeiras, até o mar fosco que muge ao sopé deles

Dom João VI devia tê-lo lido (Rousesau) e, sendo desgraçado três vezes, como filho, como marido e como rei, havia de encontrar a sua alma bem aberta para lhe receber as lições e compreender de modo mais amplo a natureza, de modo a ser solicitado para um convívio mais íntimo com as árvores, com os regatos, com as cascatas, fossem elas civilizadas, bárbaras ou selvagens (21).

For Lima Barreto, nature also is symbolical in that it contains, when explained by art, a moral lesson for man: its harmony. It also provides a greater comprehension of the universe and thus at least a partial penetration into the mysteries that surround us:

“...ela (a Arte), não cansada de ligar as nossas almas, umas às outras, ainda nos liga à árvore, à flor, ao cão, ao rio, ao mar e à es-

(21) — Afonso H. Lima Barreto, *Histórias e Sonhos* (São Paulo, 1956), pp. 157-158.

trela inacessível; ela nos faz compreender o Universo, a Terra, Deus e o Mistério que nos cerca, para o qual abre perspectivas infinitas de sonhos e de altos desejos” (22).

Whereas the individual assumes an important role in Lima Barreto's discussions of the origin of a work of art and of the work itself, in his view of the individual and society of his reading public, Lima Barreto was definitely more interested in society as a whole than in isolated individuals. He did not direct himself to an intellectual élite but rather to the greater reading public, which would include just about anyone who could read. It was for this reason that he insisted upon simplification at every turn in his art. What he was attempting to do was to enlighten the average man in such a way as to bring about an eventual transformation of society to a better mode of existence. He wanted to communicate certain abstract truths about society and human beings in a perceivable form. It was his hope that the realization of these truths would sooner or later provoke action and ultimately lead to an improvement in social relations and interaction. To find them in abstract form, Lima Barreto turned to religion and philosophy:

“Ela (a Arte) sempre fez baixar as altas regiões das abstrações da Filosofia e das inacessíveis revelações da Fé, para torná-las sensíveis a todos, as verdades que interessavam, e interessam à perfeição da nossa sociedade” (23).

The “abstract” truths turn out to be very simple moral tenets derived from the Bible, such as “Love thy neighbor. ” and “Do unto others as you would have them do unto you” He believed in calling attention to common, simple, ordinary truths generally accepted by everyone but almost always ignored in real life:

“Algumas vezes é proveitoso que o nosso exame e as nossas faculdades pensantes se dirijam e repousem no evidente, no respeitado e no que está claro como água” (24).

Although he is primarily directing his preaching to the whole of society, what Lima Barreto says many times in this respect might be taken for the moral edification of individuals as well:

“No mundo, não há certezas, nem mesmo em geometria; e, se alguma há, é aquela que está nos evangelhos: amai-vos uns aos outros” (25)

(22) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 67.

(23) — *Ibid.*

(24) — *Ibid.*, p. 79.

(25) — Lima Barreto, *Histórias e Sonhos*, p. 35.

Lima Barreto's criticism of society is based much of the time on moral grounds, since what he saw around him was lack of understanding, if not hatred, between social classes, individuals, and nations. Undoubtedly his personal moral sensitivity was made much more acute because of the color of his skin and of his own position on society. It was probably aggravated also by the historical events of the period in which he was writing: directly preceding and during World War I. Finally, he was influenced also by an economic phenomenon: the advent of capitalism in Brazil. He thought the mad rush toward materialism and desire to acquire as such money as possible was immoral:

“A crença no todo poderio do dinheiro que entre nós, se apossou, primeiramente de São Paulo, o que foi notado por Alberto Torres, não sei em que lugar, vai avassalando todo o Brasil, matando as nossas boas qualidades de desprendimento, de doçura e generosidade, de modéstia nos gostos e nos prazeres, emprestando-nos, em troca, uma dureza com os humildes, com os inferiores, com os desgraçados, com tolas e infundadas superstições de raça, de classe, etc., nesta época de grandes e justas reivindicações, ameaça-nos de morte, ou senão, de grandes lutas sangrentas” (26).

Lima Barreto's determination to act as moral judge of society is explained in part by his belief that the church of his day, whose business was supposed to be morality was not performing its function in that sense. He states that the church is an accomplice in the general corruption of all of society and implies that he, as a responsible writer and in the tradition of the French philosophers of the eighteenth century, must take over the duties of the priest:

Se não estou totalmente esquecido, é tratando de Barère, num dos seus Ensaíos, que Macaulay diz que os filósofos franceses do século XVIII estavam com os Evangelhos, enquanto a Igreja se havia separado deles completamente. Agora mesmo, com esse explodir ruidoso das reivindicações das classes oprimidas, aqui e ali, na América e na Europa, podemos repetir o asserto do grande escritor inglês.

Sem se poder negar à Igreja, na sua existência quase duas vezes milenar, ter presidido, favorecido e patrocinado muita reforma útil e favorável à fraternidade entre os homens, desde a Renascença para cá, porém, ela se mostra completamente impotente para continuar a fazer tal coisa.

A política da Igreja tem consistido nesses últimos tempos, em sustentar a classe poderosa no momento, com unhas e dentes, desculpar os seus erros e crimes, para poder viver; e quando ela, a classe poderosa, é derrubada e abatida, aliar-se à vitoriosa que lhe sucede (27).

(26) — Lima Barreto, *Bagatelas*, p. 191.

(27) — *Ibid.*, p. 238.

Another explanation accounting for Lima Barreto's moralistic attitude toward society was the influence he suffered from the positivistic philosophy of Auguste Comte, which had its principal disciple in Brazil in Teixeira Mendes. Though Lima Barreto made fun of its external rites and its temple of worship of humanity, he accepted many of its basic tenets, such as the necessity of a moral transformation before a social reorganization for the better could take place. The latter would be carried out with the help of science. Lima Barreto also was influenced by, even though he did not accept completely, Comte's ideas of the development and hierarchy of sciences. According to this theory, the science of sociology is the ultimate result of the evolution of all other sciences and will be the means of organizing society in a better way, perhaps after the moral transformation has already occurred (28).

According to Lima Barreto, the science of sociology in his epoch had not yet had time to gather enough material to arrive at any decisive conclusions, but he thought that it eventually would. The duty of literature and all writers in general was to contribute to this young science by helping to explain the mysteries of social life:

O dever, portanto, de todos nós é colaborar, na medida das nossas forças, para que fiquem explicados o mais claramente possível os mistérios da nossa vida social, a fim de tirar das mãos de feiticeiros e charlatães e do seu séquito de piratas especuladores de toda a sorte, a direção das nossas sociedades, para entregá-la aos que estudaram e meditaram sobre aquilo que, de positivo e verificado, os sábios desvendaram relativamente à sua existência e ao seu progresso, aconselhando tais e quais medidas práticas, destinadas a organizá-la da forma mais perfeita possível com a qual se obtenha a mais completa felicidade para as suas partes (29).

As is seen from the above quotation, Lima Barreto places literature at the service of sociology. This would help bring about the eventual change in society that he longed for so much. In reference to the moral reformation that must precede any social upheaval, however, Lima Barreto seems to have faith in literature apart from sociology as a self-sufficient force. For him the mission of literature was to break down the barriers of incomprehension between men of different races, epochs, beliefs, social classes (perhaps the first step in a pacific revolution) by explaining one to the other and showing them the bond

(28) — Positivism in Brazil and its possible influence on Lima Barreto is treated by Francisco de Assis Barbosa in his biography *A Vida de Lima Barreto* (Rio de Janeiro, 1959), pp. 59-72.

(29) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, pp. 239-240.

they all have in common: sorrow and suffering. The basic sentiment Lima Barreto hoped to arouse in his reading audience was one of compassion:

“... ela (a Arte) explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas destes, àquêles; ela faz compreender, uns aos outros, as almas dos homens dos mais desencontrados nascimentos, das mais dispersas épocas, das mais divergentes raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo quanto de Napoleão prisioneiro ou de Maria Antonieta subindo à guilhotina...” (30).

The combination in Lima Barreto of what are basically religious sentiments and a fascination for science and the scientific method in order to bring about social change is an unusual, perhaps contradictory one. He admitted that his own knowledge of sociology was weak:

“E’ verdade que ... ainda mais por sentir um alto destino nas letras, sou levado a pensar mais além do que fazem os simples literatos elegantes, limpinhos e bonitotes sobre os problemas que a sociedade põe; mas isto não quer dizer que me discipline nesse estudo e tenha nele qualquer orientação’ (31).

He also viewed so-called scientific truths with doubt and took refuge in the Scriptures as the basis for his own thought and action; however, he felt that science was useful if one did not expect from it absolute perfection and absolute truth on the practical level of everyday life. From a review he wrote of a book *Knowing and Life* by Mrs. Joachin Macran and W. Smith Bradley, he seems to agree with the authors when they affirm that individual lives, and therefore society, cannot be ruled by the strict logic of science alone but must be guided in part by morality and religious indoctrination:

“Os Senhores Macran e Bradley notam muito bem que, em tese, o método que nesse longo trato de vida o romancista seguiu foi o dedutivo; mas, na verdade, em vários episódios durante ele, obedeceu a outros métodos, às vezes confundindo-os e embrulhando-os, empregando até processos que escapam à lógica e só interessam à Moral prática e à doutrinação religiosa, que, talvez, sejam uma e a mesma coisa, no fim de contas” (32).

Lima Barreto also felt that art and literature were a kind of science in their processes:

(30) — *Ibid.*, p. 67

(31) — *Ibid.*, p. 238.

(32) — *Ibid.*, p. 210.

“Eu não acredito absolutamente na eficácia da ciência para fazer poetas e literatos; às vezes mesmo a julgo nociva; mas tenho para mim que o processo é o mesmo na arte e na ciência: um acordo entre o oculto e o visível, uma relação entre fatos que, só com os instrumentos do pensamento, ganham uma explicação” (33).

Accordingly, the author must follow a kind of mathematical formula to realize his social purpose: he transforms ideas into sentiments and these sentiments will cause the individual reader to perform the reverse process; that is, to proceed from the particular sentiment to the general idea:

“A arte, incluindo nela a literatura, continua Guyau, é a expressão da vida refletida e consciente, e evoca em nós, ao mesmo tempo, a consciência mais profunda da existência, os sentimentos mais elevados, os pensamentos mais sublimes. Ela ergue o homem de sua vida pessoal à vida universal, não só pela sua participação nas idéias e crenças gerais, mas também ainda pelos sentimentos profundamente humanos que exprime” (34).

The difference between mathematics and art, however, is that mathematics is purely abstract; art deals with particular, human, and very slippery quantities: sentiments and emotions.

Lima Barreto anticipates the movement in world literature called *literatura comprometida* which Guillermo de Torre (35) states began shortly after World War I. He believed that every writer should be committed to resolving the outstanding social problems of his time. He sharply criticized writers like Coelho Neto who failed to do so:

O Senhor Coelho Neto, que surgiu para as letras nas últimas décadas do século XIX, não se impressionou com as mais absorventes preocupações contemporâneas que lhe estavam tão próximas.

As cogitações políticas, religiosas, sociais, morais, do seu século, ficaram-lhe inteiramente estranhas. Em tais anos, cujo máximo problema moral, problema que interessava todas as inteligências de quaisquer naturezas que fossem, era uma reforma social e moral, o senhor Neto não se deteve jamais em examinar esta trágica angústia do seu tempo, não deu para o estudo das soluções apresentadas um pouco do seu grande talento, nem mesmo tratou de conhecer o positivismo que lhe podia abrir grandes horizontes (36).

(33) — Lima Barreto, *Diário Íntimo*, p. 133.

(34) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 66.

(35) — Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura* (Buenos Aires, 1951), p. 18.

(36) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 76.

From the above citation it is clear that Lima Barreto certainly did not believe in "art for art's sake" Much more important to him than art, merely a means, was the idea behind the work, the message to be communicated, the social transformation to be realized. He was more interested in the result of the work than the work itself. Georgi Plekhanov has stated that artists who believe in "art for art's sake" necessarily feel a "hopeless contradiction between their aims and the aims of the society to which they belong. Artists must be very hostile to their society and they must see no hope of changing it" (37). All of the preceding quotation except the last part applies to Lima Barreto. He was certainly hostile to society but he did see hope of changing it. He thought he had no chance of seeing the reform he wanted to help bring about in his life time, but projected himself into the future with hope. Jean-Marie Guyau was his guide in this prophetic attitude:

"Que me importa o presente! No futuro é que está a existência dos verdadeiros homens. Guyau a quem eu não me canso de citar, disse em uma de suas obras, estas palavras que ousou fazê-las minhas:

"Porventura sei eu se viverei amanhã, se viverei mais uma hora, se a minha mão poderá terminar esta linha que começo? A vida está, por todos os lados, cercada pelo Desconhecido. Todavia executo, trabalho, empreendo; e em todos os meus atos, em todos os meus pensamentos, eu pressuponho este futuro com o qual nada me autoriza a contar. A minha atividade excede em cada minuto o instante presente, estende-se ao futuro. Eu consumo a minha energia sem recear que este consumo seja uma perda estéril, imponho-me privações, contando que o futuro as resgatará e sigo o meu caminho. " (38).

Much of what Lima Barreto says with regard to the moral purpose of literature, the concern of literature for contemporary problems, and the transformation of society had been said more than thirty-five years earlier by Eça de Queiroz who in turn took most of his ideas from Proudhon (39). Literature which acts in this way Lima Barreto calls "literatura militante", a term which he also borrowed from Eça (40). The choice of terminology was an unfortunate one since standing alone without explanation it has a purely destructive and

(37) — Quoted by René Wellek and Austin Warren, *op. cit.*, p. 101.

(38) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, pp. 68-69.

(39) — Viana Moog, *Eça de Queiroz e o século XIX* (Porto Alegre, 1938), pp. 156-159. Antero de Quental was angered that Eça should dare to talk about the paintings of Courbet, using the language of Proudhon, without ever having seen the paintings himself.

(40) — Lima Barreto says it is used in *Prosas Bárbaras*; I did not find it there but it is used in *A Ilustre Casa de Ramires* in a slightly different sense Joaquim M. Eça de Queiroz, *A Ilustre Casa de Ramires* [Porto, s. d.], p. 19).

violent connotation. In reality, Lima Barreto's purpose, going beneath external appearances, was a constructive and noble one, as he himself explains:

Isto em geral dentro daquele preceito de Guyau que achava na obra de arte o destino de revelar umas almas às outras, de restabelecer entre elas uma ligação necessária ao mútuo entendimento dos homens.

Eu chamo e tenho chamado de militantes, às obras que têm semelhante escopo

Hoje, quando as religiões estão mortas ou por morrer, o estímulo para elas é a arte. Sendo assim, quem, como eu literato aprendiz que sou, cheio dessa concepção, venho para as letras disposto a reforçar esse sentimento com as minhas pobres e modestas obras (41).

Conclusions and Resumé

The relation between the individual and society in the literary theory of Lima Barreto takes three principal forms. The first is the relation between the individual author (himself) and society to the extent to which the relation determined his purpose in writing, the elements which would appear in his literary work, and the amount of freedom he was allowed or felt he could exercise in expressing his ideas. The second is the relation between the individual characters and the society of his world of fiction. The third is the relation between the individual author (himself) and society in the way and to the extent he hoped to influence his reading audience as a result of his literary work.

In the first instance, Lima Barreto believed that an author must not allow the opinions and pressure of certain classes and professional groups (especially the upper ranks of newspapers and publishing houses or their controlling interest) to determine his own opinion. He must constantly struggle against those suppressive elements in his environment, in order to be outspoken, individualistic, and personal in what he writes. Though the society which surrounds him will necessarily be reflected in his works, his attitude towards that society will be original, a result of his own experiences and independent meditation. Since from his personal experiences and intellectual reflection Lima Barreto had arrived at the conclusion that society is harmful to the individual in the influences it exerts upon him, he resolved that his literature should have as a purpose an exposé of that situation and that it should offer an alternative course for society

(41) — Lima Barreto, *Impressões de Leitura*, p. 72.

In the second instance, Lima Barreto felt that the external world of society must be described and explained in great detail in a work of fiction since the most important element in literary art, the characters, cannot be understood without it. Characters cannot move in a vacuum. Their actions and motives must be thoroughly clarified by showing how the social world acts on them. The individual character, however, must not be shoved into the background because of excessive attention to particulars of his environment. He must occupy the foreground since he is the primary focus of the literary work. Considerable space in it must be devoted to psychological penetration of the individual character and the explanation of his psychological motivation. Fiction deals with a particular individual character in a particular social environment. In Lima Barreto's fiction they exemplify his general, abstract ideas about the individual's relationship to society and what is wrong with it. The creation of fiction for him is then a process from the general to the particular. The process of the reader is the opposite: from the particular to the general idea. In this way, according to Lima Barreto, the reader should arrive indirectly and perhaps subconsciously, to the same conclusions at which he arrived and were the basis of his work of art.

In the third instance, Lima Barreto hoped to reform society in a moral sense. He wanted all classes of society, all races, all nationalities to understand and love one another in the Biblical and humanitarian sense. He desired to bring this about by showing them the one link they all had in common: suffering and sorrow. He wished also to reveal the evils of society by making his reading public aware that they existed. He believed that the way to create this awareness was an alternation of indirect artistic means (satire and irony) and direct denunciation. Lima Barreto thought that all individual readers, having become aware of the bad things in society and in themselves and of the things they had in common with all human beings, would perhaps eventually act to improve society.

The relation between the individual and nature in Lima Barreto's theory of literature is important in several ways. First, he loved nature and thought that this love should be shown in his literature. This positive aspect forms a sharp contrast, artistically, with his distrust and sharp criticism of society. Second, he felt that nature description in literature was not justified unless based upon personal experience of the author. Nature which is invented merely to fill in the background of a novel is false and unjustifiable. Nature should be expressed in simple terms which attempt to arrive at its essence, not in empty rhetorical language. Third, in relation to the individual characters of

his literature Lima Barreto considered the external world of nature an essential element, along with society, in explaining a character. He felt also that it offered consolation and pleasure to man in the midst of suffering and that it contained a profound moral example or lesson within itself for all of humanity: harmony.

DIE TRISTANNOVELLE: EINE DRAMATISCHE BURLESKE

Erwin Theodor Rosenthal

“Die Worte schienen ihm durchaus nicht zuzuströmen; für einen, dessen bürgerlicher Beruf das Schreiben ist, kam er jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah, musste zu der Anschauung gelangen, dass ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten” (251) (1). Auf diese Weise wird im *Tristan* der Poet Detlev Spinell gekennzeichnet, auf dessen Tisch “beständig, für jeden sichtbar, der sein Zimmer betrat, das Buch (lag), das er geschrieben hatte” (224). Schon hier ist die komisch-satirische Konzeption, die Thomas Mann in der Erzählung der Künstlerproblematik angedeihen lässt, einwandfrei zu erkennen, und obgleich der Antagonismus Kunst-Leben jahrelang die Hauptthematik des Dichters geblieben ist, tritt er gewöhnlich nicht unter dem Vorzeichen der spielerischen Ironie auf, die hier das ganze Werk beherrscht. Spinell ist ein Jugendstil-Dichter und hält sich im Sanatorium ‘Einfried’, das der ganzen Novelle als Darstellungsort dient, nicht zur Ausheilung irgendwelcher Krankheiten auf, sondern lediglich “des Stiles wegen”. Das Werk aus seiner Feder “war ein Roman von mässigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagzeichnung versehen und gedruckt auf einer Art von Kaffeeseibpapier mit Buchstaben, von denen ein jeder aussah wie eine gotische Kathedrale” (224). Die Gesellschaft lacht über diesen Spinell; er selbst lacht nie.

Die Lebensstimmung der Jugendstilzeit, dieser überreifen, überzüchteten und extrem-verfeinerten Stilrichtung der grossbürgerlichen Dekadenz ist vom Dichter oft beschrieben worden (man denke an das Bäder-Hotel und die dortige Gesellschaft im *Tod in Venedig*), doch erscheint der satirische Zug, so wie er im *Tristan* Form annimmt, erst

(1) — Der Text wird geboten nach Thomas Mann, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, S. Fischer Verlag, Band VIII, Seite 216-262; die eingeklammerten Ziffern geben die Seitenzahlen an. Aus der *Tristan*-Forschung beansprucht für diese Arbeit eine entscheidende Bedeutung: Wolfdietrich Rasch, *Thomas Manns Erzählung ‘Tristan’*; in: *Zuz deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart, 1967.

später wieder (*Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) Von dieser Sicht aus soll die Novelle verstanden werden, als eine schmunzelnde Kritik an dieser überzüchteten Verfeinerung, der der Dichter übrigens selbst häufig erlag. Er weiss darum, und es stellt einen typischen Zug Mannscher Erzählweise dar, Selbstironie der Behandlung des Themas beizumischen.

Am 13. Februar 1901 kündigt der Dichter seinem Bruder Heinrich die Zusammenstellung des Novellenbandes an, der dann (allerdings in abgeänderter Form) 1903 erscheint und den Namen *Tristan* nach der Titelgeschichte tragen wird. Im Brief steht unsere Erzählung noch an fünfter Stelle und der infrage kommende Passus lautet: "Was den Novellenband angeht, so wird er ja ein schmales Ding, das mir nur eine vorläufige kleine Namensauffrischung und etwas Taschengeld eintragen soll. Eine Burleske, die ich in Arbeit habe, und die wahrscheinlich "Tristan" heissen wird. (*Das ist echt! Eine Burleske, die "Tristan" heisst!*)" (2). Und es geschah sicher nicht im Scherz, dass Thomas Mann dem Bruder gegenüber die Novelle als Burleske bezeichnete, denn wenngleich er das Possenhafte nicht als Leitfaden dieses kleinen Meisterwerks gesehen haben wollte, entspricht die drastisch-ironische Behandlung des Themas sehr wohl dieser Bezeichnung.

Es wird nun versucht werden, diese kleine Textstelle aus dem Brief an den Bruder Heinrich als Interpretationsschlüssel zu verwenden und dadurch einen Zugang zur Erzählung zu gewinnen. Sie ist in zwölf Teile gegliedert (die in der Gesamtausgabe numeriert sind): Das Sanatorium (1); Herr Klöterjahn und Gabriele Klöterjahn (2); Gabrieles Gesundheit, von Klöterjahn dargestellt (3); Der Schriftsteller Spinell (4); Gabriele nimmt Notiz von Spinell (5); Gabriele und Spinell in geselligem Zusammensein (6); Selbstdarstellung Gabrieles (7); Spinell und Gabriele allein; sie spielt Klavier (8); Klöterjahn sen. tritt wieder mit Gabrieles Söhnchen auf (9); Gabrieles Geschichte von Spinell in einem Brief dargestellt (10); Spinell unterliegt in der Konfrontation mit Klöterjahn; Gabriele stirbt (11); Spinell flieht vor Klöterjahn jr. (12).

Die dramatische Gruppierung dieser Teile ergibt einen Aufbau, der es ermöglicht, die Novelle als Einortdrama zu sehen, in dem stufenweise das ganze Geschehen linear aufgerollt wird. Die Situation wird in den ersten vier Teilen ausgebreitet (Exposition), und zwar mittels einer deutlichen Trennung zwischen dem ersten und den

(2) — Thomas Mann, *Briefe 1889-1932*, S. Fischer Verlag, 1962, S. 26.

nachfolgenden Teilen, denn zuerst kommen der Raum (das Sanatorium) und dessen Funktion zur Geltung und erst dann werden die Hauptfiguren eingeführt. In den nächsten drei Teilen (5-7) wird der Knoten der Handlung geschürzt (Konflikt). Im achten Teil wird der Umschlag auf die Höhe getrieben (Peripetie), worauf sich in den weiteren drei Teilen die Lösung ergibt (*Katastrophe*) und die Flucht Spinells im zwölften Teil den Ausklang (*Epilog*) darstellt. Dieser sehr systematische Aufbau (bei Trennung der Raumdarstellung von der Exposition erscheinen drei Einzelszenen und drei Gruppen von jeweils drei Szenen) ist also nach dem Muster des klassischen Dramas erfolgt und hier erscheint eine weitere, überaus feine Ironie: eine Prosaburleske, die sich auf ein Schema des klassischen Dramas reduzieren lässt! Das entspricht dem Ausruf: "Eine Burleske, die *Tristan* heisst!"

"Hier ist 'Einfried', das Sanatorium! Weiss und geradlinig liegt es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude und seinem Seitenflügel inmitten des weissen Gartens, der mit Grotten, Laubengängen und kleinen Pavillons aus Baumrinde ergötzlich ausgestattet ist, und hinter seinen Schieferdächern ragen tannengrün, massig und weichzerklüftet die Berge himmelan" (216). Diese Sätze bezeichnen den Anfang der Novelle. Der Erzähler stellt in anmutig geschwungenem Bogen und einer sorgfältig abgeschattierten Sprache ein Stilideal der Zeit dar, das durch Grotten und Pavillons aus Baumrinde genugsam angedeutet wird. Die Berge, die in einer mächtigen Szenerie zu Himmel ragen, führen nicht, wie das in der Romantik der Fall war, dem Menschen seine Kleinheit vor Augen, sondern nehmen den Charakter einer theatralisch effektvollen Kulisse an, vor der er erst richtig ihrer Bedeutung inne wird. Die Natur, beherrscht und 'eingefriedet', wie der Name des Sanatoriums es schon andeutet, dient ihm zur Schaustellung, zu der er die dekorative Ornamentik benötigt. Das alles weist auf den Jugendstil, in den sich die Hauptfiguren Gabriele und Spinell mühelos einfügen lassen, und der sowohl in der "verwirrenden Umschlagzeichnung" des Romans als auch in dem Typus der fragilen, überschulenkten Gabriele, der 'femme-enfant', zum Vorschein kommt. Dass Thomas Mann dieses Stilideal bspöttelt, ist sowohl aus dem Tonfall der ganzen Novelle zu erkennen, als auch an Einzelheiten, so daran, dass 'Einfried' eine unverhohlene Anspielung auf 'Wahnfried' ist, das Palais, das sich Richard Wagner in Bayreuth hat bauen lassen. Das Sanatorium als Bühne für die Handlung beweist andererseits den unfehlbaren Griff Thomas Manns, immer dann wenn es darum geht, eine Szene aufzubauen: hier konnten sich Menschen aus verschiedenen Gegenden und heterogenster Provenienz treffen, sie mussten nur über genügend Geld verfügen und somit einer Schicht angehören, deren disparate Vertreter zueinandergeführt werden konnten. Spinell, der

sich mit einem "verwischten Schatten" seines Schönheitsideals begnügt, um ihm "nicht plump und wirklichkeitsgierig ins Gesicht" (230) zu starren, ist der ausgesuchteste Typus dieser Kunstvorstellungen und auch die Grotten, Laubengänge und Pavillone aus Baumrinde gemahnen an eine verklärte Wirklichkeit, die der Poet, durch seine effektheischenden Sätze nicht darstellen, sondern erahnen lassen will!

In diesem ersten Teil werden die leitenden Personen der Anstalt eingeführt, die sich unter anderm — und auch das ist burlesk! — durch ihre Namen auszeichnen. Doktor Leander ist der Direktor. Er, der den Namen des feurigen Liebhabers der Hero trägt, ist durch "die Wissenschaft gekältet, gehärtet und mit stillem nachsichtigem Pessimismus erfüllt" (216), während der zweite Arzt folgendermassen vorgestellt wird: "Aber er heisst Müller und ist überhaupt nicht der Rede wert" (218). Haushälterin in 'Einfried' ist Fräulein von Osterloh (mann bemerke die hinter der Silbe 'loh' verborgenen Flammen) und "auf ihren Wangen. glüht in zwei runden, karmoisinroten Flecken die unauslöschliche Hoffnung, dereinst Frau Doktor Leander zu werden." (216). Auch Patienten erscheinen, oft mit andeutenden Namen bedacht, so die dumme Magistratsrätin Spatz und die Pastorin Höhlenrauch, "die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hat und keines Gedankens mehr fähig ist" (217). Seines lauten Wesens wegen passt Klöterjahn gut zu seinem Namen, doch wer die Frau so nennen wollte, "verdiente die Peitsche" (232).

Die nächsten drei Teile machen die Exposition aus. Es werden die Hauptpersonen in den Blickpunkt gebracht. Da erscheint zuerst Gabriele, die sich durch "schwache Grazie und zarten Liebreiz" (218) auszeichnet, eingeführt von ihrem Mann, dem Grosskaufmann Klöterjahn. Sie leidet 'an der Luftröhre' und soll hier die Kräfte wiedergewinnen, die sie seit der Geburt ihres kräftigen, gesunden und wohlgerateten Sohnes verloren hat. Diese Lungenkranke, denn das ist sie, bezieht ihre zauberhaft-liebreiche Anziehungskraft gerade aus der dekadent-morbiden Zerbrechlichkeit, die ihr eigen ist. Das stellen alle fest; sogar der Kutscher, der sie ins Sanatorium fährt. Er, "ein roher, unbewusster Mann ohne Feingefühl", wagt in ihrem Beisein kaum zu sprechen, "vor ohnmächtiger Behutsamkeit", ein Gefühl, das er sogar seinen Pferden mitteilt, die denn auch der porzellanfigürlichen Gabriele "voll Besorgnis" nachschauen, und so diesem "ängstlichen Vorgang" (218) eine besonders ironische Note verleihen.

