

# ESTUDOS

LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 18 / dezembro 1995



MESTRADO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

# ESTUDOS

LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 18 / dezembro 1995

MESTRADO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

# ESTUDOS

## LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 18/ dezembro 1995

Estudos Lingüísticos e Literários, nº 18, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal da Bahia, dez. 1995, 140p.  
15,5 x 22,5 cm.

1. Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras,  
Universidade Federal da Bahia.

CDU 8 (05)

ISSN 0102-5465

MESTRADO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

# ESTUDOS

## Linguísticos e Literários

Número 18/ dezembro 1995

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Universidade Federal da Bahia  
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

### Cordenador do Mestrado

Elizabeth Hazin

### Editor

Celina Scheinowitz

### Co-Editor

Evelina Hoisel

### Conselho Editorial

Lúcia Guimarães Telles (UFBa)

Luiz Antônio Marcuschi (UFPe)

Maria da Conceição Paranhos (UFBa)

Regina Zilberman (PUC/RS)

Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBa)

Serafina Pondé (UFBa)

### Assessoramento Editorial

Conceição Torres (UFBa)

Jacques Salah (UFBa)

Robélia Cabral (UFBa)

### Projeto Gráfico / Editoração

Manoel Boullosa e Bete Capinan

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

### Reitor

Luis Felipe Serpa

## INSTITUTO DE LETRAS

### Diretor

Aurélio Lacerda

### Vice-Diretor

José Carlos Sant' Anna

INSTITUTO DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Campus de Ondina, CEP 40.170-290,

Salvador, Bahia, Brasil

Telefone: (071) 366-0790

Fax: (071) 336-8355

## SUMÁRIO

Estudos Linguísticos	
<b>A linha de pesquisa "Edição crítica da <i>Obra</i> de Arthur de Salles"</b> Albertina Ribeiro da Gama e Célia Marques Telles	9
<b>De onde veio e por onde anda o meu <i>boá</i></b> (Um passeio etimológico e geo-sociolinguístico) Suzana Alice Marcelino Cardoso	17
<b>O sistema ortográfico do português e as repercussões do Acordo firmado pelos sete países lusófonos</b> Tânia Lobo	27
Estudos Literários	
<b>Zé do Vale e Zé do Rego: na encruzilhada das memórias</b> Idelette Muzart Fonseca dos Santos	41
<b>Literatura e Modernidade: uma leitura de Clarice Lispector</b> Iraci Simões da Rocha	51
<b>Uma difícil reabilitação - Castro Alves por Eugênio Gomes</b> Ívia Alves	61
<b>Elogio da diferença</b> Judith Grossmann	71
<b>Nem deuses nem diabos; Graciliano e Camus, existencialistas?</b> Maria Leonor Lourenço de Abreu	77
<b>A encenação poética da cidade em Mário de Andrade e Émile Verhaeren</b> Rita Olivieri	87
Documento	
<b>Os eternos tormentos e o sorriso franco de Maria da Conceição Paranhos</b> Celina Scheinowitz	109

Resenhas

- BARRETO, Terezinha Maria Mello.** *Conjunções: aspectos de sua constituição e funcionamento na história do português*.  
Anna Maria Nolasco de Macêdo 123
- ILARI, Rodolfo.** *Linguística românica*.  
Célia Marques Telles 129
- A efusão mística do amor: Meu amigo Marcel Proust Romance de Judith Grossmann.**  
Maria da Conceição Paranhos 135

# A linha de pesquisa “Edição crítica da *Obra* de Artur de Salles”

Albertina Ribeiro da Gama  
Célia Marques Telles  
*Universidade Federal da Bahia*

## Resumo

Descrição da linha de pesquisa *Edição Crítica da Obra de Arthur de Salles*, indicando-se os projetos em andamento. Mostra-se sucintamente a técnica metodológica desenvolvida na Crítica Textual Moderna, estabelecendo-se um paralelo com a Crítica Textual Tradicional e com a Crítica Genética. Explicam-se os objetivos da pesquisa e o embasamento documental da mesma. Finalmente, fornece-se uma exemplificação dos tipos de documentos existentes.

## 1 Introdução

A linha de pesquisa *Edição Crítica da “Obra” de Arthur de Salles*, coordenada pelo Prof. Dr. Nilton Vasco da Gama, vem sendo desenvolvida desde 1977. Possui, no momento, oito projetos em andamento, a saber:

a) A “*Coleção Arthur de Salles*”: *manuscritos e datiloscritos*, iniciada juntamente com o projeto da *Edição Crítica de “Sangue-mau”*, poema regional de Arthur de Salles (publicada em 1981); dele se encarregam Albertina Ribeiro da Gama, Célia Marques Telles, Hilda Maria de Melo Ferreira e, a partir de 1994, Risonete Batista de Souza.

“*Análise da documentação relativa à obra de Arthur de Salles em acervos de diferentes arquivos*”.

b) *Edição crítica da tradução do drama shakespeariano “Macbeth”*, feita por Arthur de Salles, iniciada em 1988, tem hoje um sub-projeto em andamento (iniciado em 1993) desenvolvido pelo mestrando Gustavo Ribeiro da Gama, Arthur de Salles, tradutor de Shakespeare?, dissertação de Mestrado orientada por Célia Marques Telles.

“*Edição crítica da tradução do Macbeth, feita por Arthur de Salles, em comparando-a com as traduções brasileiras existentes para a elaboração do aparato crítico*”.

c) *Edição diplomático-interpretativa do “epistolário” de Arthur de Salles*, iniciada em 1989, de que se ocupam Nilton Vasco da Gama e Célia Marques Telles.

"Edição diplomático-interpretativa das cartas de Arthur de Salles a seus familiares (em número reduzido), a Durval de Moraes e as cartas de Durval de Moraes a Arthur de Salles (em número reduzido)".

d) *Levantamento em periódicos da "Obra Dispersa" de Arthur de Salles*, projeto no qual trabalham todos os pesquisadores e que tem sido desenvolvido, especialmente por bolsistas de Iniciação Científica (CNPq e PEP), sob a orientação de Nilton Vasco da Gama.

"Levantamento bibliográfico da obra dispersa de Arthur de Salles, poeta baiano, em periódicos literários e de divulgação publicados no Brasil, especialmente na Bahia".

e) "Sonetos" de Arthur de Salles: *tentativa de edição crítica*, projeto de dissertação da mestranda Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, sob a orientação de Nilton Vasco da Gama, iniciado em 1993.

"Recolha, seleção, classificação e edição crítica dos sonetos de Arthur de Salles, de temática variada; manuscritos, datiloscritos e impressos".

f) "Poemas do Mar" de Arthur de Salles: *tentativa de edição crítico-genética*, projeto de dissertação da mestranda Rosa Borges Santos Carvalho, sob a orientação de Nilton Vasco da Gama, iniciado em 1993.

"Reunião, seleção e classificação dos poemas de temática o mar. Edição crítica dos Poemas do mar".

g) *O Ramo da fogueira, poema regional de Arthur de Salles: tentativa de edição crítica*, tema de dissertação a ser desenvolvido pela mestranda Maria da Conceição Reis, sob a orientação de Albertina Ribeiro da Gama.

h) *O Dote de Matilde, conto de Arthur de Salles: tentativa de edição crítico-genética*, tema de dissertação a ser desenvolvido pela mestranda Elisabeth Baldwin, sob a orientação de Nilton Vasco da Gama.

### 1.1 A crítica textual moderna

A crítica textual tem como finalidade a edição crítica do texto. As duas perspectivas da crítica textual, a **Crítica Textual Tradicional** e a **Crítica Textual Moderna**, têm metas cronológicas opostas, embora as duas busquem o estabelecimento crítico do texto.

A **Crítica Textual Tradicional** vai à procura da versão mais antiga, do *arquetipo*, isto é, do texto mais próximo do *original* do autor. Ela trabalha com as *variantes textuais*.

A **Crítica Textual Moderna** tenta reproduzir o que foi a última vontade do autor, a saber, a mais recente versão autoral. Por seu lado, trabalha com

**variantes textuais** e com **variantes autorais**.

Quanto à **Crítica Genética**, cabe-lhe buscar o processo de criação do texto, construindo, para tanto, com as **variantes autorais**, o **proto-texto**.

Três direções no tratamento do texto autoral, estreitamente ligadas pela metodologia de base da Crítica Textual, compartilham os três primeiros processos no tratamento crítico dos textos: a *recensio*, a *collatio* e a *eliminatio*. As etapas seguintes é que vão levar ao objetivo a ser alcançado.

A Crítica Textual Tradicional e a Crítica Textual Moderna, através da *emendatio*, chegam ao estabelecimento do texto crítico; aquela restaura a versão mais antiga e menos contaminada, esta reproduz a última vontade do autor. A Crítica genética, com o auxílio da *comparatio*, alcança o proto-texto, permitindo conhecerem-se os caminhos da criação autoral.

São quatro os objetivos perseguidos no desenvolvimento do trabalho, na perspectiva da **crítica textual**: a edição crítica, a edição crítico-genética, a edição diplomático-interpretativa e o estudo do vocabulário.

Preparar uma **edição crítica** da obra (poesia e prosa) de Arthur de Salles é o primeiro objetivo de todo o trabalho. Entretanto, a documentação de algumas peças permite que se procure também fazer, na medida do possível, uma **edição crítico-genética** das mesmas. Das cartas far-se-á uma **edição diplomático-interpretativa**. O estudo do vocabulário vai sendo desenvolvido, texto a texto, à medida que se prepara cada uma das respectivas edições.

A **edição crítica** busca, a partir dos critérios que fundamentam a Crítica Textual Moderna, estabelecer o **texto definitivo** do autor, isto é, o que melhor represente o "ânimo autoral", acompanhado do **aparato crítico**, onde se registram as **variantes autorais** e **textuais**:

- a) a última versão impressa em vida do autor, com a sua chancela;
- b) a última versão do texto preparado pelo autor;
- c) a versão pré-textual publicada com a sua autorização.

A edição **crítico-genética** fornecerá além do texto estabelecido e do aparato crítico um **aparato genético** onde se dará conta das **variantes autorais**.

A edição **diplomático-interpretativa** buscará transcrever fielmente o original do autor, sendo acompanhada de um **aparato** (notas) que registra as variantes autorais, geralmente **erros óbvios** corrigidos na leitura pelo pesquisador.

## 2 O embasamento documental da pesquisa

Os documentos da Coleção Arthur de Salles pertencem a três categorias diferentes, a saber:

- a) **manuscritos**, que podem ser autógrafos e apógrafos;
- b) **datiloscritos**, que trazem emendas autógrafas e apógrafas;
- c) **impressos**, que compreendem publicações textuais e pré-textuais.

Ao fazer uma análise dos **originais** de Arthur de Salles, o Grupo de Edição Crítica de Textos observou:

- a) verifica-se uma falta de sistematicidade nos originais de Arthur de Salles;
- b) o poeta escreve, seguindo um objetivo (*Poemas do Mar*)<sup>1</sup>, ou de acordo com as circunstâncias ("a fase da solidão que surgiu em S.Bento e Brotas")<sup>2</sup>;
- c) a ordenação do que está escrito procura obedecer a um plano, que depois não será seguido (*Poesias*)<sup>3</sup>;
- d) os originais de sua obra — impresso, datiloscrito ou manuscrito — não são cuidadosamente preparados (exceto *Poesias*)<sup>4</sup>, pelo menos de acordo com a documentação disponível<sup>5</sup>.

### 2.1 Os documentos manuscritos

Existem documentos manuscritos tanto da obra em verso quanto daquela em prosa, entre estes últimos encontra-se também a epistolografia.

Os documentos manuscritos são os mais importantes e vão desde simples anotações casuais até à última versão de que se dispõe, passando pelos esboços iniciais da obra (pré-texto). Apresentam-se completos (CO) e isolados (IS); desses últimos, alguns puderam ser reunidos numa segunda etapa do exame dos manuscritos.

Faz-se necessário, de antemão, reconhecerem-se os diferentes tipos de documentos. O **suporte**, o **modus scribendi**, a **scripta** permitem que os mesmos sejam identificados sem maiores dificuldades.

De modo geral, o **suporte** é a folha de papel almaço (dupla ou cortada). Três tipos de tinta foram usados: preta, azul preto e azul real; poucos textos são escritos a lápis.

O **modus scribendi** leva ao reconhecimento fácil do documento em verso ou em prosa. Os documentos em verso mostram as estrofes organiza-

1 Coletânea de poemas sobre o mar, cuja edição crítico-genética será objeto da dissertação de Mestrado de Rosa Borges Santos Carvalho, sob a orientação de Nilton Vasco da Gama.

2 Cf. carta a Durval de Moraes. Doc. PR-EP-CO-OM-066:0326-XE:01-07/JM. Datada de "Villa [de Sao Francisco do Conde], 5 de Abril de 1917".

3 Cf. Arthur de SALLES. *Poesias*: 1901-1915. Bahia, [s.n.], 1920.

4 Cf. id., *ibid.*

5 Cf. GRUPO de Edição Crítica de Textos, dir. por Nilton Vasco da Gama. Os *Originais* de Arthur de Salles e a **edição crítica** da sua obra. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, v.12, p. 58-68, dez. 1991.

das ou, quando possuem um único lance, apresentam uma **scripta** que vai recuando na margem esquerda. Os manuscritos em prosa apresentam a **scripta** lançada em toda a linha, muitas vezes sem a marca de parágrafo.

O acervo do Setor de Filologia Românica conta com 158 documentos, dos quais 94 em versos e 64 em prosa. O total de datiloscritos é de 43 documentos.

Podem os manuscritos, da poesia ou da prosa, ser distribuídos em quatro espécies.

- a) **Anotações** (ai incluídos os esboços): são elas, do mais diverso caráter, que comprovam a assistemática dos documentos da Coleção Arthur de Salles.
- b) **Rascunhos**, alguns dos quais trazem emendas de grande valor para o conhecimento da obra de Arthur de Salles. Na sua apresentação eles não mostram a mancha escrita regularmente lançada no papel e não têm, geralmente, a numeração das páginas. Alguns estão colocados juntamente com outra obra. Podem ser observadas nesses rascunhos mais de uma campanha, podendo estas apresentarem o uso da mesma tinta ou de tinta diferente.
- c) **Borrões passado a limpo**. Mostram-se com a numeração dos fólios, com linhas bem definidas, escrita pousada e clara. Algumas vezes trazem claramente o título no primeiro fólio.
- d) **Texto definitivo**. Três elementos caracterizam o manuscrito de um texto definitivo: a limpeza, a identificação, a numeração dos fólios. Notam-se raras, ou nenhuma, emendas; os fólios são numerados, escritos apenas no retro e em todos eles aparece a indicação da obra. A **scripta** é clara e bem pousada. Outros traços do texto definitivo são a data e a assinatura lançadas no último fólio.

### 3 Os documentos em prosa

A prosa de Arthur de Salles é bem menos conhecida do que a sua obra poética. Excluindo-se a correspondência, nos três acervos que constituem a Coleção Arthur de Salles contam-se apenas 73 documentos manuscritos (não há datiloscritos) no Acervo do Setor de Filologia Românica<sup>6</sup>, e 1 documento no Acervo Hélio Simões<sup>7</sup>.

Os documentos completos foram estudados, inicialmente, por Célia

6 Os documentos do acervo do Setor de Filologia Românica foram cedidos pela família do poeta Arthur de Salles, a quem, mais uma vez, apresentam-se os agradecimentos.

7 O documento AEPHS 079:0469, de que há uma cópia xerox.



Goulart de Freitas Tavares, que preparou deles uma edição diplomático-interpretativa<sup>8</sup>. São ao todo 27 documentos, relativos a 10 textos, dos quais apenas 5 trazem título.

Os documentos incompletos constituem um conjunto em que se distinguem seis tipos de textos.

- a) Os **trechos literários**, somando um total de 22 documentos referentes a 14 textos, dos quais apenas 3 apresentam títulos.
- b) **Anotações**: 9 documentos com informações diversas.
- c) **Traduções**: são uma série de 5 documentos que pela primeira análise do conteúdo parecem traduções de um texto original em língua francesa, dos quais somente 4 trazem título.
- d) Alguns documentos são **anotações relativas à sua tradução** do *Macbeth*, ao todo 5.
- e) Interessantes são as **relações de palavras e anotações** que totalizam 3 documentos.
- f) 2 documentos trazem **anotações em língua estrangeira**: um em língua francesa e outro em língua inglesa.