Klöterjahn, Gabrieles Mann, repräsentiert recht eigentlich den Lebenskult, der die Zeit um die Jahrhundertwende entscheidend mit-

bestimmt. Seine lärmende, strotzende, übergesunde Vitalität wird unterstrichen, und nicht bloss des Kontrastes zu seiner Gattin wegen, sondern weil die vital Schwachen, so glaubte es die Überzeugung der Zeit, wenn sie sich Anstrengungen hingaben, die ihre Kräfte überforderten, es mit dem Tode zu büßen hatten, während die robuste Gesundheit, das überquellende Leben, alle Gefährdungen trotzend überstand. Gerade im Gegensatz zu dem rotbäckigen Klöterjahn, der ein Ideal der Zeit repräsentiert, wirkt die schwächlich-delikate Frau, die "sich instinktiv der starken Männlichkeit Klöterjahns zugewandt hatte" (3) rührend und gemahnt an das Gefährliche des Lebens. Sie wird, sich überanstrengend, dem Leben entrissen werden, doch Mann und Sohn, die sich auf der gesunden Hälfte des Lebens befinden und Spinell, der ästhetisch-delikat, jeder Gewalt abhold und sehr fürsorglich waltet, wenn es um die eigene Gesundheit geht, führen unangefochten ihr Dasein weiter. Das erscheint schon anfangs angedeutet. Es handelt sich tatsächlich um einen Verweis auf Ideale der Zeit, und wenn der nationalistische Historiker Treitschke die Entwicklung des preussischen Staates allegorisiert: "Dieser waffenstarke Staat, wie er so dastand, eine jugendlich unreife Gestalt, knochig und sehnig, Kraft und Trotz im Blicke, aber unschön, ohne die Fülle der Formen, aller Anmut, alles Adels bar" gibt er eine Darstellung der Helden der Zeit, die in einigen Zügen auch auf Klöterjahn anwendbar ist (4). So erscheint das Bild des Vitalen als Symbol des reinen Bios, der physischen Gesundheit, der das Seelenleben zu fehlen scheint und für den geistige Werte nichts oder wenig bedeuten. Das Ganze aber, das Gesamtleben, entsteht aus der Verbindung des Starken mit dem Zarten, dem Geisteswerte viel bedeuten, dem das Leben bekannt und die Todesnähe bewusst ist. Sehr oft vertritt diese Empfindung eine weibliche Gestalt, die sich jetzt der früheren Darstellung der Frau als niederes Wesen ohne Seele entgegenstellt. Fontanes Effi Briest ist, zumindest nach ihrer Trennung von Innstetten, ein solcher Typus: in Rilkes frühen Gedichten finden sich dauernde Anspielungen auf solche Gestalten, die das Liebliche und den Traum verbinden, seine Darstellung in der *Weise von Liebe und Tod* fördert ein ähnliches Bild zutage:

"Nur im Sch'afe schaut man solchen Staat und solche Feste
solcher Frauen: ihre kleinste Geste ist eine Falte, fallend in
Brokat. Sie bauen Stunden auf aus silbernen Gesprächen, und
manchmal heben sie die Hände so —, und du mußt meinen,

(3) — Wolfdietrich Rasch, *a.a.O.*, S. 149.

(4) — Apud Hamann-Hermand, *Gründerzeit*, Nymphenburger, S. 52.

dass sie irgendwo, wo du nicht hinreichst, sanfte Rosen brächen, die du nicht siehst" (5).

Diese Frauen sind die Geheimnisvollen, Namenlosen, sie sind "liebende klagende zagende wesen" (6), wie auch Gabriele dargestellt wird, "weich und ermüdet", mit "schönen, blassen Händen", die "der unsäglichen Zartheit, Süssigkeit und Mattigkeit des Köpfchens" entsprechen (219). So sieht sie Spinell, der Jugendstil-Poet, und dieses Bild erregt seine Phantasie über alle Massen. Er selbst wird nicht als sehr attraktiv beschrieben: "Herr Spinell besass eine gewölbte, poröse Oberlippe römischen Charakters, grosse, kariöse Zähne und Füsse von seltenem Umfange. Einer der Herren (.) hatte ihn 'der verweste Säugling' getauft. " (223). Er stellt in allem den absoluten Gegensatz zu Klöterjahn dar, ist ein "wunderlicher Kauz", der manchmal in "ästhetischen Zustand" verfällt, verbringt seine Tage mit Briefschreiben, obwohl er "höchst selten" welche empfängt (224). Der also Charakterisierte scheint nun wirklich nicht auserkoren, den Tristan für die überzarte Isolde abzugeben. Doch so ist es, nur wird das Todesmotiv, um es schon vorwegzunehmen, lediglich symbolisch auf Isolde/Gabriele anwendbar sein. Tristan/Spinell erleidet keinen Liebestod.

In den folgenden drei Teilen wird der Knoten der Handlung geschürzt. Zuerst wird das gegenseitige Interesse bezeugt, indem sich Gabriele bei Dr. Leander nach dem Namen Spinells und dieser bei demselben sich nach der Benennung der Neuankömmlinge erkundigt. Leander, der nicht viel von Spinell hält, antwortet ihr: " . nicht Spinelli, gnädige Frau. Nein, er ist kein Italiener, sondern bloss aus Lemberg gebürtig, soviel ich weiss. " (224). Auf die Benennung des nun wirklich auf die Persönlichkeit des Grosskaufmanns geprägten Namens bekommt er zu hören: "Wie heisst der Mann? fragte Herr Spinell. — *Klöterjahn* heissen sie! sagte Doktor Leander und ging seiner Wege" (226) Spinell hält den Namen für inadäquat für das überaus zierliche und gebrechliche Geschöpf, das zu seinem Träger geworden war. Daher besteht er auf ihrem Mädchennamen, da, wer sie " Frau Klöterjahn nennen wollte, die Peitsche verdiente. (.) Es ist Barbarei und Niedertracht, wenn man die Sitte so weit treibt, auf Sie den Namen Ihres Herrn Gemahls zu übertragen" (232). Auch hier ertönt wieder die komische Übertreibung, die das ganze Wesen des

(5) — Rainer Maria Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Insel, I, S. 23.

(6) — Stefan George, zit. bei Jost Hermand, *Undinen-Zauber in Wissenschaft als Dialog*, Metzler, S. 20.

Mannes charakterisiert, der "des Stiles wegen" im Sanatorium lebt, dessen "Helligkeit und Härte" ihm "Haltung und Würde" verleihen soll, und, genau wie das Frühaufstehen, zu seiner "sittlichen Hebung" beiträgt (228). Dieser Spinell ist der lebensfeindliche Typ, der duckmäuserische Ästhet, der gar nicht das Bedürfnis fühlt, dem Leben zu huldigen; der einen 'verwischte Schatten' der Realität vorzieht, denn dieser regt seine Phantasie an, ohne ihn später zu enttäuschen. Und wenn er in ästhetische Zustände verfällt, so ist sein Lieblingsausdruck der Ausruf: "wie schön, o Gott, wie schön!" (224, 230, 234).

Spinell, dieser "ganz wunderliche Kauz" (231) aktualisiert im Bericht seiner Haltung und Selbstbezwungung (das Leben im Sanatorium des 'Stiles wegen'; das frühmorgendliche Aufstehn als moralische Anstrengung) sowie seiner Eindrücke (der 'halbe Blick' auf die schöne Frau und das ästhetische Zurückschauern vor dem Namen Klöterjahn) sein eigenes Bewusstsein, das eben nicht Ich und die Wirklichkeit reflektiert, sondern in dem das Ich sich eitel spiegelt. Es ist der Stolz auf seine überragende Intelligenz, der in seinen nicht eben häufigen Sätzen deutlich zutage tritt, und auch hier nimmt der Erzähler die Gelegenheit wahr zur Feststellung der burleskhafte Ironisierung, bei der Beschreibung seiner Person zum Beispiel, die "in einem exaltierten Lächeln kariöse Zähne sehen lässt" oder durch die unfreiwillige Komik einer Replik, die beweist, dass seine Darstellung gründlich missverstanden wurde, als er Gabrieles Gesicht, durch seine Phantasie engelhaft gestaltet und ins Übersinnliche gehoben, als etwas beschreibt, auf dem er "verweilen möchte, nicht Minuten, nicht Stunden, sondern mein ganzes Leben lang, mich ganz darin verlieren und alles Irdische darüber vergessen. ", worauf er von Herrn Klöterjahns Gattin gesagt bekommt: "Ja, ja Herr Spinell. Nur dass Fräulein von Osterloh doch ziemlich abstehende Ohren hat" (231).

Doch Gabriele, deren krankhaft-zarte Züge noch von dem "kleinen, seltsamen Äderchen, das sich blassblau und kränklich in der Klarheit und Makellosigkeit dieser wie durchsichtigen Stirn verzweigte" (219) hervorgehoben wurden, machte sich Gedanken über ihre neue Bekanntschaft, hauptsächlich weil es Spinell gelungen war, ihre Neugier anzufachen dahingehend, dass es sie verlangte, ihr eigenes Wesen näher kennenzulernen. In der Unterhaltung mit ihm erinnert sie sich früherer Stunden, Vater Eckhof wird erwähnt mit seinem Geigenspiel, was wiederum Spinell zu seinem 'ästhetischen' Ausruf hinreisst, und ihn immer stärker in Gabrieles Augen positiv gegen ihren Mann absetzt, auf den der zur Sentenz gewordene Satz: "Cet homme, assurément,

n'aime pas la musique" (7) hätte mit Fug und Recht angewendet werden können. Hier erscheinen allerdings auch Bemerkungen, die Aspekte der spezifischen Gedankenwelt Thomas Manns enthüllen, so dass Rasch sicher im Recht ist, wenn er in Spinell "ein durch komische Zutaten wirksam maskiertes, als verzerrtes Spiegelbild gegebenes Selbstporträt des Autors" sieht (8). So behauptet Spinell, "dass ein Geschlecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende noch einmal durch die Kunst verklärt" (234), für jeden Leser ein klarer Hinweis auf die *Buddenbrooks*.

An dieser Stelle erzählt nun Gabriele ihre Geschichte, in der sie mit sechs Freundinnen häkelnd am Springbrunnen im Garten hinter ihrem alten Hause sitzt, eine Geschichte, die, von Spinell mit dem Ausruf "wie schön! Gott, hören Sie, wie schön!" bedacht, später von ihm umgeformt, grosse Bedeutung für die Auslegung seiner Persönlichkeit gewinnen soll. Hier nimmt die seelische Verführung, der Gabriele dann erliegen wird, ihren Anfang. Die Hervorhebung der Gesundheit und Ähnlichkeit von Vater und Sohn Klöterjahn unterstreicht den Kontrast zur Labilität Gabriele's, die den Gatten in Erinnerung behält, als einen Menschen, der ihr "hart und wohlmeinend auf die Schulter" zu schlagen scheint, während sie es vorzieht, "in Schwäche und Gehobenheit auf den Wolkenpfählen zu ruhen, die Herr Spinell ihr dienend bereitete" (237).

Der Höhepunkt in den Beziehungen Gabriele/Spinell und deren Umschlag erfolgt im achten Teil. Es wird ein Tag beschrieben, an dem Übermut in 'Einfried' herrscht, sogar "die Herren mit den unbeherrschten Beinen waren ganz ausser Rand und Band" (238). Den meisten Patienten wurde nämlich erlaubt, unter der sachkundigen Führung Doktor Leanders, eine Schlittenpartie zu unternehmen, nur die Schwerkranken mussten zurückbleiben und ausserdem nahmen auch der Poet, die Magistratsrätin, die Pastorin Höhlenrauch sowie Gabriele Klöterjahn nicht an dem Ausflug teil. Erst in den Abendstunden war die "Expedition" zurückzuerwarten und so trafen sich am Nachmittag Gabriele und Spinell im Konversationszimmer, anfänglich im Beisein der Rätin Spatz. Hier befreit Spinell sich von der Selbstbefangenheit, in die ihn vorher jede direkte Aussprache mit Gabriele gestürzt hatte. Er bestrickt sie mit der wiederholten Bitte, seinen ästhetischen Wünschen um Musik zu willfahren, er besteht auf ihrem Klavierspiel, das ihr von den Ärzten ausdrücklich verboten worden war, da es ihrer Gesundheit schadete. Er geht sie um das Spiel der 'Nocturnes' von

(7) — J. B. P. Molière, *Amphitryon* (1668).

(8) — Wolfdietrich Rasch, *a.a.O.*, S. 169.

Chopin an, selbst nachdem sie ihm deutlich gemacht hatte, dass es ihr schaden könnte: "Wenn Sie fürchten sich zu schaden, gnädige Frau, so lassen sie die Schönheit tot und stumm, die unter Ihren Fingern laut werden möchte" (242). Damit bricht er den letzten Widerstand. Schon dieses 'Nocturne' spielt auf die Nacht an, die sie symbolisch von jetzt an umgeben wird, es "fehlt nur, dass ich die Kerzen anzünde." (242). Die Katastrophe bahnt sich an, die in dem Masse komödienhaft konzipiert ist, als die Beteiligten sich nicht durch Mangel des Bewusstseins, sondern durch Mangel an Bewusstsein provozieren: Spinell dadurch, dass er der labilen Gesundheit Gabriele's nicht achtet, sie durch ihre mangelnde Widerstandskraft gegen seine Wünsche. Sie gab an, nur das eine Stück spielen zu wollen, doch es wurden drei, und dann erhob sie sich, "aber nur, um auf dem oberen Klavierdeckel nach neuen Noten zu suchen" (243). Später folgt *Tristan und Isolde*, die Partitur der Oper, die schon nach dem Vorspiel die Rätin Spatz, bei der "die Langeweile jenen Grad erreicht hatte, wo sie des Menschen Antlitz entstellt" (244) vertrieben hatte und deren Todesmystik nun die Lungenkranke und den zitternden Ästheten zueinander treibt: "Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde" (246).

Es ist der grotesk wirkende Literat, der Gabriele in die künstlich erzeugte Sphäre hebt, ihr das Zusammenspiel der Rhythmen erklärt und — sie lautlos anbetend — dann im schwarzen Gehrock vor ihr kniet. Es ist der Liebesgesang Wagners, der Beiden alles gleichzeitig bietet: "Schweigen und Ton, Tod und Gesang" (9). Das Ganze ist eine literarische Parodie der Wagnerschwelgereien der Jugendstilzeit. Thomas Mann selbst hat in seinem Vortrag *Leiden und Grösse Richard Wagners* den Tristantext des Komponisten in engem Zusammenhang mit Schopenhauer, mit Schlegels *Lucinde* und den *Hymnen an die Nacht* des Novalis gesehen und erwähnt, dass er bei der Lektüre des Schlegelschen Romans "in dem Liebesdialog zwischen Lucinde und Julius die ekstatische Replik anstrich. und an den Rand schrieb *Tristan*" (10). Die Nacht, die für diese Oper, die Wagner selbst als die "tiefe Kunst des tönenden Schweigens" bezeichnet hatte, atmosphärenbestimmend wirkt, erscheint in der Novelle gänzlich umgestaltet, so wie auch eine dahinweisende Bemerkung Schlegels parodistisch umgeformt wird. Der Liebesgesang stellt nicht ein Vorspiel zur Liebeserfüllung dar und die im ironischen Falsett dargebotene Auslegung täuscht den Leser der Novelle nicht. So hiess es bei Schlegel: "O ew'ge Sehnsucht! — Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles

(9) — Hans Mayer, *Tristans Schweigen* in *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen, 1963, S. 351.

(10) — Thomas Mann, *a.a.O.*, Band IX, S. 400.

Blenden sinken und erlöschen, und eine grosse Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen" (11). Und bei Thomas Mann erscheint in Parodie: "Trennen konnte sie des Tages tückisches Blendwerk, doch seine prahlende Lüge vermochte die Nachtsichtigen nicht mehr zu täuschen, seit die Kraft des Zaubertrankes ihnen den Blick geweilt. Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis erschaute (12), dem blieb im Wahn des Lichtes ein einziges Sehnen, die Sehnsucht hin zur heiligen Nacht, der ewigen, wahren, der einsmachenden. " (245). Nachdem das Spiel abgeklungen war, umgab sie tiefe Stille. Er lag vor ihr auf dem Boden, "seine Schultern zuckten" und sie "sass, die Hände im Schosse, vornübergelehnt, vom Klavier abgewandt, und blickte auf ihn" (248). Nach dem Sehnsuchtsmotiv waren sie Erfüllung und Liebestod gewärtig, doch "aus weiter Ferne her näherten sich Schellenklappern, Peitschenknall und das Ineinanderklingen menschlicher Stimmen" (248).

In den folgenden drei Teilen ergibt sich die Lösung des Knotens; die Katastrophe bricht ein. Zwei Tage nach der Schlittenpartie musste Gabriele/Isolde sich legen und "gab. .Blut von sich" (248). Ihr Zustand wurde von Doktor Leander als unheilbar erkannt, der die Behandlung, wie stets in solchen Fällen, Doktor Müller übertrug, von dem Herr Klöterjahn samt dem kleinen Anton nach 'Einfried' bestellt wurden. Mit ihrer Ankunft vollzieht sich der Rückzug Spinells in sein Zimmer, wo der aggressive Brief entsteht, den er Klöterjahn schreibt, eine Mikronovelle innerhalb der ganzen Erzählung, in der das erscheint, was Thomas Mann selbst die "melancholisch-skeptische Kritik am Künstlertum überhaupt, unter dem moralischen und menschlichen Gesichtspunkt" genannt hat (13). "Herr Spinell sass in seinem Zimmer und 'arbeitete'" (250). So heisst es anfangs und wenn das Tätigkeitswort in Führungszeichen erscheint, so doch weil der Erzähler Zweifel an der Gültigkeit dieser Arbeit hat. In der Tat ist hier eine Prise Selbstironie dem Stoff beigemischt, die an die Tirade erinnert, die sich Thomas Mann 1907 in der autobiographischen Skizze *Im Spiegel* leistet: "Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan. ein innerlich kindischer, zur Aus-

(11) — Zitiert nach Thomas Mann, *a.a.O.*, Band IX, S. 400.

(12) — Dieser Passus parodiert offensichtlich das Wagnerzitat aus *Tristan und Isolde*: "Wer des Todes Nacht / liebend erschaut, / wem sie ihr tief / Geheimnis vertraut. "

(13) — In *Blätter der Thomas Mann Gesellschaft*, Zürich, Nr. 6, 1966, S. 20.

schwefung geneigter und in jedem Betrachte anrühiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben. als stille Verachtung” (14).

Ironisiert wird gleicherweise der starke Einfluss des Jugendstils auf den Poeten, der ihn auf Bogen schreiben lässt, in deren “linkem oberen Winkel unter einer verzwickelt gezeichneten Landschaft der Name Detlev Spinell in völlig neuartigen Lettern zu lesen war” (250) und der auch verantwortlich ist für die äussere Haltung des Briefschreibers und den Eindruck, den Stil und Schreibweise erwecken: “Mit zwei Fingerspitzen hielt er eins der sonderbaren Flaumhärchen an seiner Wange erfasst und drehte Viertelstunden lang daran, indem er ins Leere starrte und nicht um eine Zeile vorwärtsrückte, schrieb dann ein paar zierliche Wörter und stockte aufs neue. Andererseits muss man zugeben, dass das, was schliesslich zustande kam, den Eindruck der Glätte und Lebhaftigkeit erweckte, wenn es auch inhaltlich einen wunderlichen, fragwürdigen und oft sogar unverständlichen Charakter trug” (251). Ganz im Geist des Jugendstils stellt die präziöse Stilisierung sich dar, mit der Spinell ein von Gabriele erwecktes Bild aus ihrer Jugenderinnerung umformt. Hier erscheinen, wie Wolfdietrich Rasch überzeugend beweist, genaue Anlehnungen an Zeichnungen und Beschreibungen aus der Zeit um 1900 und Spinell ist sich scheinbar gar nicht bewusst, dass er mit eigener Interpretation die dürftigen Angaben aus Gabriele Eckhofs Jugendzeit bereichert. Er sagt nämlich, dass er eine “kurze, unsäglich empörende” Geschichte erzählen möchte, “ohne Kommentar, ohne Anklage und Urteil” (251). Doch der Vergleich mit der Beschreibung der Gabriele macht seine jugendstilmässige Auslegung überdeutlich. Gabriele hatte absolut naiv berichtet: “Ja, ich habe all die Jahre in lieber Erinnerung; besonders den Garten, unseren Garten, hinterm Hause. Er war jämmerlich verwildert und verwuchert und von zerbröckelten, bemoosten Mauern eingeschlossen. ” (234). Dieses aus der Erinnerung geformte Abbild wird folgendermassen verwandelt: “Erinnern Sie sich des Gartens, mein Herr, des alten, verwucherten Gartens hinter dem grauen Patrizierhause? Das grüne Moos spross in den Fugen der verwitterten Mauern, die seine verträumte Wildnis umschlossen” (252). So wird das ganze Bild umgestaltet und aus den häkelnden Freundinnen Gabriele werden singende Jungfrauen, die ihre Blicke auf den Wasserstrahl des Springbrunnens richten, “und ihre leisen, hellen Stimmen umschweben seinen schlanken Tanz” (252). Diese Szene begründet in Spinells Brief die Empörung, die er gegen den “plebejischen Gourmand”, den “Bauer mit Geschmack” (253) Klöterjahn verspürt. Aus seiner Sicht heraus ist es dessen Schuld, dass

(14) — Thomas Mann, *a.a.O.*, Band XI, S. 332-333.

dem erwähnten zarten Bilde eine "Fortsetzung der Gemeinheit und des hässlichen Leidens" (252) gegeben wurde, und — besonders geschmacklos in seinen Augen — dass Gabriele diesen "ordinären Namen (254) trug, und die "müde, scheue und in erhabener Unbrauchbarkeit blühende Schönheit des Todes" (254) in den grauen Alltag erniedrigt wurde. Man bemerkt hier die Verklärung des Todes, der als in "blühender Schönheit" prangend gesehen wird und man erkennt sofort den wahren Grund der Spinellschen Begeisterung für Gabriele. Er liebt sie nicht, auch will er sie nicht besitzen, wie dieser 'ordinäre' Klöterjahn; er verspürt sich durch sie ästhetisch gekitzelt und es ficht ihn nicht an, dass sie die Erfüllung seiner Wünsche mit dem Leben bezahlen muss. Das lebensferne und feindliche Element seiner Anschauung und Begeisterung ist somit treffend gekennzeichnet.

Die Katastrophe, Gabrieles Tod, tritt ein, noch während Herr Klöterjahn in Spinells Zimmer, mit dessen Brief in der Hand, den Dichter mit einer Schimpfkanonade aus dem Bereich des 'gesunden Lebens' abkanzelt und der Poet, direkt konfrontiert mit seinem Gegner, gar nicht die Argumente mehr zur Hand hat, die seine brieflich geäußerte Empörung unterstützen könnten. Den aggressiven Vorwürfen gegen den banausischen Klöterjahn wird vollends das Gewicht genommen, wenn sich Spinell in der Konfrontation "lächelnd, entschuldigend und beinahe demütig" (256) benimmt und Gabrieles Gatte sogar, anhand einer Beschreibung der Handschrift des Poeten indirekt den von ihm vertretenen Zeitstil in seiner ganzen Schwäche verspottet: "Sie schreiben eine Hand, die miserabel ist. Auf den ersten Blick scheint es ganz sauber, aber bei Licht besehen ist es voller Lücken und Zitterigkeiten" (247) Ja, der 'wunderliche Kauz' wird heruntergerissen nach Strich und Faden und dessen geistreiche Formulierungen werden mit unschön gewählten Worten abgetan. Da ist vom "Herz in den Hosen haben" die Rede und von "in die Pfanne hauen", Spinell wird als 'Esel' und 'hinterlistiger Idiot' gekennzeichnet, und da er dasteht, "hilflos. wie ein grosser, kläglicher, grauhaariger Schuljunge" (257) bekommt er erzählt, wie das war mit dem Bild der 'sieben Jungfrauen' im Garten: " 'Sie sangen' Punkt. Sie sangen gar nicht! Sie strickten. Ausserdem sprachen sie, soviel ich verstanden habe, von einem Rezept für Kartoffelpuffer" (259). Weiter konnte die Desillusionierung nicht getrieben werden!

Als auf diese Art das präziös aufgebaute Jugendzeitbild zusammenbricht, klopft es und Klöterjahn wird von der Magistratsrätin Spatz an das Sterbebett der überzarten Gattin gerufen. Genau hier nimmt der Epilog seinen Anfang, denn während Klöterjahn zu seiner sterbenden Frau eilt, schliesst Spinell die Tür, "betrachtet sich im Spiegel"

und "nimmt einen Kognak zu sich, was kein Mensch ihm verdenken konnte" (260). Ihn ficht der Tod von Frau Klöterjahn nicht an, und ausserdem: "man ist nicht geschaffen für so plumpe Erlebnisse wie dieses da" (261). Einen plötzlichen Entschluss fassend, nimmt er seinen Hut, tritt aus dem Zimmer und geht in den Garten. "Er schritt in tiefem Sinnen" (261). Die Natur bietet wieder das stilmässige Aussehen der Zeit, die Nachmittagsbeleuchtung hebt die Grotten, Laubengänge und Pavillons noch hervor, und Spinell summt eine Musik vor sich hin: das Sehnsuchtsmotiv aus *Tristan und Isolde*. Doch als er gerade wieder im Begriff war in 'ästhetische Zustände' zu verfallen, erkennt er einen Kinderwagen im Garten, der gerade auf seinem Wege stand, und darin "sass Anton Klöterjahn der Jüngere, sass Gabriele Eckhofs dicker Sohn!" (262) Er liess Detlev nicht vorüber, denn er begann "zu lachen und zu jubeln", "er kreischte vor unerklärlicher Lust" (262) und sein "animalisches Wohlbefinden" schlägt den Poeten in die Flucht, da er "gefolgt von dem Jubilieren des kleinen Klöterjahn" spürt, "dass er innerlich davonläuft" (262).

Diese dem Gelächter preisgegebene Gestalt, die unter gewissen äusseren und inneren Aspekten einer Beschreibung des Schriftstellers Arthur Holitscher (*Das unruhige Asien, Worauf wartest du?, Lebensgeschichte eines Rebellen*) sehr ähnelt (15) ist die Hauptgestalt dieser Burleske, und wahrlich die wirklich grotesk-komische Figur. Dasselbe kann nicht von Gabriele gesagt werden, wie auch nicht von Klöterjahn, dessen biedere Züge und banausische Verhaltensweisen unfreiwillige Komik vermitteln, die aber nicht komisch an sich wirken. Gleichviel entsteht im Leser der Eindruck des Burleskhafte, weil die Züge der Jugendstilepoche so stark nachgezogen und gegen das Natürliche abgesetzt werden. Das Parodistische des jugendstilmässig — dekorativen Schönheitskultes, das ihn als absolut leer, einseitig und dekadent decouvriert und Thomas Manns ironische Distanzierung von diesem Zeitstil beinhaltet, ermöglicht die burlesk-satirische Behandlung und erklärt die Ausführungen und die Benennung in der anfangs erwähnten Briefstelle.

(15) — Wolfdietrich Rasch, *a.a.O.*, S. 162 ff.

FORMAS DA “NARRATIVA ENQUADRADA” NA NOVELA ALEMÃ DO REALISMO POÉTICO

Olívio Caeiro

A imprecisão que caracteriza o uso da terminologia própria das ciências literárias é um dos obstáculos que se deparam, não só ao historiador e ao crítico da literatura, mas talvez principalmente a quem, por dever de ofício, pretende comunicar a uma massa discente os conhecimentos tradicionais da cultura. Raramente as fontes de consulta se mostram de acordo na aplicação dos conceitos-chave que designam épocas ou correntes, como o de classicismo, romantismo, naturalismo, etc., pois que a sua definição e a sua delimitação cronológica envolvem fenômenos históricos e socioculturais de tal complexidade, com tais zonas de coincidência e de interpretação, com tanta variedade do fator humano individual que neles intervém, que os solenes conceitos acabam por reduzir-se, quantas vezes!, a simples comodidades didáticas. O mesmo diremos das designações puramente formais, como o conceito de *estilo*, a distinção entre o *hino* e a *ode*, entre *romance* e *novela*, entre *tema* e *motivo*, etc., cuja aplicação, além de variar de país em país, ainda varia de indivíduo para indivíduo. Aí está um objeto que bem merecia mais uma das tentativas da padronização internacional que se está tentando nos mais variados campos científicos!

Vêm-nos estas reflexões a propósito dum curso que recentemente professamos na Universidade de Lisboa sobre a novela alemã na corrente do Realismo Poético e cuja meditação aliás originou a perspectiva que escolhemos neste breve ensaio. Mas, para que a comunicação se tornasse possível, foi indispensável começar por estabelecer com os alunos uma espécie de *entente cordiale* sobre a noção e a utilização de alguns conceitos, tais como o de “novela”, “narrativa enquadrada” e “Realismo Poético”, contidos no título do nosso ensaio. Isto é, tivemos que criar uma linguagem comum em que todos nos entendêssemos, antes de encetarmos uma especulação problemática; tanto mais que, para além das divergências terminológicas já conhecidas, havia que acomodar à língua portuguesa algumas designações a importar dos autores germânicos.

E', pois, pela delimitação de “novela”, de “narrativa enquadrada” e de “Realismo Poético” que aqui vamos também principiar.

*

* *

Só por comodidade de expressão, e à míngua de termo mais apropriado em português, usaremos aqui *novela* no sentido do alemão *Novelle*. A designação alemã para esta forma narrativa provém, em última origem, como é evidente, do étimo latino *novella*, em princípio um termo jurídico do código justiniano, que na Itália do século XII entra na terminologia literária para designar uma breve narrativa, em verso ou em prosa, em que se procura comunicar (ainda de acordo com o sentido etimológico) um acontecimento *novo*, e por isso mesmo insólito e sensacional, mas do âmbito da realidade possível. E' pela via italiana que o étimo se comunicou à Europa culta; porém, ao passo que o inglês *novel* hoje designa claramente o *romance*, o português *novela* (tal como o francês *nouvelle*) parece distinguir-se daquele por uma menor extensão e uma estrutura necessariamente mais rudimentar, que a aproximam do conto e com ele a confundem. A sinonímia conto-novela é mesmo prática corrente nos dicionários.

Na Alemanha, quando a apropriação *Novelle* aparece em 1764, no prefácio de Wieland à 2.ª edição do *D. Sílvio de Rosalva*, o autor traça também a sua distinção do romance, pela simplicidade do plano e a menor extensão da fábula, e noutro escrito de 1805 acrescenta que a *Novelle*, ao contrário do conto popular (*Märchen*), não decorre num mundo fantástico ou utópico, dirige-se aos acontecimentos possíveis nas condições do quotidiano. Depois, no tratamento que sucessivamente lhe é impresso por Goethe, por H. v. Kleist, pelos românticos, pela geração do Realismo Poético, a novela adquire na Alemanha feições que a individualizam em relação às formas congêneres europeias. Ela veio mesmo a constituir uma das manifestações mais preponderantes e mais originais da literatura alemã no século XIX. Por isso E. K. Bennett, reconhecendo que o fenómeno não dispõe de designação própria em inglês, intitula a sua história da novela alemã: *A History of the German "Novelle"* (Cambridge U. P., 1965, 1.ª ed. 1934).