### 3.1 A correspondência Arthur de Salles / Durval de Moraes

As 223 cartas que integram o acervo Julival de Moraes<sup>9</sup> compreendem 221 de Arthur de Salles a Durval de Moraes e 2, em rascunho ainda, de Durval de Moraes a Arthur de Salles.

A análise do conteúdo dessa correspondência entre os dois poetas, na ótica do que interessa ao conhecimento da obra de Arthur de Salles, permitiu classificar-se a mesma em cinco grupos.

- a) **Carta + trechos completos**. Datadas do período 1918-1924, compreendem 11 poemas que integrarão o livro *Poesias*<sup>10</sup>, dentre eles os **pórticos**, como os chamou Arthur de Salles<sup>11</sup>. Os demais poemas foram catalogados pelo Grupo de Edição Crítica de Textos como **Dispersos**.

8 Cf. Célia Goulart de Freitas TAVARES. *Alguns aspectos da prosa dispersa e inédita de Arthur de Salles*. Salvador: UFBA/Pós-Graduação em Letras, 1986. 225f. Dissertação de Mestrado, orient. por Nilton Vasco da Gama.

9 Filho do poeta Durval de Moraes que cedeu ao Setor de Filologia Românica as cópias das cartas de Arthur de Salles a Durval de Moraes, em junho de 1982, a quem, mais uma vez, se apresentam agradecimentos.

10 Cf. op. cit. à n.3.

11 "Tencionava fazer-te uma pequena surpresa com estes porticos para cada uma das partes do livro, mas aqui vão eles. (...) Os porticos ainda não estão de todo a meu gosto. Dize-me como os achas." (Cf. 067:0330, 3ro., l.2-7).

- b) **Cartas + versos isolados**.

c) **Poemas completos**. Neste grupo estão arrolados os poemas encontrados na correspondência sem qualquer referência à carta que os encaminhava. São ao todo 17 composições, das quais 12 datadas entre 1908 e 1918.

d) **Carta-poema**. São ao todo 7 cartas redigidas em versos, 6 delas com datas entre 1911 e 1924.

e) **Cartas / Informação**. A correspondência que integra esse grupo é a que oferece maior número de dados sobre a obra de Arthur de Salles. Trata-se de documentos datados de 1912 a 1935 e do exame dos dados fornecidos pelos mesmos podem ser extraídas, entre outras, informações sobre a publicação dos **Dispersos**.

## 4 Considerações finais

Este rápido exame permitiu que se fizessem observações sobre os tipos de edições que se pretende fazer da obra de Arthur de Salles, além de ter fornecido um exemplo da análise que se faz de toda a documentação existente nos acervos disponíveis.

## Résumé

Description de la ligne de recherche *Édition Critique de l'Oeuvre d'Arthur de Salles*, avec indication des projets en cours. On montre succinctement la technique méthodologique utilisée dans la Critique Textuelle Moderne, en faisant un parallèle avec la Critique Génétique. On explique les objectifs de la recherche et ses fondements documentaires. Enfin on fournit des exemples des types de documents dont on dispose.

# De onde veio e por onde anda o meu boá?

(Um passeio etimológico e geo-sociolingüístico)

Suzana Alice Marcelino Cardoso

Universidade Federal da Bahia

## Resumo

O trabalho discute a etimologia de **boá** e a sua distribuição geosociolingüística a partir dos dados registrados em três localidades do *Atlas Prévio dos Falares Baianos* e de informações recolhidas em Salvador. Tomando-se dados de informantes rurais — os do *APFB* — e de informantes urbanos — ouvidos especificamente para tal, em 1991 e 1995, e os constantes do *corpus* do Projeto NURC —, procura-se definir a extensão de uso da forma e a sua vitalidade.

**E**m diferentes momentos<sup>1</sup> ocupei-me, nos últimos anos, de empréstimos lingüísticos no português, documentados em áreas rurais brasileiras e recolhidos a partir de dois atlas lingüísticos — o *Atlas Prévio dos Falares Baianos (APFB)* e o *Atlas Lingüístico de Sergipe (ALS)* —, introduzindo, em alguns casos, o confronto com o que se registra em área urbana de Salvador, examinando sob uma perspectiva sociolingüística. Focalizei, ainda, a questão do ponto de vista político-lingüístico em artigo de 1986<sup>2</sup>.

Dentre as formas objeto de análise está **boá**, documentada na área rural como “tipo de agasalho feminino, destinado a proteger do frio os ombros e/ou o pescoço” e registrada nos dicionários de língua portuguesa como “estola de plumas, lã ou pele de forma estreita e comprida, usada pelas mulheres à volta do pescoço”. Ao retomar, neste artigo, considerações sobre a forma com a pergunta “De onde veio e por onde anda o meu **boá**?”, faço-o não mais pelo caráter de empréstimo lingüístico que a caracteriza, mas para discutir a

1 “O rural versus o urbano”, comunicação ao IX Congresso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina, São Paulo, 1990; “Sociolingüística e diatopia: empréstimos no português do Brasil”. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, nº 20, Giselle M. O. e Silva e Fernando Tarallo, Orgs., Campinas, UNICAMP, jan./jun., 1991, p. 139-161; “Sobre a presença de empréstimos em falares rurais brasileiros”, *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, v. VI, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1994, p. 713-726; “Língua e cultura: sobre empréstimos documentados nos falares rurais”. In: *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários “in memoriam” Celso Cunha*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 71-78.

2 “Empréstimos: uma questão lingüística e/ou político-cultural?”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 5/6, Lisboa, 1986, p. 9-17.

sua etimologia e examinar, dentro de um recorte geo-sociolingüístico, a sua vitalidade.

### De onde veio o meu boá

Os dicionários etimológicos do português e aqueles que, não o sendo, apresentam esse tipo de dado atribuem à forma origem francesa. Há, pois, unanimidade em reconhecer tal procedência para a peça de uso feminino, "mais adorno do que propriamente agasalho para o pescoço", como assinala Houaiss ao defini-la como

"*Enfeite de plumas, lâ ou pele, alongado e cilíndrico, em forma de serpente, usado pelas mulheres no começo do século...*".

Algumas questões se põem para a história da palavra nada obstante a simplicidade de descrição que caracteriza os seus registros. De um lado, a data de introdução no léxico português; de outro, a própria etimologia, a questão da acentuação e a amplitude de uso no mundo românico.

Dicionários da língua portuguesa da primeira metade do século passado não registram a forma na acepção de peça do vestuário, como sucede com Pinto, que, s.v. *boá*, traz uma única informação, "he terminação feminina do adj. Bom.", ou a documentam com o sentido único de cobra, serpente grande, como se vê em Faria. Em 1871, Vieira traz dois verbetes, *boá* e *bóa*, descrevendo o primeiro como

"*s.m. (De Bôa 2, pronunciado como em francez) peça de pelles estreita e comprida que as damas trazem de rôda do pescoço, assim chamada pela similhaça com uma serpente.*".

e identificando a segunda como

"*s.m. (do latim boa, espécie de serpente) Serpente não venenosa...*".

Verifica-se, pois, que, no último quartel do século XIX, *boá*, peça do vestuário feminino, aparece registrada e segue descrita, a partir de então, por muitos outros dicionaristas como Mendes, Bastos, Figueiredo, Silva, até os atuais, para só citarmos Aulete, Ferreira e Houaiss. Por outro lado, enquanto peça do vestuário feminino passa a integrar o guarda-roupa das mulheres pelo menos desde o final do século XIX. De referência à moda nos anos 1900-1910, lê-se no fascículo 14 da *Universidade Aberta do Nordeste*<sup>3</sup> o passo

"*A Mulher-Flor com silueta em S ou ampulheta — adquirida sob a rígida e torturante grilhetta de espartilho, envolve-se em 'boás' de rendas, fitas ou plumas...*" (p.4).

3 *Universidade Aberta do Nordeste*, fasc. 14. Fundação Demócrito Rocha, Texto 60. Encarte à ed. de A TARDE, abril, 1995

que põe em destaque o papel do *boá* na composição à moda da época.

Se *boá* ou *boa*, os dicionários oferecem as duas possibilidades que, como se verá adiante, também são referidas por uma informante de Salvador. Aulete, Bastos, Figueiredo, Mendes e Silva, entre outros, descrevem a forma s.v. *boa*, sob uma realização paroxítona e não oxítona. Ferreira, Houaiss, Nascentes, Oliveira e Vieira apresentam dois verbetes: *boa* para cobra da espécie de ofídios não venenosos, a que pertence a jibóia, e *boá* para o agasalho que as mulheres trazem ao pescoço.

Quanto ao gênero, os dicionários que registram as duas formas, *boá* e *boa*, atribuem à primeira o gênero masculino e à segunda, o gênero feminino. Os que têm apenas o verbo *boa* classificam-na como forma feminina, seja exclusivamente para "cobra", seja para as duas acepções — "cobra" e "agasalho". Uma das informantes de Salvador referiu-se à forma sempre no feminino, chegando a mencionar que "quando pequena tinha a minha *boazinha*".

Há, portanto, para o português duas realidades fônicas que correspondem, pelo menos na concepção de alguns lexicógrafos, a duas substâncias distintas: a forma oxítona, *boá*, e a paroxítona, *boa*, respectivamente, peça do vestuário feminino e cobra não venenosa.

A etimologia de *boá*, peça do vestuário, na língua portuguesa fica muito clara: procede do francês e conserva não só o seu sentido de origem — peça que envolve o pescoço —, como também a sua forma fônica. Trata-se de um empréstimo cuja datação pode fixar-se na segunda metade do século XIX.

Para o francês, onde os dois sentidos — cobra e peça do vestuário — têm uma mesma realização e idêntica grafia, atribui-se como étimo o latim *boa*, "serpente de água", que, por analogia, passa a designar o "tour de cou en fourrure ou en plumes", como se lê no Grand Robert:

*BOA n.m. (1372; du lat. boa, serpent d'eau) Grand reptile ophidien de l'Amérique du Sud. Fig. Par anal. de forme. Tour de cou en fourrure ou en plumes.*"

Meillet registra para o latim *Boa*, *ae* (*boua*, *bouas*), gênero feminino, com a seguinte explicação:

"*boua serpens est aquatilis, quem Graeci ὑδρόν ὠοῦσαν, a quo icti obturgescunt. Crurum quoque tumor uiae labore collectus boua (grifo nosso) appellatur*"<sup>4</sup>, P.F.27.27 sqq. *La glose sempre confondre deux mots différents; cf. Thes.s.u. Les mss. de Pline, 24,53, ont la forme boa: 'boa (grifo nosso) appellatur morbus papularum cum rubent corpora'*"<sup>5</sup>. M.L.1243

4 "boua é uma serpente aquática que os gregos chamavam hidra; os que são picados por ela intumescem. Chama-se também boua o tumor das pernas proveniente do trabalho de estrada (viagem)."

5 "chama-se boa a doença de bolhas (erupção cutânea) quando os corpos enrubescem."

Machado introduz na história da palavra um outro percurso e uma outra fonte para **boá** no português ao afirmar que

"Boá é o vocábulo **boa** exportado para o fr., donde depois o recebemos com a prosódia do intermediário".

Discorda do étimo latino e considera "bastante aceitável a origem tupi *mboy*". Fundamentado nessa posição, interpreta como empréstimo ao francês de onde retorna "com a prosódia do intermediário".

A vinculação que estabelece Machado com a forma indígena *mboy* parece não se sustentar uma vez que **boa**, cobra, tem como termo a *quo* no francês o ano de 1372. Acrescente-se a essas considerações o testemunho de outras línguas nas quais **boa**, dada como de origem latina, recobre os dois sentidos, como se verifica no espanhol, no italiano e no inglês<sup>6</sup>.

Os dados evidenciam que no latim *boa* (*boas* ou *boua*) registra-se para designar certo tipo de serpente d'água ou determinada doença e que a lexia está presente, pelo menos, no português, francês, espanhol, italiano e inglês, tanto para "cobra" como para "certo tipo de estola". Se o testemunho de várias línguas e a documentação do latim deixam claro pertencer a forma à língua do Lácio, esses mesmos dados parecem indicar uma conclusão diferente daquela a que chegou MACHADO ao dizer que **boa** é empréstimo da língua tupi ao francês de onde retorna ao português com o acento modificado.

### Por onde anda o meu boá

Quando da realização dos inquéritos experimentais para o APFB, registrou-se **boá** em São José das Itaporocas, um dos quatro pontos da investigação preliminar. A forma voltou a ser anotada em três dos cinquenta pontos que formam a rede do APFB, a saber: Rio Fundo (1718)<sup>7</sup>, ponto 3, vila do município de Santo Amaro, situada a 20 km de Salvador, zona predominantemente de lavoura da cana-de-açúcar; Itaberaba (séc. XVII), ponto 29, sede do município, a 232 km de Salvador, área de lavoura e pecuária; Barra (1698), ponto 42, sede do município, distante de Salvador 522 km, zona de produção de cera de carnaúba (v. MAPA). A distribuição geográfica das formas mostra a sua não concentração numa área específica e deixa assinalado que a metade sul do estado está imune à sua presença.

Os informantes nos quais se registrou **boá**, como se vê dos dados constantes do Quadro 1, não se constituem em um grupo homogêneo quanto ao sexo, à idade ou à atividade profissional.

6 A forma vem registrada *boa*, para o espanhol e o inglês, e *boà* para o italiano.

7 Entre parênteses, a referência mais antiga documentada.

## Quadro 1

### Informantes rurais

Ponto nº	Informantes	Sexo	Idade	Profissão	Escolaridade	Domicílio/Tempo fora da localidade
3	B	F	59	Doméstica	Semi-alfab.	Salvador/2 meses
29	B	M	28 (?) 40/45(?)	Carroceiro	Analfabeto	Salvador (como ajudante de caminhão)
40	Circ. <sup>8</sup>	F		—	—	—

O exame do Quadro 1 permite algumas considerações, cautelosas e parcimoniosas, em função da própria natureza quantitativa das informações.

Em primeiro lugar, a idade e o sexo se apresentam irrelevantes, mesmo se for levada em consideração a avaliação do inquiridor em relação à idade do informante do ponto 29 — 40/45 anos, como se julgou, e não 28, como declarou o informante —, pois mesmo assim prevalecem as diferenças. O mesmo se aplica à profissão. A natureza da escolaridade, que oscila entre semi-alfabetizado e analfabeto, também não deve ser considerada como significativa porque, como se sabe, na realidade o grau que distingue uma de outra dessas condições é mínimo ou quase nulo. Permanece apenas um ponto comum a pelo menos dois dos informantes — o ter estado em Salvador — que poderá ser tomado como traço a condicionar a presença de **boá** no seu repertório. Neste último caso fica-nos a hipótese, pois, decorridos mais de trinta anos da investigação feita, já não mais se tem como testar a informação.

Em segundo lugar, pode-se fazer uma afirmação conclusiva: **boá** empréstimo do francês, peça do vestuário feminino que teve destaque na moda do começo do século, ainda remanesce em alguns poucos pontos do interior da Bahia.

Um salto no tempo e no espaço permite-nos o confronto entre dados rurais e urbanos, especificamente de Salvador, colhidos atualmente e complementados com referências extraídas do *corpus* do Projeto NURC/Salvador, cujo período de recolha se deu entre 1973 e 1978.

Numa investigação direta e quando perguntados se conheciam **boá** (em caso afirmativo pedia-se a descrição, uso, etc) obtivemos de falantes de Salvador os resultados contidos no Quadro 2.

8 Presente no momento do inquérito, identificado como circunstante (circ.), reconheceu a forma quando da interrogação direta. Em virtude da natureza da sua participação, tem-se apenas a indicação do sexo, não havendo registro das demais.