Não vamos aqui historiar (para não nos arredarmos do objeto em vista) a evolução que a novela ali percorreu a partir das *Conversas de emigrados alemães* (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), que Goethe compôs em 1794-5 e foram o grande impulso

para a novela romântica. Remetemos o leitor para a bibliografia especializada (1). Convém todavia sublinhar que, justamente porque a sua evolução atravessa uma fase da história literária alemã riquíssima de cambiantes e dos gênios criadores mais distintos entre si, difícil se torna construir uma definição abrangendo toda a variedade dos espécimes. E. K. Bennett propõe esta síntese: “A *Novelle* é uma narrativa em prosa, geralmente mais curta que o romance, tratando duma situação, conflito, evento ou aspecto duma personalidade, de natureza peculiar; narra alguma coisa de *novo*, no sentido de insólito ou surpreendente” (2).

Será isso o que a prudência nos autorizava a aceitar, e, mesmo assim, como a definição deixa entender, ainda podíamos objetar com exemplos de novelas mais extensas que alguns romances.

Em que consiste então o específico da novela alemã? A nosso ver, em primeiro lugar, justamente naquele insólito dum acontecimento central que gera um ponto de viragem na linha narrativa e em torno do qual vai desenrolar-se uma ação em círculo fechado. É esta característica estrutural que a distingue da narrativa progressiva do conto ou do romance, mesmo da de outras formas menores, como a *Erzählung* e a *Kurzgeschichte*. Aí, curiosamente, aproxima-se a novela do baladesco: dir-se-ia que na definição de E. K. Bennett bastaria substituir *narrativa em prosa* por *narrativa em verso*, e estávamos perante a balada. Somente (e nisso se mostra omissa aquela definição), vem em segundo lugar que a novela, ao invés do conto e da balada, nos situa quanto possível num universo familiar. Chegará por vezes à beira do fantástico, dar-nos-á uma suspeita da sua existência, mas nunca a autêntica novela perde a radicação no concreto, a intimidade com o real quotidiano (3).

*

* * *

(1) — E. K. Bennett, *op. cit.*; Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, Munique 1964; Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1960; Joseph Kunz, *Geschichte der deutschen Novelle von 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, in *Deutsche Philologie im Aufriss*, vol. II, pg. 1795 segs., Berlim 1964; Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, Munique 1957; Richard Thieberger, *Le genre de la Nouvelle dans la littérature allemande*, Paris 1968; Benno von Wiese, *Novelle*, Stuttgart 1969.

(2) — *Op. cit.*, pg. 1.

(3) — Sobre as coincidências e distinções entre a novela e outras formas narrativas, vd. J. Klein, *op. cit.*, pg. 8 segs. — Ainda sobre a questão controversa da definição de *Novelle*, vd. Donald Lo Cicero, *Novellentheorie. The practicability of the theoretical*, Haia 1970.

As dificuldades duma teoria sobre a novela agravam-se ainda com a presença de determinados elementos cuja recorrência parece torná-los indispensáveis — é como se eles fizessem parte da essência desta forma narrativa. Assim, Paul Heyse, em prefácio à coletânea *Tesouro de novelas alemãs* (*Deutscher Novellenschatz*, 1871), enuncia a famosa *teoria do falcão*. Tendo em mente a 9.ª história do 5.º dia do *Decameron* de Boccaccio, intitulada *O falcão*, nela vê Paul Heyse a genuína essência da novela, pelo nítido recorte da fábula, redutível às cinco linhas com que o próprio Boccaccio começa por sintetizá-la, em íntima associação com a existência dum objeto simbólico — ali um falcão —, que confere a essa novela um cunho inconfundível. Cada novela seria pois dotada dum símbolo concreto que a individualiza. Ora, se isto é verdadeiro para *A faia dos judeus* (*Die Judenbuche*) de Annette von Droste-Hülshoff, para *A aranha negra* (*Die schwarze Spinne*) de Jeremias Gotthelf, e para tantas cujos títulos já em si contêm a promessa do objeto simbólico (tal como *O falcão*), muitas outras podem citar-se onde falta esse elemento, e nem por isso hesitamos em classificá-las de novelas.

Outra das características recorrentes (embora não de observância obrigatória) é o recurso à *narrativa enquadrada*. Eis um dos pontos em que nos foi necessário estabelecer com os alunos a convenção terminológica a que já aludimos. A expressão *narrativa enquadrada*, divulgada no ensino superior como correspondência do alemão *Rahmenerzählung*, tem ocasionado confusões. Trata-se dum tipo de construção épica, em que uma ou mais narrativas se subordinam a uma outra narrativa ou situação, esta introduzida pelo autor para funcionar simultaneamente como enquadramento ambiental e elemento de aglutinação daquelas. O plano enquadrante é designado em alemão por *Rahmen*, e cada um dos planos enquadrados por *Binnengeschichte* ou *Binnenerzählung*. Daí a tendência natural dos alunos para usarem *narrativa enquadrada*, ora no sentido genérico de *Rahmenerzählung* (a técnica estrutural), ora no sentido restrito de *Binnengeschichte* (a narrativa subordinada ao enquadramento). Do nosso convênio resultou a solução seguinte, norma que aqui também adotaremos:

Rahmenerzählung = narrativa enquadrada
Rahmen = moldura
Binnengeschichte = narrativa interior

E' de múltiplas possibilidades da narrativa enquadrada que aqui nos vamos ocupar. A atenção que últimamente temos vindo a dispensar ao estudo da novela alemã no Realismo Poético convenceu-

nos de que o exame daquela forma tectônica, conforme o tratamento sucessivo dos vários autores, pode documentar de maneira sugestiva, não só a estilização e o requinte a que então ascendeu a prática da novela, mas também uma evolução estética no seio do Realismo Poético, a distanciar-se progressivamente do patrimônio romântico e iluminista e a acercar-se dos movimentos simbolistas e impressionistas do fim do século. A comprová-lo, selecionamos alguns exemplos que nos pareceram representativos, alinhamo-los por uma ordem que, não sendo em rigor a cronológica, será a mais apropriada à perspectiva diacrônica em vista, e vamos passar à sua análise. Mas, antes, deixamos ainda uma nota acerca do Realismo Poético.

*

* * *

Já noutra lugar chamamos a atenção para as dificuldades e a divergência de critérios quanto a definir e delimitar aquela corrente literária, e ali indicamos as pistas bibliográficas a quem interesse aprofundar o problema (4). O que neste momento nos importa é fixar o sentido em que aqui convencionamos usar a expressão *Realismo Poético*. Ora os textos em que vamos apoiar-nos situam-se, como adiante se verá, entre 1828 e 1855, o que parece contrariar a balizção freqüentemente adotada de c. 1850-1890, isto é, o período que medeia entre o fim do Romantismo e o começo do Naturalismo.

Na verdade, por um lado achamos vantagem em recuar os limites iniciais do Realismo Poético, nele englobando o *Biedermeier* (1815-1848, ou seja, do fim das campanhas napoleônicas à revolução de Março), a fim de aí incluirmos dois autores indispensáveis ao nosso propósito: Franz Grillparzer e Jeremias Gotthelf. De resto, nunca achamos muito convincente uma distinção profunda entre os dois conceitos. Essa honesta literatura do *Biedermeier*, tranqüila e otimista, mais virada para o idílio doméstico e os encantos da vida rústica que para a contestação político-social do movimento seu contemporâneo — *A Jovem Alemanha* —, descobrindo no prosaísmo do quotidiano os encantos duma poesia oculta, mas sem o delírio imaginativo dos românticos — não será o perfil que se repete na literatura do Realismo Poético, de que o *Biedermeier* é o precursor imediato?

Por outro lado, não vimos necessidade de selecionar os nossos exemplos para além da década de 50 (justamente o ápice do Realis-

(4) — No nosso ensaio: *O baladesco e a poesia de Eduard Mörike (1804-1875)*, in *Revista da Faculdade de Letras*, III-12, Lisboa 1969.

mo Poético), porque ali achamos representadas, quase lado a lado no tempo, as tendências que nos importava equacionar.

*

* *

Jeremias Gotthelf e a tradição boccacciana

Boccaccio criou no *Decameron* o tipo clássico da moldura: um grupo de indivíduos de boa sociedade, reunidos por força duma situação accidental que promete prolongar-se (neste caso a fuga a uma epidemia de peste que grassava em Florença), vão contando histórias para quebrar a monotonia dum tempo forçado. Também Chaucer, fosse por sugestão direta ou por outra via qualquer (está por comprovar se de fato conheceu o *Decameron*), juntou os seus peregrinos numa estalagem na Inglaterra do século XIV e pô-los a contar histórias a caminho de Cantuária. As narrativas selecionadas pelos dois autores, numa variedade tonal que vai do heróico ao obscuro, procuram servir o agrado dum círculo social, mais homogêneo, embora, no caso de Boccaccio, mas onde, então como hoje, há gostos para tudo.

A pitoresca apresentação que Chaucer nos faz dos seus peregrinos (deixando-os depois intervir ao longo da obra, em contraponto de caracteres, no comentário à atuação dos outros narradores) confere à sua moldura uma função que não é meramente aglutinante. Se as narrativas interiores constituem, por assim dizer, a parte lúdica da obra, o recreio para a imaginação do leitor, essa panorâmica mental da Inglaterra do século XIV que elas nos proporcionam é intimamente completada por uma chamada à realidade, naquele fresco movimentado e policromo da moldura.

Resta saber até que ponto o grande poeta inglês tencionava aperfeiçoar a conexão estrutural, se houvesse completado os *Contos de Cantuária*. Boccaccio, que completou o *Decameron*, já pôde então deixar-nos um quadro mais aperfeiçoado, mais definitivo, em que a moldura assume no contexto da novela uma função do maior relevo. Nella se dá uma descrição impressionante da perturbação em que se achava a cidade de Florença; depois seguem-se-lhe as narrativas agrupadas por jornadas, cada uma destas subordinada a temática própria e precedida dum cerimonial galante por parte dos narradores. Assim, é na moldura que se contém a mensagem da obra: o universo criado naquela casa de campo converte-se na reconquista dum paraíso perdido, como fuga que é duma situação de caos.

Raras composições literárias terão desfrutado da popularidade do *Decameron*. Na Alemanha dos fins do século XVIII, quando Goethe inicia o surto novelístico (5) com as *Conversas de emigrados alemães*, é ainda a tradição de Boccaccio que está presente. A composição de Goethe é uma narrativa enquadrada, e por sinal paralela à do *Decameron*: um grupo de aristocratas alemães da margem esquerda do Reno, expulsos dos seus castelos pelos exércitos da Revolução Francesa, buscam refúgio numa casa de campo; junta-se-lhe de surpresa outro grupo, igualmente acochado pelas vicissitudes da guerra, gera-se entre eles a controvérsia política, e a fim de restabelecer a harmonia social, tal como em Boccaccio, o capelão da família organiza entre os circunstantes o ciclo de narrações que constitui o corpo interno da obra.

Numa fase incipiente do Realismo Poético, também alguns autores aderem ainda à convenção da narrativa enquadrada, com o aparato de entretenimento social típico de Boccaccio, mas vai-se perdendo o caráter cíclico, ainda presente em Goethe, e imprimem-lhe uma estilização e uma subtileza de intenções que ultrapassam o *Decameron* e aquela primeira tentativa goetheana, mostrando o fruto das experiências que a prática da novela entretanto havia acumulado na literatura alemã. Sirva-nos de exemplo *A aranha negra*, do suíço Jeremias Gotthelf, publicada em 1842.

Esta novela tem por enquadramento uma festa de batizado em zona rústica do cantão de Berna. Jeremias Gotthelf, pastor protestante radicado na região, dá-nos nessa moldura uma descrição realista e assaz pitoresca dos costumes dos camponeses, sua mentalidade e interesses. O quadro tem o seu quê de idílico. Trata-se duma comunidade rural perfeitamente conforme com o âmbito da sua existência, praticando uma exploração agrícola que corre de feição, longe do bulício urbano e das ambições mesquinhas, unida pela prática comum da virtude, dos prazeres inocentes e do temor a Deus. Mas logo aí afloram alguns elementos que carecem de desenvolvimento, pois aquela sociedade, confinada ao perfil das montanhas que a cercam, ocupa um espaço definido desde tempos remotos e vive a interrogação da sua continuidade. Está portanto em jogo o destino histórico do Homem. Ora o simbolismo do ato que decorre — o acolhimento dum novo membro na grei religiosa e sua purificação da mancha do pecado — vem enriquecer o elemento histórico com um sentido espiritual: o destino do Homem cristão.

(5) — Usaremos aqui “novelístico” no sentido estrito de “respeitante à novela”

Eis a temática que Gotthelf vai desenvolver na narrativa interior. A contemplação da estranha trave de madeira que forma uma das ombreiras da janela, em contraste com o branco imaculado da fachada dessa casa rústica (como a mancha do pecado que se enquista na pureza original da alma) começa por intrigar os circunstantes e acaba por levar o decano da família — o avô — a uma longa narração alegórica (cerca de 2/3 da obra) sobre a origem da trave negra e sua presença nas sucessivas gerações daquela comunidade.

A narrativa interior compõe-se de duas histórias quase sucessivas. Na primeira, os camponeses, antepassados da aldeia na época medieval, obrigados a tarefas ingentes pela tirania dos senhores feudais, enfraquecem na sua capacidade de martírio e acabam por pactuar com o diabo, que lhes promete auxílio a troco da entrega duma criança por batizar. Não cumprindo os camponenses o contrato, espalha-se por artes demoníacas uma praga de aranhas negras que tudo dizimam, desde os gados às colheitas e às vidas humanas. Só com o sacrifício da própria vida uma mãe inocente consegue apoderar-se da aranha original e encerra-a num buraco da ombreira da janela, onde fica aprisionada.

Na segunda história, séculos depois, é a estultícia dos camponeses, entregues aos prazeres mundanos e esquecidos da vida espiritual, que num ato insensato solta a aranha do seu buraco, e mais uma vez se espalha o malefício. De novo a imolação dum inocente vem restabelecer a paz, com a recondução da aranha ao esconderijo; mas a trave negra onde ela se encerra continuará incrustada na casa reconstruída, como ameaça permanente a todas as gerações, do mal que a loucura dos Homens pode a cada momento desencadear.

Como é evidente, a obra ganha maior unidade estrutural que em Boccaccio, porque as intenções são distintas: o novelista italiano, criando tal universo poético no seio do caos, pretende sobretudo entreter os seus leitores com o relato objetivo e desapaixonado duma coleção de historietas; o pároco suíço, empenhado na catequese dos camponeses do Emmental, procura induzi-los à observância dos deveres cristãos. Daí a íntima relação entre a moldura, onde está retratada a existência dos contemporâneos a quem a mensagem se dirige, e a parábola interior que a ilustra em jeito de pregador.

A fusão processa-se, em parte, através da presença dum mesmo elemento em ambas as zonas. Por exemplo a aranha, objeto-símbolo que funciona de *falcão* nesta novela: ela foi a manifestação do mal e o instrumento do castigo, e continua latente a sua ameaça. Também

o motivo do batismo cristão, fulcro da moldura, preside às duas fases da narrativa interior. Além disso, as sucessivas gerações dos camponeses, na sua evolução histórica, estabelecem com a atualidade da moldura uma continuidade no espaço e no tempo.

Temos, pois, a narrativa enquadrada de Boccaccio reduzida à intervenção dum único narrador, concentrada na zona interna numa história parabólica desenrolada em duas fases, e dotada dum sentido pedagógico ausente no modelo italiano, mas que por mais duma vez se manifestou na novela alemã posteriormente às *Conversas de emigrados alemães*.

*

* *

Franz Grillparzer e o destino trágico do indivíduo

Dois cavaleiros alemães, em missão diplomática a caminho de Versóvia, vão pernoitar já perto do destino, no mosteiro de Sendomir. O imponente edifício de estilo antigo é porém de construção recente, e a singularidade do fato, numa época em que a fundação de conventos já não era habitual, leva os cavaleiros a inquirir do monge que os acolhe a história da instituição e o nome do fundador. Não menos singular é a figura do próprio monge, que, visivelmente perturbado, enceta por fim a narrativa pedida.

E' esta a moldura da novela *O mosteiro de Sendomir* (*Das Kloster bei Sendomir*, 1828), do dramaturgo austríaco Franz Grillparzer. A narrativa interior consiste na história do conde Starschensky, um nobre polaco cuja mulher mantém relações adúlteras com um primo. Ela vem a ser assassinada pelo marido, e este, expiando voluntariamente o seu crime, manda construir o convento e nele se retira para o resto dos dias.

Começamos por sublinhar que nesta novela, ao contrário da anterior, a moldura praticamente se apaga. A história do conde Starschensky, num imprevisto de lances dramáticos de alta tensão, preenche a obra com uma presença tão obsessiva que facilmente esquecemos os cavaleiros, o monge e o convento. Apesar de abrir com aquele enquadramento e a ele se regressar no final, com o mesmo retorno à realidade que já vinha na tradição boccacciana, é como se a narrativa interior bastasse só por si à construção da novela. E, todavia, o recurso à narrativa enquadrada não foi neste caso mera convenção no-

velística; mais uma vez a combinação das duas zonas estruturais procura servir as intenções da obra. Vejamos como.

Até ao encontro fatal com Elga, a adúltera, o conde vivera no castelo dos seus vastos domínios existência retirada. Na aparência um misógino, era por natural timidez, e por um culto severo da sua própria figura moral, que até então evitara o contato com mulheres. Construiu, pois, para seu uso uma daquelas mundivências que não admitem brechas, um universo onde a irrupção do mal é a ruína inevitável dum sistema assente na harmonia.

E' sob a figura de Elga que o mal vai ali introduzir-se. Avista-a um dia, à beira da miséria, numa rua de Varsóvia; tomado de piedade e sentindo despertar toda a capacidade de amar até então reprimida, dá-lhe a sua proteção, apaixona-se e vem a casar com ela. O resto da história será uma revelação que incide sobre as duas personagens, até ao desenlace trágico que as há-de aniquilar. Elga, sob a capa duma dissimulação artilosa, vai progressivamente revelando toda a monstruosidade da sua natureza demoníaca; ao conde irá revelar-se-lhe a face oculta da vida: a mentira, a perfídia, a ingratidão, a maldade dos homens em toda a sua nudez.

À maneira que se acumulam as provas do adultério, Starschensky vai concebendo friamente o seu plano para o justicamento de Elga, mas dá-lhe ainda ironicamente uma última oportunidade: oferece poupar-lhe a vida, em troca da vida duma filha que entretanto nascera como produto dos amores ilícitos. Elga comete então a derradeira baixa — aceita a morte da filha para salvar-se a si própria. Starschensky chegara assim ao limite da sua revelação: por isso trespassa a mulher com uma espada, como quem extirpa do seu universo um tumor maligno.

Está portanto em equação o destino trágico do indivíduo, subitamente desencadeado por um encontro de acaso. O tema é servido de forma adequada pelo relato objetivo do monge, a partir do ponto de convergência que é o mosteiro como local da expiação. Mas Grillparzer, o dramaturgo, reserva-nos uma última surpresa: terminada a narração, regressa-se ao enquadramento e entra por fim o abade, que se dirige ao monge por estas palavras: “Onde estás tu, Starschensky? Está na hora da tua expiação”

Isto é: acabáramos de assistir, não a uma historieta de convivência social à maneira de Boccaccio, mas a uma confissão pungente, a que a moldura, encobrendo até o final a identidade do narrador, confere um decoro e uma dignidade próprios da grande tragédia. O ritmo tenso

em que decorre toda a narrativa interior continua e completa-se na moldura com este último lance teatral da revelação de identidade. Além disso, o círculo fechado *moldura-narrativa interior* como que repete na estrutura da obra o périplo da existência da própria personagem: o homem que abandona a sua vida monacal no castelo onde nasceu, mas a ela regressa fatalmente após um contato trágico com o mundo dos homens.

•

* *

Eduard Mörike e a ironia da forma

Em *A viagem de Mozart a Praga (Mozart auf der Reise nach Prag, 1855)*, Eduard Mörike, o notável poeta da Suábia, introduziu no tratamento da narrativa enquadrada uma feição que vamos procurar definir como *ironica*. Antes, porém, que nos justifiquemos através da análise estrutural da obra, começamos por um esboço da fábula.

No outono de 1787, Mozart viaja com sua mulher, Constança, pela floresta da Boêmia, com destino à cidade de Praga, onde vai ocupar-se da primeira representação da ópera *D. João*. Uma das pausas da jornada leva-os a certa estalagem junto ao palácio dos condes de Schinzberg, no dia em que vão festejar-se os esponsais de Eugênia, sobrinha do conde, com um jovem barão. O compositor, evitando o ambiente prosaico da estalagem, interna-se em devaneio nos jardins do palácio. A contemplação duma laranjeira, árvore estranha naquelas paragens, traz-lhe à mente lembranças duma viagem por Itália na sua juventude e, absorto na inspiração musical, colhe um dos frutos pendentes, acaricia-o, corta-o, aspira-lhe o perfume. Gesto fatal, pois que a árvore estava simbolicamente reservada para a cerimônia desse dia e justamente os nove frutos que ostentava serviriam de ilustração a um poema sobre as nove musas, a recitar por um dos convivas. O jardineiro surpreende o intruso e denuncia-o; Mozart desculpa-se num bilhete galante dirigido à condessa, apresentando-se em penitência qual Adão expulso do paraíso após a colheita do fruto proibido; mas, em vez de sofrer a punição, o reconhecimento da sua identidade é objeto de acolhimento festivo no palácio, e aí temos Mozart e Constança integrados naquele dia de alegre convívio. Executam-se algumas das suas partituras, discorre-se espirituosamente sobre a presença daquela laranjeira na tradição dos Schinzberg, Mozart descreve em

pormenor a reminiscência de Nápoles que associara à contemplação da árvore e Constança narra alguns episódios da vida privada do marido. Assim decorre um típico serão da época do rococó. Na manhã seguinte, o casal Mozart prossegue a jornada, agora em carruagem oferecida pelo conde em sinal de amizade.

Fábula extremamente simples, como se vê, limitada aos acontecimentos banais de 24 horas na vida dum artista. Falta-lhe aquele tom desacostumado, intrigante, que observamos nas duas novelas anteriores, e também não se vislumbra claramente o acontecimento espetacular associado a uma viragem súbita na existência da personagem, que é de uso na novela. Além disso, o caso dum homem que chega, comete um equívoco, convive e parte de novo na linha do seu destino, aparenta uma narrativa de forma aberta, sem princípio nem fim, bem longe da ação circular em torno dum ponto fixo, em que temos vindo a insistir. E não obstante, o exame interno da obra mostra-nos a presença dos elementos novelísticos; o seu tratamento é que se mostra tão estilizado, que mal os reconhecemos à primeira vista.

O evento insólito será o *encontro* de Mozart com uma laranja, que, para mais, nem sequer tem a feição transcendente da faia dos judeus na novela de Annette — é simples planta de estimação doméstica. Daí que o objeto com função simbólica — o *falcão* aqui utilizado por Mörike — se apresenta espiritualmente incarnado numa laranja! Assim, o ato fatal e o ponto de viragem a ele associado resultam numa hipertrofia humorística do comportamento humano, por isso mesmo aludida ironicamente como uma nova “expulsão do paraíso” Isto é, pelo mecanismo cômico do “mons parturiens” a situação ameaçadora distende-se num episódio de proporções insignificantes, que é sublinhado com uma gargalhada geral, quando Mozart faz dele um relato hiperbólico no salão dos condes. Sem aquele incidente, aliás, não teria Mozart desfrutado as horas de felicidade que ali viveu.

Passando agora ao problema específico da narrativa enquadrada, há-de notar-se que nesta novela, também ao contrário das duas já comentadas, cabe à moldura o máximo relevo. A recordação que nos fica após a leitura é quase totalmente preenchida com as vivências do compositor junto dos condes de Schinzberg; o que ali se insere como narrativas interiores são pequenas aquarelas a ilustrar o perfil de Mozart, ou como que acordes modificados do tema dominante no contexto geral duma partitura. De fato, a obra só nos revela o seu sentido profundo quando a encaramos em função da ambigüidade o

homem e o artista que Mörike concebeu no herói da sua novela. E então a ironia dos elementos novelísticos explica-se como a consequência formal dessa outra ironia suprema que é o desajustamento entre a vida e a arte.

As narrativas interiores vão, pois, caracterizar a personalidade bifronte do artista. Na primeira é ele próprio quem nos apresenta o fenômeno da inspiração, ao descrever aquele espetáculo de luz e cor a que outrora assistira na baía de Nápoles. Essa evocação perante a laranjeira do jardim inspira-lhe o tema duma dança nupcial campestre que ainda faltava compor para a ópera *D. João* e é executada em primeira audição nessa festa de esponsais. Aí temos Mozart, o artista, em toda a dimensão do seu gênio. Se ele pode colher o fluxo da inspiração na contemplação da realidade banal que é o fruto pendente duma árvore, nem por isso é menos evidente o seu alheamento do real no momento do transe, pois o incidente *policia*l que daí resulta significa a quebra do encantamento e o regresso irônico ao mundo dos homens.

O segundo perfil da personagem — Mozart, o homem — é-nos dado pela narrativa interior a cargo de Constança (6). Conhecemos então os seus rasgos de generosidade, nem sempre retribuídos pelos outros; as suas dificuldades financeiras, por uma total incapacidade de administrar os proventos, e daí as freqüentes desavenças do casal; as suas distrações humorísticas e a falta de vocação para o exercício duma vida ordenada de burguês. Conhecemos, em suma, um indivíduo na sua reduzida dimensão humana.

Eduard Mörike sente por amarga experiência pessoal que dificilmente se harmonizam a arte e a vida, por isso faz vibrar a espaços nesta

(6) — São episódios avulsos da vida privada de Mozart, narrados por sua mulher, a pedido dos circunstantes, curiosos de conhecer a intimidade dum gênio.

Alguns dos nossos alunos defenderam a existência duma terceira narrativa interior — a história da árvore na tradição da família Schinzberg. Pessoalmente, não podemos concordar, porque ela nos parece simplesmente uma justificação de Mörike à importância da árvore com que o artista teve a *fatalidade* de deparar. Tanto assim que a história não é posta na boca de nenhuma das personagens (como seria de esperar numa narrativa interior) — é o próprio autor quem a conta. Note-se, não obstante, que a liberdade de Mörike no tratamento da narrativa enquadrada (e outro sintoma da sua ironia) assume aspectos que nos deixam em dúvida: por ex., depois de Constança narrar longamente em discurso direto, Mörike toma-lhe a palavra e prossegue ele mesmo uma parte da história.

novela uma nota de melancolia e encerra-a com um poema que é um prelúdio sublime à morte prematura de Mozart. Assim, o humorístico das situações geradas na moldura, e a dupla incidência — lírica e épica — das duas narrativas interiores sobre a personagem central, traduzem de forma extremamente expressiva a íntima contradição irônica do gênio.

*

* *

Theodor Storm e a lírica da reminiscência

Nas novelas da primeira fase de Theodor Storm, as que se situam entre *Marta e o seu relógio* (1847) e *Rosas tardias* (1859), há uma situação que se repete: um indivíduo já no declínio da idade recorda, na tranqüilidade do lar, as vivências da juventude, e são estas que vêm a constituir por si o argumento da novela. A atitude em que a personagem evoca os sucessos vividos (geralmente uma paixão juvenil que não chegou a concretizar-se, por um obstáculo de qualquer natureza) é profundamente elegíaca. Se bem que nunca se atinja ali a negação dos valores do presente, aliás, de acordo com a aceitação conformista do Realismo Poético, nem por isso é menos viva a melancolia da solidão, o sentimento da transitoriedade da vida e a irreversibilidade do tempo.

A novela mais notável desta fase de Storm, e a mais representativa daquela postura lírica, é *Immensee*. A forma como o autor nela elaborou a convenção novelística da narrativa enquadrada merece o nosso interesse, não só porque mais uma vez se verifica a sua adequação à mensagem da obra, mas também como testemunho da evolução que a novela vinha atravessando na Alemanha. Com Theodor Storm ela interioriza-se no indivíduo, afasta-se cada vez mais do círculo social, a quem interessa sobretudo o evento, o anedótico, e abisma-se nas singularidades da alma humana.

E' natural portanto que em *Immensee* a moldura se reduza a um mínimo introdutório no seu início — apenas a encenação indispensável para nos apresentar um indivíduo numa atitude psicológica propensa à evocação retrospectiva, e aí começa a decorrer uma narrativa no passado. Processo assaz curioso, pois que, embora mantendo-se com a narrativa na terceira pessoa, a objetividade própria da novela

(Storm conta-nos tranqüilamente a história que se vai reconstituindo na *corrente de consciência* da personagem), a obra ganha uma densidade lírica e uma autenticidade humana que parece já prenunciar a corrente literária bergsoniana no século seguinte. Tanto assim que, ao terminarmos a leitura, nos fica a sensação nítida duma confissão. A tal ponto se apaga a atitude épica.

Reinhard, o ancião da moldura, revive a história das suas relações com Elisabeth. A princípio a camaradagem de infância; depois uma espontânea afeição de juventude a que nenhum deles tem a coragem de chamar *amor*; a ação da mãe de Elisabeth, que consegue induzir a filha a casar com Erich, garantia duma existência mais estável que a do poético Reinhard; finalmente o reconhecimento da distância entre ambos criada pela ausência, e daí a renúncia definitiva.

Com esta fábula não se faria meio século antes uma novela, mas um poema lírico podia escrever-se em qualquer época. Theodor Storm fez mais: em cada um dos quadros de que se compõe a narrativa interior criou um poema lírico em prosa. Podemos mesmo identificar cada um deles pela temática que o individualiza: a recordação, a inocência, a solicitação erótica, a separação, a renúncia, etc.