Quadro 2  
Informantes urbanos

Faixa etária / Sexo / número do informante	Grau de escolaridade		Faixa etária Sexo / número do informante	Grau de escolaridade		
	A	B		A	B	C
I / M / 1	-	-	III / M / 16	-	-	-
II / M / 2	-	-	III / F / 17	-	-	-
II / M / 3	-	-	III / F / 18	+	+	-
II / F / 4	-	-	III / F / 19	+	+	-
II / F / 5	-	-	I / F / 20	-	-	-
III / M / 6	-	-	II / M / 21	-	-	-
III / F / 7	-	-	II / M / 22	-	-	-
I / M / 8	-	-	II / M / 23	-	-	-
I / M / 9	-	-	II / F / 24	-	-	-
I / M / 10	-	-	II / F / 25	-	-	-
I / F / 11	-	-	III / M / 26	-	-	-
I / F / 12	-	-	III / M / 27	-	-	-
I / F / 13	-	-	III / F / 28	-	+	+
II / F / 14	-	-	III / F / 29	-	+	+
III / M / 15	-	-	III / F / 30	-	-	-

Legenda:

Faixa etária      Sexo      Grau de escolaridade      Identificação da forma  
 I : 25/35 anos      M: masculino      A: analfabeto ou até a 4ª série      +: conhece a forma  
 II : 36/55 anos      F : feminino      B: 6ª/8ª série ou 2º grau      -: não conhece a forma  
 III : > 55 anos      C: curso universitário completo

As explicações detalhadas não foram abundantes mas apontam todas na mesma direção: tipo de agasalho feito com pele de animal, normalmente raposa. Assim se manifestaram os informantes:

"Pele de raposa prateada, **boa** ou **boá**. A pele era em formato do animal com uma bonita cauda e cabeça e por baixo era forrada de cetim. Cor escura com ligeiros tons prateados. Mais de um metro de comprimento. Usada para colocar nos ombros ou ao redor do pescoço como agasalho." (Inf. III / F / B)

"Pele de bicho que se bota no pescoço. Antigamente acho que se chamava renard. É francês, é um adorno." (Inf. III / F / B)

"É uma pele. O mesmo que renard. Quando eu era pequena tinha a minha **boazinha**. Tenho até um retratinho com ela." (Inf. III / F / C)

"Acho que é o mesmo que renard que minha mãe chamava qualquer coisa como **emboá**. Era uma pele de raposa abotoadinha do lado." (Inf. III / F / C)

A esses dados, recolhidos especificamente a partir do teste de reconhecimento da lexia, quero acrescentar os que menciono em trabalho de 1991

ao tratar de empréstimos franceses no português rural do Brasil. Foram ouvidos, naquele então, trinta e seis informantes de Salvador, distribuídos pelas três faixas etárias e pelos diferentes graus de escolaridade referidos também neste trabalho, aos quais se juntaram os dados de nove inquiridos do tipo DID — diálogo entre informante e documentador —, integrantes do *corpus* do Projeto NURC/Salvador. Os resultados registrados foram os seguintes no que se refere a **boá**: dos sete informantes, no total, que reconheceram a forma, dois são do sexo masculino e cinco do sexo feminino; um pertencente à faixa etária I, três à faixa etária II e três à faixa etária III; quanto ao grau de escolaridade, um integra o grupo A, três o B e três o C.

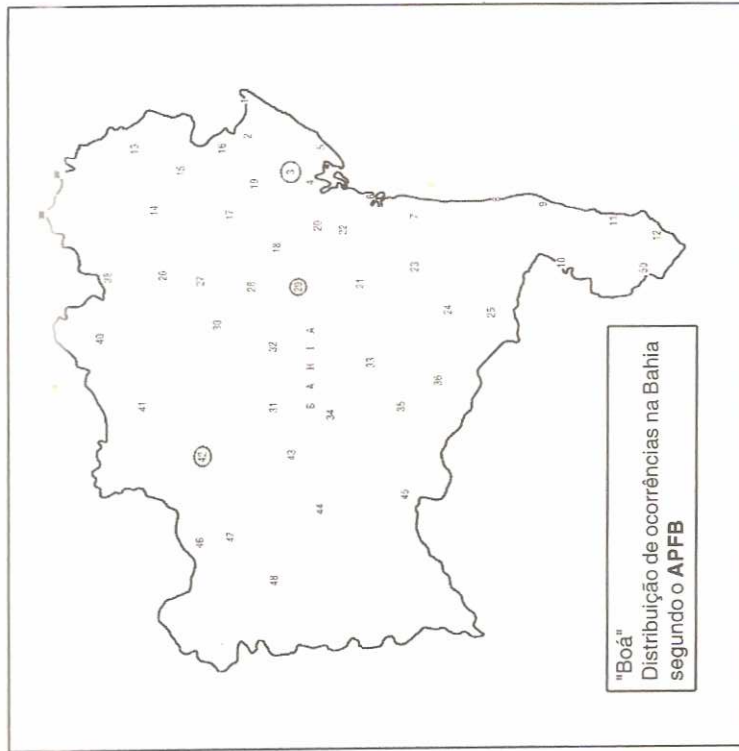
Os dados urbanos considerados — somados os agora colhidos aos de 1991 — delineiam para **boá** o seguinte perfil, pelo menos quanto à sua ocorrência em Salvador: a) dos onze informantes que identificaram a forma, nove são do sexo feminino e dois do sexo masculino; b) as faixas etárias II e III foram as mais representadas, cada uma delas com cinco informantes, enquanto a faixa I teve apenas uma informante a identificar a lexia. Há, portanto, um domínio do conhecimento por parte do sexo feminino e nas suas faixas etárias mais avançadas.

A existência da forma em três pontos esparsos da área rural, não prevalecendo a variável comum a dois dos informantes — ter estado em Salvador —, o que me parece pouco provável pela própria condição descrita por cada um para as suas respectivas estadas, pode ser considerada como indicação de um uso anterior, talvez mais generalizado, do qual sobreviveu a presença nesses três pontos. É uma hipótese, apenas.

### Para concluir esse passeio

**Boá** é mais um caso de extensão semântica, processo comum às línguas: de "cobra", e pela semelhança da forma, chega-se ao tipo de estola para proteger o pescoço. Para "cobra" encontra-se documentada desde o latim e como "peça do vestuário feminino" tem as suas raízes no francês, tratando-se, pois, de um empréstimo no português. De uso geral outrora, como se depreende de comentários dos informantes urbanos, hoje permanece apenas no repertório passivo de alguns poucos, predominantemente os mais avançados em idade e pertencentes ao sexo feminino, e na relação de itens de certas casas comerciais que oferecem materiais próprios às necessidades teatrais, como um armário de Salvador, que ostentava, recentemente, no seu interior, cartaz com a informação "Temos boas de plumas"<sup>9</sup>.

9 Quanto a mim, e a bem da verdade, convém esclarecer: o meu **boá** nunca chegou a existir!



## Résumé

Ce travail discute l'étymologie de *boá* et sa distribution géo-sociolinguistique, à partir des données relevées en trois localités de l'Atlas *Prévio dos Falares Baianos* et d'informations recueillies à Salvador. En prenant les données des informateurs ruraux — ceux de l'APFB — et des informateurs urbains — retenus spécialement à cette fin, en 1991 et en 1995, ainsi que ceux retirés du corpus du Projet NUJRC —, on essaie de définir l'extension de l'emploi de la forme et sa vitalité.

## Referências Bibliográficas

- AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.
- BASTOS, J. T. da S. *Dicionário etimológico, prosódico e ortográfico da língua portuguesa*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira - Livraria, 1928.
- CARDOSO, S. Sociolinguística e diatopia: empréstimos no português do Brasil. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, 20, jan./jun. 1991, p. 139-161.
- ERNOU, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1951.
- FARIA, E. de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Typographia Lisbonense, 1850.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, C.; MOTA, J.; FREITAS, J.; ANDRADE, N.; CARDOSO, S.; ROLLEMBERG, V.; ROSSI, N. *Atlas Lingüístico de Sergipe*. Salvador: UFBA/FUNDESC, 1987.
- FIGUEIREDO, C. de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 13ª ed.. Lisboa: Bertrand, s.d.
- KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Delta, 1994.
- MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1959.
- MENDES, F. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: João Romano Torres, 1904.
- NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, 1955.
- SILVA, A. de M. *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10ª ed. Lisboa: Confluência, 1950.
- OLIVEIRA, C. de. *Dicionário mor da língua portuguesa*. Ilustrado. São Paulo: Livro Mor Ltda., s.d.
- PINTO, L. M. da S. *Dicionário da língua brasileira*. Ouro Preto, 1930.
- ROBERT, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: SNL, 1973 (Grand Robert).
- ROSSI, N. *Atlas Prévio dos Falares Baianos*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1963.
- VIEIRA, Frei D. *Grande dicionário do português ou thesouro da língua portuguesa*. Porto: Ernesto Chardron & Bartholomeu H. de Moraes, 1871.

# O sistema ortográfico do português brasileiro e as repercussões do Acordo firmado pelos sete países lusófonos\*

Tânia Lobo  
Universidade Federal da Bahia

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal a identificação das mudanças sofridas pelo sistema ortográfico do português brasileiro, após a aprovação do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Além disso, para melhor situar a discussão do problema dentro de uma perspectiva lingüística, trata da relação entre língua falada e língua escrita, apontando o valor simbólico do código escrito.

O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, aprovado pelo Congresso Nacional em 18 de abril de 1995, deverá futuramente incidir sobre todo o espaço em que hoje, no mundo, o português possui um estatuto político definido, existindo na condição de língua oficial. Tal espaço compreende o Brasil, Portugal e cinco nações africanas: Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe.

Se a eleição do português como língua oficial é bastante para definir e unificar, supranacionalmente, o chamado mundo lusófono, não possui, todavia, o condão de neutralizar a sua diversa complexidade interna. A distinção entre os conceitos de língua oficial e nacional pode ajudar-nos a melhor compreendê-la. Entende-se por *nacional* a língua materna dos indivíduos que integram uma nação; assim, no mundo da lusofonia, distinguem-se, inicialmente, Portugal e o Brasil, sendo Portugal um espaço monolíngüe, cuja língua nacional é o português, e o Brasil um espaço plurilíngüe, constituído por uma imensa maioria de falantes unilíngües em português, espaço onde essa língua existe ao lado de outras línguas nacionais, as línguas indígenas minoritárias. Quanto aos cinco países africanos, é baixa a percentagem de falantes que têm o português como língua de berço; além disso, esses cinco países também apresentam diferenças entre si: de um lado, situam-se Angola e Moçambique, cujas diversas línguas nacionais são línguas africanas, sobretudo do grupo banto; do outro lado, estão Cabo Verde, Guiné-Bissau e São

\* Este texto foi apresentado quando da minha participação na Mesa-Redonda "O acordo ortográfico" organizada pela Associação Brasileira de Lingüística - ABRALIN; Instituto de Letras - UFBA, 12 de maio de 1995.

Tomé e Príncipe, países em que as suas respectivas línguas crioulas, originárias das situações de contato linguístico entre o português e línguas da África Ocidental, figuram como línguas nacionais. Em síntese, enquanto em Portugal é oficial e nacional; no Brasil, oficial e língua nacional majoritária, em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, é o português língua oficial, mas não nacional.

É, portanto, para uma tal área, com multifaces não apenas geográficas, sócio-históricas, culturais e políticas, mas também linguísticas, que se efetivou um acordo de cunho eminentemente político, visando à uniformização e à simplificação das regras ortográficas de escrita do português, língua que, em posição ímpar nesse aspecto, contava antes com duas ortografias oficiais - a brasileira e a lusitana, esta última, com pequenas variações, também adotada pelos países africanos.

Em virtude das polémicas que o assunto sempre suscita, antes de abordar o Acordo Ortográfico propriamente dito, permito-me, contudo, uma brevíssima digressão, redundante — talvez —, mas — talvez — necessária. Quero referir duas relações aparentemente óbvias e que nos fornecem a compreensão das situações em que problemas de língua derivam para o conflito de paixões — como já disse Celso Cunha — ou, mais propriamente neste caso, das situações em que paixões de cunho ideológico têm a oportunidade de se exprimir em polémicas pseudolinguísticas.

Em seu "exercício de perseguição diacrônica" para traçar o percurso da teorização sobre a ortografia em Portugal, Rita Marquilha (1987:106-107) surpreende uma dessas relações que geralmente não se explicitam nas discussões sobre matéria ortográfica e nos diz o seguinte:

*A história da sucessão de preceitos ortográficos em Portugal é (...) um pouco o reflexo das idéias, não culturais (no sentido estrito), mas políticas, e sobretudo sociais; e, apesar de nunca se ter entendido a questão ortográfica como definitivamente resolvida, não há dúvida de que as discussões mais acesas sobre ela coincidiram com épocas de maior tensão social ou de maior instabilidade política. O que conduz à reflexão sobre a verdadeira dimensão deste código desenhado, que é o conjunto de grafemas de uma língua: - se ele serve, ciclicamente, como bode expiatório dos problemas da sociedade em que é suposto funcionar, oferecendo à bofetada ora a sua face aristocrática (etimológica) ora a sua face socializante (fonética), poder-se-ia discutir se existe uma boa ortografia em relação a uma má ortografia?*

Para a pergunta que formula, nos dá ainda uma resposta lúcida:

*Há um gesto suficiente, que é o de ser escolhida uma qualquer ortografia, não muito ofensiva dos hábitos de escrita adquiridos pelos falantes da língua em questão; aí, como em relação a todos os outros códigos sociais que se deseja*

*ver cumpridos, deve ser posto a funcionar um sistema de "coacção" operativo, o qual, no caso da norma ortográfica, só pode passar por um bom aparelho técnico de instrução e de divulgação.*

Se é possível distinguir que, em Portugal, as discussões sobre as sucessivas normas ortográficas adotadas têm, historicamente, se revestido de um caráter não-linguístico *stricto sensu*, esse fato se torna ainda mais evidente quando o Brasil entra em cena. A dimensão simbólica do código ortográfico avulta, então, em disputas que parecem girar sempre em torno do estigma das relações de colonização: interpreta-se a busca de novos preceitos ortográficos ora como expressão de recolonização, ora como expressão de colonização às avessas; busca-se determinar quais os legisladores por direito da língua — através do código ortográfico que a representa — se os brasileiros, com a sua força numérica de pertencerem a uma comunidade de aproximadamente cento e cinqüenta milhões de falantes; se os portugueses, por habitarem o espaço geográfico onde a língua nasceu. Sem dúvida, aqui está em jogo muito mais que o interesse por uma boa ortografia em relação a uma má ortografia.

Uma outra relação que merece destaque é a que se verifica entre língua falada e escrita e de cuja incompreensão derivam afirmações como a de que a existência de duas ortografias oficiais para o português teria sido fator largamente prejudicial para a sua unidade intercontinental; do que decorre, então, a idéia de que a existência de um acordo ortográfico deverá favorecer a unidade da língua.

Acordos ortográficos, ao contrário do que se possa pensar, não são instrumentos de grande alcance como promotores da unidade linguística, por uma razão um tanto singela: o vetor da relação que se estabelece entre sons pronunciados e letras possui um único sentido, qual seja, o de a pronúncia poder determinar a escolha dos caracteres gráficos, mas não o de os caracteres gráficos produzirem consequências fônicas ou prosódicas. Dizendo ainda mais claramente: as convenções gráficas adotadas, ainda que fossem absolutamente homogêneas para todos os casos, não levariam a que todos passássemos a ter uma pronúncia uniforme.

Não tendo o poder de promover uma homogeneização de pronúncias, o poder uniformizador de qualquer sistema ortográfico também inexistente para os outros níveis de estruturação linguística, além do fônico, ou seja: os níveis lexical, morfológico e sintático. O domínio da escrita se dá através de um processo de aprendizagem sistemático e formal, em que, simultaneamente à aprendizagem do mecanismo de representação gráfica da língua, o falante aprende a expressar-se conforme uma norma linguística alçada à condição de padrão. A expressão através da escrita, por esse motivo, implica uma redução da diversidade, sem, porém, eliminá-la, a não ser em raríssimos exem-



plares de textos escritos. Mesmo com o risco de excessivo didatismo, exemplifico: variações tais como entre *ônibus* e *autocarro* ou entre *fila* e *bicha*, no plano lexical; como entre *fichário* e *ficheiro* ou entre *bolsista* e *bolsheiro*, no plano morfológico; como entre (O) *João não tinha ainda se afastado* e *O João não se tinha ainda afastado* ou entre (O) *João viu quem?* e *Quem viu o João?*, no plano sintático, continuarão a dar cor brasileira ou lusitana aos textos escritos em português, ainda que um dia aprovássemos um acordo ortográfico homogêneo em todos os aspectos. Por fim, merece ainda considerar que acordos ortográficos não podem deter processos de mudança lingüística que porventura venham a configurar no futuro dois ou mais sistemas lingüísticos distintos provenientes do português.

Em sua maioria, as discussões veiculadas pela mídia, acerca do Acordo Ortográfico, não levaram em conta essa distinção fundamental que se deve estabelecer entre língua falada e língua escrita — do que decorreram “desinformações”, como, por exemplo, a divulgada em cadeia nacional de televisão, de que passaríamos todos a dizer [ligisa], já que o trema foi abolido. O estranho é que só tenhamos feito renascer o trema no momento em que se decidiu oficialmente pela sua extinção; antes, já não o usávamos (à exceção de nós, professores de Língua Portuguesa, e de mais alguns poucos), embora não tenhamos jamais deixado de dizer [ligwisa, sikweta, trákwilu, etc.], como, aliás, espero, continuaremos fazendo.

O tom aparentemente jocoso da apresentação do exemplo não lhe retira o poder explicativo, que é o que aqui me interessa salientar — para finalizar esta já larga introdução — e que se resume ao seguinte: a escrita, mesmo em se tratando de sistemas alfabéticos, que se constroem a partir da relação entre letra e som, é um sistema de representação gráfica da língua, não a própria língua. Essa separação, todavia, muito pouco se faz: assim, “a ortografia aprendida em idade muito precoce é facilmente confundida com a língua” o que desperta rejeições curiosas em defesa de um bem que se considera patrimônio intocável (MATEUS, 1992:33).

O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa estrutura-se sobre XXI Bases, que dispõem sobre os seguintes tópicos: o alfabeto e os nomes próprios estrangeiros e seus derivados; o h inicial e final; a homofonia de certos grafemas consonânticos; as vogais átonas; as vogais nasais; os ditongos; a acentuação gráfica das palavras oxítonas; a acentuação gráfica das palavras paroxítonas; a acentuação das vogais tônicas grafadas i e u das palavras oxítonas e paroxítonas; a acentuação gráfica das palavras proparoxítonas; o emprego do acento grave; a supressão dos acentos em palavras derivadas; o trema; o hífen em compostos, locuções e encadeamentos vocabulares; o hí-

fen nas formações por prefixação, recomposição e sufixação; o hífen na êncilise, na tmesse e com o verbo haver; o apóstrofo; as minúsculas e maiúsculas; a divisão silábica; as assinaturas e firmas.

Uma leitura inicial do seu texto pode encerrar certas dificuldades, exatamente por se tratar de um acordo, elaborado a partir de ortografias oficiais distintas, a ser adotado pelos diversos países de língua portuguesa, e não de uma mera reforma do sistema ortográfico brasileiro ou lusitano, cada um tomado isoladamente. Sendo uma síntese confeccionada a partir de sistemas ortográficos distintos, o Acordo, conseqüentemente, além de apresentar as normas que se conservam, porque já eram comuns entre a ortografia brasileira e a ortografia de Portugal e dos países africanos, e as normas que, sendo comuns, também foram alteradas, para efeito de simplificação, apresenta ainda as mudanças específicas operadas em cada um dos sistemas ortográficos envolvidos, o brasileiro e o lusitano. Assim, ao lado das novas regras que teremos de assimilar, em virtude das alterações operadas no nosso sistema ortográfico, o Acordo põe-nos a par de um outro conjunto de novas regras, que efetivamente não alteram os nossos hábitos de escrita, já que cunhadas a partir de alterações feitas sobre a base da ortografia lusitana, exclusivamente. Nesse sentido, é preciso distinguir duas leituras que se podem fazer do seu texto, porque pautadas em objetivos diversos:

1. Uma primeira, e mais geral, de caráter contrastivos, em que se cotejamos os dois antigos sistemas ortográficos e o que vigorará, destacando-se: a) as “concessões” feitas por ambos os lados e b) as situações de facultatividade, para os casos em que se admite a dupla grafia, por serem contempladas diferenças nacionais de pronúncia;

2. Uma segunda, também contrastiva, porém de natureza mais pragmática, em que os nossos olhos se voltam apenas para os pontos em que, ortograficamente, seremos “realfabetizados”; adiante, desde já, que esses não são muitos, concentrando-se basicamente em três esferas: a da acentuação gráfica, a da hifenação e a do trema.

Na apresentação comentada que a seguir farei do Acordo Ortográfico, não desprezarei pontos relativos a uma leitura mais geral, mas procurarei dar ênfase exatamente à indicação das mudanças que nos atingirão a nós, brasileiros, bem como discutir certos casos para os quais não houve mudanças, mas que podem dar margem a interpretações controversas. Também não farei referência ao texto de todas as Bases, mas tão somente ao daquelas que considerar mais relevantes para a discussão. Começemos, então.

1. Na Base I, que trata *do alfabeto e dos nomes próprios estrangeiros e seus derivados*, destaca-se a inclusão das letras kK (câ), wW (dáblio) e yY (ípsilon) no alfabeto português. Contudo, o texto da “Nota Explicativa do Acordo

Ortográfico da Língua Portuguesa” deixa bem claro que o seu uso continua a ser restritivo, como vemos na citação a seguir:

*Apesar da inclusão no alfabeto das letras k, w e y, maniveram-se, no entanto, as regras já fixadas anteriormente, quanto ao seu uso restritivo, pois existem outros grafemas com o mesmo valor fônico daquelas. Se, de fato, se abolisse o uso restritivo daquelas letras, introduzir-se-ia no sistema ortográfico do português mais um fator de perturbação, ou seja, a possibilidade de representar, indiscriminadamente, por aquelas letras fonemas que já são transcritos por outras.*

O uso dessas letras continua, portanto, a ser previsto apenas nas seguintes situações: a) em antropônimos e topônimos originários de outras línguas e seus derivados (ex.: Byron, byroniano; Kuwait, kuwaitiano); em siglas, símbolos e palavras adotadas como unidades de medida de curso internacional (ex.: TWA, sigla; K, símbolo do elemento químico potássio; km, para a unidade de medida quilômetro).

2. As Bases II, III e V tratam do *h* inicial e final, da homofonia de certos grafemas consonânticos e das vogais átonas e, quanto a esses pontos, observa-se a manutenção da prevalência do critério etimológico sobre o fonético, prevalência esta que já era comum aos sistemas brasileiro e lusitano, não tendo havido qualquer simplificação das regras de escrita.

Os sistemas de escrita do tipo alfabético, que se constroem com base na relação entre letra e som, teriam funcionamento ideal se cada som fosse representado por uma única letra e cada letra representasse um único som, estabelecendo uma relação biunívoca. Por razões que decorrem essencialmente dos fenômenos de variação e mudança lingüística, esse funcionamento ideal não se verifica na prática, do que resultam os desacordos, que se podem classificar em quatro tipos:

- . um som representado por mais de uma letra;
- . uma letra representando mais de um som;
- . letras que não correspondem a sons da fala;
- . sons da fala que não são representados por quaisquer letras.

O *h*, na nossa ortografia, representa exatamente a situação de uma letra que não corresponde a qualquer som da fala. Na maior parte dos casos, o seu uso é justificado a partir de um critério etimológico (ex.: hoje, homem, haver); note-se, contudo, que esse critério etimológico não é aplicado coerentemente: existem palavras em que o *h* deveria figurar por razões etimológicas, mas das quais foi suprimido (ex.: erva). O critério, então, para justificar a sua

forma escrita, nesses casos, deixa de ser o etimológico e passa a ser a “suação indicada pelo uso”. Portanto, as regras que definem o uso do *h* não se alteraram, tendo sido, inclusive, mantidas na sua incoerência. Isso permitirá, suponho, que nós brasileiros continuemos a escrever *úmido* (pela força do uso), enquanto os portugueses continuarão a escrever *húmido* (pela força da etimologia), todos, aliás, em comum acordo.

Também não houve simplificação das regras ortográficas para as diversas situações em que um som é representado por mais de uma letra, como as seguintes:

- a) As situações de homofonia de certos grafemas consonânticos:
  - . distinção gráfica entre *ch* e *x*, com valor de fricativa palatal surda (ex.: **ch**alé, **x**ale, **capacho**, **oxalá**);
  - . distinção gráfica entre *g* e *j*, com valor de fricativa palatal sonora (ex.: **g**irafa, **j**iboia, **h**erege, **pajé**);
  - . distinção gráfica entre *s*, *ss*, *c*, *ç* e *x*, com valor de fricativa dentoalveolar surda (ex.: **s**eda, **cebola**, **pêssego**, **caçula**, **máximo**);
  - . distinção gráfica entre *s*, *x* e *z* (em posição final de sílaba inicial ou medial de palavra) com idêntico valor fônico (ex.: **a**destrar, **e**xplicar, **velozmente**);
  - . distinção gráfica entre *s*, *z* e *x*, em posição intervocálica, com valor de fricativa dentoalveolar sonora (ex.: **a**ceso, **a**zedo, **e**xato).
- b) A grafia das vogais em sílabas átonas:
  - . distinção entre *e* e *i* (ex.: **a**meaça, **Filipe**, **campeão**, **lampião**);
  - . distinção entre *o* e *u* (ex.: **polir**, **bulir**, **girândola**, **glândula**, **Páscoa**, **légua**).

3. A Base IV apresenta as normas para a grafia das *seqüências consonânticas* e, neste caso, não foi o critério etimológico, mas o fonético que prevaleceu. Assim, conservam-se as consoantes que são invariavelmente pronunciadas (ex.: **con**vicção, **comp**acto, **nú**pcias, **eru**pção, **eucal**(p)t, eliminam-se as consoantes que são invariavelmente mudas (ex.: **a**(c)ção, **a**(c)to, **ado**(p)timo) — que nós já não utilizávamos, mas que eram escritas em Portugal — e admite-se a dupla grafia quando há variação de pronúncia entre o Brasil e Portugal (ex.: **f**ato, **r**ecepção, no Brasil; **f**acto, **r**ecepção, em Portugal).

5. As Bases VIII, IX, X, XI, XII e XIII estabelecem as regras para a acentuação gráfica das palavras. É justamente a partir do capítulo da acentuação — mais especificamente nas Bases IX e X, que tratam da *acentuação gráfica das palavras paroxítonas* e da *acentuação das vogais tônicas grafadas i e u das palavras oxítonas e paroxítonas*, respectivamente — que começam a

ocorrer as mudanças que atingem o nosso sistema ortográfico. Listo a seguir as novas regras:

- a) Não se acentuam graficamente os ditongos abertos representados por *ei* e *oi* da sílaba tônica das palavras paroxítonas (ex.: *ideia*, *assembleia*, *heroico*, *jiboia*). Note-se, contudo, que, quando esses ditongos ocorrerem em palavras oxítonas, continuam a receber o acento agudo (ex.: *anéis*, *papéis*, *herói*, *corrói*);
- b) Cai o acento circunflexo nas formas verbais paroxítonas que contêm um e tônico, oral, fechado, em hiato com a terminação *-em* da terceira pessoa do plural do presente do indicativo ou do subjuntivo (ex.: *veem*, para o indicativo; *deem*, para o subjuntivo);
- c) Retira-se o acento circunflexo do penúltimo *o* fechado do hiato *oo* (ex.: *voo*, *enjoó*, *abênçoó*);
- d) Cai o acento — quer agudo, quer circunflexo — que diferenciava as seguintes palavras:
- *para* (á), flexão de *parar*, e *para*, preposição;
  - *pela(s)* (é), substantivo e flexão de *pelar*, e *pela(s)*, combinação de *per* e *la(s)*;
  - *pelo* (é), flexão de *pelar*, e *pelo(s)* (ê), substantivo ou combinação de *per* e *lo(s)*;
  - *polo(s)* (ó), substantivo, e *polo(s)*, combinação antiga e popular de *por* e *lo(s)*; etc

O acento diferencial é mantido, porém, em:

- *pôde*, terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo, para distinguir de *pode*, terceira pessoa do singular do presente do indicativo;
  - *pôr*, forma verbal, para distinguir de *por*, preposição.
- e) Cai o acento agudo nas vogais tônicas grafadas *i* e *u* das palavras paroxítonas, quando elas estão precedidas de ditongo (ex.: *cauila*, *feiura*);
- f) Cai o acento agudo na vogal tônica grafada *u* nas formas rízetônicas dos verbos *arguir* e *redarguir* (ex.: *arguo*, *arguis*, *argui*, *arguem*; *argua*, *arguas*, *argua*, *arguam*). Há verbos como *averiguar*, *enxaguar*, etc. que oferecem dois paradigmas de conjugação. Assim, ou têm as formas rízetônicas acentuadas no *u*, mas sem marca gráfica, coerentemente com o estabelecido antes (ex.: *averiguo*, *averiguas*, *averigua*, *averiguam*; *averigue*, *averigues*, *averigue*, *averiguem*; *enxaguo*, *enxaguas*, *enxagua*, *enxaguam*; *enxague*, *enxagues*, *enxague*, *enxaguem*) ou têm as rízetônicas acentuadas fônica e graficamente nas vogais *a* ou *i* radicais (ex.: *averiguo*, *averiguas*, *averigua*, *averiguam*; *averigue*, *averigues*, *averigue*, *averiguem*; *enxáguo*, *enxáguas*, *enxágua*, *en-*

xáguam; *enxágue*, *enxágues*, *enxáguem*, *enxáguem*);

Os sinais que marcam a acentuação gráfica em português são cumulativos: para além de assinalarem a tonicidade das vogais sobre as quais recaem, distinguem também o seu timbre. Há um conjunto de palavras, cujas vogais tônicas apresentam variação de timbre entre o português europeu e o português brasileiro, consagrando-se, mais uma vez, para esses casos, o critério da dupla grafia para marcar diferenças de pronúncia.

Para finalizar, são apontados abaixo os casos em que isso se verifica:

- a) Palavras proparoxítonas, e também algumas paroxítonas com vogais tônicas e *o*, seguidas das letras *m* e *n*, com as quais não formam sílaba (ex.: *académico*/ *académico*, *Amazônia*/ *Amazônia*, *Antônio*/ *Antônio*; *sêmen*/ *sêmen*, *fêmur*/ *fêmur*, *ônix*/ *ónix*, *pônei*/ *pônei*, *tênis*/ *tênis*, *Vênus*/ *Vênus*);
- b) Algumas palavras oxítonas terminadas em *-e* (geralmente de origem francesa; ex.: *bebê*/ *bebê*, *bidê*/ *bidê*, *canapé*/ *canapé*) ou em *-o* (ex.: *cocô*/ *cocô*);
- c) Note-se a admissão da variação gráfica para formas oxítonas terminadas em *o* fechado, que apresentam variantes paroxítonas (ex.: *judô*/ *judô* e *metrô*/ *metro*);
- d) Podem ser assinaladas com acento agudo as formas verbais de pretérito perfeito do indicativo (ex.: *louvámos*) para se distinguir das formas do presente do indicativo (ex.: *louvamos*); igualmente, podem-se assinalar com acento circunflexo as formas de primeira pessoa do plural do presente do subjuntivo (ex.: *dêmos*) para se distinguir da forma do pretérito perfeito do indicativo (ex.: *demos*);
- d) Admite-se ainda o acento circunflexo em *fôrma* (substantivo) para se distinguir de *forma* (substantivo, terceira pessoa do singular do presente do indicativo ou segunda pessoa do singular do imperativo do verbo *formar*).
- Não há alterações nas regras de uso do acento grave, que continua a assinalar a contração da preposição *a* com as formas femininas do artigo ou do pronome demonstrativo *o*, bem como a contração da preposição *a* com os pronomes demonstrativos *aquela*, *aquela*, *aquelas* e *aquilo* ou ainda com o composto *aqueloutro* e suas flexões.
6. A Base XIV informa-nos da supressão do trema em palavras portuguesas ou aporuguesadas. A sua conservação fica restrita apenas a palavras derivadas de nomes estrangeiros (ex.: *mülleriano*, de *Müller*).
7. As regras para a hifenização são dadas nas Bases XV, XVI e XVII, que se reportam, respectivamente, ao uso do *hifen em compostos*, *locações* e *encadeamentos vocabulares*; ao uso do *hifen nas formações por prefixação*, *recomposição* e *sufixação* e ao uso do *hifen na ênclise*, *na tmese* e *com o verbo haver*.

Sem dúvida, este é um dos capítulos mais difíceis do nosso sistema

ortográfico, tanto pelas minúcias no que tange às formações por prefixação e sufixação, quanto pelo que exige em termos de domínio dos processos de formação de palavras por composição. As novas regras estabelecidas pelo Acordo atingem basicamente as formações por prefixação<sup>1</sup>. Podem não conseguir resolver todas as dúvidas, mas não se lhes pode negar o mérito da simplificação, resultante de uma maior sistematicidade. Apresentam-se a seguir essas regras, destacando-se as situações em que houve mudanças:

a) Nas formações por prefixação, emprega-se o hífen:

a.1.) Quando o segundo elemento começa por *h*, pela mesma vogal ou pela mesma consoante com que termina o prefixo (ex.: geo-história, super-homem, micro-onda, anti-ibérico, hiper-requintado, inter-resistente).