Mas não menos curioso é observar como consegue o autor centrar esse fluir de lembranças, conferindo-lhe uma unidade simétrica. Aqui intervém a estrutura circular própria da novela. De fato, em nenhuma das obras que estamos abordando se atingiu na narrativa interior uma observância tão perfeita daquele esquema. Sobre Elisabeth convergem todas as fases da ação, todos os pensamentos de Reinhard, todo o fenômeno da criação poética em que ele procura fixar cada momento duma vivência fugaz. Então a lembrança de Elisabeth desdobra-se em sua volta num sistema de símbolos, como o da busca inútil dos morangos silvestres, e, precisamente no *centro geométrico* da obra, identifica-se com o símbolo do inalcançável — o nenúfar, existente também no *centro* do lago.

A moldura, por seu turno, remata um círculo externo envolvente, quando no final se regressa à postura meditativa do ancião. Nesse momento, o objeto cuja contemplação desencadeara o fluxo da reminiscência lírica — o retrato de Elisabeth — perde-se nas trevas do aposento. Opera-se então a sua metamorfose na última visão plástica da obra — mais uma vez o lago imenso e negro, onde pairam solitárias as pétalas brancas do nenúfar.

*

* * *

Gottfried Keller e os ciclos novelísticos

Em 1856 o grande prosador suíço publicou uma série de cinco novelas, agrupadas sob o título *Die Leute von Seldwyla* (*O povo de Seldwyla*), e fá-las preceder duma introdução através da qual procura imprimir determinada unidade à coletânea. Imagina, em resumo, o quadro duma pequena cidade suíça de província, a que dá o nome de Seldwyla. Situada idilicamente à beira dum rio, entre montanhas, Seldwyla abriga nas suas velhas muralhas uma população dada ao bom convívio, mas empobrecida pelas exigências do Estado. Os jovens constituem uma espécie de aristocracia que se sustenta do trabalho alheio e das próprias dívidas, até que chega o momento de emigrarem como mercenários ao serviço de qualquer exército estrangeiro; os velhos arrastam existência dura, executando qualquer trabalho que se ofereça, para lograr o sustento diário. Ao sabor das intrigas locais e aos azares da política, no jogo de tração entre a ala liberal e a conservadora das elites dirigentes, enquanto não chega o grande momento anual das provas do vinho novo, assim decorre a existência dessa comunidade fechada que é o povo de Seldwyla. A terminar a sua introdução predominantemente *expositiva*, o autor promete-nos então *narrar* nas histórias que se seguem alguns casos *singulares* ali acontecidos, mas que, apesar da sua estranheza, “só podiam acontecer em Seldwyla” — isto é, propõe-se apresentar algumas novelas (como se vê daquela harmonização entre o insólito e o real) sobre o tema de Seldwyla.

Estamos perante um novo tipo de narrativa enquadrada, a que Fritz Lockemann chama “o rudimento duma moldura aberta” (7). Na verdade, aquela forma, aplicada à série novelística, está ali apenas implícita, pois que tradicionalmente uma moldura não é uma introdução expositiva, é uma narrativa também, embora não dispensando a sua função aglutinante. Simplesmente, Gottfried Keller tinha aqui por objetivo uma sátira à vida provinciana da Suíça; por isso criou uma moldura apenas *temática*, para servir de enquadramento aos aspectos psico-sociais que selecionou para cada uma das novelas e sobre os quais a sua pedagogia humorística vai exercer-se. Mesmo a única novela trágica do ciclo — *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*) — não é estranha ao pendor satírico de Gottfried Keller (por exemplo na obstinação por assim dizer *mecânica* dos dois velhos camponeses). As novelas, independentes como são, encadeiam-se e completam-se no mesmo quadro jocoso, ga-

(7) — *Op. cit.*, pg. 182.

nham maior incisão e realidade, atraem mais vivamente a nossa atenção, pelo fato de não existirem subjugadas a uma moldura do tipo convencional, que aqui resultaria menos convincente (8).

A moldura temática está mesmo ausente num outro ciclo do mesmo autor — *Sete legendas (Sieben Legenden)* — onde nem sequer há introdução expositiva. Trata-se duma coleção de novelas hagiológicas, provocadas por reação de Keller contra as vidas de santos dadas à estampa pelo piedoso Ludwig Kosegarten. Se neste caso é costume falar-se também de narrativa enquadrada, é porque no fundo temos uma situação paralela à do ciclo de Seldwyla: um tema comum preside à fatura duma série de novelas, com uma ordenação preconcebida, de forma a demonstrar no seu conjunto a tese que o autor tem em mente: a santidade posta ao nível puramente humano, sem atitudes ou implicações místicas.

No ciclo a que Gottfried Keller pôs o título de *Züricher Novellen (Novelas de Zurique)* temos um caso em parte semelhante ao anterior, pois que as cinco narrativas de que se compõe têm por elemento aglutinante também o nome e a presença duma cidade. Porém, o tratamento da narrativa enquadrada é aqui mais complexo. O objetivo não é uma sátira aos habitantes de Zurique, sua mentalidade e costumes; a pedagogia moral de Keller, para além do signo da urbe e das suas tradições cívicas, tem em vista um problema de mundividência e de comportamento humano: a integração do indivíduo numa comunidade dotada de padrões gerais, e em que medida será lícita a *originalidade*, a distinção da personalidade em relação ao vulgo.

Elaborando o tema, Keller criou uma moldura narrativa, na qual um jovem fidalgo de Zurique, preocupado com a idéia de ser original, escuta de seu padrinho três narrativas exemplares sobre três homens notáveis na história da cidade, por meio das quais se pretende chamar o jovem à razão. São essas as três primeiras novelas do ciclo. Por sua vez, a terceira, *O balio de Greifensee (Der Landvogt von Greifensee)* obedece ela própria à forma da narrativa enquadrada, pois compõe-se duma moldura e de quatro narrativas interiores a ela subordinadas. Contudo, as duas últimas novelas do ciclo alheiam-se do tema inicial, evocam apenas momentos heróicos na história de Zurique, rompendo portanto a unidade mais íntima que em começo se esboçara. Estamos assim perante um tipo de narrativa enquadrada im-

(8) — Keller publicou em 1874 um 2.º vol., também com cinco novelas, na continuação do mesmo ciclo novelístico de Seldwyla. O seu conteúdo não altera o que expomos em relação ao 1.º vol.

perfeita, que bem demonstra a liberdade com que alguns autores do Realismo Poético — e por sinal os mais notáveis — utilizaram essa forma estrutural.

Mas porventura em obra alguma da época se encontra a sua utilização numa unidade orgânica tão perfeita como no último ciclo de Gottfried Keller, que é *O epigrama (Das Sinngedicht)*. Tomando por lema este epigrama do poeta barroco Friedrich von Logau

Wie willst du weisse Lilien zu roten Rosen machen?
Küss' eine weisse Galathee: sie wird errötend lachen.
(Como queres tu dum lírio branco fazer uma rosa vermelha?
Beijá uma pálida Galateia: ela ri e fica rubra),

o naturalista Reinhard corre mundo, a buscar na experiência a confirmação do epigrama, isto é, a descobrir a mulher ideal, capaz de aliar o decoro moral à sensualidade, porque ri ao prazer dum beijo e cora ao mesmo tempo. As vivências amorosas de Reinhard ao longo da viagem, o seu encontro providencial com Lúcia, as histórias paradigmáticas que contam um ao outro, a ilustrar os respectivos pontos de vista sobre as relações entre sexos, até ao beijo apoteótico que acaba por uni-los (e em que Lúcia, naturalmente, ri de prazer e cora de vergonha) são a matéria dos treze capítulos da obra, parte deles sob a forma de narrativa interior (9).

O mais notável na tectônica desta novela é que o conjunto constitui só por si uma autêntica narrativa enquadrada, mas estruturada como se fosse a ampliação dum epigrama. Com efeito, a forma anti-tética que é própria do epigrama está ali desenvolvida através do jogo dialético das sucessivas histórias, uma contrapondo-se à outra como

(9) — Uma das narrativas, *Don Correa*, foi traduzida em português e estudada pelo ilustre germanista Prof. Doutor Gustavo Cordeiro Ramos: *Uma novela alemã sobre Salvador Correia de Sá*, in *Boletim da classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa*, Coimbra 1920.

E. K. Bennett escreve erradamente: "*Don Correa* é reconstituída dos relatos das vidas dum almirante espanhol e dum aventureiro espanhol, que viveram ambos no século XVI" (op. cit., pg. 187). O "almirante espanhol" é por certo o portuguêsíssimo D. Salvador Correia de Sá e Benevides, figura aliás do século XVII, biografado por Keller na sua novela de forma assaz fantástica; o "aventureiro espanhol" deve ser Diogo Álvares Correia (falecido no Brasil em 1557 e porventura nascido em Viana do Castelo), herói do *Caramuru* de Santa Rita Durão, cujos amores romanescos com uma escrava índia são atribuídos por Keller ao libertador de Angola e do Brasil, talvez "dada a semelhança de apelido de ambos e a circunstância de parte das suas aventuras se terem passado no Brasil", conforme opina o Prof. Cordeiro Ramos.

as duas idéias do poema, até se chegar a uma solução espirituosa, tal como a proposta no último verso.

Este tipo de narrativa enquadrada, pela sua curiosa estilização, afasta-se mesmo da concepção de ciclo novelístico e torna-se numa espécie distinta de qualquer das anteriores. Johannes Klein é de opinião que não se trata duma “coleção de novelas, mas duma novela do tipo emoldurado, englobando formas narrativas de feições variadas” (10).

*

* *

Adalbert Stifter e o homem do Realismo Poético

O último exemplo que vamos abordar será a novela *Brigitta* de Adalbert Stifter. Talvez pareça deslocado inclui-la na nossa seleção, tratando-se dum texto que não parece recorrer à narrativa enquadrada. Pelo menos nunca a vimos aludir como tal. O que transparece aos olhos do leitor é uma história contada na primeira pessoa, por um narrador que começa com algumas reflexões sentenciosas, depois enceta a narrativa duma experiência que viveu nas estepes da Hungria, e ao terminá-la, regressa à sua pátria, a Alemanha, ao que parece mais ilustrado no conhecimento do mundo e dos homens. Círculo social, não há — a narração processa-se diretamente do *eu* para o leitor, e a história debitada é uma observação objetiva que nos é transmitida ao mesmo tempo como experiência impressionante. Assim podia decorrer, em mais ou menos páginas, qualquer romance confessional.

Convém no entanto refletir mais detidamente sobre a questão, porque *Brigitta* é uma daquelas obras do Realismo Poético em que os elementos novelísticos se apresentam tão difusos que até a sua classificação como novela se torna problemática.

O acontecimento insólito, por exemplo, temos dificuldade em identificá-lo. Nas relações do narrador com o seu anfitrião, o Major, e com Brigitta Maroshely, nada ocorre de espantoso, a não ser a revelação de que estes são afinal marido e mulher, há longos anos em estado de separação, e por fim reconciliados; mas este fato é o desfecho da obra, a sua apoteose, não é o ponto de partida, o início

(10) — *Op. cit.*, pg. 325.

da complicação, que o tal evento impressionante costuma apresentar na estrutura novelística. Talvez então que nos antecedentes da ação — a história daquele matrimônio singular — possamos ver na estranha aproximação de Stephan e Brigitta o encontro fatal que nos choca pelo desusado, sem contudo se afastar do real possível, e que modifica desde logo o destino das personagens. O ponto de viragem e o acontecimento insólito, portanto.

Fazemos estas considerações, aparentemente alheias ao problema da narrativa enquadrada, porque delas começa já a destacar-se a existência na obra de duas zonas distintas, tanto no tempo como na malha estrutural. Na primeira, o narrador conta-nos como em Itália se tornara amigo dum tal Major, proprietário na estepe húngara, e a convite deste vem agora passar algum tempo na sua granja; depois o conhecimento que trava com Brigitta Maroshely, também proprietária duma granja vizinha, a amizade e colaboração desta com o Major, o acidente sofrido pelo filho de ambos, e, como consequência final, a reconciliação do casal desavindo.

Trata-se duma história contada no passado, é certo, mas com todo o sabor do presente, porque o narrador está nela diretamente comprometido pela sua presença, observa e descreve em pormenor o mundo que o rodeia e vive os fatos até com um interesse subjetivo. A prova é que daí veio a colher uma lição em proveito próprio.

No outro plano, pelo contrário, o narrador reconstitui, a partir de uma ou outra inconfidência, o passado das duas personagens. E então sabemos as estranhas origens dessa mulher extraordinária que é Brigitta Maroshely, como ela conheceu Stephan Murai e com ele se casou, como depois se apartaram e fizeram vida solitária, até que o tempo e a consciência dos próprios erros mais uma vez os juntou. História singular, distante e imprecisa nos contornos, bem diferente do clássico recorte da primeira, mas por isso mesmo formando o polo de interesse da obra, esse substrato autônomo de notável vigor que é o capítulo *Steppenvergangenheit*, sem o qual a obra não teria aquele caráter impressionante, nem *Brigitta* seria *uma novela*. Isto é, como se *A aranha negra* se reduzisse à cena do batizado campestre, sem as duas narrativas parabólicas, ou *A viagem de Mozart a Praga* fosse despojada das histórias que ilustram a personalidade do artista.

Quer assim parecer-nos que nos dois planos da estrutura de *Brigitta*, de contraste tonal tão evidente, estamos mais uma vez perante uma reminiscência da narrativa enquadrada, embora com tratamento tão sutil que mal a pressentimos. A moldura formada pelo primeiro

plano é uma situação de confiança que se cria entre o narrador e o leitor (pois não se criou situação semelhante entre o monge e os cavaleiros em *O mosteiro de Sendomir?*), enquanto que o segundo plano, o passado de Brigitta e Stephan Murai, é uma história exemplar, o desenvolvimento do tema proposto logo na abertura da novela — ou seja, o conceito do Belo, tal como o entende o burguês do Realismo Poético.

E' certo que aqui o desenlace da narrativa interior se suspende e só vem a ter lugar na moldura, quando da reconciliação final. Será então uma narrativa interior de forma aberta. Mas (invocamos ainda *O mosteiro de Sendomir*), ficaria a narrativa interior acabada, sem a identificação do conde Starschensky no final da moldura?

Resta agora justificar se tal forma de narrativa enquadrada será uma conseqüência dos objetivos temáticos do autor.

Pensamos que sim. O estudo dos novelistas anteriormente aludidos há-de ter-nos mostrado que a conquista dum lar feliz numa sociedade harmônica, fundada no trabalho honesto, na observância da lei moral e no conhecimento sensato das realidades, é um dos aspectos mais flagrantes da mundividência do Realismo Poético. Este narrador de *Brigitta*, nosso amável confidente, vem mesmo confessar-nos num passo da obra que, se hoje possui um lar e uma esposa adorada por quem labuta honestamente, se hoje conhece a utilidade e os encantos do trabalho, contra a vida errante que outrora levava em busca de experiências vãs —, isso o deve ao exemplo do Major, o homem que, após o mesmo desvio errante, volta à posse da beleza interior de Brigitta e à laboração da terra húngara, com o carinho de quem lapida uma jóia.

Ora a moldura desta novela vem apenas colocar-nos perante o desenlace feliz, entretecido de considerações sentenciosas, duma singular narrativa interior, com função tão ilustrativa como os sucessos lendários de *A aranha negra* ou a biografia do conde Starschensky.

Oxalá tenhamos demonstrado, através dos exemplos percorridos, a importância e o curioso interesse que pode assumir o estudo desse aspecto peculiar da novela, que é a narrativa enquadrada. Esperamos também ter apontado que a sua utilização pelos autores do Realismo Poético — justamente os grandes mestres da novela alemã — não se faz arbitrariamente: as múltiplas formas que analisamos são o produto duma relação lógica, duma artística harmonia entre forma e conteúdo, de modo a bem servir a mensagem que o autor

se propõe comunicar-nos. O mesmo é dizer: cada novela tem a narrativa enquadrada que merece.

Frisamos ainda que estas considerações nos foram sugeridas por um curso universitário que lecionamos. Ensinar numa Universidade não é apenas transmitir conhecimentos, no sentido de formar profissionalmente indivíduos num dado ramo científico; é também discussão criadora, idéias que se geram para uma transmissão mais universal que o âmbito da escola onde se ensina. E a este propósito — haja a ombridade de confessá-lo — com muitos dos nossos alunos muito temos aprendido. Aqui fica o anônimo testemunho pela inspiração que nos deram.

ECRITURE DU FANTASTIQUE ET FANTASTIQUE DE L'ECRITURE DANS "LE HORLA" DE MAUPASSANT

Jean-Maurice Fabre

S'agissant du *Horla*, il est traditionnel de recourir à des explications de type psycho-pathologique: la nouvelle de Maupassant apparaît alors comme une efflorescence vénéneuse, ultime étape d'un voyage à travers la démence que jalonnaient des textes comme *Lui? Qui sait?*, *Magnétisme*, *Un Fou*. La Syphilis, illustrant de visions hallucinées ses avant-dernières et tragiques manifestations, dicterait ces géniales élucubrations avant le saut définitif dans les ténèbres de l'inconscience. Il n'est ni de notre ressort ni de notre compétence de discuter du bien-fondé d'une telle conception. Remarquons toutefois qu'un recours à la psychanalyse à travers le texte même sauverait sans doute cette approche du confusionnisme inhérent à ce type d'explication. Quoi qu'il en soit, toute réduction pathologique visant à faire du récit une sorte de confession involontaire en forme de document médical ne nous paraît pas rendre compte du caractère littéraire du *Horla*. Aussi bien proposerons-nous de préférence deux autres lectures plus immanentes.

I

La première ne refuse certes pas une vision "fantasmatique", mais nous verrons qu'une telle optique semble voulue par Maupassant ou tout au moins fonctionne *sur le plan de l'effet littéraire* en corrélation avec une vision naïve du SURNATUREL, présent dans le récit sous forme de données thématiques et de motifs concrets et nous incitant à considérer le récit comme l'histoire non d'un fou inventeur de noires merveilles (lecture "fantasmatique") mais d'un homme finalement affolé par les manifestations de l'irrationnel. Le monstre est ici cause et non plus effet de la folie. Les deux lectures se superposent et leur conflit, s'il n'est pas la condition nécessaire du "fantastique", comme le pense Tzvetan Todorov, en est peut-être la condition optimale, par la dramatisation interne qu'il instaure. En tout cas

une telle lecture repose sur l'analyse d'une technique particulière de composition et d'écriture.

Il apparaît en effet à l'évidence que *Le Horla* est moins le fruit d'une évolution pathologique de Maupassant que le résultat d'une maturation technique tout à fait tangible dont le point de départ est *La Lettre d'un Fou* et l'étape intermédiaire *Le Premier Horla* (paru dans le *Gil Blas* du 2 Octobre 1886), évolution caractérisée non pas seulement par un accroissement quantitatif du texte mais encore par un perfectionnement d'une structure qui se développe à un double niveau:

1. horizontal et linéaire (la série des événements)
2. vertical et binaire de part et d'autre de la frontière fixée par Benvéniste entre *Histoire* et *Discours*.

Le *Discours*, lieu de la communication entre émetteur et récepteur, s'appuie sur les instances personnelles (le *Je* et le *Tu*) et sur le temps qui les met en présence, c'est-à-dire le présent. L'*Histoire*, rassemblant les éléments du récit, tend vers la 3^e personne et le passé. C'est sur l'un et l'autre de ces deux plans que le récit va se perfectionner. La *Lettre d'un Fou* est écrite à un aliéniste par un malade qui demande son internement. Prenant pour tremplin une réflexion de Montesquieu sur la limitation de nos sens, sa raison a construit peu à peu une hypothèse plausible dans cette perspective: l'existence d'êtres invisibles que nous ne pourrions percevoir mais qui nous entoureraient et agiraient sur nous. Le cheminement de cette idée l'amène peu à peu à l'hallucination: il croit voir dans sa glace l'être mystérieux oblitérant son image. Ne sachant s'il est fou il demande soins et protection

La composition est très simple tant sur le plan horizontal (peu de péripéties) que sur le plan vertical: les spéculations "scientifiques" (éléments discursifs) forment l'essentiel du développement, les faits (l'histoire) étant réduits au seul épisode du miroir. En usant de majuscules et de minuscules pour rendre compte de ces différences de proportions, nous pourrions traduire cette structure par la formule $D + h$. Il n'existe même pas de structure verticale, l'élément anecdotique étant finalement le *résultat* de la préparation psychologique discursive. (Il vaudrait mieux en conséquence corriger la formule: $D \rightarrow h$.)

Le premier Horla complique singulièrement le schéma précédent. D'abord la structure verticale apparaît nettement par l'alternance du discours et de l'histoire suivant un rythme qui annonce déjà de très près celui du *deuxième Horla*. Les événements sont pratiquement déjà

les mêmes et dans le même ordre (arrivée du bateau, malaises, cauchemars, expérience de l'eau. .) l'histoire a pris de l'importance aux dépens même de l'élément spéculatif-discursif. Celui-ci n'a pas disparu; il est au contraire présent partout mais fragmenté et lié chaque fois, comme un bref commentaire, à l'événement raconté: à chaque action nouvelle le héros s'interroge. La formule suivante rendrait assez bien compte de cet agencement "en chapelet":

$$\frac{H}{d} + \frac{H}{d} + \frac{H}{d} + \frac{H}{d} \text{ etc.}$$

Ainsi donc sont inversés les rapports quantitatifs du Discours et de l'Histoire, cependant qu'ils sont liés l'un à l'autre par une perpétuelle intrication.

D'autres changements apparaissent encore, également significatifs: selon une technique fréquente chez Maupassant le récit du fou est enchâssée: le malade est présenté à un groupe d'aliénistes par son médecin traitant; celui-ci, à la fin du conte, ponctue la confession par ces mots troublants: "Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux. ou si. si notre successeur est réellement arrivé" Ce doute dans la bouche et l'esprit d'un homme de science accrédite la possibilité de l'existence du Horla, et instaure une nouvelle lecture non plus "fantasmatique" (psychopathologique) mais "fantastique" D'ailleurs, laissant parler les faits, Maupassant donne toute la rigueur désirable au côté scientifique des opérations de repérage et de démasquage du Horla. Ainsi ce qui n'était qu'hypothèse d'un cerveau malade devient un possible inquiétant, si fortement rationalisé et pour ainsi dire fondé en expérience que l'esprit du lecteur comme celui du médecin doit rester en balance. La technique de l'enchâssement, d'ordinaire si artificielle, devient ici un moyen visible certes mais efficace d'élaboration d'une lecture fantastique, à quoi collabore également le réalisme du récit et la cohérence des faits et du réseau discursif qui les enveloppe et les développe.

Le second Horla fait apparaître une double démarche technique: d'abord un enrichissement sur le plan horizontal des événements et de leurs conséquences ensuite comme une sorte de repentir heureux de certaines modalités d'écriture de la *Lettre d'un Fou*.

L'enrichissement événementiel se traduit principalement par l'adjonction de deux voyages (au Mont Saint-Michel et à Paris) et surtout par la conclusion tragique de l'incendie et du suicide plus que probable

du héros. Rien de tout cela ne se trouvait dans le textes précédents. Nous en verrons plus loin l'importance.

Le retour aux techniques de la Lettre d'un Fou se signale d'abord par le retour à un récit non enchâssé, supprimant toute personnalité ou opinion intermédiaire entre le héros et nous. Perfectionné en journal, le système de communication institué par la lettre permet à la fois une participation plus active du lecteur et une ambiguïté plus profonde ou du moins plus "franche" si l'on peut dire, l'appréciation des faits par le héros étant laissée aux soins du seul destinataire — ici simple lecteur et non plus spécialiste de maladies mentales — responsable de sa propre lecture en ses choix ou ambiguïtés. Une seconde ressemblance avec le texte initial consiste dans l'abondance des éléments spéculatifs. Ces éléments sont justiciables de ce que R. Barthes (S/Z) appelle *Code herméneutique*: l'ensemble constitué par "les différents termes (formels) au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile" Le rythme d'alternance Discours/Histoire est toujours le même que dans le *premier Horla* mais Maupassant a redonné au discours spéculatif une grande importance, équilibrant ainsi les deux éléments complémentaires, selon une formule qui pourrait s'écrire en majuscules:

$$\begin{array}{cccc} D & D & D & D \\ \hline + & + & + & + \text{ etc.} \\ H & H & H & H \end{array}$$

De même l'hypothèse scientifique reprend le rôle qu'elle avait dans la *Lettre d'un Fou*, celui d'initiative, de point de départ ou du moins, avant même la première manifestation précise de la maladie (12 mai), un long développement d'une page sur le "mystère de l'invisible" accrédite la possibilité d'une lecture psychopathologique des événements "surnaturels"

Dans le même sens — mais sans référence possible à la *Lettre d'un Fou* — vont aussi les gommages que subissent les précisions "expérimentales" et "scientifiques" du *Premier Horla*. Par exemple dans l'épisode du 9 Juillet l'auteur supprime ce détail, capital dans le précédent *Horla*: "ma porte était fermée avec une clé de sûreté et mes volets cadénassés n'avaient pu laisser pénétrer personne" Plus loin (17 août), le *Horla* dans sa fuite ferme la fenêtre, alors que dans le texte premier, elle allait frapper sur son arrêt dans un mouvement beaucoup plus satisfaisant pour la logique.

D'autres exemples de gommage peuvent être ici évoqués. Nous les laisserons de côté pour évoquer, tout aussi caractéristiques d'un certain parti-pris, les tremblements, hésitations, ambiguïtés et maladresses du récit. Le *Premier Horla* présentait déjà une faute flagrante de logique: "Ayant soif un soir je bus un demi-verre d'eau et je remarquai que ma carafe, posée sur la commode en face de mon lit, était pleine jusqu'au bouchon de cristal" Comment une carafe d'eau peut-elle être pleine lorsqu'on vient d'en boire un demi-verre? Maupassant, dans la seconde version, corrige bien la phrase en ajoutant "Je remarquai par hasard" et en supprimant la précision concernant l'emplacement de la carafe. Mais il ne rectifie pas l'absurdité. Inadvertance? C'est possible, mais on ne peut s'empêcher de penser que ces troubles du récit (par exemple encore, la double datation du 19 août qui fait difficulté) entrent dans un projet de réduction du didactisme, visible au niveau du *Premier Horla*, et qui finalement devait imposer comme de l'extérieur par le poids du raisonnement et de l'autorité doctorale, la solution fantastique. Or de toute évidence, l'hésitation entre les deux lectures — fantasmatique et fantastique — Maupassant veut l'intérioriser. Toutes les remarques que nous venons de faire le prouvent: laissant face à face le lecteur et le héros ou plutôt les plongeant au coeur de la même expérience, il substitue des relations internes — une communion vitale, affective et intellectuelle — aux relations plus hétérogènes du récit enchâssé et parasité par l'intervention finale magistrale du spécialiste. Il comble un écart, un creux dans la communication et du même coup dans l'interprétation.

C'est ici qu'il faut considérer un autre fait d'écriture qui s'amplifie du *Premier au Deuxième Horla*. Dans le plus ancien des deux textes le portrait de ce célibataire normand, amateur de nature, de chasse et de pêche, était déjà suffisamment marqué: dans le dernier les éléments biographiques apparaissent avec plus d'insistance sous forme d'ailleurs essentiellement idéologiques les attaques contre la démocratie (au 14 juillet), la déclaration d'athéisme (16 juillet) vont dans le même sens et l'on est obligé d'évoquer ici les paroles prononcées au lendemain de la publication de la Nouvelle et que rapporte son valet François Tassart: "Avant huit jours tous les journaux publieront que je suis fou. A leur aise ma foi, car je suis sain d'esprit et je savais très bien en écrivant cette nouvelle ce que je faisais"

Une lecture — la contamination est fréquente dans le domaine fantastique — assimilant héros et auteur paraît donc à ce moment non seulement plausible mais peut-être même souhaitable aux yeux de l'écrivain qui semble d'ailleurs avoir tout fait pour cela. A telle enseigne qu'on peut se demander si nous ne sommes pas en présence

duit à la dégradation réalisée (DR). Arrivés à cet état dégradé, la situation est susceptible de redressement: elle est amélioration en puissance (AR) qu'un processus d'amélioration (A) peut réaliser (AR).

L'application à notre texte d'une telle grille dans le détail de laquelle il serait trop long d'entrer, fait apparaître un rythme spécial dans lequel sur le plan de l'Histoire la cessation des manifestations ou l'éloignement du héros (Mont Saint-Michel, Paris) ont un rôle prépondérant, tandis que sur le plan du discours ce sont les rassurements, les reprises, la sécurisation logique qui jouent parallèlement ou parfois en contrepoint. Mais jamais pour ainsi dire le processus d'amélioration ne reconquiert le terrain perdu par la dégradation précédente. Par exemple, lorsque le héros fuit au Mont Saint-Michel, c'est pour y entendre une inquiétante légende, identique sur le plan thématique à ses préoccupations antérieures, et qui l'angoissera sourdement au point que la guérison provisoire laissera place à un mal plus terrible encore. Ainsi la descente tragique, leurrée par instants, conduira inexorablement à la destruction. Entre la vie lumineuse et sereine de la première page et l'opacité de la mort se projette une aventure de décadence et d'enténébrement.