Constituem exceções a essa regra:

- as formações com os prefixos *des-* e *in-*, em que o segundo elemento perde o *h* inicial (ex.: desumano, inábil);

- as formações com o prefixo *co-*, em que este, em geral, se aglutina com o segundo elemento, mesmo quando iniciado pela vogal *o* (ex.: cooperar, coordenar).

a.2) Quando o prefixo termina em *m* ou *n* e o segundo elemento começa por *h*, por *m* ou *n* ou por vogal (ex.: circum-escolar, pan-africano, circum-murado, circum-navegação, pan-negritude, pan-mágico).

a.3) Nas formações com os prefixos *pré-*, *pós-* e *pró-* se esses mantêm acentuação própria (ex.: pré-história); pode dar-se a situação de esses prefixos se aglutinarem à forma seguinte (ex.: prefixo, pospor, promover).

a.4) Nas formações com os prefixos *ex-* (com o sentido de estado anterior ou cessamento), *sota-* e *soto-*, *vice-* e *vizo-* (ex.: ex-almirante, soto-mestre, vice-rei);

b) Nas formações por prefixação, não se emprega o hífen:

b.1) Quando o prefixo termina em vogal e o segundo elemento começa por *r* ou *s*; a regra, então, é dobrarem-se essas consoantes (ex.: antirreligioso, biorritmo, minissaia, microssistema);

b.2) Quando o prefixo termina em vogal e o segundo elemento começa por vogal diferente (ex: extraescolar, plurianual).

1 Para facilitar o entendimento, não me refiro à distinção feita no texto do Acordo entre formações por prefixação (com prefixos com *ante-*, *anti-*, *circum-*, etc.) e formações por recomposição (com elementos não autônomos ou pseudoprefixos, de origem grega ou latina, tais como *aero-*, *agro-*, *bio-*, *neo-*, *tele-*, etc.).

## Conclusão

Como vimos, esta é uma reforma ortográfica apoiada sobre dois princípios: o da unificação, que lhe confere o caráter de acordo, e o da simplificação, operada sobre quatro domínios principais: as seqüências consonânticas - atinando apenas o sistema europeu -, a acentuação gráfica, a hifenação e o trema.

Quanto ao objetivo da unificação, levantamentos estatísticos parecem demonstrar que, apesar de todas as regras facultativas agora consagradas, se atingiu a homogeneização de escrita para cerca de 98% do vocabulário geral da língua.

Por outro lado, atentando para o objetivo da simplificação, discussões sobre reformas ortográficas remetem para um aspecto sempre candente, a questão de se saber se a nova convenção adotada será facilitadora ou não da escrita e do processo de alfabetização, o qual, obviamente, não se restringe para ser bem sucedido, apenas ao fato de o indivíduo saber grafar corretamente as palavras: essa é apenas uma das suas faces, talvez a não mais importante, mas com certeza aquela sobre a qual maior se faz o controle social. A esse respeito, e para finalizar, transcrevo a opinião de Mattos e Silva (1987):

*Para os brasileiros e portugueses já efetivamente alfabetizados e leitores contumazes, não é grande a façanha de adaptarem-se a novas regras ortográficas; para os precariamente alfabetizados e leitores circunstanciais, as novas regras podem até passar despercebidas, já que não assimilaram devidamente as anteriores; os recém-alfabetizados terão de reciliar-se e talvez tenham mais motivos para erroneamente julgarem "muito difícil" a língua que já falam correntemente; para os a alfabetizarem-se o problema não existirá, pois se alfabetizarem bem e efetivamente a depender da qualidade do ensino e do hábito de ler e escrever, a partir de qualquer ortografia em que sejam bem treinados.*

## Résumé

Le but principal de ce travail est de relever les changements survenus dans le système orthographique du portugais brésilien, après l'approbation de l'Accord Orthographique de la Langue Portugaise. En outre, pour mieux situer la discussion du problème dans une perspective linguistique, il traite le rapport entre langue parlée et langue écrite, en indiquant la valeur symbolique du code écrit.

## Referências Bibliográficas

- ACORDO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. (1995). Decreto Legislativo No. 54 de 1995. Assinado em 18 de abril de 1995. Brasília: Congresso Nacional.
- CARDOSO, Suzana Alice Marcelino. (1987). "PORTUGUÊS: língua que fala; língua em que escrevo. Conferência pronunciada no VIII ENEL, Aracaju, Universidade Federal de Sergipe. Texto datilografado.

- CUNHA, Celso. (1968). *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- MARQUILHAS, Rita. O Acento, o Hifen e as Consoantes Mudadas nas Ortografias Antigas Portuguesas. (1987). In: CASTRO, Ivo, DUARTE, Inês, LEIRIA, Isabel (orgs.) *A Demanda da Ortografia Portuguesa*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- MATEUS, Maria Helena Mira. (1992). "É urgente um esforço de aproximação cultural e política", *Revista Ciência Hoje - SBPC*, vol. 16, no. 92, pp. 33-34.
- MATEUS, Maria Helena Mira et alii. (1989). *Gramática da Língua Portuguesa*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. (1987). "Sobre as bases do acordo ortográfico de Maio de 1986 e a Política Linguística da Lusofonia". Palestra pronunciada a convite do Elos Clube de Salvador. Texto datilografado.

# Zé do Vale e Zé do Rego: na encruzilhada das memórias

Idelette Muzart Fonseca dos Santos  
Universidade Federal da Paraíba

## Resumo

No âmbito do Romanceiro Paraibano, estuda-se José Lins do Rego como fonte de contaminação entre o texto iterário e a memória familiar.

A tradição, celebração mítica do passado para ajudar a resolver os problemas atuais, participa de uma verdadeira "estratégia de reorganização dos dados da memória" (BOUVIER, 1988, 17). O **trabalho da memória** manifesta sua complexidade pela capacidade de escapar às categorizações definitivas, operando uma perpetua reconstrução, frente às solicitações do momento, em situações econômicas e sociais diversas, freqüentemente adversas, e integrando, nos momentos mais inesperados, memória literária e memória familiar.

Nas pesquisas sobre literatura oral, os exemplos de associação de tipos distintos ou suportes diversos de memória são freqüentes: gestos, imagens, ritos sociais, comemorações constituem-se em testemunhas ou propagadoras da memória. A identificação destas diversas manifestações apresenta contudo certa dificuldade: o **discurso sobre o passado**, forma privilegiada da memória oral, veicula vários tipos de discursos formalizados — entre eles, os textos literários — muitas vezes englobados na "nebulosa", ampla e complexa, chamada "memória familiar". Um exemplo permitiu-nos identificar pontos de convergência e contaminação entre o texto literário e a memória familiar.

No âmbito da pesquisa sobre o Romanceiro Paraibano (SANTOS, 1989), entrevistamos D. Beatriz Medeiros, natural de Pilar, que mora atualmente em João Pessoa mas continua ligada, pessoal e profissionalmente, à terra natal. Aceitou gravar em 11 de outubro de 1988, em sua residência e na presença de dois familiares.

*Minha avó, ela costurava... era no engenho, era a casa dela, eram moradores, sabe? Naquele tempo, se chamavam de moradores, moravam nas propriedades. Tinha os fazendeiros e tinha aquelas pessoas que se chamava de morador. Aí, minha avó ficou viúva e... inventaram de me criar... com ela.*

*Era eu, ela e a minha bisavó. Aí ela falava assim... ela costurava muito para aquele povo todo, e era costura, era costura, mas eu nada sabia fazer de costu-*

ra nesta época... pequena... estava com uns seis anos, acho que nem tinha seis anos inda não. Mas tinha mania assim de pedir pra ela cantar para mim:

— Ora, menina, deixa de apereio. Você não está vendo! Eu com tantas coisas para fazer, costura pra terminar e você vem me aperreiar.

Aí, eu: — Canta, manhã, canta, manhã.

Aí, ela ficava... aí, ela começava a pensar. Pensava... daqui a pouco, ela saía.

Ela cantava... qual é... a que mais me pegava, era Zé do Vale.

Aí eu: Canta o Zé do Vale.

E ela: (cantando)

— Zé do Vale, se dinheiro vale

Tome dez cruzados, solte Eduardo.

— Minha Senhora, eu não solto não,

Seu filho é malvado, tem mau coração,

Matou um soldado do meu batalhão,

— Seu Zé do Vale, se dinheiro vale

Tome trinta contos, solte Eduardo.

— Minha Senhora, eu não solto não,

Seu filho é malvado, tem mau coração,

Matou um soldado do meu batalhão,

— Senhor Zé do Vale, se dinheiro vale

Dou-lhe cem mil contos, solte Eduardo.

— Minha Senhora, eu não solto não,

Seu filho é malvado, tem mau coração,

Matou um soldado do meu batalhão,

— Senhor Zé do Vale, se dinheiro vale

Dou-lhe mil contos, solte Eduardo.

— Minha Senhora, pois eu vou soltar

Que o dinheiro é muito, não vai mais se acabar

[Risos]

E seu Eduardo vai com a Senhora morar.

IFS - Eu não conhecia esta canção. Conheço outra, parecida, mas Zé do Vale é o nome do ladrão e aí, é o nome do Presidente!

BM - Ah, sim. Claro, o Presidente é que era Zé do Vale. Zé do Vale, Zé Lins do Rego, isso é nome de gente grande, de presidente.

Aí, ela cantava. Eu fiquei aqui este tempo, só pensando para dar uma coisa certa. Acho que está meio desentoadado, porque a gente para entoar hoje, a senhora sabe, uma coisa de... que faz... estava com seis anos, hoje estou com cinquentinha e quatro. Tanta coisa já passou. Nesse tempo, eu cantava um pouquinho, aí vinha a saudade daquele tempo de vó, tudinho. Passou tanta coisa pela minha cabeça, tanta coisa boa, tanta coisa fácil, umas coisinhas mais fáceis e muito mais, mais difíceis.

## O Romance de José do Vale

Recolhido pela primeira vez por **Silvio Romero**, como parte do *Reisado de José do Vale*, o romance conta a história do "matador e ladrão" José do Vale, ou mais exatamente das tentativas de sua mãe para libertá-lo após a sua prisão, tentando corromper a autoridade. As referências ao Presidente, como primeira autoridade da província permitem situar a ação entre 1824 e 1850. José do Vale é uma figura histórica: "famigerado facinora dos sertões piauienses", segundo Melo Moraes Filho, bandido amado do povo, segundo Jackson da Silva Lima (LIMA, 1977, 436), é considerado por Jean Orecchioni (1970) como um dos primeiros cangaceiros.

Teófilo Braga nota que "o herói pertence àqueles tipos de Quevedo, os **xaques**, os nossos **faias** atuais, sobre o que o escritor formara o gênero da *xacarandina*" (apud LIMA, 1977, 435). O famoso autor de *La Vida del Buscón* (1626) elevou, de fato, à criação artística a poesia de tabernas e prostíbulos nas suas famosas *Jácaras*<sup>1</sup>. O sucesso desses poemas deveu-se em parte à música e, em alguns casos, à dança. Algumas **jácaras** recordam versos de romances tradicionais como, por exemplo, o que assim começa:

Ya se salen de Alcalá  
 los tres de la vida airada:  
 el uno es Antón de Utrilla,  
 el otro Ribas se llama,  
 el otro Martin Muñoz,  
 sombrero de la fama.  
 Canino van de Madrid,  
 adonde la Corte estaba: [...]  
 ¿Donde vá tanto rigor,  
 valentia amontonada?  
 Negras vamos a Madrid,  
 a negocios de venganza. (QUEVEDO, 1963, 1278-79)

O *reisado de José do Vale* continua vivo como dança dramática na Bahia, atestado por cinco versões encontradas numa pesquisa em amostragem em Salvador (ESTUDOS, 1988, 106-115). Na Paraíba foram registradas cinco versões (Pedras de Fogo, Mamanguape e João Pessoa), sendo esse texto fornecido por D. Beatriz denominado provisoriamente de texto de Pilar, a sexta versão.

Os textos recolhidos apresentaram uma grande coerência quanto à estrutura. O jogo questão/resposta processa-se em duas estrofes modelares

1 A história do gênero foi reconstituída por John Hill (*Poesia Germanesca*. Bloomington, Indiana, 1945).

que se repetem com uma única variação - a quantidade oferecida pela mãe para conseguir a liberdade do filho.

Analisando as séries enumerativas no romanceiro tradicional, Bráulio do Nascimento (1964, 65) observa a existência de dois tipos de séries:

— a enumeração acumulativa: quando são enumerados, em cada estrofe, elementos pertencentes a um mesmo campo semântico, mas sem que apareça uma ordem ou uma hierarquia definida. É o caso, por exemplo, no romance de *A Donzela Guerreira*, em que o pai enumera os atributos femininos que poderão denunciar a filha vestida de homem — cabelos, peitos, pés, ombros, olhos, quartos — sem que apareça uma ordem precisa, embora muitas versões costumem concluir a série pelos olhos, que desempenham na segunda parte do romance um papel narrativo determinante, sem contudo organizar uma hierarquia dos diferentes elementos.

— a enumeração progressiva: quando há uma enumeração de elementos geralmente pertencentes ao mesmo campo semântico ou com função equivalente, de tal modo que não se possa mudar a ordem sem comprometer a significação do conjunto. Assim, nas versões baianas de *José do Vale*, a enumeração inicia com uma pequena quantidade de dinheiro e prossegue aumentando paulatinamente, incluindo às vezes ofertas diversas como uma linda escrava, o mais belo cavalo da estribaria ou um navio com suas mercadorias.

A organização da progressão e o número de elementos enumerados dependem inteiramente da capacidade criativa do cantor e das condições de realização da performance: continua enquanto houver interesse, interrompendo-se antes do surgimento do tédio. O controle da enumeração progressiva e o seu rigor testemunham da prática de cantar: um cantor habitual e experimentado não erra nem exagera. Não é o caso de nossa cantora que tropeça nesse processo de criação do romance, quando estabelece a série: dez cruzados/ trinta contos/cem mil contos/mil contos, interrompendo a progressão e gerando incompreensões.

Por outro lado, quando a totalidade das versões consultadas termina com o triunfo da lei e da honestidade do presidente, esta introduz uma estrofe que corta abruptamente a enumeração pela aceitação do suborno, transformando ideologicamente o texto que se torna uma brincadeira irônica sobre a honestidade dos dirigentes, passados e atuais. O efeito produzido sobre o público é imediato: estouram risadas, trocou-se olhares de cumplicidade enquanto a cantora conclui, tentando manter o canto apesar da metrificacão incerta dos dois últimos versos :

*E seu Eduardo vai com a senhora morar.*

Outro problema de metrificacão, que encontrou uma solução imediata,

está nas formas de tratamento que, junto com o nome, iniciam o primeiro verso e os versos construídos sobre o mesmo modelo. A versão de Beatriz estabelece aí uma variante interna: *Zé do Vale/Seu Zé do Vale/Senhor Zé do Vale* (2 vezes). O primeiro verso é visivelmente capenga *Zé / do / Va / le*: apesar de acentuar a última sílaba, só chega a quatro sílabas. Na repetição do verso, consegue recuperar o equilíbrio rítmico e mantê-lo até o final do romance apesar da variante:

*Se / u / Zé / do / Va / le*

*Se / nhor / Zé / do / Va / le*

Este tipo de variação em que, durante a performance, o cantor corrige e acerta versificação e ritmo, orienta para uma dupla leitura:

— trata-se de um cantor ocasional que, solicitado pelo pesquisador ou pelo público, inicia o canto sem ter em memória um esquema claro do seu texto. O romance é produzido em ensaios sucessivos até encontrar/reencontrar a fórmula que lhe parece conforme à performance ouvida no passado. No caso de *José do Vale*, tratando-se de um romance que se constrói, textualmente, sobre um princípio de repetição com variação, a cantora não sentiu necessidade de parar e corrigir o erro. Ela continuou cantando e “melhorou” o seu texto a cada retomada da estrofe matricial. O primeiro *Zé do Vale* é simples repetição do título, *Seu Zé do Vale* manifesta o reconhecimento do desequilíbrio do verso e a tentativa de consertá-lo, *Senhor Zé do Vale* traduz a adequação entre a forma de tratamento devida à maior autoridade da província e a exigência rítmica, finalmente restaurada<sup>2</sup>.

— este conjunto de erros e acertos sugere todavia uma outra leitura: se D. Beatriz tropeça por falta de prática em cantar, como ela própria reconhece, comprova ao mesmo tempo uma aguda percepção do equilíbrio rítmico do poema cantado e uma capacidade em improvisar/reencontrar o verso e o ritmo perdido. O fato não se relaciona a uma capacidade individual da cantora mas sim a uma prática cultural do grupo social ao qual pertence. Sendo mulher nordestina, com uma longa vivência no mundo rural, deve ter ouvido inúmeras sessões de **cantoria**, o que a capacitou não só para identificar o desequilíbrio do verso mas, também, para corrigi-lo e recriá-lo. A cultura popular supre as possíveis falhas da memória.

2 Encontramos uma forma de tratamento reduzida em outra versão da Paraíba — *Seu Presidente* - que apresenta a particularidade de não repetir a estrofe matriz inicial, propondo um “leilão” da corrupção diferente mas que se mantém próximo do texto coligido por Sívio Romero: “*Tenho um cavalo de estribaria / de estribaria / Pra Seu Presidente não tem valia.*” (Cantado por Maria Pacifico da Conceição, de 78 anos, natural de Mamanguape. Registrado em Mamanguape, a 28 de novembro de 1985, pela pesquisadora Clévia de Oliveira).



## Zé do Vale e Zé do Rego

A diferença fundamental do *José do Vale* de D. Beatriz, em relação aos demais textos conhecidos, consiste no deslocamento do nome emblemático, que caracteriza o texto e integra o título, do bandido para o presidente. Diz a versão recolhida por Silvio Romero:

— *Senhor Presidente que dinheiro vale?*

*Tenho duzentos contos por José do Vale. (ROMERO, 1954, 341-42)*

Essa variação só pode ser apreciada a partir da história de vida da cantora, nascida e criada em Pilar, no engenho Itapuá, pertencente à tia de José Lins do Rego<sup>3</sup>, madrinha de D. Beatriz:

*[Maria Lins] gostava muito da minha avó, da minha bisavó. Gostava, gostava, era quase como se fosse... ela, lá no trono, minha avó mais pra cá. (Depoimento de D. Beatriz)*

Em outro estudo, dedicado à construção da narrativa mítica em torno da figura de José Lins do Rego (SANTOS, 1992), verificamos que o discurso revela, nos interstícios da familiaridade reafirmada, a distância social disfarçada e até negada. Distância manifesta no uso dos nomes e apelidos: se o escritor é Dedê para sua tia, que ele próprio chama de Nenê, ele permanece Zé do Rego para a narradora e os demais moradores do engenho, sendo chamado Zé Lins do Rego tão somente quando se alude ao homem “que ficou famoso”. Através dos três nomes emblemáticos — Dedê, Zé do Rego, Zé Lins do Rego — configura-se o mito do menino de engenho que saiu para lutar e vencer lá fora, de onde volta para trazer aos seus “essa imagem ideal de compensação que acrescenta grandeza à alma humilhada” (CAILLOIS, 1972, 24).

*Claro, o Presidente é que era Zé do Vale. Zé do Vale, Zé Lins do Rego, isso é nome de gente grande, de Presidente. (idem)*

A reconstrução da memória familiar em torno de Zé Lins provocou uma transformação do texto do romance, aparentemente sem vínculo temático ou formal. O elo encontra-se na memória da infância, época da aprendizagem do romance e da vida no engenho, e na figura central da avó. A rememoração solicitada do romance trouxe consigo uma forte carga emocional e uma recriação, pelo gesto e a postura, das condições de aprendizagem: para se conectar melhor no canto, que ela não pratica habitualmente, Beatriz interrompe o seu trabalho, junta os cotovelos sobre a máquina de costura e, de repen-

3 “Depois da morte do Dr Quinca do Engenho Novo, o meu avô deu definitivamente o Itapuá à Tia Maria. [...] Itapuá era uma das grandes propriedades da Várzea. Vieira do pai de André Vidal de Negreiros, e no tempo da Abolição pertencera ao major Ursulino, o terror dos negros, homem de Goiânia, com carro de luxo e chicote de ponta fina para o lombo dos escravos.” (REGO, 1987, 1277)

te, o canto sobe, o verso flui... foi assim, nessa postura mas do outro lado da máquina, que os ouviu pela primeira, que os aprendeu.

Contágio do gesto, contaminação do texto: o paralelismo da construção onomástica [*Zé do Vale / Zé do Rego*] de dois nomes já unidos por estarem ancorados no *tempo de vó*, cria tamanha proximidade entre os dois nomes que a cantora os assimila num mesmo universo semântico ao qual não pode atribuir signo negativo. Sendo um quase Zé do Rego, Zé do Vale não pode ser nome de ladrão: assume portanto o papel de presidente, mesmo se a métrica e a rima devem sofrer, deixando vazio o espaço onomástico do ladrão, preenchido pelo nome neutro (?) de Eduardo. As condições particulares da performance, reproduzindo o mais exatamente possível a performance original, permitem pensar que este *Zé do Vale* com papéis invertidos não representa uma versão pessoal, reelaborada pela própria cantora, mas certamente uma tradição familiar, talvez local. Pesquisas complementares impõem-se aqui para verificar a hipótese segundo a qual a versão do romance e a percepção mítica de José Lins são criações de uma família ou da comunidade dos trabalhadores, moradores antigos do engenho, para poder afirmar em que nível se situa a consciência identitária assim manifestada.

Os dois textos em espelho refletem-se, porém, mutuamente e o relato de vida no engenho atribui a Zé do Rego algumas das características do herói cangaceiro. A escolha e a adoção do nome de Zé do Rego pela comunidade de moradores, entre a constelação de nomes possíveis — Dedê, José, Zé do Rego, Zé Lins do Rego — quando este nome parecia conotado negativamente pela família Lins<sup>4</sup>, parece, por sua vez, ter sido guiado pela semelhança com o nome de Zé do Vale, herói popular cuja lembrança permanece ligada, graças ao romance, ao amor de uma mãe que não vacila em tentar tudo para ajudar o filho, como Zé do Rego continua associado ao nome e à memória de Maria Lins, sua tia e quase mãe.

Variante original pela inversão dos papéis e dos nomes, o *romance de José do Vale*, cantado por D. Beatriz, destaca-se ainda pela sua conclusão: Zé do Vale, apesar de ter se tornado presidente e herói positivo, não resiste à tentação e aceita o suborno. Não parece ter manchado com isso a grandeza do seu nome nem a do seu quase *xará*: o verso final, moral de uma história imoral, devolve e remete novamente a solução para a comunidade do engenho. Manda-se o bandido *morar* com a mãe, reencontrando o equilíbrio social

4 “O meu avô paterno se chamava José do Rego Cavalcanti [...] Era o velho Zé do Rego uma espécie de Quixote, de coração escancarado, de boca aberta para as verdades. [...] *A gente do Corredor não punha dúvidas sobre o juízo do Velho Zé do Rego. As suas extravagâncias, seus modos de agir, os temas das conversas escandalizavam o meu povo. Sempre que, mais tarde, acontecia eu fazer qualquer coisa de anormal, diziam logo: ‘É neto de Zé do Rego’*” (REGO, 1987, 1250-51).

característico do engenho onde coexistem as gerações que podem assim transmitir as suas crenças, sua ética e seu imaginário.

## Conclusão

Memória da literatura oral e memória familiar cruzaram-se aí e, de certo modo, sustentaram-se mutuamente na lembrança, na seleção do passado. Se a tradição poética já foi definida como um *continuum* que conserva a marca de todos os textos passados<sup>5</sup>, determinando portanto a produção de um texto novo, ao criar uma variante individual ou ligada a uma comunidade reduzida (família ou moradores do engenho), a cantora, ou sua avó, assumiu plenamente este desafio à memória que funda e atualiza a literatura oral em cada performance: mais forte do que a vontade de reproduzir o modelo tradicional, está a tentação de enfrentá-lo, para ousar criar um novo texto, que será, (quem sabe?) por sua vez, modelo de outro,

*Produzir uma versão, é de algum modo, ousar ser descendente de alguém para, algum dia, vir a ser antepassado, a fim de que [...] a literatura oral se perpetue.* (PELEN, 1988, 99)

Na encruzilhada das memórias das mulheres do engenho, José Lins do Rego surge para unir seu destino e emprestar sua glória ao "matador e ladrão" José do Vale.

## Résumé

Dans le cadre du Romaneiro Paraíba, on étudie José Lins do Rego comme source de contamination entre le texte littéraire et la mémoire familiale.

## Referências Bibliográficas

- BOUVIER, Jean-Claude. "Oralité de la mémoire", *Croire la mémoire, Approches critiques de la mémoire orale*, Aosta: AVAS, 1988, p. 11-21.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1972 [1938].
- ESTUDOS Lingüísticos e Literários, 7, Out. 1988: Salvador: Universidade Federal da Bahia/Instituto de Letras.
- LIMA, Jackson da Silva. *O folclore em Sergipe: 1. Romaneiro*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.
- 5 "Fondant a priori la réalité poétique comme autodéterminée, la tradition, continuum mémoriel, porte la trace des textes successifs où s'est réalisé un modèle nucléaire que nul ne remet en question comme tel et qui en est venu à constituer une forme de pensée et de sensibilité. Lieu de rapports intertextuels, elle confère à ce que, ici et maintenant, j'écris le statut de re-production, adhérent, en vertu de mon intention formalisante, à un système conçu comme éternel." (ZUMTHOR, 1978, 108)

NASCIMENTO, Braulio do. "Processos de variação do romance" *Revista Brasileira do Folclore*, 4 (8-10): 59-126, jan-dez 1964. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

ORECCHIONI, Jean. *Cangaço e cangaceiros dans la poésie populaire brésilienne. Thèse pour le Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle*. Poitiers, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Poitiers, 1970 (mimeo).

PELEN, Jean-Noël. "Mémoire de la littérature orale, la dynamique discursive de la littérature orale: réflexions sur la notion d'ethnotexte", *Croire la mémoire, Approches critiques de la mémoire orale*, Aosta: AVAS, 1988, p. 85-106.

QUEVEDO, Francisco de. *Obras Completas, I. Poesía original*. Barcelona: Planeta, 1963.

REGO, José Lins do. *Meus verdes Anos in Ficção Completa II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

ROMERO, Sílvio. *Cartos Populares do Brasil*. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1882]

SANTOS, Idelette Fonseca dos. "Balanço de uma pesquisa em literatura oral" in: *IV Encontro Nacional da ANPOLL, Anais*. Recife: ANPOLL, 1989, p. 224-230.

\_\_\_\_\_. "José Lins do Rego na memória popular: a construção da narrativa mística" in: *Revista da USP* 13:157-163. São Paulo, Editora da USP, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris: Seuil, 1978.

# Literatura e Modernidade: uma leitura de Clarice Lispector

Iraci Simões da Rocha  
Universidade do Estado da Bahia

## Resumo

Análise textual do conto "A menor mulher do mundo" da série *Laços de família*, de Clarice Lispector. À luz de textos teóricos, estudam-se aspectos da modernidade na obra clariciana, destacando-se a relação literatura-história, bem como a relação autor-obra-público-crítica.

A leitura de Clarice Lispector tem o poder ao mesmo tempo maligno e benéfico de fazer o leitor penetrar o mais fundo de si mesmo na busca da essência do homem, um SER que traz as marcas do seu tempo. Extremamente crítica e reflexiva sobre a própria escritura, a autora irrompe, estilizando certas tezas, promovendo o caos numa ação dialeticamente saneadora:

*O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas. (...) eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar!*

Escrever é o mesmo que respirar para quem vive com as pupilas dilatadas em permanente estado de alerta. O texto de Clarice tem esse tom de vigília, de espreita da realidade em que se inscreve.

Em face de este ser um exercício de leitura e análise textual, será tomado por material básico o próprio texto literário, ao qual se juntarão reflexões sobre textos teórico-críticos. Serão apontados traços da literatura moderna na obra clariciana, focalizando, particularmente, o conto "A menor mulher do mundo" de *Laços de família*. Haverá referência aos demais contos da série e até a alguns romances da autora. Também será discutida a relação literatura-história, bem como a relação autor-obra-público-crítica.

## 1 A modernidade na obra de Clarice Lispector

A literatura moderna opera com uma realidade complexa impossível de ser representada pela linguagem discursiva, linear, no encaixe de uma trilha seqüencial, entrelaçando personagens, tempo, espaço, ação. O escritor incorpora as inquietações características de um universo multifacetado que se

---

1 Cf. LISPECTOR, Clarice. *Um supra...*, p. 19-21.

assenta no campo epistemológico da desconstrução e do descentramento, e sua obra assume essas marcas da modernidade, ou seja, mostra-se de natureza essencialmente flutuante, oscilando entre vários pólos. Ela influencia e é influenciada por essa realidade mutante, cuja noção de perspectiva é algo diverso da clássica visão de linearidade.

A escritura encara, de acordo com sua função mimética, uma nova relação com a realidade e passa a ser a sua tradução no sentido mais amplo da palavra, isto é, a sua recriação, numa feita plurívoca de sentidos.

A obra de Clarice Lispector insere-se nesse contexto em face de o material ficcional aí tecido expressar tão bem essa flutuação da realidade e incorporar não só a temática da modernidade, mas também o modo de tratamento desses temas.

A construção do texto "A menor mulher do mundo", em *Laços de família*, estrutura-se a partir de uma história-manchete de jornal sensacionalista. Em relação à temática dos demais contos da série, esse difere dos outros nos quais prevalecem histórias simples, fruto do cotidiano miúdo: uma tarde na vida de Ana (L F2)<sup>2</sup>, a rotina de Catarina, reflexões sobre sua relação com a mãe e com o marido (L F9), a cena do jantar no restaurante e as reflexões do narrador (L F7). O mais importante, no entanto, não é a construção da trama, nem os fatos narrados, mas o tratamento especialíssimo dado à linguagem.

Prevalecem o simbólico e o imagístico na caracterização da linguagem literária, material que vai moldar a realidade da obra. Em outras palavras, a escritura forja seus próprios referentes, singularizando o material, desautomatizando os signos para livrá-los de um contexto desgastado, alienante e promover o seu ressurgimento de maneira original. A relação significante/significado vai muito além da relação palavra/objeto para instaurar o novo, o insólito, aquilo que existe pela primeira vez e de modo inusitado.

Em "A menor mulher do mundo", a narração se dá na 3ª pessoa e, surpreendentemente, o conto, a princípio, parece ser uma exceção se comparado aos demais cuja estrutura é ainda mais solta. Entretanto, apesar de a história ser mais ou menos seqüenciada, observa-se uma certa mobilidade na

2 Por uma questão de economia e brevidade, os contos de *Laços de família* serão designados por uma numeração de 1 a 13, de acordo com a ordem em que aparecem no livro e que transcreveremos abaixo. As citações referentes ao conto (L F6) em análise serão feitas no corpo do trabalho. (L F1) Devaneio e embriaguez de uma rapariga / (L F2) Amor / (L F3) Uma galinha (L F4) A imitação da Rosa / (L F5) Feliz Aniversário / (L F6) A menor mulher do mundo (L F7) O jantar / (L F8) Preciosidade / (L F9) Os laços de família / (L F10) Começos de uma fortuna / (L F11) Mistério em São Cristóvão (L F12) O crime do professor de matemática / (L F13) O búfalo

estrutura com o súbito aparecimento de cortes e a introdução de *feelings*. As frases, algumas soltas, sem anteparo e sem conexão lógica, são jogadas de chofre e ficam martelando a cada leitura que se sucede; não são frases acabadas, comuns, que contenham verdades estabelecidas, mas incertezas, inquietações que conduzem à reflexão:

*Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. (p. 85)*

Tradicionalmente, a narrativa tinha por finalidade apresentar fatos sob um ponto de vista fixo com o objetivo de construir uma visão totalizadora e harmoniosa do mundo. Transformaram-se os valores sociais e também a visão estética; mudaram os pontos de vista sobre a relação obra/realidade.

O tratamento da questão social na obra clariciana está em perfeita consonância com essa nova concepção mimética que recusa o espelhamento da realidade, traduzido num realismo social, por vezes forçado e cuja fórmula já é demais desgastada.

Em decorrência disto, recusa-se a idéia de literatura como apêndice da história para reconhecê-la configuradora de uma historicidade. A escritura traz em si própria um tom epistemológico carregado dos elementos de um determinado espaço, de um determinado tempo que, nas grandes obras, ultrapassam os limites espaço-temporais para atingir o universal. Aliam-se, segundo Eliot, o sentido do intemporal e do temporal, para configurar numa ampla dimensão um sentido de aguçada consciência do escritor "do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade"<sup>3</sup>.