Le second schéma sans être spécifique nous paraît pouvoir appliquer à un grand nombre de récits "herméneutiques" (policiers et fantastiques par exemple). Très souvent en effet le héros fantastique, d'abord victime d'un danger inconnu, essaie de le pénétrer pour réagir et dominer. A ces trois attitudes correspondent schématiquement trois étapes: PASSION/CONNAISSANCE/ACTION, pleinement visibles par exemple dans un roman comme le *Dracula* de Bram Stoker: le groupe des héros, d'abord victimes du vampire (un des leurs succombe) finit par connaître l'ennemi (le "cours de vampirisme" du Docteur Van Helsing est resté canonique) et par le dominer dans une dernière phase de contre-attaque active. Le roman d'aventure s'achève comme un roman d'aventure banal: d'ailleurs quelques années après les héros n'y pensent plus! Dans *Le Horla* cette structure est tronquée ou plutôt la dernière phase ne pouvant être que faussement efficace l'action annoncée se solde par un échec. Elle est également "mixtée" ou "fuguée" en ce sens que la connaissance (et c'est peut-être là une caractéristique de cette catégorie de fantastique) est partie constituante de la passion. Si nous regardons en effet le développement du récit nous ne pouvons manquer d'être frappés par l'incessante pénétration des deux niveaux Discours/Histoire. Une disposition en créneaux marque ces allers-retours, ces alternances progressives qui font que la main-mise de l'être mystérieux est fonction de la connaissance que le héros peut en avoir. A vrai dire il semblerait qu'il y ait un point

de rupture, celui où le Horla s'étant révélé comme couard, l'action peut dès lors prendre là sa racine. Mais c'est un acte de réflexion sur l'essence "incombustible" du monstre qui amène l'aveu final d'impuissance. La connaissance plus profonde rétablit dans sa terrifiante évidence une vérité, un moment mise en doute par une mensongère connaissance. L'action possible et annoncée se résoud en suicide, dernier avatar d'une passivité entrée au domaine léthal. Le monstre ne s'est fait visible que pour piéger la crédulité affolée d'un faux "savant". La première de ces structures "rythme" le récit, la seconde lui donne sa forme "mélodique"

A ce double effet encourt aussi l'organisation spatio-temporelle. L'espace centripète fonctionnant comme un piège, la dialectique masochiste de la fuite fascinée domine les relations de l'homme à l'espace hap-té dans lequel s'inscrivent à la fois la réalité de son existence antérieure et la malédiction de son expérience actuelle. Les objets constitutifs de cet espace ont un minimum de présence indicielle (au sens barthien): dépourvus de cette présence "grasse" qui caractérise l'univers de Ray ou Lovecraft, ils n'échappent pourtant pas à ce réalisme dépouillé, "maigre", qui tout en fondant la présence quotidienne du monde (sans quoi le Fantastique fait place au Merveilleux) oriente, aimante et centre l'espace avec l'implacable et diaphane géométrie de la toile d'araignée. Quant au temps de lecture, son allongement par rapport au *Premier Horla* permet une maturation fantastique: il obéit à peu près aux normes optimales fixées par Poe. Surtout le choix du journal enracine le récit dans un présent personnel. Le journal s'authentifie dans sa propre autonomie, ranimant sans cesse l'émotion qui l'a fait naître et qui gagne de proche en proche et de jour en jour.

Au plan thématique il faut distinguer deux grandes catégories: les thèmes et les motifs. Les premiers sont liés à une rupture des lois positives (éthico-physiques) rupture proposée sur le mode abstrait. Sur le plan concret, les thèmes s'incarnent pour ainsi dire en motifs dont l'action peut être d'ordre dramatique ou simplement "décoratif" avec cette réserve que le cimetière, ou le chat par exemple, agissent à un second niveau, par leur "expressivité" pour reprendre le mot de Louis Vax. Les motifs principaux ou secondaires se constituent en carrefours de thèmes, le thème lui-même pouvant être illustré par de multiples motifs.

Les thèmes du Horla se développent sur deux registres complémentaires: d'abord l'*Invisibilité* apparaît comme une négation des lois les plus communes — physiques — du réalisme positif; ensuite la *Possession* aliénante au sens le plus strict du terme affecte le concept corollaire — éthique — de la liberté.

L'Invisibilité en tant que rupture des lois physiques est ici traitée d'une manière très particulière et "fantastiquement" efficace. L'Invisible se met à exister graduellement, à telle enseigne que l'épiphanie semble l'issue logique, normale de cet itinéraire. Ainsi c'est en s'affirmant visuellement que l'Invisible prouve son existence comme Invisible. Car l'habileté de Maupassant, et non seulement sur le plan de l'ambiguïté interprétative, mais encore dans une optique purement fantastique, c'est d'avoir donné à cette apparence un statut hybride: "Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume comme à travers une nappe d'eau et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque s'éclaircissant peu à peu" Rien n'est plus trouble ni troublant que l'indécision des frontières entre l'animal et le végétal, l'homme et la bête, le solide et le liquide et le gazeux. Le vertige qui nous saisit alors est d'abord d'origine intellectuelle; on peut comme Lovecraft, le doubler de l'horreur peut-être superflue des catégories du visqueux et du glauque. Maupassant a gardé à son monstre cette demi-densité, cette diaphane présence bien plus efficace finalement sur les nerfs et plus vraisemblable sur le plan logique. Ainsi le Horla est-il finalement moins motif que thème. C'est d'ailleurs cette tendance à l'abstraction qui rend plausible l'interprétation psychiatrique. Sur le plan du Fantastique, et du Fantastique classique, elle marque un progrès considérable et oriente le conte vers une esthétique de la thématique pure. L'extrapolation de type Science-Fiction (Le Horla est un invisible venu d'ailleurs) n'était nullement obligatoire; elle est cependant la conséquence logique de l'appareil discursif rationnel par quoi se fonde longuement la possibilité de l'invisible (toute cette ratiocination qui formait l'essentiel de la Lettre d'un Fou).

Du second thème majeur, celui de la *Possession*, on peut aussi bien dire qu'il participe de la même optique fantastique. Toutefois il se manifeste sous des formes multiples dont deux paraissent dominantes: l'une marquée de scientisme (le magnétisme), l'autre appartenant au vieux fonds du genre (le vampirisme).

Le *magnétisme* est une des préoccupations constantes de Maupassant. Il fait d'ailleurs partie de ces para-sciences à la mode en ces temps-là, et dont l'expérience du Docteur Parent est une illustration. C'est par lui que (le 15 août) il explique le "vouloir étrange" entré en lui, analogue à celui du médecin, "autre âme parasite" qui dominait et manipulait à distance sa cousine. Ainsi le *Dracula* de Bram Stoker,

l'Araignée de Ewers imposent-ils à distance leur invisible et toute puissante volonté. L'aspect scientifique de la notion sert de lest à la fois au récit aux ratiocinations du héros.

Le *vampirisme* revêt ici son aspect traditionnel (dans le cauchemar) et un aspect plus complexe et plus subtil, soit que la nourriture du Horla apparaisse sous la forme matérielle (le lait, l'eau, substituts du sang) soit qu'elle consiste dans l'image du héros ("lui dont le corps invisible avait dévoré mon reflet"), soit enfin qu'il s'agisse de consommer sa volonté. Il est essentiellement lié à une régression à la phase orale et c'est à ce titre que la psychanalyse a pu s'en occuper. Mais il prend ici une autre dimension, faisant de l'oeuvre un lieu privilégié pour l'étude des interférences entre la thématique logique et la thématique morale. Les derniers mots de la journée du 19 Août (première partie) nous montrent chez le héros une véritable "terreur de la dépossession de soi" "Il est en moi, il devient mon âme. Je le tuerai" Laissons de côté l'implication logique suicidaire pour nous attacher au passage, très visible ici, du vampirisme possessif à l'usurpation d'identité. C'est à ce niveau que se voient le mieux les intrications éthico-logiques. Être dominé par quelqu'un, c'est ne plus être soi et perdre donc sa liberté, mais c'est plus profondément et plus tragiquement, part-delà cette privation et cette négation, abandonner sa personnalité à un autre qui s'y installe. C'est perdre jusqu'à sa propre identité, son ipséité, avoir en soi un usurpateur: non seulement être offusqué (comme dans le miroir) et disparaître, mais surtout laisser la place, sa place, en soi-même. Identité et Liberté, le Fantastique ne saurait, en ses manifestations les plus intenses, distinguer les deux notions. Arrivés à ce point de notre étude, il convient de s'arrêter un moment pour examiner le chemin parcouru. A plusieurs titres la démarche de Maupassant nous est apparue caractéristique d'une certaine conception, et même à maints égards, exemplaire. Si bien qu'il ne serait pas excessif de voir dans *Le Horla* une sorte de parangon d'un certain fantastique dont il illustrerait les principes majeurs:

- Les deux premiers de ces principes se fonderaient sur certaines particularités d'écriture:
 - 1 — Réalisme; 2 — Frontière stylistique de sobriété;
- Les quatre suivants mettraient en jeu les relations du lecteur et du héros:
 - 3 — Emploi de la première personne; 4 — Présnt (ici "au carré" par le journal); 4 — Tragique (solitude, mort); 6 — Fascination masochiste;
- Trois autres s'appliquent à la nature et à la fonction du surnaturel:

- 7 — Epiphanie progressive; 8 — Primauté du thème sur le motif; 9 — Conjonction thématique Identité/Possession.
- Le dixième et dernier, le principe d'ambiguïté met en cause les différents niveaux de lecture.
- Ainsi pourrions-nous avoir les dix commandements du fantastique fin de siècle.

II

Il n'est pas interdit de proposer une dernière lecture du texte qui selon le mot de Ricardou prendrait en charge non pas "l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture" La paternité (la maternité?) de l'application de ce principe à la nouvelle de Maupassant revient à une de nos étudiantes de Montpellier, Madame Bereni. L'analyse qui suit s'efforce simplement de prolonger en la raccordant à la théorie générale du Fantastique qui est la nôtre, une intuition particulièrement intéressante et qui avait d'ailleurs reçu un développement oral encore réduit mais convaincant. Une telle lecture considère le motif fantastique comme l'expression d'une hantise, inconscient bien sûr à ce niveau, celle de la littérature obsessionnellement mise en oeuvre dans un récit qui raconte la prise de possession de l'écrivain par l'Écriture. Pour en dégager les étapes la méthode la plus efficace nous paraît être d'en suivre pas à pas le déroulement.

Avant le 8 Mai nous nous trouvons devant la page blanche. Dès les premières lignes ce journal se pose finalement comme *gratuit*; il n'existe pas de motivation explicite à l'entreprise. Le narrateur n'écrit que pour écrire comme sous l'effet d'une impulsion première et mystérieuse. Et ici la sérénité de cet *incipit* ne doit pas nous égarer: cet enracinement dans le quotidien, ce bonheur de communion avec le réel, se degré zéro — et béat — de l'action fonctionnent comme un ordre statique quasi obligatoire, spécialement pour le Fantastique, non sans être déjà fissuré en deux points: d'abord la notation "locutions locales, intonations des paysans" est d'un esprit sensible aux manifestations de la parole; ensuite, et surtout, nous voyons, pour peu que nous y prêtions attention, surgir la première manifestation de l'Écriture: le trois-mâts brésilien TOUT BLANC porteur du monstre qui va le quitter pour s'installer dans la maison également TOUTE BLANCHE, comme un papier vierge, comme le lieu où va se matérialiser une parole venue d'ailleurs.

Dès lors se manifestera de façon de plus en plus morbide *un mal d'écrire*, traduit d'abord par une fièvre inexplicquée, un malaise triste, une fièvre "créatrice" (12 Mai). Et en même temps par un sentiment

d'incomplétude et d'insatisfaction. Certes ce n'est pas le vertige narclarméen, mais ces réflexions sur le "Mystère de l'Invisible", ces spéculations sur la misère de nos sens ne traduisent-ils pas le sentiment diffus de l'insuffisance de nos moyens de saisie du monde en somme ce qu'il est convenu d'appeler "l'expression littéraire"? Ce mal décrit le 16 et le 18 Mai n'est encore que pressentiment de mal, mais le 25 deux notations doivent être lues avec attention. La première précise le moment du malaise: "comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible" La seconde nous met en présence d'une puissante inhibition devant la lecture: "J'essaie de lire, je ne comprends pas les mots, je distingue à peine les lettres" Nous aurons l'occasion de revenir sur ces deux points. La description qui suit des malaises nocturnes, des cauchemars s'inscrit toujours dans la ligne de la projection concrétisée sur le plan fantasmatique de la possession par l'écriture, qui va prendre un tour plus aigu encore dans l'épisode de l'allée (2 Juin). Seul dans le vide effrayant de l'allée forestière, comme l'écrivain devant sa page, il se met à tourner (il écrit: *versus*) sur son talon — stylet; il perd un moment le sens de la réalité dans un vertige qui fait danser les arbres, flotter la terre, transfiguration magique — littéraire du réel.

La rémission qui se produit alors durant un mois (3 Juin-2 Juillet) coïncide très exactement avec le vide du journal. Il est bien, il n'écrit plus ou plutôt il n'écrit plus, il est bien.

Mais ce répit est sournoisement mensonger. Au Mont Saint-Michel *la Parole* vient le reprendre sous la double forme enchâssée de la légende — la tradition — et de ce couple fantastique: "un bouc à figure d'homme et une chèvre à figure de femme, tous avec de longs cheveux blancs et parlant sans cesse, se querellant dans une langue inconnue, puis cessant soudain de crier pour bêler de toutes leurs forces. "Parole désordonnée, parole qui se cherche, hésite, monstrueuse du fait des émetteurs, monstrueuse par son étrangeté et sa subite retombée dans l'animalité bêlante. Représentation saisissante de ce que Maupassant appelle "l'Humanimalité", et qui ne peut sortir d'elle-même que par une quête babeliforme de la langue. Complétée par le motif du vent (lié à la vie intellectuelle: "l'esprit souffle où il veut"), cette évocation introduit dans le calme trompeur de la rémission, l'image répétée sous une autre forme, de la possession par la Parole.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir la maladie reprendre de plus belle dès la rentrée. Au plan thématique le *vampirisme* (4 Juillet) est en l'occurrence significatif: l'exemple balzacien signifie au plus haut degré la puissance dévoratrice de la littérature. Mais plus éclai-

rante encore apparaissent ici les références au *couteau* et au *sang*. Il n'est pas le moins du monde abusif d'assimiler ici le couteau et le sang aux moyens matériels par lesquels se fait l'écriture (le couteau est lié sémantiquement au style par l'intermédiaire du stylet, comme le sang est lié à ce qui s'écrit — comme *Rubrique* — par l'intermédiaire de la couleur rouge — *ruber*). A ce même jour apparaissent d'autres intéressantes notations. L'eau bue par exemple est signe d'une *transparence* dont la littérature se nourrit en la détruisant. Elle opacifie le réel et fait éclater sa transparence; ainsi s'explique le bris des verres, qui fonctionne comme doublet de cet épisode-ci, au 4 Août. Quant au lait, il est essentiellement blancheur, il participe de la même nature que le troismâts et la maison. Blanc également le linge qu'au soir du 9 Juillet il utilise pour envelopper les carafes. Mais sur cet avatar de la page vierge, la mine de plomb (la référence à l'imprimerie est trop nette pour qu'on y insiste) ne marquera pas: si elle est mise sur les lèvres c'est par un geste conscient. L'écriture ici ne se manifeste qu'en dehors de la volongé de l'homme, on ne peut la forcer, elle est libre d'accepter ou de refuser ce qu'elle veut, notamment le vin et les fraises, rouges substitués du sang mais moins directement aptes à servir à la magie vampirique.

C'est ici que prend place le *long intermède parisien*, qui marque un répit très court pour la simple raison que déjà profondément possédé, le héros a pris avec lui son journal, et fatalement il lui faut écrire et *écrire son mal d'écrire*. Sans doute le théâtre de diversion (A. Dumas) et la fréquentation des salons sont-ils apparemment de nature à combattre la solitude tragique de l'écrivain. Mais comme lors de l'épisode du Mont Saint-Michel c'est par la parole (du médecin), par la spéculation aussi que se manifeste de façon indirecte la "Possession scripturale" Commentant la séance d'hypnotisme, le narrateur écrit (6 Juillet): "Depuis que l'homme pense, depuis qu'il sait dire et écrire sa pensée il se sent frôlé par un mystère impénétrable pour ses sens grossiers et imparfaits" On ne saurait mieux et plus en situation évoquer le lien étroit entre la saisie du monde par l'écriture et la saisie de l'homme par le mystère. Inversion vertigineuse dont tout le conte est en définitive l'illustration.

Au même jour d'autres détails viennent renforcer notre lecture: le carton blanc dans lequel la patiente hypnotisée voit le narrateur comme dans une glace (anticipation de la scène du miroir au 19 Août). De même la parole dominatrice de l'hypnotiseur s'exerce sur une parente (= substitut) du héros (doublet et masque de la possession scripturale).

Ainsi donc une fois encore, les puissances invincible de la parole et de l'expression — ou de l'oppression?) ont-elles clairement manifesté leur volonté de tenir en laisse les velléitaires évasions. Dès le 4 Août, après un court et fallacieux répit, les verres transparents cassés pendant la nuit annoncent des suites plus tragiques. Cette fois-ci les événements se produisent à *la lumière du jour*. La nuit ne suffit plus à l'écriture dévoratrice de temps ("mes nuits mangent mes jours", disait le cocher) et c'est en plein soleil que se placent les épisodes qui suivent: celui d'abord (6 Juillet) de la rose rouge — encore — et portée à une bouche invisible, pour y disparaître, et non point amenée aux narines pour y être sentie et appréciée (la possession est ainsi signifiée de façon autrement saisissante). Sous le soleil aussi ce retour forcé et douloureux, accompagné du pressentiment angoissant d'une présence écrite: "Je revins malgré moi, sûr que j'allais trouver dans ma maison une mauvaise nouvelle, une lettre ou une dépêche" La puissance possessive se manifeste désormais à tous les instants, et totale. Elle fixe le héros à son fauteuil (comme la création littéraire retient irrésistiblement l'écrivain à sa table de travail). S'il se lève, c'est pour cueillir et manger les fraises rouges que nous avons plus haut liées par la couleur et la situation aux moyen d'écriture, plus clairement significatifs, de la RUBRIQUE.

Le paragraphe du 15 Août peut se lire non plus seulement comme l'expression terrifiée d'un sentiment de dépossession ("une autre âme parasite et dominatrice") mais encore comme un pressentiment de la mission terroriste, apocalyptique du verbe. Au début était le Verbe. A la fin sera le Verbe, et de la conscience humaine. En même temps le héros se perçoit clairement comme choisi, comme *élu* par la puissance maudite que quelques années plus tôt Baudelaire évoquait dans la célèbre pièce de *Bénédiction*.

La consultation du *Grand traité du Docteur Hermann Herestauss sur les habitants inconnus du monde antique et moderne* n'apporte aucun soulagement ni aucune sécurité: Le livre n'est jamais pleinement ni évasion ni instruction, il n'est bon qu'à fonder une autre possession, d'abord par les pensées spéculatives qui naissent de sa lecture, ensuite parce que c'est en se mettant à la place du héros et en lisant que le *Démon de l'écriture* manifeste sa présence. On ne saurait plus nettement illustrer les réflexions de la critique actuelle sur l'Intertextualité et sur l'interdépendance des textes.

En même temps les instruments de domination employés par la Littérature se font de plus en plus précis: après la Parole brouillée (la légende, les cris du bouc et de la chèvre), la Parole dominatrice (l'hyp-

notismt), l'écriture-lecture (le livre du Docteur Herestauss), instaure une nouvelle forme de manifestation, en même temps que de relation avec le héros-narrateur-écrivain. Désormais la *Révolte* apparaît comme possible: la lecture peut être interrompue par ce qui ressemble à une fuite. En réalité le piège est tendu pour le naïf écrivain: chasser le démon d'Écrire appartient au domaine des leurres. Tout ce qui s'écrit a partie liée pour tresser le réseau complice des inquiétantes hypothèses. C'est du Brésil (BRAZIL est encore une fois lié au Rouge) que vient (Universalité de la Littérature!) l'être maudit, après avoir sévi sur les peuples naïfs" Comment ne pas évoquer ici les pages de Platon sur la naissance de l'Écriture?" "Le seigneur nouveau" dont les armes sont "magnétisme, hypnotisme, suggestion" s'est abattu sur les hommes aveuglés (*quos vult Jupiter perdere. .*) "Je les ai vus s'amuser comme les enfants imprudents avec cette terrible puissance" Et il se nomme: *le Horla*. Ici il convient de s'arrêter sur le nom, très significatif; le Horla est l'anagramme de LAHORE, pseudonyme du Docteur Cazalis, ami de Maupassant. A travers ce jeu humoristique est lisible une référence très nette au fait littéraire comme tel, à cette marque de la Littérature se désignant dans son autonomie par le truchement du nom adopté, du pseudonyme.

Ainsi nommé l'Être paraît plus vulnérable et la révolte possible, mais elle est *liée à une connaissance préalable*. "Il faut le connaître, le toucher, le voir", cependant la littérature restera toujours invisible, impalpable, impossible à atteindre. Ici encore il faut évoquer Rimbaud et Mallarmé. "Sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre" L'idée s'épanouit normalement en un passage lyrique ("Le papillon! une fleur qui vole. Et les peuples de là haut le regardent passer extasiés et ravis!"). Quintessence de la Littérature, ce lyrisme apparaît comme une folie, un délire. Le refuser comme aliénant et dangereux, le renier, le tuer: telle est la conclusion du premier passage du 19 Août.

Dès lors il est tout à fait instructif que le piège soit tendu au Horla à travers un *simulacre d'écriture*. "Je fis semblant d'écrire avec une grande attention. Je savais bien qu'il viendrait rôder autour de moi, tout près. Donc je faisais semblant d'écrire pour le tromper, car il m'épiait lui aussi, et soudain je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule" Le piège semble bien tendu. Mais on ne peut simuler la littérature quand on est pris par elle. C'est à ce moment que la situation se renverse et que les choses deviennent normales (anormales). Pris dans la transparence du miroir (fonctionnant comme page lisible ainsi que le miroir de la séance d'hypnotisme), obnubilé par la littérature qu'il croyait prendre et qui l'offusque ("lui

dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet”), l’écrivain ne se reconnaît pas tout d’abord dans son oeuvre. C’est à travers cette “transparence opaque s’éclaircissant peu à peu”, cette *ambiguïté fondamentale de la chose littéraire intermédiaire* entre réel et irréel qu’il se retrouve et se reconnaît tel qu’en lui-même enfin l’instant présent le change et cependant marqué par ce voyage dans le miroir (l’épouvante m’en est restée”). Toute littérature n’est pas “saison en enfer” mais il n’est pas si facile de reprendre pied dans le quotidien.

Dès lors la tentative désespérée pour se libérer de la malédiction d’Ecrire suit deux phases complémentaires: d’abord la *fuite* — à l’hôtel, refuge collectif contre la tragique solitude du littéraire. Ensuite l’incendie de la Maison, de la page jadis blanche et vide, maintenant pleine du monstre; une flamme rouge le long du mur blanc, des cris de terreur: des hommes, des femmes y sont oubliés et en meurent. Les livres sont pleins d’humanité: attenter à la littérature c’est tuer l’Homme sans en finir avec le Monstre qui ne peut guère mourir qu’avec le temps. “Seul peut-être le temps a prise sur l’Etre invisible et redoutable. Pourquoi ce corps transparent, ce corps inconnaissable, ce corps d’esprit s’il devait craindre lui aussi les maux, les blessures, les infirmités, la destruction prématurée? Après celui qui peut mourir tous les jours à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu’à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu’il a touché la limite de son existence!” Il faudra donc nombre et nombre de morts et de défaites de tant et tant de possédés de l’Ecriture avant que retentisse le cri: “Nous autres, littératures, savons maintenant que nous sommes mortelles”

Ainsi la Tragédie et la Mort déplacent-elles sur le plan symbolique du drame littéraire les simples et traditionnelles péripéties par lesquelles le lecteur de Fantastique nourrissait une angoisse cathartique. Loin d’être les fantasmes d’un aliéné, *le Horla* est au contraire la production (au sens plein du terme) la plus lucide et technique de la conscience déchirée de l’écrivain. A ce titre et d’une façon étonnante, le texte entier paraît l’illustration des réflexions d’un Maurice Blanchot. La définition qu’il donne de l’Ecriture dans le texte suivant extrait de *l’Espace Littéraire*, d’où sont tirées également les autres citations (c’est nous qui soulignons les passages marquants) pourrait avoir été écrite en marge même du *Horla*: “Ecrire c’est entrer dans l’affirmation de la *solitude* où menace la *fascination*. C’est se livrer au risque de l’*absence de temps*, où règne le recommencement éternel. C’est *passer du JE au IL*, de sorte que *ce qui m’arrive n’arrive à personne*, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Ecrire, c’est *disposer le langage sous la fas-*

ination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où *la chose devient image*, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient *l'informe présence de cette absence*, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde"

Dans le texte de Maupassant s'inscrit en effet cette nouvelle dialectique du maître et de l'esclave où la Littérature trouve à la fois sa fonction et de sa mort. "Ecrire c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude" La monstruosité du Horla se trouve en tant qu'écriture dans la fascinante situation de celui-qui-ne-peut-pas-mourir. C'est cette tentation de l'intemporalité sinon de l'éternité qui, aux yeux de Blanchot, caractérise les classiques, y compris, ajouterons-nous, Flaubert et son disciple Maupassant. Traqué par la Transcendance, l'écrivain (et le classique ici au premier chef) ne se trouve comme tel qu'à partir du moment où il renonce à dire JE. "Kafka remarque avec surprise, avec un plaisir enchanté, qu'il est entré dans la Littérature dès qu'il a pu substituer le IL au JE. C'est vrai mais la transformation est plus profonde", note Blanchot. En effet "Le IL qui se substitue au JE telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'oeuvre. IL ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. IL ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'oeuvre d'art, garderait la liberté de dire JE. IL c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas JE, ne soit pas lui-même" Cette admirable dépossession de soit s'accomplit par le silence, "cette force virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour qu'en ce silence prenne forme, cohérence et entente ce qui parle sans commencement ni fin. Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole. "Cependant ce silence n'est pas total: paradoxalement, l'écrivain emploie le journal intime pour se prouver qu'il existe. "C'est un mémorial. De quoi l'écrivain doit-il se souvenir? De lui-même, de celui qu'il est quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne. "Remarquons ici avec quelle sûreté d'intuition Maupassant choisit ce mode d'expression pour fixer dans le même mouvement et selon le balancement même du Fantastique, à la fois l'affirmation de son être réaliste quotidien et de son moi d'écrivain. Ainsi toute écriture se fait-elle à deux mains: "La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main "malade" qui ne lâche jamais le crayon, qui

ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle même est une ombre. La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas, capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le crayon et de l'écartier. La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit, en rendant ses droits et son tranchant décisif à l'instant"

C'est bien à ce niveau que se place le drame du *Horla*: l'impossibilité de renoncer à l'écriture, l'abandon à la puissance de l'image sont le signe de la Littérature, sous le signe de la Mort. Cette notion est capitale pour Blanchot. Il interroge: "L'écrivain ne serait-il pas mort dès que l'oeuvre existe?" La réponse est dans *Le Horla*. Les feux de l'incendie n'éclairent que la vanité de la défense. La main qui se retire ne peut être que suicidaire. Par là mais d'une autre manière, le texte de Maupassant fait écho à l'*Igitur* de Mallarmé, dans sa relation profonde au même thème — au thème même — de la Mort. Celle-ci n'est plus seulement la marque d'une condition humaine divisée, mais bien le signe de la Littérature. *Le Horla* inscrit dans une aventure fantastique de façon lisible et sur le mode tragique les angoisses de l'écrivain en face de l'Écriture. Mais d'autres expressions et d'autres réponses sont possibles. Kafka, H. James, Borges, Robbe-Grillet placeront au coeur même du Fantastique le problème — ébauché ici — de l'Écriture, et au coeur même de la Mort une incarnation nouvelle de l'Ironie romantique: la notion dialectique de l'Humour.

L'AMBIGUÏTÉ DU POINT DE VUE DANS *POIL DE CAROTTE*, DE JULES RENARD.

Italo Caroni

Il convient de rappeler tout d'abord, en quelques mots, la théorie du point de vue ou perspective narrative telle qu'elle a été reprise par la critique littéraire de nos jours. Comme on le sait, le mérite d'avoir systématisé la question de manière rigoureuse revient à Tzvetan Todorov qui, reprenant l'étude déjà classique de Jean Pouillon, formule ainsi la classification des "aspects du récit":

"Narrateur > Personnage. Dans ce cas, le narrateur en sait davantage que son personnage. Narrateur = Personnage. Dans ce cas, le narrateur en sait autant que les personnages. Narrateur < Personnage. Dans ce troisième cas, le narrateur en sait moins que n'importe lequel des personnages" (1)

Cette classification — Todorov lui-même tient à le préciser — correspond mutatis mutandis à celle proposée par Jean Pouillon qui, moyennant une terminologie assez commode, distingue trois types de visions dans le récit: vision "par derrière", vision "avec" et vision "du dehors" (2). Pour nous servir à notre tour d'une terminologie également adéquate, nous pourrions dire qu'il y a trois sortes de narrateur: narrateur omniscient, narrateur complice et narrateur "inscient" (si l'on nous permet le néologisme).

Les schémas qui synthétisent le raisonnement des deux critiques présentent l'avantage indéniable de simplifier ce qui est complexe. Et ce à dire qu'ils sont rigoureusement scientifiques? Il serait pour le moins téméraire de le prétendre. Pouillon et Todorov eux-mêmes l'avouent d'ailleurs, la troisième variante du point de vue (Narrateur

(1) — Tzvetan Todorov — "Les catégories du récit littéraire" *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 141-142.

(2) — Jean Pouillon — *Temps et roman*. 6e. édition. Paris, Gallimard, 1946.

< Personnage ou “vision du dehors”) s'avère impraticable en littérature (3). La narration entièrement objective demeure une utopie. Qu'on le veuille ou non, dès qu'il y a récit il y a une certaine perception des événements par celui qui raconte.

C'est ainsi qu'un écrivain comme Jules Renard, par exemple, qui a cherché obstinément à exclure du romanesque toute image du narrateur, a fini par détruire le récit.

D'autre part, il faut admettre aussi que, comme toute classification, celles de Pouillon et de Todorov risquent d'ouvrir la voie aux généralisations hâtives. En effet, serait-il vraiment juste d'affirmer que le récit classique se fonde toujours sur la vision “par derrière”?, dans laquelle le romancier, connaissant tous les secrets du héros, se comporte comme un dieu omniscient? Que dire alors des portraits de La Bruyère? Ne reposent-ils pas, tout comme chez les modernes romanciers de l'objectivité, sur la description du comportement extérieur des personnages — gestes, attitudes, paroles? — Inversement, l'univers imaginaire de Madame Bovary ne s'exteriorise que parce que le narrateur connaît les profondeurs de l'âme qu'il cherche à définir. Et pourtant, on n'a pas encore pu dénier à Flaubert le titre de créateur du réalisme objectif.

S'il est dangereux de caractériser les étapes de la littérature par la prédominance qu'on croit y percevoir d'un point de vue narratif, il l'est aussi de vouloir réduire une oeuvre déterminée à une perspective unique de narration. Reprenons l'exemple de *Madame Bovary*. Qu'on se reporte à l'étude remarquable qu'en a fait Jean Rousset (4) et l'on verra combien la réussite d'un roman s'explique quelque fois par les variations sur le point de vue. On comprendra alors pourquoi Flaubert, voulant nous dévoiler l'aventure intérieure d'Emma, voit les débuts et la conclusion de cette aventure à travers les yeux de Charles. Et l'on se rendra compte aussi que l'exploit de l'écrivain a consisté à concilier cet “art des modulations” avec sa constante recherche du style, c'est-à-dire de “l'unité”

Nous constatons par conséquent que l'oscillation de la perspective narrative constitue parfois l'un des éléments intrinsèques du récit et qu'elle correspond à la visée de l'écrivain quand il conçoit son

(3) — Cf. T. Todorov, *op. cit.*, p. 142 et J. Pouillon, *op. cit.*, pp. 102-108.

(4) — Jean Rousset — *Madame Bovary ou Le livre sur rien. Un aspect de l'art du roman chez Flaubert: Le point de vue. Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* Paris, Librairie, José Corti, 1962, pp. 109-133.

travail de création artistique. Cette oscillation se traduit — nous le verrons maintenant — dans *Poil de Carotte* par l'ambiguïté même du projet qui a poussé Jules Renard à écrire l'élégie d'un enfant martyr.

Poil de Carotte, cette sorte d'album de famille propose au lecteur une série d'instantanés qui reconstituent, selon une chronologie difficile à suivre, l'histoire d'un enfant se croyant plus malheureux qu'il n'est en réalité. Ce petit martyr, dont le profil se dessine par des traits fermes, a une vision partielle des événements qui concernent son existence. Au fond, il se fait une image de lui-même et essaye de la faire coïncider avec ces mêmes événements.

Pour nous faire pénétrer dans l'âme du protagoniste, Jules Renard se sert notamment des variantes du point de vue narratif. Il lui fallait nous montrer que Poil de Carotte voit l'univers à travers l'image qu'il se fait de lui-même et, en même temps, se détacher tant soit peu de lui pour le juger. D'où l'ambiguïté constante de la "vision" dans le récit. Renard est le plus souvent "avec" Poil de Carotte, mais cherche tout de même à se placer "derrière" lui. Le narrateur est à la fois complice et omniscient.

I — *Le narrateur complice.*

Le premier soin du narrateur virtuel (car il n'y a jamais de *je* explicite dans ce récit) est de nous faire voir l'univers de Poil de Carotte avec les yeux de Poil de Carotte. L'écrivain veut en quelque sorte nous prendre à témoins: il faut que le lecteur accepte l'idée que Poil de Carotte est un enfant martyr puni constamment par une mère tyrannique. De ce fait, tout nous sera communiqué par le regard du héros. Au départ, donc, le créateur témoigne pour sa créature.

1 Poil de Carotte et sa mère. Le récit de *Poil de Carotte* (5) évoque les moments les plus importants de l'existence d'un enfant en désaccord avec les individus qui peuplent son petit univers. Poil de Carotte est en conflit avec tout le monde, mais surtout, avec sa mère, Madame Lepic, symbole de la tyrannie maternelle.

La lutte éternelle, qui oppose mère et fils, transparait tout au long du livre, notamment dans les chapitres 1 à 8, 12 à 14, 17 à 20, 22 à 24, 27-28, 30-31, 36, 38-39, 43-44 et 47 (Au total, 28 chapi-

(5) — Jules Renard, *Poil de Carotte*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

tres sur les 48 qui forment l'oeuvre) (6). Cependant, Mame Lepic ne punit vraiment son enfant que dans 16 de ces 28 chapitres: 1, 2, 4, 5, 6, 8, 12, 14, 23, 24, 27, 28, 36, 38, 39 et 44.

Il n'empêche que, pour Poil de Carotte, toutes les attitudes de Madame Lepic doivent identifier celle-ci à l'image de la mère-bourreau. Pour montrer que Poil de Carotte agit toujours comme un juge partial de sa propre mère, nous nous arrêterons un peu au chapitre 43: *L'hameçon*.

Dans cet épisode, pendant que Poil de Carotte écaille les poissons qu'il a pêchés, Madame Lepic s'approche et, dans un élan de tendresse, lui caresse le cou et les épaules. Pour son malheur, un hameçon, accroché à la chemise de l'enfant, lui entre dans le doigt. Catastrophe! Elle hurle de douleur, la famille et les voisins accourent et Monsieur Lepic, son mari, voulant ôter l'hameçon, est obligé de lui ouvrir le doigt avec un canif qui coupe mal. Après l'opération, pendant laquelle elle avait failli s'évanouir, Madame Lepic non seulement ne punit pas son fils, mais l'embrasse devant tout le monde. Que fait alors Poil de Carotte? Au lieu de répondre à la tendresse subite de sa mère, il se met à pleurer et

“exagère encore son repentir, rend par la gorge des gémissements rauques et lave à grande eau les taches de son de sa laide figure à claques” (p. 152).

Donc, surpris — et peut-être même déçu — par l'absence de punition maternelle, il se punit lui-même afin de garder intacte son image d'enfant martyr. Sa mauvaise foi est d'autant plus manifeste qu'il n'y avait, en l'occurrence, aucun motif pour le châtimment. Mais, puisque, pour lui, la mère représente toujours le bourreau, elle aurait dû le punir.

2. *Poil de Carotte, son frère, sa soeur*. Le conflit mère-fils se reflète forcément sur les rapports entre les frères et la soeur. Pour Poil de Carotte il ne fait pas de doute que son frère — Félix — et sa soeur — Ernestine — se rallient à Madame Lepic. C'est pourquoi il leur voue la même hostilité qu'il manifeste vis-à-vis de sa mère. (Ch. 1, 2, 5).

(6) — Pour la commodité de notre exposé, nous énumérons, de 1 à 48, les épisodes qui vont de *Les poules* jusqu'à *Le mot de la fin*, et les considérons comme des chapitres. D'autre part, il ne nous a pas paru nécessaire de tenir compte de *L'Album de Poil de Carotte*, que Renard lui-même place après *Le mot de la fin*, l'excluant par conséquent du récit.

La vision qu'il a des deux est déformée par ce parti pris. Il s'accroche à l'idée que ses parents préfèrent Ernestine et Félix. Là encore il ne s'agit que d'une illusion qu'il nourrit à dessein, comme le prouve le chapitre 24: *Aller et retour*.

Ce chapitre décrit l'accueil et les adieux que les parents font aux trois enfants quand ils rentrent chez eux pour leurs vacances et quand ils retournent au Lycée. Aussi bien à l'arrivée qu'au départ, Poil de Carotte n'a droit qu'à une portion congrue des "caresses familiales" Est-ce parce que Monsieur et Madame Lepic l'aiment moins? Pas du tout. Au fond, c'est sa propre faute. Toujours raisonneur et compliqué, le cadet des trois Lepic retarde à chaque fois le moment de saluer ses parents. Ce qui fait qu'il ne bénéficie jamais de "la brassée" dont Madame Lepic étreint Ernestine et Félix.

D'autre part, Félix et Ernestine ne sont pas, comme il le pense, ses vrais ennemis. Ernestine prend souvent son parti et se montre dévouée et compatissante envers lui (ch. 1, 12, 27, 46). Il est bien vrai que Félix se comporte quelquefois comme un frère insolent (ch. 9, 16, 27). Mais Poil de Carotte n'accepte jamais les plaisanteries de son frère aîné (ch. 11, 36, 45). Il dramatise tout, alors qu'au fond Félix se moque de lui plutôt par jeu que par méchanceté. Félix ne le déteste pas et, quand, à la fin, Poil de Carotte se révolte contre Madame Lepic, il commence même à l'admirer (ch. 47).

3. *Poil de Carotte et son père*. Habituellement, Monsieur Lepic se montre juste envers ses enfants et ne fait pas de distinction entre eux. S'il se laissait aller à un penchant quelconque, il se situerait plutôt aux côtés de Poil de Carotte (ch. 9, 13, 14, 16, 23, 25, 27, 28, 29, 48).

Par moments, les rapports entre le père et le fils malheureux risquent de devenir moins amicaux. Ainsi, par exemple, dans l'épisode *Le porte-plume* (ch. 25). Ici, on nous montre comment, dans les visites que Monsieur Lepic fait à ses enfants au Lycée, Poil de Carotte croit s'apercevoir que son père cherche à se dérober à ses caresses. Le malentendu se dissipe quand le père lui fait comprendre que le porte-plume, que l'enfant s'obstine à garder sur l'oreille, risque de lui faire mal. Poil de Carotte s'apprêtait néanmoins à inclure Monsieur Lepic dans le camp de ses adversaires.

Ce que nous venons d'exposer à propos des rapports familiaux du personnage ne nous autorise pas pour autant à conclure que Monsieur et Madame Lepic, Félix et Ernestine soient des portraits mal dessinés. On ne saurait nullement les considérer comme des carica-

tures. Il n'en est pas moins vrai que leurs profils assument des contours déformés, parce qu'ils sont peints selon le strabisme moral de Poil de Carotte. Rarement le récit ne vise à expliquer leur comportement ni non plus à exploiter le domaine riche de leurs sentiments. L'on sait que mari et femme ne s'aiment plus et que les enfants ne s'entendent pas toujours bien. Parce que la famille n'intéresse que dans la mesure où elle intervient dans la vie de Poil de Carotte. La vision que nous avons des quatre autres Lepic nous est fournie par la conscience de Poil de Carotte "avec" qui le narrateur est. Les parents, le frère et la soeur sont par conséquent doués de cette "existence en image" dont parle Jean Pouillon (7).

Pourtant, comme notre étude l'a déjà montré en partie, la vision "avec" n'est pas pure, ici. Si le narrateur est "avec" Poil de Carotte et contre la famille Lepic, il est aussi "derrière" son héros. Il y a un va et vient constant du foyer, qui nous fait passer sans cesse d'un plan à l'autre de la narration.

II — *Le narrateur omniscient.*

Il est donc incontestable que le narrateur s'efforce d'épouser le point de vue de son personnage. Il concentre son attention sur Poil de Carotte et ne fait intervenir les autres que si leurs actes confirment l'image tendancieuse qu'il se fait d'eux. Ceux-ci n'ont pas d'existence autonome. Si le narrateur fouille dans la conscience de Poil de Carotte il s'interdit délibérément l'entrée dans celle des autres.

Cette vision partielle des événements est favorisée en grande partie par la prédominance du dialogue. Dans chaque épisode, des acteurs sont mobilisés pour jouer une scène conçue par Poil de Carotte, metteur-en-scène omniprésent. Nous ne trouvons que peu souvent de courtes pauses où l'auteur se permet de commenter des comportements. Encore faut-il préciser que ces commentaires se bornent à la dissection de la psychologie du héros principal.

Toutefois, comme l'a bien montré T. Todorov (8), il n'y a pas de distinction absolue entre les paroles du narrateur et celles de ses personnages (entre narration et représentation).

Ce sont justement des récits comme celui de *Poil de Carotte* qui nous aident à évaluer la pertinence d'une telle affirmation. Tout dia-

(7) — J. Pouillon, *op. cit.*

(8) — T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire". *Communications*, 8. Paris, Seuil, 1966, pp. 143-146.

loguée qu'elle soit, l'histoire de Poil de Carotte ne supprime pas du tout l'image d'un narrateur qui s'abrite derrière les paroles de ses créatures. Ce narrateur omniscient en sait plus que son héros; il s'écarte de lui pour le juger.

1. La parole des autres personnages. Le mot de la fin (ch. 48) constitue, à ce sujet, un exemple privilégié pour la bonne compréhension du livre.

Ce mot de la fin renferme une mise au point qui dévoile la vraie nature de Poil de Carotte. Il s'agit d'une des rares situations où nous sortons de l'univers imaginaire du héros. Grâce à ce dialogue franc entre le père et le fils, nous avons, pour la première fois, une vision extérieure de Poil de Carotte. Nous comprenons mieux le parti pris du héros parce que son existence nous est communiquée enfin par le truchement d'un autre personnage.

La scène débute par quelques remarques surprenantes de Monsieur Lepic. Ainsi, lorsque l'enfant lui apprend qu'il n'aime plus sa mère, Monsieur Lepic s'écrie:

“Ah! A cause de quoi? Depuis quand?” (p. 170)
et, plus loin:

“Ah' c'est malheureux, mon garçon! Au moins, raconte-moi ce qu'elle t'a fait.” (p. 171).

De sorte que Monsieur Lepic a l'air d'apprendre quelque chose d'absurde, qu'il n'aurait jamais pu soupçonner. Pourtant, quoiqu'il soit vrai qu'il ait souvent été absent, nous ne pouvons pas ignorer qu'il a assisté à dix des douze scènes où la mère a puni le fils (ch. 2, 4, 8, 12, 14, 23, 24, 27, 28 et 39) Et plus important encore, si le père, présent à toutes ces scènes, manifeste sa surprise en face de la révolte de Poil de Carotte, c'est que les événements n'ont pas été aussi tragiques que celui-ci les croit.

Les paroles du père démasquent enfin tout à fait Poil de Carotte, dans cet autre passage capital du chapitre:

“Et te voilà. Donc tu n'en avais guère envie. Mais au souvenir de ton suicide manqué, tu dresses la tête fièrement. Tu t'imagines que la mort n'a tenté que toi. Poil de Carotte, l'égoïsme te perdra. Tu tires la couverture. Tu te crois seul dans l'univers” (p 173).

Renfermé en lui-même, Poil de Carotte n'a vu les autres que comme une confirmation de sa vision partielle de sa propre vie. Se croyant plus malheureux qu'il ne l'était, il a toujours conçu l'existence des siens comme un alibi qui ne servait qu'à justifier son propre malheur. La mère, le frère, la soeur, et parfois même le père ont été l'image du bourreau opprimant sa victime. Obsédé par l'idée du martyr, il a projeté sur le monde cette image qu'il se fait de lui et que le monde lui renvoie.

2. *La parole du narrateur.* La parole du narrateur, que l'on discerne tant bien que mal à travers celle des autres personnages, transparaît clairement dans certains passages que le narrateur consacre au commentaire des faits et gestes du héros. Elle nous fournit alors un portrait impartial de Poil de Carotte, qui se définit comme un enfant méchant (ch. 10, 18, 26, 31), tricheur (ch. 3, 41, 44), cynique (ch. 6, 19, 21).

Dans ces différents moments du livre, le narrateur n'est plus "avec", mais "derrière" le protagoniste. Il le juge au lieu d'être son complice. Poil de Carotte nous apparaît dès lors comme un être entaché de quelques défauts et qui, toujours prêt à juger les personnes, se refuse obstinément à les accepter telles qu'elles sont.

En retraçant la vie intérieure de son héros, Jules Renard joue donc, dans *Poil de Carotte*, sur une ambiguïté voulue de la perspective narrative. Un narrateur à la fois complice et omniscient ordonne le récit de façon à mettre à nu le cœur même du personnage. Cette ambiguïté s'inscrit déjà comme un élément fondamental de l'oeuvre, puisqu'elle permet à l'écrivain de disséquer l'âme de Poil de Carotte.

Elle répond en outre à la double intention qu'avait Renard et que Léon Guichard a si bien démontrée dans son *Introduction* au livre: l'auteur se propose de se venger de sa mère et de peindre l'enfant comme "un petit animal nécessaire" (9). Pour se venger de sa mère, Jules Renard-narrateur se fait le complice de Poil de Carotte; et, pour montrer l'enfant comme un être méchant, il assume la position du romancier omniscient.

Le message de *Poil de Carotte* pourrait se formuler en ces termes: l'enfant, qui n'est pas l'ange que la littérature a inventé, peut quelquefois détester sa mère. Encore une fois, le but de Renard consiste à démystifier et la vie et la littérature. D'ailleurs, chez lui, l'une ne va jamais sans l'autre.

(9) — J. Renard, *Poil de Carotte*, Paris, Garnier-Flammarion, pp. 13-20.

CONCEITO DE FORMA EM FRANCESCO DE SANCTIS

E. Rina M. Ricci

Ao redor de 1855-57, Francesco de Sanctis disvincula-se da influência do pensamento de Hegel e começa a elaborar a sua própria concepção artística, como *forma*. Coloca-se diretamente contra a estética hegeliana da *idéia*, que procurava encerrar a finalidade da arte na representação da realidade humana e fenomênica dentro de um véu, mediante absurdas perfeições, perdida no abstrato e no sonho, construindo, assim, uma outra realidade, distilada apenas da imaginação mediante sutis elucubrações mentais.

De Sanctis (1817-1883) sentiu a imposição de uma exigência: a de reconhecer como matéria da arte, não uma realidade, idealizada e evanescente, indefinida e indistinta, mas efetiva, onde a *idéia* não se perde, e, ao contrário, encontra a sua dimensão e a sua verdadeira razão de ser. A realidade, portanto, mantida em seus limites, sem transcendências inconsistentes ou deslocada da esfera do próprio artista, que a capta. Essa exigência, para De Sanctis, não significou o rebaixamento quase fotográfico da arte, como fizeram alguns realistas de sua época; nem visualizou a impossibilidade operativa, por parte do artista, em elaborar o mundo sentimental numa atmosfera de férvida imaginação. Distanciou-se de um e de outro extremo e centralizou seu pensamento numa individualização estética significativa, vale dizer, numa visão direta e humana da operação artística, que em seu processo formativo não consegue desfigurar ou renunciar às raízes donde brota e tira alimento.

A dicotomia entre forma e conteúdo, de que fôra grande responsável o criticismo francês, transformara em duas entidades inconciliáveis, estes dois aspectos do mesmo ato, ligando a forma a uma série de fórmulas normativas e o conteúdo a uma espécie de condensação lógico-conceitual. *A perfeição da forma* constituiu-se no maior ideal artístico, entendendo por perfeição, a plasticidade e a simetria dos contornos, ou, na melhor das hipóteses, a proporção harmônica das partes. Se, pois, dentro desse tipo de forma existia ou não um conteúdo, era problema filosófico, não propriamente artístico: do pon-

to de vista estético era entendido como “fictício”, porque a fantasia o criava e a fantasia nada tinha a ver com a verdade da história contada.

A esta situação, na segunda metade do século passado, vários movimentos (realismo, naturalismo, expressionismo, etc.) reagiram, cada um, porém, de maneira turbulenta e polêmica, querendo afirmar posições bastante extremadas, não raramente, condenáveis quanto o panlogicismo da estética hegeliana, que reconfirmava, por outros caminhos, a dicotomia racionalista da forma e do conteúdo, mediante a teoria da arte como símbolo e véu da *idéia*.

De Sanctis, homem de uma agudeza crítica equilibrada, não assume uma posição polêmica e radical. Coloca o problema nas perspectivas e nos limites ambientais em que ele deve naturalmente encontrar seu estudo e solução: frente à vida. A primeira e a mais profunda das realidades é justamente a vida. Mas a vida não é certamente o “ideal”, a idealização abstrata do real. Ela é o “vivente”; é o que vive numa unidade inscindível dos seus elementos. Neste conceito alicerça-se a teoria desanctisiana da *forma*. A questão não é colocada, portanto, entre o real empírico de um lado e o ideal abstrato do outro. Ele concentra-a, ao contrário, sobre aquilo que está entre essas duas polaridades, sintetizando-as. “Matéria da arte, diz De Sanctis, não é o belo ou o nobre: tudo é matéria da arte, tudo o que é vivo: só o que é morto está fora da arte. Por isso, a base da arte, se me é lícito imitar Terêncio, é este lema: Sou um ser vivo: nada do que é vivo é estranho ao meu coração” (1).

Forma, conseqüentemente, é, acima de tudo, síntese expressiva do vivente: aspecto exterior e interior identificados numa indistinção de factibilidade estética, pois ambos reciprocamente sustentam-se como alma e corpo, quando existe a vida. A *forma* “não é *a priori*, continua o autor, não é algo que possa subsistir por si, diversa do conteúdo. ela, antes, é engendrada pelo conteúdo, ativo na mente do artista: tal o conteúdo, tal a forma” (2).

Nos famosos *Saggi Critici* a eliminação da dicotomia forma-conteúdo torna-se definitiva e a teoria da inseparabilidade dos dois elementos assume maior extensão esclarecendo que o próprio conteúdo inexistente sem a forma. Por isso a frase anterior “tal o conteúdo, tal a forma” admite a recíproca: — “Quando o conteúdo vive e move-se

(1) — *Saggi Critici*, a cura di L. Russo, vol. III, p. 324.

(2) — *Op. cit.*, vol. II, p. 306.

na mente do artista ,torna-se forma, a qual é, portanto, o próprio conteúdo enquanto é arte” (3).

E' ocioso sublinhar que um conceito deste tipo elimina qualquer possibilidade de retorno a teorias que poderíamos classificar de hedonistas no sentido que procuram, na arte, a delicadeza dos contornos, a suavidade dos traços, a plasticidade das linhas, a simetria das partes, enfim, o “gozo” estético, o prazer. “O prazer é individual, mutável e deriva da sensibilidade. O belo, ao contrário, é absoluto. O primeiro fala unicamente aos sentidos, o segundo *por meio dos* sentidos e da fantasia e exige a inteligência” (4). O eixo está deslocado: De Sanctis visa à organicidade simétrica e semântica da obra artística, portanto, à vida em sua efetiva operação estética: *forma*, não como arcabouço, andaime, moldura vistosa em que, a um certo momento, se insere algo, chamado conteúdo. Assim, como nos seres vivos a organicidade constitui a própria estrutura material e anímica, assim a *forma* estabelece a propriedade existencial da arte, ao dar unidade estrutural aos elementos que compõem a obra. O conceito está a demonstrar que no produto artístico deve-se encontrar presente o homem com toda a sua problemática, as suas aspirações, as suas possibilidades inventivas, aberto a qualquer tipo de experiência, árbitro incontestado do seu trabalho, agindo fora do “ideal fantasioso e retórico” e inspirado pelo “ideal positivo e vivo” que “se encontra na realidade” O artista, “quanto mais se aproxima do real, se espelha e se imerge nele — diz De Sanctis — mais eleva-se, no homem, o elemento humano e demonstra mais força” (5).

Mas o realismo invocado pelo autor, não é por exemplo, o de E. Zola, escritor a quem De Sanctis admirava muito e dedicou um dos melhores seus ensaios críticos. Justamente no “Apêndice” a uma conferência sobre *Zola e l'Assommoir* (1879), o crítico italiano define a sua maneira de entender o realismo: “A sua substância é esta, que na arte precisa dar uma parte ampla às forças naturais e animais do homem, afastar o *rêve* e substituí-lo pela ação. O realismo que se parece com uma orgia, é poesia de velhos impotentes e viciosos. E a forma do realismo, é esta, que seja corpulenta, clara, concreta, porém que dentro dela transpareçam todos os fenômenos da consciência. O homem deve traduzir em ação, não em palavras, o que pensa. Mas em sua ação há de manifestar-se o seu pensamento. Esta é a forma objetiva, *a vida das coisas*. O artista é como um gran-

(3) — *Ibidem*.

(4) — *Teoria e Storia della Letteratura*, Bari, Laterza, 1926, vol. II, p. 49.

(5) — *Saggi Critici*, vol. III, p. 296.

de ator, que esquece a si mesmo e reproduz o personagens da maneira que a natureza o formou. ” (6). Trata-se, portanto, de um realismo que não recusa o ideal, desde que o ideal não se coloque como repulsa vazia da contingência. Se, porém, é o ideal da realidade, vale dizer, da concretude em toda a sua extensão, então ele torna-se elemento fundante da *forma*. Logo da arte.

A *forma*, poderíamos acrescentar, enquanto não é *idéia* (visão), não é também retrato direto das coisas: concilia o ideal e o real. Se ela não preexiste já pronta, como arquétipo, não significa que não possa vir a ser, como tipo, através do efetivo modelamento permitido às possibilidades humanas, porque, em sua dimensão de liberdade, o homem consegue colher e exprimir o ideal nas coisas como em seu coração.

A conciliação leva a outra espécie de ideal: “do seio inconsciente da natureza brota o ideal humano, como água da nascente” (7). Então do conceito de *forma* como síntese expressiva do vivente, o autor passa, com clara e progressiva elucidação, ao de *forma* como ideal humano, onde o ser vivente por excelência é o homem e não o animal, a planta, as formas sempre repetidas da natureza. “O ideal — continua De Sanctis — não nasce da vida artística sobreposta e misturada com a vida natural. O ideal encontra-se nas coisas, das quais porém emergem luzes e faíscas de sentimentos humanos” (8).

Evidencia-se que o conceito de forma não postula ou vislumbra de maneira nenhuma o de técnica, que o autor italiano deixa ao arbitrio completo do artista. Escapa igualmente à posição platônica por não ser *éidos*, e à aristotélica, por não ser *praxis*. (Entenda-se o termo na mais correta acepção do estagirita). Nem se aproxima do velho conceito de *mimesis*, porque a imitação da natureza é “repetição dos objetos que se encontram na natureza; neste caso a arte seria inútil: aquilo que se vê num quadro ou num poema pode ser admirado, ainda melhor, em nossos jardins e em nossas casas” Consequentemente a imitação (*mimesis*) “pode produzir obras técnicas, nunca obras de criação” (9).

Qual, então, a natureza e a qualidade da *forma* proposta por De Sanctis?

(6) — In *Saggi Critici*, vol. III, pp. 336-7.

(7) — *Op. cit.*, p. 329.

(8) — *Ibidem*.

(9) — *Teoria e Storia della Letteratura*, pp. 47 e 49.

Um aprofundamento neste sentido seria extremamente importante, mas o autor não se preocupou em processá-lo, avesso como era a conceituações rigorosas e a sistematizações rígidas. Isto, entretanto, não significa que a teoria desanctisiana se perca na indistinção e possa naufragar especulativamente.

O fato de assimilar a forma com o “vivente” (10), explicitado como ideal humano, permite inferir que, se De Sanctis não nos deixou uma doutrina elaborada em seus detalhes filosóficos, deu início, porém, a uma concepção nova, de que muito se beneficiariam a estética e a crítica sucessivas, na Itália e fora deste País. Mas nos permite também tirar uma conclusão abrangente, para nós bastante clara dentro deste conceito de forma, aparentemente tão pouco rigoroso: o problema da arte e da crítica não pode ser impostado numa indagação daquilo que a arte e a crítica *devem ser* (problema deontológico), mas no efetivo reconhecimento daquilo que elas *são*, sem pretender impor-lhes nenhuma determinação ou finalidade.

Esta conclusão talvez pareça confirmar o matiz de indeterminação que, para alguns, encontra-se na teoria do De Sanctis. Na verdade abre o caminho para visualizar o problema estético em bases mais reais e científicas porque recusa as abstrações, o apriorismo, as explicações fantasiosas e valoriza a obra artística como um organismo vivo. E transforma, por completo, a perspectiva crítica, pois a *forma* de um organismo vivo obriga a análises orgânicas, que, por sua vez e natureza, obrigam a desconfiar sempre de métodos e critérios laboratoriais, idôneos para explicar os fenômenos químicos e físicos, não o processo e o fato artísticos.

Os fenômenos da natureza, sem dúvida, são imunes ao “pathos”; os artísticos, ao contrário, vivem do “pathos”, onde se afundam as raízes da individualidade e da originalidade da obra de arte.

Nenhuma abordagem crítica em campo literário poderá deixar de lado esse aspecto fundamental sem correr o risco de cair em esquemas ou em equívocos, em alquimias verbais, ou, pior ainda, em elucubrações pseudo-estéticas e pseudo-científicas. “A crítica perfeita, adverte De Sanctis, é aquela que concilia, numa síntese harmoniosa, esses diferentes momentos. O crítico deve apresentar o mundo poético reconstituído e iluminado com plena consciência e de tal maneira que a ciência perca, para esse mundo, o seu aspecto doutrinal

(10) — Cf. *Saggi Critici*, vol. II, p. 14.

e se torne como o olho que vê os objetos sem ver a si mesmo. A ciência, enquanto ciência, é filosofia, não crítica” (11).

Assim o autor indica mais um caminho que a crítica não pode trilhar; aquele percorrido justamente pelos críticos seus contemporâneos.

“Os diferentes momentos” que se encontram na obra de arte são constituídos pelas diferentes experiências estéticas ali insertas e vivificadas pela *forma*. Captá-los e apresentá-los numa síntese harmoniosa — ou, gostaríamos de acrescentar, na rica autenticidade do seu valor — é, sim, a tarefa suprema do crítico. Mas com objetividade, sem duvidosas interpretações pessoais para *re-criar* o tom ou, como já se dizia naqueles tempos, a atmosfera poética. De Sanctis exige a *reconstituição*, vale dizer, a revelação autêntica e total do mundo poético, mantido dentro da configuração em que o artista o elaborou, sem comentários exegéticos fantasiosos ou eruditos ou psicológicos. Os fantasiosos sobrepõem-se ao poeta e, em lugar de uma crítica, oferecem um subproduto poético, uma subpoesia, falsidade emotiva, capaz apenas em satisfazer o gosto e as oscilações sentimentais do leitor, não para evidenciar a beleza da obra. Os eruditos acumulam ao redor e sobre a composição poética um acervo de noções, até importantíssimas, mas que impedem a reconstituição do mundo poético. Mais ainda: o submergem numa selva de dados e de informações onde o poético se perde ou se depaupera. O autor demonstra particular adversão aos comentários psicológicos. Ele tinha diante dos olhos a famosa teoria, muito seguida em 1700 (Condillac, Buffon etc.), que colocava na sucessão das faculdades psíquicas do homem (intelecto, memória, fantasia) a raiz e a distinção dos gêneros puros: o lírico, o épico, o dramático, o didático, o fantasioso. “O defeito do sistema psicológico, diz De Sanctis, é o de conceber as faculdades humanas como estacionárias. Vico, porém, já censurou esta doutrina. Se as faculdades humanas fossem estacionárias, por que o poema épico foi possível na época de Dante e agora não? Por que a lírica foi impossível em 1500, e agora é possível? E por que, então, criam-se sempre novos gêneros? as mudanças das sociedades humanas, os tempos, os lugares, as necessidades é que modificam as faculdades humanas e, com estas, os gêneros; a produção lírica ou épica depende de tudo isso e não das faculdades humanas em abstrato” (12).

(11) — *Op. cit.*, vol. II, p. 87.

(12) — *Teoria e Storia della Letteratura*, pp. 125-6.

Se as faculdades humanas não são estacionárias e não se encontram nelas as origens dos gêneros em que a produção literária se efetiva, é evidente que a crítica, ao examinar um texto, não pode invocar as imponderáveis situações psicológicas do autor para explicar o gênero da sua obra ou o mundo poético que está contido nela. Este, uma vez fixado, é constante e permanente, insubmisso a qualquer alteração (social, moral, estética etc.) sucessiva. Uma situação psicológica poderá ser — ou propiciar — uma condição estética. Admitese, inclusive, que consiga determinar o ato estético, não, porém, o *fato* artístico, que, para De Sanctis, é a *forma*, por sua vez (não devemos esquecê-lo), “uma coisa e não uma idéia”. O crítico deve visar a esta para desvendar o valor que de maneira alguma se encontra na occasionalidade que por ventura o fixou e, sim, em sua *valiosidade*: em si e por si. E permanece inalterado. A *Iliada* será sempre a *Iliada*, com ou sem Homero. Com ou sem a Guerra de Tróia.

Os diferentes fatores que se possam encontrar na obra (históricos, sociológicos, filosóficos, psicológicos, morais, políticos etc.) formam apenas o material que o artista emprega ao elaborar a *forma*. E “a grandeza do poeta não está nos materiais que emprega, mas na fusão orgânica que fizer deles” (13). Caso a crítica coloque em destaque os materiais, nada acrescentará à valiosidade da obra; talvez o critério sirva para ocultar ou falsificar o mundo poético, tirando ou destruindo a “fusão orgânica”, ao salientar pressupostas preocupações ou estados psíquicos do artista.

De Sanctis foi explícito contra processos críticos desta espécie, que buscam menos a beleza efetiva e operante do que as justificativas, as fontes, os momentos psicológicos (quando morbidamente não vão atrás dos patológicos) que, se presume, possam ter motivado a obra. E’ uma crítica que “julga freqüentemente *a priori*, opera por normas pré-concebidas, pelas quais tudo mede” “...mal ela começa a falar num trabalho e, logo, ouve-se citar dignidade, ordem, decoro, elegância, pureza, finito e infinito, real e ideal, literatura social, histórica, filosófica, ou que o poeta é pintor, escultor, músico; ou, finalmente, idéia e verdade, bom e belo” (14).

E’ uma crítica interessada em definições e medições para pronunciar, sentenciosamente, juízos estéticos mediante o evidenciamento das partes e não do todo, dos componentes e não da composição ou validando o juízo estético com juízos de outra natureza. Ela é incapaz

(13) — *Saggi Critici*, vol. I, pp. 18-19.

(14) — *Ibidem*, vol. II, pp. 106-107.

de colher o essencial, perde-se nos detalhes e eleva o aspecto didático ou meramente transitório e subordinado a coeficiente determinante de valor, criando uma série de categorias que repugnam à poesia, que não é nem pura nem impura, nem finita nem infinita, nem filosófica, nem social, nem política etc. A composição poética é ou não é *forma*: é ou não é arte.

Entre as categorias que uma crítica desse tipo consagra há, ainda aquela moral, a pior de todas. Ela submete a arte ao serviço não propriamente da norma universal, já ínsita na natureza, mas de interesses disfarçados em lei moral. E assim, acerca de um trabalho, ela “aprova ou condena segundo que este é bom ou mau, verdadeiro ou falso” (15), em base a uma concepção de moralidade.

Em todos esses casos a crítica procura e valoriza o conteúdo conceitual, não, a *forma*. Mas o “pensamento, enquanto lógico, está fora da arte” porque “a humanidade pensa sempre, mas pensa ora adorando, ora imaginando, ora operando, ora pensando” e o poeta “não deve, não pode pensar, senão com a imaginação” (16). Eis então a tarefa do crítico: colher o pensamento imaginativo do poeta, donde a *forma* nasce pelo ato de criação.

Para não cair num equívoco bastante fácil, será necessário esclarecer que o pensamento imaginativo não se identifica com a capacidade de arquitetar abstratezas sutis, jogos de sons e palavras, combinações gritantes de figuras retóricas, como fizeram os poetas barrocos. Trata-se de um pensamento não empenhado em transformar, por exemplo, a metáfora (de que a poesia vive) no metafórico, o grande no grandioso, o estupendo no estupor, o maravilhoso no impacto alucinante, isto é, o instrumento expressivo no próprio objeto de expressão, matando o poético na poesia.

A arte, sem dúvida, para De Sanctis, é figuração enquanto é apercepção da consciência, ainda fora do momento reflexivo. Importante é, entretanto, *o que* a consciência assume, *como* o assume e a sucessiva elaboração do material assumido. Em outros termos: a consciência pode receber mil impressões que lhe sugerem abstrações desligadas da realidade, e a impulsionam a inventar acrobacias mentais obedecendo a uma fantasia fértil, mas não é esta a figuração artística indicada pelo autor. Por faltar-lhe a representação formal, não viveu na mente do artista como pensamento (elaboração) imaginativo para que se verificasse a síntese orgânica e o conteúdo se tornasse forma e a forma conteúdo.

(15) — *Ibidem*.

(16) — *Pagine Sparse*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, p. 16.

A metáfora não é propriamente uma figura retórica, mas uma figuração poética, se ela se transforma em fim de si mesma passa a simples jogo de analogias, pueril e vazio, como o de uma charada, linguagem obscura que estimula o sentido divinatório, não certamente o poético. A metáfora é um discurso rápido feito pela imaginação, uma faísca que ilumina com a mesma palavra dois conceitos. Ela, por esse caráter, é muito própria da linguagem poética, ou, se quisermos, do discurso que o pensamento imaginativo usa. Mas não cessa de ser um recurso, um meio, uma combinação engenhosa, válida e maravilhosa somente quando, sem sair da sua função instrumental, serve a formar a *forma* e não a colocar em evidência o estupor, o impacto, o grandioso, o maravilhoso, que, na melhor das hipóteses, podem ser atributos bastante acessórios da obra artística.

Ora, colher o pensamento imaginativo não significa colocar em destaque, por exemplo, o estilo metafórico do artista, nem a grandeza ou a beleza ou a eficácia das metáforas empregadas. Colher-se-ia um aspecto sem dúvida atraente, não, porém, essencial: evidenciar-se-ia a habilidade arquitetural do artista, não a “síntese expressiva do vivente”, que, na obra realmente poética, constitui a força e a perenidade da mensagem. Quando Homero define Afrodite como “anadiomene”, a nascida do mar, não resta dúvida que a metáfora é maravilhosa e eficaz, mas nem por isso ela consegue, igualmente, mostrar a *forma* do poema homérico. A mensagem do imortal poeta grego supera a beleza das metáforas que ele emprega para transmiti-la: é a *forma* que permite ver a obra como um organismo vivo, superando os séculos, os momentos históricos e ambientais, as distâncias de crenças políticas e religiosas, as diferenças de usos e costumes, mentalidade e língua. E a apresenta continuamente atual, mina riquíssima de humanidade.

A *forma*, concluiremos, é síntese do vivente que sempre indica os limites do ideal. É conciliação do ideal e do real, operada pelo pensamento imaginativo ao destruí-los como polos opostos para vivificá-los no encontro criador, por meio do qual, a arte nasce e se conserva num seu mundo específico, tranquila e serena, acima de toda dialética.

Se a crítica literária não pode ser deontológica aprioristicamente, entretanto, pela natureza do objeto que indaga, não pode desconhecer a tarefa que se lhe impõe. Da natureza do objeto indagado desponta, ao contrário, também a sua natureza e será uma crítica formal, não no sentido externo, mas interno, de totalidade e não de partes, de um ser vivo e não de um cadáver.

Cahiers de l'Institut de Linguistique — Université Catholique de Louvain.
Vol. I, n.º 1, 172, formato 21 x 27,5, 262 pp. Redação: Institut de Linguistique, 23 Blijde-Inkomtstraat, 3000 Louvain (Belgique). Redator: M. Van Overbeke. Secretários (a quem se devem dirigir assinantes e colaboradores): T. Solé-Tulkens e A. Roels-Pouilliat.

Eis uma revista diferente, que estava faltando para integrar e integralizar, dando-lhe unidade, o conjunto de várias centenas de revistas de Filologia, Linguística e Crítica Literária que saem periodicamente, uma ou mais vezes por ano, em pontos diversos do globo. Por isso, o seu aparecimento deve ser saudado como algo especialmente auspicioso, sobretudo por nós, do lado de cá do Atlântico e do equador, que trabalhamos com bibliotecas modestas no setor de revistas e no resto.

Os *Cahiers* prometem sair seis vezes por ano, cada número com cerca de 100 páginas. Este primeiro, de apresentação, tem duas vezes e meia do tamanho normal. A assinatura anual custará 250 francos belgas, isto é, menos de Cr\$ 40,00, e o número avulso 50 FB, ou seja pouco menos de Cr\$ 8,00, ao câmbio oficial, incluídas despesas de remessa de pagamento. O banco belga indicado para o pagamento é a Société Générale de Banque, conta n.º 230-0052981-39, com a menção *Cahiers de l'Institut de Linguistique*.

Os *Cahiers* são órgão do Instituto e trazem matéria de quatro tipos:

- a) contribuições científicas de caráter provisório submetidas pelos seus autores a seus colegas e outros leitores;
- b) trocas de opinião, em forma de notas, discussões, perguntas e respostas;
- c) levantamento regular das mais recentes informações bibliográficas no domínio da Linguística e das ciências afins;
- d) qualquer notícia, universitária ou de outro domínio, que interesse ao lingüista e a todos os que se ocupam com problemas da linguagem.

O presente número traz um editorial que traça a diretriz da revista (pp. 1-3), três contribuições sobre "La typologie aujourd'hui" (pp. 7-26), "Remarques sur l'analyse componentielle en phonologie" (pp. 27-33) e "Rapport du 23e Georgetown Round Table" (pp. 35-48). Seguem-se a secção de "Questions et reponses" (pp. 51-54) e a de "Notes de lecture" (= resenhas biblio-

gráficas) (pp. 57-72), com exame rápido de 10 obras. Sob o título “Informations linguistiques”, vem notícia dos cursos de 1972-1973 (pp. 75-79) e uma “lista de documentação parcial e provisória das pesquisas lingüísticas realizadas na Bélgica desde 1969 (pp. 75-92), num total de 210 pesquisas. Indica-se o nome completo do pesquisador, o título exato da sua pesquisa, e, por uma sigla, o instituto ou centro belga em que ela se realizou. E’ essa uma secção extremamente interessante, até como sugestão de assunto correlato para trabalhos noutros domínios lingüísticos para nossos pós-graduandos de vários níveis.

A última secção, que é a mais interessante de todas, merece destaque especial. E’ a que traz por título: “Informations bibliographiques” E’ alguma coisa muitíssimo superior à de “Revista de revistas” de certas revistas especializadas. No presente número, todo ele impresso em *offset*, estão “fotografados” os índices de 115 das mais famosas revistas européias e americanas de Lingüística, Filologia e Semiótica, sendo *uma* de 1967, *três* de 1968, *seis* de 1969, *seis* de 1970, *cinquenta e cinco* de 1971, e *quarenta e quatro* de 1972.

Como as revistas especializadas saem em um volume único ou em dois tomos (ou fascículos ou cadernos), ou em três ou em quatro ou, até, em seis por ano, os seis números bimestrais dos *Cahiers* terão muito ainda a apresentar de outros números de revistas que já figuram neste primeiro número, assim como de outras que nele não figuram. Cumpre ressaltar que, apesar do título, os interesses do grupo dos *Cahiers* vão muito além de estudos apenas de Lingüística, como atrás já se disse.

Esta nota não aspira a outra coisa que dar uma informação objetiva do interesse dessa nova publicação, que vem incontestavelmente preencher uma grave lacuna no campo da informação bibliográfica e será de uma grande utilidade para nossas bibliotecas tão modestas. Obtida uma informação rápida de tantos artigos novos e recentes sobre uma linha de assuntos, será fácil tentar tomar conhecimento direto do seu conteúdo por meio de xerocópias, se as revistas não forem acessíveis ou encontradas em nossas bibliotecas “subdesenvolvidas” Para falar com franqueza, não sei bem se serão só as nossas que são “subdesenvolvidas” Já há mais de um decênio uma associação científica internacional — ou, para ser mais claro, uma Federação de associações científicas nacionais — recomendava que se desaconselhasse a criação de novas revistas para evitar que estudos de valor viessem a ficar “sepultados” em revistas novas de circulação limitada. E’ evidente que a recomendação não consultava os interesses dos subdesenvolvidos, mas ela denuncia a preocupação com um problema real. Pois os *Cahiers* vêm precisamente pôr ao alcance dos pequeninos, como informação pronta, o que falta às suas bibliotecas.

Eu gostaria de fazer apenas duas sugestões para maior eficiência desse trabalho admirável que eles prestam. A primeira é que se dedicasse um dos

seus números à apresentação completa de cada uma das revistas cujos índices figurarão em suas páginas. Seria a ficha completa, com indicação do lugar de publicação, endereço da revista, preço de assinatura, e, em nota sucinta, a data da fundação e orientação fundamental. Nem sempre o título da revista resolve esse problema. Assim, por exemplo, a segunda revista *Acta Linguistica Hafniensia* (p. 102) não será facilmente reconhecida como publicação de Copenhague. Entretanto, num número de 160 páginas, com dois retângulos em cada página, em formato de ficha de 11 x 16, por exemplo, cada um dedicado a essas informações sucintas mas precisas de uma revista, daria informação de 300 revistas e seria um excelente instrumento de trabalho para pequenos e grandes.

A outra sugestão é quanto ao acesso aos artigos. Um grupo de trabalho que tem uma iniciativa como essa bem poderá vir a criar um departamento de fornecimento de separatas em xerox, canalizando para os autores dos artigos, ou para quem de direito, a quota correspondente a direitos autorais. Bem organizados e equipados, poderiam assim prestar um excelente serviço a leitores e a autores, indo um pouco além da informação bibliográfica teórica, que em muitos dos casos é antes um entrave e uma fonte de frustrações. Seria desejável que quem desse a boa e pronta informação bibliográfica pudesse estar organizado para fornecer, em bases comerciais, com compensação econômica, mas sem ser por amor ao lucro, o acesso direto às fontes de informação científica. Ou será que estou fantasiando?!

Isaac Nicolau Salum

BOLEO, Manuel de Paiva — “Linguistique, géographie et unités dialectales subjectives au Portugal” *Actes du XII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanique*, vol. II. Bucareste, Académie de la République de Roumanie, 1971.

Em 1942 tem início a aplicação, por correspondência, através de professores e párocos, do Inquérito Lingüístico Boleo (I.L.B.), com cerca de 500 perguntas. Posteriormente, partiu-se para pesquisas *in loco* por intermédio de alunos e ex-alunos da Faculdade de Letras de Coimbra. Na atualidade os pontos já levantados são em número aproximado de 3000, abrangendo “Portugal continental” e “ilhas adjacentes”

Ao trabalho de gabinete, estudo e interpretação dos questionários recolhidos, seguiram-se investigações de campo, por parte dos professores Paiva Boleo e Maria Helena Santos Paiva, levadas a cabo nas províncias da Beira Baixa, Beira Alta, Beira Litoral, Baixo Alentejo, Algarve e Minho. Os autores tiveram em conta especialmente os seguintes aspectos: “a) vocalismo, b) consonantismo, c) ditongos, d) acento, e) morfologia (genero, formação do plural, verbos, f) sintaxe, g) vocabulário, h) fenômenos fonéticos”.

No trabalho agora resenhado o autor retoma, de certo modo, as considerações de Orlando Ribeiro:

“() Em um conceito muitas vezes tenho insistido: o do entrelaçamento profundo de condições naturais e de tradições de civilização. Se é a história que revela as vocações dos lugares, é a terra que, através do tempo, faz sentir a sua persistente influência. Os mapas de Lindley Cintra (1) desenham não apenas a oposição entre o Norte e o Sul — já apontada por vários autores — mas oposição entre o litoral e interior, que se combinam para dar a muitos aspectos da geografia portuguesa um traçado de viés. Os padrões lingüísticos também se ajustam a outros aspectos naturais e humanos, todos eles indispensáveis à compreensão do território português” (2).

(1) — Referência a mapas que acompanham o estudo “Áreas lexicais no território português”, *Boletim de Filologia*, Lisboa, XX (3-4): 273-307.

(2) — “A propósito de áreas lexicais no território português” *Boletim de Filologia*, Lisboa, XXI (3-4): 177-208, 1965.

Também não deixa de levar em conta os estudos realizados no Japão, pela equipe integrada por Willem A. Grootaers (3), sobre as fronteiras dialetais subjetivas, para cujo estabelecimento elaborou um curto questionário: a) em que aldeia fala-se como aqui?, b) em que aldeia fala-se de forma ligeiramente diferente daqui?, c) em que aldeia fala-se de forma bem diferente daqui?, d) em que aldeia fala-se de forma tão diferente daqui que é impossível a compreensão?, Quais são as diferenças?

Antes de se ocupar com aspectos lingüísticos em particular, Paiva Boleo cuidou, de um modo geral, de aquilatar da consciência de “região” ou “sub-região” do falante, muito mais viva que consciência de região. Diversas designações que não figuram na divisão administrativa oficial surgem individualizando determinada área. Gândara, toda a sub-região compreendida entre o Vale do Mondego, ao sul, a Baixada à Leste, a via do Aveiro ao norte e o mar a oeste, é um significativo exemplo.

Em termos estritos de consciência lingüística, o autor encontrou, em resposta às suas indagações, palavras e expressões que, mesmo contendo algo de genérico, apresentam muito interesse e fornecem elementos de valor para uma “carta psicológica” Entre outras: “aproximação”, por ex. “próximo do minhoto”, “próximo do falar do Porto”; “inclinação”, equivalente “a aproximação”, por ex. “inclinando-se para o minhoto”; “nós falamos como. ”; “não há dialeto nem falar local”; “nós estamos no limite, nós já pertencemos ao Minho”

As zonas de transição entre um falar e outro — por exemplo do minhoto oriental ao transmontano — são as que mais interesse oferecem ao dialetólogo, seja porque ali se pode encontrar uma certa hesitação, seja porque se superpõem, nitidamente, duas consciências de províncias, seja porque elas apresentam caracteres comuns que merecem ser estudados.

Após afirmar que em Portugal não teria servido indagar “em que localidades próximas daqui se usa um dialeto diferente do seu? e “onde se fala um dialeto completamente diferente do seu?” (questões contidas no inquérito da Comissão Dialetal da Academia de Ciências de Amsterdão), Paiva Boleo termina por ponderar: os dialetólogos tem à frente novo campo para pesquisas, de enfoque lingüístico e sociológico ao mesmo tempo: é o das unidades dialetais subjetivas, que, freqüentemente, lhes indicarão caminhos assaz interessantes.

(3) — “Origin and nature of the boundaries of dialectes”, *Orbis*, Louvain, VIII (2): 355-384, 1959, e “La discussion autour des frontieres dialectales subjectives”, *Orbis*, XIII (2): 380-398, 1964.

Ao final repete com o Prof. Tôjô: “Il est clair que la conscience linguistique des unités dialectales ne correspond pas toujours à des distinctions objectives existant encore à l’heure actuelle. Cette conscience peut refléter un sentiment commun plus ancien. En tout cas, il ne fait pas de doute que comme point de départ de l’étude des dialectes, ou même comme contribution à la dialectologie historique, la conscience dialectale ne rende des services, même si à la suite de la découverte de faisceaux d’isoglosses, on devra plus tarde la rectifier”

Erasmio d'Almeida Magalhães

MENDILOW, Adam Abraham — *O tempo e o romance*. (Trad. de Flávio Wolf. Supervisão, prefácio e nota final de Dionísio de Oliveira Toledo). Porto Alegre, Globo, 1972.

Para Mendilow, o tempo é o tema fundamental do século XX; e o tratamento a ele dado é um dos elementos fundamentais da estrutura de qualquer romance. Enquanto arte, o romance é uma das formas mais adequadas para se expressarem as sensações, angústias e concepções dos homens diante do tempo, já que a forma de seu conteúdo, se assim se pode falar, é sempre a *passagem* dos homens de uma situação para outra.

O livro de Mendilow destina-se a mostrar como o romance pôde ou pode atingir esse *status* em relação ao tempo: o de ser uma das artes que melhor o expressa. O romancista trabalha com um *medium* (a linguagem) discreto e sujeito “aos três grandes princípios do tempo: consecutividade, transitoriedade e irreversibilidade” Assim sendo, como consegue o romancista reproduzir a imensa riqueza temporal da mente e da vida humanas, cheias de recordações, antecipações, idas e vindas fantasiosas ao longo do tempo, enquanto este continua a correr, inexorável, fora do homem, no relógio, no sol, no universo? Mendilow não dá uma resposta unívoca ao problema, mas sugere que, quanto melhor o escritor souber, na prática, responder a esta pergunta, tanto melhor será seu romance.

O tempo e o romance divide-se em três partes: “O problema geral”, “A teoria” e “A prática” Na primeira, o autor faz um levantamento da importância do problema *tempo* para os homens contemporâneos. Na segunda, realiza minuciosa análise da complicada trama que relaciona autor, leitor, personagem, texto, linguagem no instante mágico da leitura. Na terceira analisa soluções de ordem prática que romancistas deram para os problemas do relacionamento entre tempo e ficção, em particular as de *Tristram Shandy*, de Sterne, e das obras de Virginia Woolf. O texto dá mostra da excepcional erudição de seu autor, tanto em termos de teoria do romance ou poética, como em romances propriamente ditos.

Na primeira parte de seu livro, Mendilow constata que os homens não vivem mais em um *universo*, mas sim em um *multiverso* conturbado por sucessivas crises de valores, notáveis descobertas científicas, um culto nem sempre justificável da rapidez e da velocidade. Nesta vida, comportam-se todos, diz ele numa imagem muito britânica, como se estivessem prestes a tomar o

último gole da cerveja antes que se feche o bar “para sempre” Constatando, com Henry James, que o romance é “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias” (1), Mendilow vê, nele, o principal meio lingüístico de expressão para as angústias, inquietações e conquistas do homem em relação ao tempo.

Em “A teoria”, a preocupação do autor foi a de esgotar o assunto das relações e do papel do tempo na estrutura de um romance. Entram em cena, assim, desde o complexo relacionamento entre tempo e linguagem até o relacionamento — talvez mais prosaico, mas certamente não menos complexo — do escritor com o mercado e com as casas editoras. Um romancista que viva do que escreve, e trabalhe sob contrato, imporá à sua obra um ritmo diferente do que aquele que escreva por “diversão” Ao mesmo tempo, a consciência de que o romance trabalha um *medium* descontínuo para produzir a impressão de continuidade criou problemas técnicos novos para os autores. Partindo das observações de Bergson sobre a duração (*durée*) temporal, Mendilow debate a validade e o alcance da palavra como meio de comunicação, as transformações por que passaram a estrutura e o enredo de um romance na primeira metade do século XX, para concluir que o objetivo romanesco não pode ser o de *reproduzir* a realidade, mas sim o de provocar uma *ilusão* de realidade. Embora nunca o diga explicitamente, Mendilow deixa sugerida, com discrição, sua valorização dos romancistas que conseguem manter, sem qualquer impureza, esta ilusão de realidade, efetivamente arrancando o leitor de seu próprio presente e o mergulhando na riqueza do mundo ficcional.

Em “A prática”, *Tristram Shandy*, de Sterne, surge como o primeiro fruto da “revolta” contra os padrões e conceitos que vêm, na vida e na arte, apenas a rigidez do relógio e da cronologia exterior ao homem. Para Mendilow, Sterne abriu ao romance os inesgotáveis ritmos da interioridade humana. Contra e fora do relógio, ele descobriu o livre devaneio da mente, que é capaz de se mover para frente e para trás, no tempo. Esta conquista de Sterne teria sido retomada por Virginia Woolf e outros romancistas da *corrente de consciência*, ou influenciados por esta técnica, no século atual. Numa análise perspicaz de *Orlando*, Mendilow mostra que a construção deste personagem hermafrodita, que vive entre 1586 e 1928, passando de 16 para os 36 anos de idade, reproduz, a seu modo, o crescimento real de um feto, que em nove meses de vida reproduz milhões de anos de evolução.

No prefácio, Dionísio de Oliveira Toledo situa a obra de Mendilow “no campo da ciência literária” Valendo-se de conceitos da *Teoria da Literatura*, de René Wellek e Austin Warren, classifica *O tempo e o romance* como uma análise *intrínseca* de obras literárias, por oposição à análise *extrínseca*, prati-

(1) — Henry James, Prefácio a *The Ambassadors*.

cada por Lukács e outros. Aponta, inclusive, a falta de um estudo *extrínseco* mais aprofundado sobre o problema do tempo no romance. Por outro lado, vê neste livro uma contrapartida, enquanto técnica de pesquisa, a *Conceitos Fundamentais de Poética*, de Emil Staiger, também marcado pela preocupação com o tempo, já que vê, no épico, no lírico e no dramático, “três êxtases do tempo existencial: passado, presente e futuro” (Cf. Emil Staiger, *Conceitos Fundamentais de Poética*, Tempo Brasileiro, 1969) Ao invés do ensaio amplo e abrangente do último, o livro de Mendilow propõe, como técnica, a monografia limitada tematicamente, mas exaustiva.

Dionísio Toledo conclui seu prefácio colocando um problema inquietante. O universo de Mendilow — correspondente à primeira metade do século, já que a obra se publicou na Inglaterra em 1952 — foi o da absorção do espaço pelo tempo. Hoje viveríamos, como o demonstraria o estruturalismo, o movimento oposto: a espacialização do tempo. Paralelamente, os centros mais adiantados da civilização ocidental foram marcados pela “ruptura da escritura burguesa”; ao invés da *literatura*, o *texto* na terminologia de *Tel Quel*. A forma-romance, prossegue Dionísio Toledo, “só tem vez daqui por diante nos países ditos subdesenvolvidos” São questões importantes que, sem dúvida, o tempo se encarregará de responder.

O tempo e o romance encerra uma série de publicações da Editora Globo, de Porto Alegre, de obras sobre Teoria Literária, planejada por uma equipe que se organizou em torno da cadeira de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Da série fizeram parte, além deste volume, os seguintes: *Princípios de crítica literária*, de I. A. Richards, *O poético*, de M. Dufrenne, *Teoria da Literatura*, coletânea de textos dos formalistas russos, *Aspectos do romance* de E. M. Forster e *Estrutura do romance*, de E. Muir.

Conforme a “Nota Final” de Dionísio Toledo, anexa a *O tempo e o romance*, havia planos para formar uma nova série de traduções, com obras que pudessem complementar mais diretamente o estudo da literatura brasileira. Lamentavelmente, a equipe foi obrigada a interromper seus trabalhos em 1969. O tempo, ou os tempos não lhe foram favoráveis.

Flávio Wolf de Aguiar

LANGENBUCHER, Wolfgang (ed.) — *Antologia Humanística Alemã*, tradução organizada por Walter Koch, Ed. Globo, Porto Alegre, 1972.

No esforço de coligir manifestações literárias alemãs das mais variadas proveniências desde o século dezesseis até nossos dias, apresenta-se esta *Antologia*, que no original ostenta o título *Ein deutsches Lesebuch*, como coletânea de textos humanísticos. O primeiro autor representado é Martinho Lutero, com seu discurso de 1521, pronunciado perante a Dieta de Worms. Seguem dois trechos do primeiro romance picaresco alemão, o *Simplicissimus Teutsch* de Grimmelshausen, publicado em 1669. Já o autor seguinte é de um século posterior, Gotthold Ephraim Lessing, e com ele principia a *Antologia* a inserir-se num contexto de manifestações e movimentos culturais. Lessing é aqui representado pelo gênero epistolar, por um extrato dramático, por fábulas e ainda por parte da *Educação do Gênero Humano*. Do grande físico e matemático G. Ch. Lichtenberg (1742-1799), estilista consumado e mestre da sátira, constam apenas cinco aforismos, enquanto Frederico o Grande, da Prússia, ocupa com o seu *Antimaquiável* três páginas. Também “o Knigge”, conforme se dizia durante quase século e meio, ao referir o livro de etiqueta social, publicado em 1788, está aqui representado. Os dois nomes seguintes são J. G. Herder e Immanuel Kant, e assim o volume oferece realmente um interessante corte transversal do período iluminista.

O capítulo seguinte abarca a era de Goethe, isto é, a época marcada pelo Sturm-und-Drang (Pré-Romantismo), pelo Classicismo e pelo Romantismo. Excetuando os escritos dessa fase de Goethe e Schiller, só Klingler (o autor do drama *Os Gêmeos*) e Wagner representam os pré-românticos alemães. De Goethe surge um trecho do *Werther*, romance que perturbou o mundo de então e cujo bicentenário será comemorado no próximo ano, do *Goetz* consta uma cena do quarto ato. O drama *Egmont*, o importante romance de formação *Wilhelm Meister*, que, inclusive, inspirou os românticos, as *Conversações com Eckermann* e a *Novela*, são outras obras representativas do gênio de Frankfurt, que aqui vêm apresentadas mediante trechos escolhidos. Schiller, nascido dez anos mais tarde que Goethe, e que viria a morrer 27 anos antes deste, é apresentado com trechos do drama *Os Salteadores*, com um conto, uma cena de trilogia em torno de *Wallentstein*, uma passagem do seu estudo histórico (era professor de História) sobre a separação dos Países Baixos e com cartas sobre a *Educação Estética do Homem*. Depois de algumas cartas de Georg Forster seguem autores representativos do período de transição, tais como Jean Paul e H. von Kleist e os românticos Novalis, Eichendorff e Uhland.

O terceiro capítulo, que diz tratar de *Realismo Poético*, está subordinado à nomenclatura geral *O Século XIX*, título enganoso, de vez que já o capítulo anterior abrangia o período dos primeiros decênios desse século. Karl Philipp Moritz (1756-1793) entrou (por que motivos?) também nesse capítulo, ao qual não pertence nem pela índole de seus escritos e muito menos pela cronologia. Ao mesmo tempo que autores totalmente inexpressivos, tais como Robert Prutz e Adolf Glassbrenner foram incluídos pelo editor Langenbacher, faltam alguns dos mais destacados escritores e pensadores alemães da época, tais como Gutzkow, Freiligrath, Gotthelf, C. F. Meyer e outros. São alinhados trechos de Heine, Börne, Prutz, Glassbrenner, Büchner, Moritz, Mörike, Stifter, Rosegger, Raabe, Keller, Storm, K. Marx, Schulze-Delitzsch, Raiffeisen, Lassalle, A. von Humboldt, Hebel, Ebner-Eschenbach, Fontane, Nietzsche, Bismarck e Max Weber. Poderíamos perguntar, por outro lado, por que o organizador da coletânea, uma vez que escolheu Otto von Bismarck para nela figurar — e a Bismarck devemos algumas das mais impressionantes e vigorosas páginas em prosa alemã do século passado — apresenta dele justamente a carta que dirigiu a seu futuro sogro, pedindo a filha em casamento, quando tinha trinta e um anos de idade (em 1846 e não em 1864 conforme consta!) Por sua vez, Max Weber, escolhido para encerrar o capítulo, já pertence de fato ao século vinte, embora nascido em 1864. Comprova isso o trecho citado, que foi escrito em 1919.

Esse capítulo, referente ao século dezenove, é sem dúvida o mais fraco do livro. A última parte, a abranger o nosso século, recebeu um arranjo mais cuidadoso e oferece muito interesse. É claro que faltam autores que mereciam figurar (lembramos apenas Broch e Hesse!) e é de lamentar a absoluta ausência daqueles que começaram a projetar-se depois da última guerra. Entretanto figuram Hauptmann, Hofmannsthal, Kafka, Benn, Musil, Brecht, Pinter, Döblin, Edschmid, Kaiser, os irmãos Heinrich e Thomas Mann, Joseph Roth e Tucholsky, sendo assim abarcados os movimentos que vão desde o naturalismo, passando pelo impressionismo e o expressionismo até a 'nova objetividade' Também a seleção dos escritos é aqui representativa, sendo apenas de lamentar que em um volume que hoje em dia se oferece a um público interessado faltem exatamente aquelas páginas que, depois da guerra, conclamam os alemães (e os leitores de língua alemã em geral), para o moderno sentido humanístico. Andres, Böll, Dürrenmatt, Frisch, Grass, Handke, Johnson, Kaschnitz, Koepe, Walser e Weiss teriam merecido figurar, mas tiveram talvez de ser deixados de lado por questões atinentes aos direitos autorais. Entretanto é esta ausência de lastimar-se, principalmente entre nós, onde tão raramente saem do prelo livros que realmente apresentam contribuições de interesse para os que desejam informar-se a respeito da literatura alemã. Eis, sem dúvida, o mérito deste volume, assim como cabe ao Professor Walter Koch o mérito de ter conseguido reunir uma equipe que conseguiu apresentar traduções à altura, que fielmente transmitem os pensamentos expressos no original.

Iorgu Iordan y Maria Manoliu — *Manual de Lingüística Románica* (Revisión, reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar) (Biblioteca Romanica Hispánica) Editorial Gredos, Madrid, 1972. 2 tomos: tomo I, 394 pp. tomo II, 304 pp. (*).

Em 1932 publicou Iorgu Iordan, o conhecido romanista romeno, então da Universidade de Iasi — sob o título *Introducere in studiul limbilor romanice: evolutsia s,i starea actuala a lingvisticci romanice* — um alentado e importante volume de 480 pp., que foi divulgado no mundo ocidental por uma edição inglesa remanejada pelo romancista John Orr, sob o título: *An Introduction to Romance Linguistics. Its schools and scholars* (Revised, translated and in part recast by John Orr) London, 1937, 403 pp. Essa obra se tornou bastante rara e era ultimamente obtida por microfimes e ampliações fotográficas, como é o exemplar que tem a nossa biblioteca.

Em 1962, sob o título *Lingvistica Romanica: Evolutsie, curente, metode*, pela Editura Academiei Republicii Populare Române de Bucareste, com 440 pp., com “numerosas e importantes alterações”, Iorgu Iordan fez sair a 2a. edição dessa notável obra, de que saiu ao mesmo tempo uma versão alemã de W Bahner. Em 1967, Manuel Alvar, o operoso e escrupuloso romanista e diatetólogo espanhol, publicou, pelas Ediciones Alcalá, de Madrid, com XXII + 758 pp., em formato grande, a versão espanhola desse livro, sob o título *Lingüística Románica — Evolución — Corrientes — Métodos* (Reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar), na Colección “Romania” dirigida por seu colega, o foneticista Antonio Quilis.

Essa obra de Iorgu Iordan é, na verdade, uma visão da evolução da Lingüística Moderna, do século XIX até as três primeiras décadas deste século, com uma ou outra informação bibliográfica posterior, sob o prisma da Lingüística Românica, que ele chama carinhosamente “*disciplina noastra*”. É uma excelente visão da evolução das tendências e dos métodos da Lingüística Românica. A versão escrupulosa de Manuel Alvar é saudada pelo romanista romeno com “especial satisfação”, no seu brevíssimo *Prefácio*, em que ele se refere ao enriquecimento bibliográfico do tradutor espanhol, como obra de “verdadeiro colaborador”, e o declara “coautor”, acrescentando que ele tornara a edição espanhola “superior a todas as demais” (p. XVIII).

(*) — Por falta de matrizes, foi necessário adotar as seguintes soluções para os símbolos romenos estranhos à tradição gráfica portuguesa.

s, — para o símbolo *s* com vírgula sotoposta do romeno, que representa a sibilante palatal surda;

ts — para o símbolo *t* com vírgula sotoposta do romeno, que representa a africada dental surda;

a — para o símbolo *a* com caciuła (= bráquia) do romeno, que representa o *a* fechado igual ao de Portugal em *mas, dama, cada*;

â — para o *i* com acento circunflexo, segundo a nova ortografia romena, salvo na prep. *in*, que fica escrita com *i* sem outro sinal.

E, realmente, embora sempre o trabalho de tradutor já seja em si uma colaboração com o autor, porque amplia o alcance da sua obra, o escrúpulo modelar com que M. Alvar interfere no texto do Autor romeno deixa bem claro a qualquer leitor o que é apenas “colaboração” e o que é realmente “co-autoria” sua. O provérbio italiano *Traduttore traditore* condensa duas grandes verdades. A primeira, bastante clara, é lingüística, isto é, que *traduzir* é sempre “interferir no texto” e, portanto, “trair” o autor que traduz. Esse é o sentido básico do provérbio. Mas a segunda verdade de natureza cultural, é o sentido mais importante, embora seja o velado, só percebido pelo espírito etimológico, que vê em *traditore*, “entregar”, no seu derivado *traditor*, “o que entrega” (cf. tradição) e afirma que o tradutor é o “transmissor da mensagem” pois é graças ao seu trabalho, por imperfeito que ele seja, que têm acesso a ela os que não conhecem a língua do original. Manuel Alvar sempre “interfere” na obra, traduzindo bem, mas o seu escrupuloso uso de colchetes [] para indicar quando foi além do trabalho de tradutor com contribuições pessoais, no texto ou no rodapé, confina apenas à complexa problemática da tradução e do contacto de duas línguas evoluídas sob vivência diversa o papel de *traditore* no sentido translato.

Pondo em espanhol com tal escrúpulo essa famosa e importante obra de Iorgu Iordan, ele prestou-nos inestimável serviço, enriquecido com excelentes informações bibliográficas e ricas observações de conteúdo, sobretudo no campo do ibero-romance. E não só a nós, professores ou estudantes de Lingüística Românica, mas, pelo plano e pela natureza da obra em si, a qualquer professor ou estudioso de Lingüística Moderna.

Não se reclame desta longa introdução, que visa a outra obra de Iorgu Iordan, o recém-saído à luz, *Manual de Lingüística Românica*, cuja ficha bibliográfica foi dada de início. É esta que eu pretendo não examinar profundamente mas modestamente resenhar para os leitores brasileiros de nossa revista. Como, porém, as duas obras são quase homônimas e, que eu saiba, não saiu entre nós nenhuma notícia precisa da reedição da primeira, pareceu-me conveniente fugir à norma e “matar dos coelhos com uma só cajadada”, como diz o nosso ditado, dando dela, para iniciar, uma rápida notícia. Desse modo se evitará qualquer confusão entre os dois excelentes livros de Iorgu Iordan, o primeiro só dele, saído em romeno em 1962, e em espanhol em 1967, e o segundo dele e de Maria Manoliu, saído em romeno em 1967, e o segundo dele e de Maria Manoliu, saído em romeno em 1965, pela Editura Didactica s,i Pedagogica de Bucareste.

É este último que nos ocupará a atenção daqui em diante. Seu título na edição romena é *Introducere in Lingvistica Romanica* e o volume, de formato grande e 296 pp. O tradutor espanhol deu à obra o título de *Manual de Lingüística Românica*, que é também o da obra de B. E. Vidos, romanista húngaro, radicado na Holanda, publicada em holandês em 1956, traduzida para o italiano por G. Francescato em 1959, e depois traduzida da versão italiana para o espanhol pelo romanista catalão Francisco de B. Moll, em 1963. Esse *Manual*

de Vidos é, talvez, o primeiro dos de introdução aos estudos românicos que tenta uma renovação metodológica, sob a luz de modernas visões da Lingüística, cabendo notar, no entanto, que os volumes I e II da *Romanische Sprachwissenschaft* de Heinrich Lausberg, para a Coleção “Göschel”, ambos de 1956, como a edição holandesa de Vidos, eram também a substituição com método moderno dos dois volumes com o mesmo título, mas abrangendo Fonética, Morfologia e Sintaxe, de Adolf Zauner, cuja 4a. edição é de 1921. A obra de Lausberg, na Coleção “Göschel” compreendendo Fonética e Morfo-sintaxe, saiu em quatro volumes, que deram os dois grandes volumes sob o título de *Lingüística Románica* publicados pela Editorial Gredos, em 1965 e 1966.

Diferentemente das obras de Vidos e Lausberg, a primeira dedicada aos problemas gerais e de história externa, a segunda especialmente à história interna, *O Manual de Lingüística Románica* de Iordan-Manoliu examina vários problemas de história externa e apenas os problemas gerais de história interna, na Fonética, na Morfo-sintaxe e no Léxico, dentro duma visão estruturalista no que toca à fonologia e à morfo-sintaxe, capítulos que ficaram a cargo de Maria Manoliu, como se diz na “Palavra Prévia” (*Cuvânt înainte*) da edição romena de 1965, que é de lamentar que a edição espanhola tenha suprimido.

Se, mudando o título do original, a versão espanhola arrisca a confusão com a obra de Vidos, afastou, por outro lado, evitando traduzir literalmente *Introdução à Lingüística Románica*, a confusão com o conhecido manual de Meyer-Lübke, vertido para o espanhol por Américo de Castro, sob o título de *Introducción a la Lingüística Románica*. É que agora já há uma meia dúzia de obras de muito valor, algumas das quais ligeiramente ou um tanto antiquadas, mas todas ainda de grande interesse para a iniciação nos estudos românicos: *Origenes Neolatinos* (cito-as pelas edições ou versões mais correntes entre nós), de Savi Lopez, a citada *Introducción* de Meyer-Lübke, o *Manuale di Avviamento agli Studi Romanzi*, de Monteverdi, *Les origines des peuples romans* e a *Fragmentación Lingüística de la Romania*, de Walther von Wartburg, o monumental *Le Origini delle Lingue Neolatine*, de Carlo Tagliavini, agora já na 5a. edição, para não falar nos tratados mais volumosos de Diez, Meyer-Lübke, Gröber e outros, só de consulta, e no ainda tão útil e claro de Bourciez, *Eléments de linguistique romane*. Mas quem já conhece todos esses livros ainda lerá com especial proveito e prazer este *Manual de Lingüística Románica* de Iordan-Manoliu, que tem plano novo e traz muita matéria original.

Não será inútil uma visão sumária do seu índice. Divide-se em seis partes na versão espanhola, que reúne numa só a primeira e a segunda do original. A primeira parte — “O latim e a formação das línguas românicas” (pp. 11-74) — consta de dois capítulos, um sobre o latim vulgar e outro sobre a diferenciação do latim. A segunda parte, intitulada “O mundo românico” (pp 77-118), expõe num capítulo único (cap. III) as dez línguas românicas tradicionalmente consideradas, inclusive o dalmático, dialeto desaparecido no fim séc. XIX. A terceira parte, em três capítulos (caps. IV-VI) (pp. 121-205), trata de fonética

e fonologia (acento, vocalismo e consonantismo). A quarta parte, em oito capítulos (caps. VII-XIV) (pp. 209-390), trata da morfo-sintaxe: substantivo, artigo, adjetivo, numeral, pronomes (pessoal e determinativos), verbo, advérbio, e preposição e conjunção. Com ela termina a matéria do tomo I. A quinta parte, num só capítulo (o XV) (pp. 9-59), trata da formação de palavras. A sexta, também de um só capítulo, longo, (o cap. XVI) (pp. 63-163), examina o léxico. Pela sua natureza, essas duas últimas partes incluem também um pouco de história externa. O tradutor espanhol acrescenta, em dois apêndices: 1) um vocabulário de “termos lingüísticos” (pp. 167-172), com 99 termos, sóbrio, mas bastante útil; 2) dois bons índices alfabéticos, em duas colunas. Esses índices foram elaborados por suas auxiliares, Carmen Moles e Maria Angustias Luzón: a) índice de palavras (pp. 185-287); b) índice de nomes próprios (pp. 289-297). O próprio índice da edição espanhola (pp. 299-303) é mais minucioso que o do original, que é de apenas uma só página. O número de páginas ocupadas pelo de palavras mostra como ele é minucioso.

A divisão da obra no original é, na verdade, em sete capítulos, de extensão diversa, alguns subdivididos em vários grandes “parágrafos” ou secções numeradas. Nem todas as secções são numeradas: apenas meio assistematicamente ocorrem subdivisões do tipo 1.1, 1.2, 1.2.1, etc. que eu costumo chamar de “divisão de taxímetro”. O tradutor espanhol reuniu os dois primeiros capítulos numa parte genérica sobre o Latim Vulgar, eliminou a “partição de taxímetro” adotando a de parágrafos, numerados de 1 a 552, de acordo com a sucessão dos assuntos, o que facilita muito as referências à matéria discutida.

Como se disse acima na introdução, Manuel Alvar é muito escrupuloso nas interferências no texto e nas notas, pelo que é estranho que tenha omitido a “Palavra prévia” de Iorgu Iordan, sem indicação. Em seu “Prólogo del Tradutor” se declara que ele substituiu páginas inteiras, especialmente no que toca ao basco (pp. 97-102, §§ 101-104) e outros problemas relativos ao ibero-romance (pp. 109-112, §§ 111, 111a e 111b). Mas o uso de colchetes mostra precisamente quando houve interferência do tradutor, às vezes num simples exemplo perdido no meio duma linha, ou na indicação precisa de uma página ou data. Caso típico é o das notas de rodapé: para um total de 900 notas do livro, em números redondos, cerca de 470 são originais dos autores, cerca de 330 são do tradutor, ao passo que em cerca de outras 100 dos autores se registra a interferência do tradutor, claramente detectável.

Tudo isso mostra o valor excepcional, como apresentação dos fatos e como sugestão metodológica, de mais esse admirável serviço que Alvar presta à Lingüística Românica. Para essa edição, Iorgu Iordan não escreveu prefácio. Se o tivesse feito, teria certamente repetido as palavras de apreciação do prefácio da obra anterior.

Não caberia a esta resenha, que apenas pretende ressaltar para os professores e estudantes brasileiros a importância dessas duas obras em versão espanhola, especialmente o *Manual*, acessível a qualquer estudioso e de leitura

muito agradável, entrar em pormenores de conteúdo. Isso, na verdade, iria além da minha capacidade de apreciação e crítica. Mas o fato é que, numa leitura atenta, sempre haverá soluções de que se possa discordar ou que mereçam algum reparo. Todos nós, quando relemos criticamente o que escrevemos, freqüentemente discordamos de nós mesmos. Por isso, farei aqui algumas poucas observações despretensiosas.

Quanto ao latim vulgar e ao desenvolvimento do latim literário, a obra ignora totalmente as duas obras do nosso Prof. Theodoro Henrique Maurer Júnior — *O Problema do Latim Vulgar e Gramática do Latim Vulgar* — que examinaram o “problema do latim vulgar” e de sua reconstrução pelo método comparativo, auxiliado pelo método que eu chamarei *filológico*, por explorar as fontes escritas —, tendo os dialetos isolados, especialmente romeno e sardo, como excelentes pontos de referência. O romeno é entre as línguas românicas a que mais tardiamente se relatinizou, de modo que o que antes disso ele apresenta de latim é positivamente herança do latim vulgar. Os trabalhos do Prof. Maurer chegam a uma visão do latim vulgar bastante diversa da tradicional expressa por Savi-Lopez e Grandgent, que é a encampada pelo *Manual* (vol. I, pp. 27 e ss.), como “língua das classes médias” que para Maurer seria antes a *consuetudo* ou *usus* ou, segundo os autores latinos, o *sermo vulgaris*, enquanto o que nós chamamos *latim vulgar* seria o *sermo plebeius*, ou *rusticus*, ou *rusticitas*. Não quero dizer que o conceito não seja discutível. Mas seria bom que pelo menos se tomasse conhecimento dessa posição. Na verdade, para a Linguística Românica, *latim vulgar* é o latim das classes que latinizaram o Império, e nessas a maior massa era a dos soldados e dos colonos, isto é, os analfabetos e provincianos latinizados sobretudo na caserna. É possível que tenha sido por culpa nossa que essas obras de Maurer não tenham chegado às mãos do ilustre romanista romeno. Mas como explicar que tenham passado despercebidas a M. Alvar, tão preciso nas suas intervenções bibliográficas?!

Quanto à lista de termos religiosos cristãos entrados para o romeno, que se diz ser uma “serie bastante ampla” “transmitidos diretamente” (§§ 477, p. 89 do vol. II), é possível que muitos tenham vindo do grego sem ser por intermédio do latim, como é o caso das línguas ocidentais. Parece estranha essa afirmação de que é “ampla” a série, se vindos do latim, porque a lista dada não é assim tão grande e alguns dos que se dão podem ter vindo por outra via que a latina, como *christianus*, *angelus*, *draco*, *pascha*, *presbyter*. O caso de *martor*, sobre o qual o tradutor faz justa ressalva (p. 90), não parece ser de retorno ao sentido leigo de “testemunha” mas simplesmente uma importação do grego profano. *Paganus* — donde o romeno *pagân*, *pagânatate*, *pagânesc*, *pagâneste*, *pagâni*, *pagânie*, *pagânime*, e *pagânism* — é um caso curioso, pois é palavra de atestação tardia em latim. Quanto a *basilica*, o romeno, o velhoto e o rético o conservam no sentido de “templo” e de “igreja” (*biserica*, *basalka* e *baselgia*) e há vestígios em empregos menos generalizados e estereotipados na Gália e na Ibéria, como nota o tradutor para a Ibéria. Parece que a menção de “algumas falas conservadoras” é um tanto imprecisa.

A explicação da substituição de *auris* por *oricla* com base na pronúncia *oris*, com redução do ditongo *au* como geral no latim vulgar, parece gratuita. É certo que *oricla*, e não *auricla*, é a forma vulgar. Mas as formas romenas vindas de *audire*, *aurum*, assim como as provençais e as portuguesas, mostram que, se houve tendência rústica para reduzir *au* a *o*, essa tendência não se consumou, senão em palavras individuais, como *fox* por *faux*, *oricla* por *auricla*, *coda* por *cauda*, *poper* por *pauper*. Também os casos de *caballus* por *equus* e *casa* por *domus* (Vol. II, p. 84, § 470) não parecem ser casos de “cavalo de pobre” ou “casa de pobre”. Antes, parecem ajudar a demonstrar que foi a classe rústica, dos colonos, a que mais contribuiu para a latinização.

Quanto aos nomes latinos dos dias da semana — *lunis dies*, *martis dies*, *mércuri dies*, *jovis dies*, *veneris dies* (vol. II, p. 87, § 475) —, lembro que *mércuri* com *-s* deve ser a forma, e não *mércuri*. O acento na primeira se deve ou ao fato de que todos os genitivos planetários, com exceção de *Saturni* (em inscrições populares *saturnis*), que foi cedo substituído por *sabbatum*, e de *Mercurii*, tinham o acento na primeira sílaba, ou por simples analogia com *Veneris*, o que é mais provável. Note-se de passagem que o *dies Mercuris* e o *dies Veneris* entre os cristãos estavam muito associados como dias de jejum. Mas o que me parece mais digno de reparo é a ordem dos termos. Depois da troca de artigos entre Walther von Wartburg, e Per Nykrog e Albert Henry sobre o caso da posição de *dies* na fórmula planetária, e dos excelentes estudos destes dois romanistas e ainda dos de Rudolf Baher, Constant Maneca e Hans Peter Bruppacher, tive oportunidade de examinar detidamente o assunto. Com base em argumentos invocados por esses autores e em constatações pessoais, a minha conclusão é a de que as poucas ocorrências de fórmulas que antepõem a *dies* o genitivo planetário são absolutamente literárias ou ocasionais. O testemunho dos dialetos periféricos da România — albanês, dialetos célticos —, o do provençal e do catalão, o testemunho unânime das inscrições gregas e latinas, reclama, a uma voz, *dies* + genitivo planetário. Não resta dúvida de que a posposição de *dies* no francês (menos em *dies dominica*), no rético e no italiano, nas formas em que ela se deu, se deve à influência franca e lombarda. Nesse caso essa persistência de dicionários etimológicos ou de tratadistas em apresentar as fórmulas com *dies* posposto se deve a uma arraigada e teimosa influência da cultura lingüística francesa. Nem os dicionários etimológicos franceses nem os italianos terão o direito de invocar essas fórmulas, porque, se é influência franco-lombarda, é posterior à época latina: é já de época pós-carolíngia.

Caberia ainda notar que o português, mesmo depois dos acréscimos do tradutor, nem sempre entra com o coeficiente desejado de exemplos que esclareçam ou ilustrem os fatos. Mas nesse caso a falta é nossa (e também dos portugueses), segundo já dizia Antônio Ferreira acerca do desprestígio da língua

portuguesa: “ Se até aqui (ela) esteve morta e sem valor,/culpa é dos que mal a edificaram, /esquecimento nosso e desamor” Se fornecêssemos as informações, haveria mais exemplos nossos.

Esses ligeiros reparos atingem apenas uma parte do léxico e são de pequena monta. Como eu creio que a colaboração de quem se beneficia de um livro tão belo e rico como este se impõe para aperfeiçoá-lo, espero ainda o lazer para oferecer ao Autor ou ao tradutor, em cartas pessoais, notas mais organizadas.

Uma nota afetiva para terminar. O “Prólogo del Tradutor” está datado de São Paulo: “São Paulo (Brasil), 11 de febrero de 1969” Naquela ocasião ele cá esteve dando cursos no III Instituto Iteramericano de Lingüística. A sua generosidade inseriu no penúltimo parágrafo os nomes de alguns de nós. Mais do que isso, porém, esse livro vem prestar-nos uma ajuda inestimável.

Isaac Nicolau Salum

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE _____	
AQUISIÇÃO _____	VALOR

DATA _____	TOMBO _____

NECROLÓGIO

LEMBRANÇA DE ÍTALO BETTARELLO

O Professor Bettarello começava seus cursos de primeiro ano pedindo aos alunos de Letras Neolatinas que reparassem nos plátanos da Praça da República. Porque os plátanos, como todas as coisas belas deste mundo, só existem depois que a nossa atenção despertou para elas. Era a primeira e maior lição: “Abram os cinco sentidos para a vida, como a rosa abre as pétalas para o sol e a chuva” O conselho parecia simples, mas como provamos a cada passo a sua dificuldade! O abstrato o incomodava, no fundo ele o temia, pois atrás das idéias gerais vem, com monótona frequência, a rigidez, o preconceito, o fanatismo e, perda maior, a obtusidade diante da obra de arte.

O remédio para esses males todos estava em recuperar os olhos, os ouvidos e o tacto, sobretudo o tacto. “Como é possível — dizia — “entender uma escultura de Michelangelo sem tocar, apalpar, apertar a matéria torneada pela mão do homem?” As suas mãos, brandas mas firmes, exploravam o mundo. Segui-lo pelas ruas da cidade era receber uma lição de coisas: detinha-se, sem pressa, diante dos antúrios gigantes, dos tinhorões, dos guaimbês da Praça; fazia-me parar em frente de uma vitrine de pedras brasileiras e distinguir brilhos, tonalidades, formatos; e uma loja de artefatos de camurça na Avenida Ipiranga era uma festa para seus sentidos, festa que ele queria logo compartilhada.

Das viagens à Itália guardava fielmente a memória das sensações. Fiésole era o convento em que os frades do Poverello subiam e desciam as escadas avermelhadas cantando madrigais da Renascença; de Pestum evocava menos as clássicas ruínas que a imagem de um pastor que por elas passeava com suas ovelhas, e que podia ignorar a História porque se confundia com dois mil anos de civilização.

Esse conhecer pelos sentidos, que é uma das vertentes centrais da estética italiana, e que reponta até na mente escolástica de um Tomás de Aquino (*pulchrum dicitur quod visum placet*: belo diz-se o que, visto, agrada) fazia de Ítalo Bettarello um leitor herético de Croce (San Benedetto Croce!), lido por um viés todo seu que acabava minando a aura idealizante que envolve, no filósofo, os grandes termos de intuição e sentimento.

Desses conceitos só lhe importavam as notas concretas, sensíveis: a potência da imagem, a euforia do ritmo, o impacto da sonoridade. E aqui o elenco das leituras que lhe devemos, seus alunos que fomos, é assunto longo e variado. O exemplário começaria com as assonâncias medievais do Cântico do Irmão Sol de São Francisco de Assis para acabar nos fragmentos cósmicos do seu poeta, Ungaretti, passando pelos cantos carnavalescos de Lorenzo de' Medici (com que arroubo lia:

“Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia,

chi vuol esser lieto, sia,
di doman non v'è certezza!");

pelos sonetos mais densamente metafóricos do Cavalier Marino (quanto de poética barroca nos deu a lcr, e com que inocente prazer fazia despique à crítica universitária francesa quando nos mostrava que Racine, o intocável, o olímpico Jean Racine, foi bem barroco em *Phèdre*, e ali estava Leo Spitzer, o “crociano” Spitzer para prová-lo); por Leopardi (como fará falta agora quem leia com tanta paixão “L’infinito” e o final divino do “Cantico del Gallo Silvestre!"); pelos futuristas (e aqui ensinava o que para muitos foi ovo de Colombo: a derivação futurismo-concretismo. . .) E a sua tese, ainda inédita, de láurea, defendida em Turim, foi uma das primeiras visões orgânicas da poesia italiana deste século.

Perdão, mestre Bettarello, se falo pela rama, *per schizzi, abbozzi, spunti*. . . A rigor, o legado se abriria em tantas direções! Conheci, pela tua mão, a lógica implacável de Maquiavel, a fantasia especulativa de Vico, a estética da forma de Pareyson, a quem Eco tanto deve; e, no momento em que todos os existencialistas eram foscos e trágicos, soube da categoria da *possibilità* que o existencialismo de Abbagnano quis salvar, no mais escuro da Guerra, do naufrágio certo de todas as esperanças. O que era ainda uma centelha despedida pelo pensamento da Renascença tal como se define naquele texto de Pico della Mirandola que não te cansavas de nos repetir:

“Dio ha detto all’uomo: — Non ti ho fatto né celeste né terreno perché tu ti foggiaassi da te; potrai degenerare verso i bruti, potrai rigenerarti fino all’altezza delle cose divine” (Não te fiz nem celeste nem terreno, para que te forjasses por ti mesmo. . .).

A cultura de um homem culto não é uma coisa inocente. Mexe com tudo. Ítalo Bettarello entrava penosamente nas roupas apertadas da instituição. Antes e depois da longa doença. A sua aversão a aulas com hora marcada tinha raízes em um sentimento do tempo muito parecido com o dos revolucionários de 48 que começaram as suas manifestações de protesto atirando contra o relógio da torre de Notre Dame. As revoluções ainda não venceram, mas os relógios se multiplicaram; e com eles os títulos, os papéis, as hierarquias, as carreiras, às carreiras. O homem que admirava o estilo de aço do *Principe* não dava um passo para adiantar-se na política dos pequeninos meios que se soem justificar com altos fins. “Bettarello” — dizia-lhe, impaciente, o amigo Bizzarri —, hás de ser sempre o primeiro a conceber e o último a realizar” Mas a alegria está na concepção. O resto é uma defesa miúda e dolorosa.

Havia nela uma resistência inata a esse processo de julgar, sumário e mecânico, com que se vão tomando, hoje em dia, decisões dentro e fora da vida universitária. uem amava a beleza e a dignidade do corpo sabia que é preciso esperar pelo crescimento dos seres, pela sua difícil maturação, e suportar com paciência as mazelas que advêm da nossa comum fragilidade. Por quase vinte anos, eu o vi defendendo o semelhante, pensando nos casos particulares (ao contrário dos que odeiam toda exceção como se tivessem descoberto onde está a norma), e buscando conservar nas relações de trabalho um calor e uma “immediatezza” que o leviatã burocrático torna hoje quase inviável.

A sua retidão conhecia razões maiores que as da régua e do compasso. E nos labirintos da vida prática, quando é preciso afinal ter algum critério, alguma lei, para atinar com o certo ou o errado, o justo ou o injusto, ele agia como se fizesse sua a afirmação de Ugo Fóscolo, poeta: “Fora da compaixão todas as virtudes são usurárias”

Alfredo Bosi

SBD / FFELCH / USP	
SEÇÃO DE <u>Letras</u>	
AQUISIÇÃO <u>D</u>	DATA <u>12/08/96</u>