Constata-se a maestria com que a autora trabalha o social, abordando questões atualizadas a exemplo do colonialismo apontado logo no início do texto: a relação dominador/dominado se estabelece nas figuras do explorador francês, Marcel Pretre e da tribo de pigmeus africanos, em destaque, Pequena Flor, "a menor mulher do mundo". Clarice entremeia em seu discurso uma fina ironia, apresentando o homem branco possuidor de um conhecimento supostamente superior — ele chega, colhe dados, examina, diagnostica; enfim, dá as cartas. Em contrapartida, o ser primitivo, historicamente colocado na posição de dominado, é visto no mais absoluto desamparo, numa condição de inferioridade, oprimido pelo dominador. Observa-se a clara distinção entre os dois pólos aqui estabelecidos:

*Então, Olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios. (p. 82)*

3 Cf. ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: ... Ensaios de..., p. 125.

Continua ecoando essa voz carregada de um enorme peso da realidade, investida de um tom altamente metafórico para fazer ressaltar o ser moderno, marcado pelas angústias do homem contemporâneo. Nesse sentido, é de grande importância a relação entre animais e seres humanos. Segundo Benedito Nunes, "os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do ser"<sup>4</sup> e nesse conto, particularmente, o ser primitivo fica exposto à sua condição de animal:

*Escura como um macaco. (p. 77)*  
*os bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. (p. 78)*  
*... chamam as coisas por gestos e sons animais. (p. 79)*  
*O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro. (p. 80)*  
*... mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana. (p. 81)*  
*seu riso bestial era tão delicado... (p. 84)*

Há uma distinção entre civilizado/primitivo e nessa dicotomia percebe-se que a autora toma o partido do primitivo. Não há a intenção de mostrar o ser zoomorfozido, numa condição inferior. Quando o homem é bicho, aí é que ele se aproxima desse espaço vital, primordial, resgatando desejos e necessidades que a civilização, dita avançada, reprime e condena. O ser humano, na sua pele de animal, guarda uma relação mais forte com a realidade que o criou:

*Somente quem teme a própria animalidade não gosta de bicho.<sup>5</sup>*  
*Ter contato com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica.*  
*Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes aos meus pés enchendo o quarto de cálida vida tímida. O meu cão me ensina a viver.<sup>6</sup>*

Diferentemente, é posta a reificação dos seres humanos. Nesses casos, identifica-se uma postura crítica e de recusa dessa situação, embora tudo isso seja feito de modo velado e sutilmente irônico:

*Quando ela acordasse, que susto heini!*  
*Que berro, vendo ela sentada na cama!*  
*E a gente então brincava tanto com ela.*  
*A gente fazia ela o brinquedo da gente, heini! (p. 81)*

Uma outra questão que a autora retoma é a localização da condição feminina. A maioria dos personagens de *Laços de família* é formada por mulheres e os "seres iluminados", pelos quais Clarice mostra sua simpatia quando os distingue da mediocridade que os cerca, também são mulheres. Cordélia (L F5), Ana (L F2), Catarina (L F9), Laura (L F4). No texto em análise, o menor

4 Cf. NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: \_\_\_. *O dorso...*, p. 125.

5 Cf. LISPECTOR, Clarice apud BORELI, Olga. *Clarice...*, p. 55.

6 Cf. LISPECTOR, Clarice. *Um soprão...*, p. 63.

ser, dentre os menores, é uma mulher:

*E — como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa — entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, ... (p. 77)*

A partir da página 80, o narrador vai apresentando as diversas reações das pessoas em relação à fotografia de Pequena Flor, publicada nos jornais. As principais reações e também as mais estranhas advêm de mulheres - donas de casa, embotadas pela mesmice do cotidiano doméstico, enfim, aprisionadas pelos laços de família. Nesse caso, os laços, expressão que faz parte do título da obra, assumem o caráter de pesados grilhões, correntes que aprisionam as personagens femininas.

Estas mulheres representam uma sociedade burguesa, conservadora e encarnam os valores da classe média. Sua função é restrita e alienante: cuidam do lar, dos filhos e do marido, absortas numa lide monótona e opressiva. Em LF2, Ana exemplifica muito bem essa situação. Seu mundo é "ordenado" de modo a que não sobre espaço para o indivíduo dedicar a si próprio: "Certa hora da tarde..." "quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se" (p. 18). Quando não há mais tarefas rotineiras e a casa está ordenada, o espaço transforma-se num ardi, pois, neste instante, o SER fica livre para exercer a sua individualidade e isso para as mulheres que Clarice retrata é extremamente perigoso e conduz à crise:

*O que chamava de crise viera afinal, e sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. (LF2, p. 22)*  
*Não havia como fugir: os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. (LF2, p.26)*

A escritura de Clarice Lispector é essencialmente datada, marcada por um enorme peso do seu tempo, cumprindo assim um papel fundamental de mapeamento da realidade através da revelação de costumes, de gestos, enfim, de traços culturais. Esse é o valor da obra de primeira grandeza: ao mesmo tempo em que se revela como valor artístico, afirma-se enquanto valor histórico; representa o **locus**, atingindo o universal.

## 2 O texto literário: sucessividade de leituras

Partindo da ideia de que há entre a obra literária e seu tempo profundas ligações, uma vez que não pode haver ruptura entre a expressão artística e o social, é necessário refletir sobre questões essenciais para a compreensão das relações autor-obra-público-crítica.

Considerando tais afirmações, não se pode aceitar o estudo do texto, exclusivamente, na sua imanência, sem levar em conta a sua historicidade,

seu caráter de objeto que influencia e sofre influências, que promove alterações e também se modifica, que pressiona e é pressionado, numa dinâmica própria de produto cultural.

A obra não é uma fotografia, algo que se esgota em si mesmo; um livro não é um "retrato", nem o escritor é um "porta-voz"<sup>7</sup>. Há que se considerar a relação dialógica entre o universo do leitor e a obra, esse corpo vivificado pelas marcas de uma cultura contextualizada em um determinado tempo e espaço. A ideia de Wolfgang Iser, nos textos de *Estética da recepção*<sup>8</sup>, acerca da possibilidade de interação entre texto e leitor, é um ponto de partida.

A atividade de leitura nunca se encerra, podendo-se falar de uma permanente renovação, de algo que a cada realização aciona novos elementos e traz a inesgotabilidade do texto. Cabe ao leitor lançar sua rede e tentar recolher as significâncias intermináveis do texto, numa busca sujeita a uma série de circunstâncias e variáveis. É a própria obra de Clarice que diz:

*Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido.*<sup>9</sup>

Essa atividade de complementação da obra como espaço aberto, através da leitura, faz lembrar o ponto de vista de Gérard Genette:

*O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, (...).*<sup>10</sup>

Além disso, na relação texto/leitor, não se pode perder de vista que a linguagem é o material básico de tessitura da obra. Trata-se, portanto, de um jogo semiótico, cujos signos se afastam da função corriqueira e desgastada de equivalência pacífica e direta entre significante/significado. Considerando o caráter simbólico da linguagem literária e a capacidade de transmutação do signo lingüístico na dinâmica da atividade de leitura, parece fundamental o que diz João Alexandre Barbosa:

*... fazendo valer as tensões da própria linguagem, o poema moderno instaura a reversibilidade dos significados pela criação de um espaço de leitura intertextual.*<sup>11</sup>

A obra literária estabelece pontos de contato com as outras séries sociais

7 As expressões entre aspas foram utilizadas por Susan Sontag, ao comentar a teoria mimética da arte de Georg Lukács. Cf. SONTAG, Susan. *Contra a...*, p. 107.

8 Cf. ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura...*

9 Cf. LISPECTOR, Clarice. *Um sopra...*, p. 19.

10 Cf. GENETTE, Gérard. A utopia literária. In: *Figuras*, p. 129.

11 Cf. BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões...*, p. 23.

e o leitor deixa de ter uma função passiva de mero receptor, tornando-se elemento produtor de significados à medida que aciona a reversibilidade dos signos. O papel do crítico, entretanto, é visto normalmente como algo limitado, no dizer de Lévi-Strauss, um universo instrumental "fechado".<sup>12</sup>

"Escritor em liberdade condicional", segundo as palavras de Roland Barthes, o crítico também realiza a atividade de leitura da obra e por isso assume, em determinado momento, o papel de leitor, um leitor com objetivo definido de interpretar e comentar a obra. Tarefa difícil e por vezes ingrata. Teria o intérprete o direito de escavar o texto, deformando-o, por vezes, em busca de um sentido?

A crítica é impiedosa e arrogante nesse desejo de encontrar sentidos, equivalência e sobretudo coerência do texto com modelos teóricos. A obra não cabe em definições arquetípicas e como uma enguia, ela escapa a qualquer enquadramento. Felizmente é possível recuperá-la de mutilações a cada nova leitura. Isso é o que preserva a "integridade" do texto dos recortes que a crítica realiza, aproximando-o de uma dada contextualização. Sempre é possível uma nova leitura, nunca definitiva.

Retomando a ideia da obra literária e sua relação com as outras séries sociais, agora ampliando a questão ao envolver a leitura e a crítica, retorne-se ao caso Clarice. Obra: *Perto do coração selvagem*; ano de publicação: 1944. Naquela época, o texto foi lido por um público e por uma crítica, sob uma visão marcada por um tempo cujos sentimentos, hábitos etc., amalgamavam um determinado ambiente. O que se viu foi um texto novo, ultrapassando as expectativas vigentes até então de que a narrativa deveria ser uma sucessão de fatos, numa similitude com a História. Seu estilo soou "diferente" até para a crítica especializada. É o caso de Álvaro Lins, um dos maiores expoentes, na época, da crítica literária brasileira. Apesar de alguns comentários favoráveis do tipo "moderno romance lírico", "romance de realismo mágico", "romance original das nossas letras"<sup>13</sup> e de aproximar a técnica clariciana do estilo de James Joyce e de Virgínia Woolf, Álvaro Lins empunha uma visão mais historicista do que estética quando faz as seguintes afirmações:

*... a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. (p. 186)*

*... a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista. (p. 188)*

*Li o romance duas vezes e, ao terminar, só havia uma impressão: a de que ele*

12 Cf. LÉVI-STRAUSS apud GENETTE, Gérard, op. cit., p. 145.

13 Cf. LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos...*, p. 187-8. As demais citações desse texto serão feitas no corpo do trabalho, apenas com a indicação das páginas.

**não estava realizado, a de que estava incompleto e inacabada a sua estrutura** como obra de ficção. (p. 189)

*Um romance bem feminino, como se vê.* (p. 189)

*Daí o seu gesto, tantas vezes repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da estruturação ficcionista.* (p. 190)

*Sentimos que ela ficou embaraçada, perdida no seu próprio labirinto; e a partir da segunda parte já não sabe como acabar o livro.* (p. 190)

*O romance da Sra. Clarice Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima.* (p. 191)

A leitura que Álvaro Lins faz de *Perto do coração selvagem* tem uma ressonância dos modelos estabelecidos até então. Ao considerá-lo "incompleto", "romance bem feminino", cujo eu da autora está "ostensivamente presente", o crítico procura descobrir pontos que, a seu ver, seriam dissonantes de acordo com uma sistemática de narrar na literatura brasileira, identificada pela aderência à realidade. Ora, quais os caminhos da narrativa moderna? Seria possível uma nova maneira de narrar? O romance estaria perdendo as suas características estruturais?

Com a obra de Clarice Lispector, a literatura brasileira trilhou caminhos do romance que se afasta do estabelecido e inaugura uma nova possibilidade narrativa mesclada dos componentes da lírica; uma outra maneira de narrar mais próxima de uma concepção mimética, em consonância com as angústias e anseios do homem moderno.

A literatura dos nossos dias subverte o estabelecido e oferece possibilidades diferentes de se dizer o real. Seu caráter reflexivo e sua preocupação metalingüística revelam uma atitude ao mesmo tempo estética, de criação e crítica de si própria. Há um outro tipo de linguagem em jogo, um novo estilo, novos padrões que podem ser frustrantes quando se deseja enformar a dimensão da obra.

Em Clarice Lispector há uma assimetria resultante da desintegração entre forma e conteúdo. Alguns de seus textos, *A maçã no escuro*, por exemplo, se moldam muito mais pela forma; o conteúdo não é explícito, mas algo que vaza e pode ser apreendido através da simbologia da linguagem.

Em "A menor mulher do mundo", a linguagem reflete essa consonância com a *mimesis* da modernidade. O signo lingüístico, num primeiro momento, representa a negação dialética da comunicação quando se recusa a uma relação pacífica entre significante/significado. O texto é construído metaforicamente: cada palavra desviada do sentido literal aponta para alternativas socialmente possíveis dentro da realidade do próprio texto. Observam-se aproximações, à primeira vista, antagônicas do conto em estudo:

*intolerável doçura* (p. 78)

*perversa ternura* (p. 80)

*escuridão de amor* (p. 80)

*bondade perigosa* (p. 80)

*amor tirano* (p. 80)

*mãe, dura e derrotada e orgulhosa* (p. 81)

*cruel necessidade de amar* (p. 81)

*malignidade de nosso desejo de ser feliz* (p. 81)

*a ferocidade com que queremos brincar* (p. 81)

*mataremos por amor* (p. 81)

*miúda e indomável* (p. 82)

Os deslocamentos representam a possibilidade que o signo tem, na literatura, de romper sua referencialidade para resgatar um sentido primeiro. E a metáfora é o meio pelo qual se estabelecem essas ligações, aparentemente impossíveis, mas perfeitas dentro dos limites da escritura, quando desvelam o insólito e inauguram o espaço de confluências onde cada pista é uma vereda.

Quando se é dono da profunda inquietação do SER no mundo, quando se tem o sentido da consciência pulsante, viver representa a incessante busca de caminhos para salvar-se do caos:

*E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?*<sup>14</sup>

Esse é o sentido da obra de Clarice Lispector: um agudo compromisso com a realidade na qual se insere; uma necessidade de lançar o verbo do qual advirá a luz que fundará espaços de salvação. Seu momento é o minuto, ou melhor, o segundo de agora, o mesmo tempo renovado a cada acionamento do signo literário pela identidade autor/leitor. A partir do instante em que o eu clariciano promove o descortinamento do real, o leitor é arrastado por uma força que o torna próximo das personagens, cúmplice do poeta, amarrado às ciladas do verbo. Uma vez que a realidade se instala pela palavra, esse momento de vertigem é compartilhado pelo autor/leitor. Não há mais inocentes; todos carregam o peso da consciência do mundo: Rodrigo S. M. de *A hora da estrela*, Martim de *A maçã no escuro*, Cordélia (L F5), Ana (L F2), Laura (L F4), Catarina (L F9), o professor de matemática (L F12) são todos torturados pelo sentimento de culpa, pelo sentido de realidade:

*Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa meu próprio coração sofrendo a incalculável dor (...)*<sup>15</sup>

O conjunto da obra de Clarice se inscreve na modernidade e a repre-

14 Cf. LISPECTOR, Clarice. *Um soprano...*, p. 18

15 Idem, p. 16

senta tão bem justamente por guardar em si o sentido de historicidade que irmana aqueles que a ela têm acesso, colocando-os em sintonia com um tempo sempre resgatável em momento presente. Uma vez que se mergulha no texto, não há caminho de volta, não há possibilidade de retorno. A obra põe o dedo na ferida aberta, mas o sofrimento é o preço que se paga pelo aguçamento da consciência e ao mesmo tempo é o caminho para o supremo prazer só experimentado por aqueles que, sem medo, se deixaram tocar por uma estranha melodia anunciadora da remissão necessária, remissão pela obra, pelo poder que tem a palavra de instaurar realidades.

## Résumé

Analyse textuelle du conte "La plus petite femme du monde" de la série *Liens de famille*, de Clarice Lispector. À la lumière de textes théoriques, on présente une étude des aspects de la modernité chez Lispector et l'on met relief la relation entre la littérature et l'histoire, ainsi que la relation auteur-oeuvre-public-critique.

## Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*; notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986. 159 p. (Debates, 198).
- \_\_\_\_\_. *A meiafora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 159 p. (Debates, 105).
- \_\_\_\_\_. A paixão crítica. Forma e História na Crítica Brasileira. In: MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Sel. e org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Textos, 4).
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. / Critique et vérité / Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982. 231 p. (Debates, 24).
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*; esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1981. 147 p.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. /Figures/. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 252 p.
- GROSSMANN, Judith. Vertentes da narrativa brasileira contemporânea em **A cidade sitiada** de Clarice Lispector. *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador: jan., 1987 (n° 34).
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor*; textos de estética da recepção. Sel., coord. e trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213 p.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca*; obras autores e problemas da literatura brasileira /.../. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-93.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*; contos. 12 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1952. 160 p.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. 4 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. 104 p.
- \_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*; pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 162 p.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 280 p. (Debates, 17).
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM, 1987. 350 p.

# Uma difícil reabilitação — Castro Alves por Eugenio Gomes

Ívia Alves

Universidade Federal da Bahia

## Resumo

O artigo resgata as mudanças de enfoque da crítica de Eugenio Gomes sobre a obra de Castro Alves e assinala como as últimas leituras do crítico ainda se mantêm atuais.

A longa atuação crítica de Eugenio Gomes pelos principais periódicos da então capital do país resultou em uma produção de cerca de qua-trocentos artigos. Desses, o autor preocupou-se em perenizar em livros aqueles ensaios que traziam uma análise ou uma interpretação nova, iluminando uma obra ou um fragmento desta, deixando de lado as incursões circunstanciais, como notícias, resenhas e artigos não conclusivos.

No conjunto de sua obra, seis livros referem-se ao seu papel de intermediário entre as literaturas do Brasil e da Inglaterra. Seu primeiro livro nesta área é o estudo monográfico *Um poeta*: Rupert Brooke, de 1926, sendo, posteriormente publicados na área *D.H. Lawrence* (1936); *Espelho contra espelho* (1949); *O romancista e o ventríloquo* (1954); *O romantismo inglês* (1956) e *A neve e o girassol* (1967).

Na área específica de literatura comparada, Eugenio Gomes escreveu em 1939, *Influências inglesas de Machado de Assis*, que, devidamente modificado e ampliado, foi novamente publicado como a primeira parte do livro *Espelho contra espelho*. A sua pesquisa mais completa está em *Shakespeare no Brasil*, publicado em 1961.

Os livros que contêm estudos exclusivamente de autores nacionais são em maior número, sem excluir o estudo monográfico de estréia, *Manuel Bandeira*: poeta xexéu. Esse livro de 1927, posteriormente, foi omitido pelo autor em todas as suas relações bibliográficas. A partir da década de 50, o crítico baiano publica: *Prata de casa* (1953), *Visões e revisões* (1958), *Machado de Assis* (1958), *Aspectos do romance brasileiro* (1958), *Ensaio* (1958) e *O enigma de Capitu* (1968). Elaborou ainda encomendas para a editora Aguilar das obras completas de *Adelino de Magalhães* (1957) e a edição crítica de *Castro Alves* (1960). Para a coleção "Nossos clássicos" da Agir, elaborou estudos e editou *Castro Alves* (1960), *Machado de Assis*: crônicas (1963) **Machado de Assis**: contos (1963) e Antonio Viera: sermões.



Observando-se esta volumosa produção, nota-se a preferência de Eugênio Gomes por determinados autores, como Machado de Assis e Castro Alves, que mereceram análises pelos mais variados ângulos. Dedicou quase metade dos seus ensaios ao estudo dos dois escritores brasileiros.

Após 1946, o cenário literário brasileiro estava aberto para uma nova leitura da literatura produzida antes do modernismo e Eugênio Gomes engajava-se neste projeto, fazendo coincidir suas preferências pessoais com a proposta nacional de releitura dos escritores do século XIX. O ensaísta volta, então, com novos instrumentais teóricos, a debruçar-se sobre os textos de Machado e Castro Alves para uma nova interpretação.

No caso de Castro Alves, o ensaísta encaminha-se para a análise da gênese da obra e para o estudo dos procedimentos estilísticos, acenando com a sua reabilitação.

*Cem anos não bastaram para dar qualquer traço de anciandade a Castro Alves. Sua figura varonil e fascinante é um milagre de perpétua juventude reanimada ininterruptamente pelo enlevo de sucessivas gerações. O lírico apaixonado que deu à língua nacional os acentos mais doces já transplantados para o verso; o poderoso épico que, sob os impulsos generosos de uma profunda consciência social, desferiu os cantos mais atrevidos e proféticos que jamais ecoaram neste lado do Atlântico, sempre encontrará ressonância na alma comovida do seu povo. É compreensível, portanto, que nele seja celebrado principalmente o poeta declamatório, cujos estros mais característicos de ternura, piedade ou revolta se expressavam numa linguagem rica de timbres quentes e sonoros que corresponde ainda a um imperativo irrefragável de nossa raça. (CM: 16.3.47)*

Com este discurso apaixonado, Eugênio Gomes abria o ensaio comemorativo do centenário de nascimento de Castro Alves, em 1947. Mas este seria o último de seus artigos em que o tom elogioso - com a intenção de recuperar a imagem do poeta romântico --- abafaria a análise distanciada da obra através de suportes formais. Este artigo significaria na obra de Eugênio Gomes a fronteira limite entre duas atitudes diante da obra de um autor --- uma, anterior, marcadamente impregnada de traços impressionistas e a que vem a seguir nos anos 50, centrada na "imanência do texto literário".

Centrando-se no estudo da obra de Castro Alves, pôde o crítico compreender as limitações apontadas por outros, notadamente Mário de Andrade e assim, deslizar para outra vertente da obra. Explorando os poemas líricos, pôde enriquecer a análise da obra do poeta com inúmeras achegas e interpretações.

Eugênio Gomes escreveu ao todo sobre a produção poética de Castro Alves, vinte e dois artigos, além de ter organizado e prefaciado dois livros. Na

sua primeira intervenção, ao resenhar o romance de Matheus de Albuquerque, **A mulher entre dois homens**, Eugênio Gomes contesta a opinião do personagem principal, um crítico doublé de poeta, que considerava Castro Alves um mau poeta. Instado por esse comentário, o crítico baiano revela-se um apaixonado defensor do poeta romântico, afirmando que sua poesia encontrava ressonância com o público leitor por ser Castro Alves o *produto da raça, o gênio da raça. (O IMP: 5.8.28)*

Apesar do julgamento demolidor dos críticos modernistas sobre a poesia de cunho social de Castro Alves, a popularidade do poeta entre o público brasileiro dividia e inflamava os estudiosos. Para o ensaísta, esta contradição entre o juízo da crítica e o gosto do público leitor devia-se a uma correspondência entre a sensibilidade do povo e a poesia do poeta baiano.

Mais dois ou três artigos de Eugênio Gomes, antes de 1948, vão seguir este mesmo filão, sempre a rebater as restrições de críticos, apoiando-se na palavra de outros, como Xavier Marques e Ronald de Carvalho. É inclusive lastreado no julgamento deste último que o ensaísta baiano afirma, em pleno momento de demolição da obra do poeta romântico, que a sua poesia contém o *lirismo declamatório, empolado e brilhante, onde refulgem, de trechos em trechos, imagens de uma formosura atrevida, o próprio caráter grandiloquente de nossa raça. (O IMP: 5.8.28)*

Todavia, no próprio artigo-limite, de 1947, Eugênio Gomes já começava a se desviar das poesias de cunho social, deslocando a reabilitação do poeta, através da sua poesia lírica. Apoiando-se nas reflexões de Machado de Assis, escreve:

*Entretanto, se Castro Alves está fadado a subsistir indefinidamente pelo magnífico esplendor de seus versos em que o delírio verbal subjugou o pensamento, entretendo-o com um jogo de efeitos fáceis, a verdade é que não é pelo caminho mais rumoroso de palavras que se deve procurar a essência de sua poesia mais duradoura e impermeável às flutuações do gosto. (CM: 16.3.47)*

Este novo olhar do ensaísta, sugerido por Machado de Assis, apoiava-se principalmente, neste trecho: *aquele face em que Castro Alves casa a pureza de sentimentos com a musicalidade, criando uma poesia profunda e terna, levará o crítico a descartar o estudo dos poemas mais populares do autor, aqueles marcados pela oratória ou pela sensualidade.*

O último estudo sobre a obra do poeta romântico tinha sido do modernista Mário de Andrade, publicado em 1939 e reunido em livro em 1945, em *Aspectos da literatura brasileira*. Neste, o estudioso paulista, ao lado da positividade da criação inventiva e imaginosa de Castro Alves, indicia uma obra falha pois

... não deixa a menor promessa, porque lhe faltam por igual a paciência, a profundidade e o amor de se cultivar.[...] Não se percebe na obra dele a menor possibilidade de acréscimos futuros. É um realizado, [...] Assim, teve a felicidade de morrer a tempo, para não arrastar pelos anos uma juventude brilhante, genialmente brilhante e insatisfeita. Mas insatisfatória também (Andrade: 1974; 112)

A crítica contundente de Mário também questiona a poesia de cunho social do poeta baiano, e o julgamento e avaliação da obra levam-no a concluir:

*Jamais [Castro Alves] sentiu aquela real vontade de organização que torna Gonçalves Dias, sobre todos, exemplar. Castro Alves não. É todo instinto e "bravura". É todo verbo e sentimento. Em vez de se instalar estaticamente em nossa consciência como quem rasga o caminho das tradições ou abre a porta dos mares e de qualquer amplitude: com todo o seu brilho floral, ele brinca em nossa condescendência como um eterno menino-prodígio.*

*Mas, neste sentido, sempre é certo que ele permanece até agora a imagem mais possível da mentalidade nacional. O que é uma pena para a mentalidade nacional. (Andrade: 1974; 123)*

O estudo de Eugenio Gomes relativo à produção poética do escritor baiano, sem auxílio dos fatos biográficos ou psicológicos, fez o crítico corrigir e preencher determinadas omissões de estudos anteriores. Se por um lado, seus comentários passam a dar atenção à obra publicada, por outro, procuram resgatar os poemas dispersos e manuscritos, para corrigir possíveis falhas e lacunas das edições anteriores da obra. Os resultados desta pesquisa resultam no resgate de todas as variantes de versos, para a edição da Aguiar, o que foi feito dentro das técnicas da crítica textual.

A série de ensaios elaborados por Eugenio Gomes, posterior a sua apropriação de procedimentos teóricos do século XX, e antes da publicação da Aguiar, segue três caminhos, todos objetivando uma nova mirada na obra do poeta.

O procedimento mais constante orienta-se pela filologia histórica para estabelecer o texto primário e a definição de autoria. Por esse ângulo, o crítico vai utilizar-se também de áreas afins, como meios auxiliares aos seus objetivos: a biografia, a história, a semântica diacrônica, a paleografia, além de inúmeros documentos extra-literários, como cartas, jornais, revistas da época, depoimentos de contemporâneos e diários.

O manejo adequado da técnica filológica torna-se evidente nas décadas de 50 e 60 pois, nesse período, Eugenio Gomes publica mais nove ensaios sobre tópicos da crítica textual. Evidentemente, tais ensaios decorrem de suas investigações, levando o pesquisador a um transbordamento de informações superiores ao continente da edição crítica, muito embora fossem elas impor-

tantes para a reconstituição histórica do período e para o estudo da gênese dos poemas.

A abordagem filológica em que está inserida a edição crítica de textos fazia-se necessária no caso de Castro Alves, por ter o pesquisador encontrado muitos poemas esparsos e dispersos em periódicos da época e que ainda não tinham sido incorporados. São esses estudos que irão enriquecer a publicação da obra completa pela editora Aguilar. O organizador escreverá, no Prefácio, que "dá o texto de Castro Alves com bases em sua pesquisas, tal como acredita ter sido escrito pelo autor, expurgando 'as correções' feitas por Afrânio Peixoto, seu 1º editor, e apresentando ao pé da página as variantes".

Alguns dos ensaios dão conta da gênese da obra, como o ensaio intitulado "O Esboço a Ode ao Dois de Julho". O crítico, partindo do manuscrito esboço, detém-se a descrevê-lo com detalhes a fim de explicar os elementos reveladores da sua criação. O manuscrito, constando de desenhos e da maioria das estrofes, segundo o crítico, dá idéia do processo de criação de Castro Alves que publica o poema quase sem grandes modificações em relação à sua primeira escrita, justificando a visão corrente de que o poeta era espontâneo e impetuoso ao escrever de um só jato. O pesquisador demonstra que algumas estrofes permaneceram quase iguais à fatura inicial, embora outras tenham sido modificadas. Esta constatação poderia denegrir a imagem do poeta e por causa disso Eugenio Gomes justifica esses *desregramentos*, articulando-os com a situação e atmosfera cultural da época em que o poeta viveu. Segundo ele, no romantismo, a luta pela liberdade de expressão e pela espontaneidade estava articulada ao estilo pomposo e à oratória, pois a poesia era para ser ouvida. Daí, os poemas conterem imagens e pontuações em função de impressionar o público-ouvinte.

Os comentários de Eugenio Gomes acerca de manuscritos passam a ser mais complexos ao se aproximar da época de publicação da obra pela editora Aguilar. Por essa época, o crítico comenta a dificuldade de fixar a pontuação original das poesias de Castro Alves, porque, em geral, o poeta não seguia a norma. Justificando o constante emprego de exclamações, reticências, hífens, como intenção consciente de Castro Alves, o analista interpreta tal emprego como meio de tirar o máximo efeito da sensibilidade do ouvinte, visto que as poesias de cunho social foram criadas para serem declaradas. Também considera importante a liberdade que o poeta romântico tomava ao insurgir-se contra a pontuação gramatical, assumindo as exceções.

Os artigos "A gênese do Gonzaga" e "Os percalços de Gonzaga" enveredam pelos estudos de fixação da data de elaboração da peça. Através de fatos e do acompanhamento da trajetória de vida do seu autor de Recife a São Paulo, o pesquisador resgata o itinerário e estabelece a provável data da fatura.

A descoberta de um poema sem título e sem autor, na *Revista do Sol*, leva Eugenio Gomes à suposição de que Castro Alves era o seu autor. A partir do cotejo com outros poemas de Castro Alves e pela análise da construção das metáforas e das imagens, consegue evidenciar que o poeta é o seu autor. (ESP: 8.5.57) Dentro dessa mesma perspectiva histórica, inserem-se os pen- quenos artigos sobre o estudo das variantes de um verso da "Canção do violleiro" e a fixação no texto da palavra *despertada* em vez de *despeitada* no poema "Adormecida".

Os estudos filológicos vão obrigar o pesquisador a enveredar também pela semântica diacrônica. Ele estuda as modificações semânticas sofridas pela palavra "camélia", que no início do romantismo sugeria a idéia de castidade e já nos momentos finais do movimento, transita para a idéia de perdição moral, contaminada pela peça *A dama das camélias*.

Em "Acerca de uma variante", o ensaísta utiliza-se da comparação com outros poetas românticos, brasileiros ou estrangeiros, para justificar o empre- go que faz Castro Alves da forma *os orvalhos descem*, que embora não corresponda à realidade do fenômeno, torna-se a forma eleita.

O segundo caminho crítico é o estudo intra-textual da produção de Cas- tro Alves. Aprofundando na poesia e na crítica romântica inglesa ainda como parte desses estudos, o crítico resgatou os parâmetros da atmosfera vivenciada pelo poeta baiano em seu momento. Em 1950, através da análise do texto, vai o crítico lograr seu intento, isto é, conseguir explicar a obra pela linguagem. Em "As imagens do movimento em Castro Alves", subsidiado pelos teóricos ingleses I. A. Richards e J.M. Murry, o crítico trabalhando com as imagens visuais, chega à conclusão de que elas são o elemento estruturador da forma de expressão do poeta. Através delas, Eugenio Gomes demonstra que este procedimento contribui para a sensação de dramaticidade de certos poemas: *O senso dinâmico de Castro Alves era um índice de seu extraordinário poder dramático, revelado em tantas composições, às vezes incidentalmente*. Com esse estudo, o ensaísta baiano passava a explicar que o poder dramático do poeta o levou a utilizar-se de uma linguagem de efeito, que encontrava resso- nância no público.

Pode-se cotejar os estudos de Eugenio Gomes e Mário de Andrade para se observar como o crítico baiano estabelece um diálogo com o paulista no propósito de resgatar a imagem de Castro Alves, preocupando-se em foca- lizar a lírica e responder às falhas apontadas pelo crítico modernista.

Finalmente, após a publicação da edição crítica de toda a produção de Castro Alves, o ensaísta passa a fazer incursões através da abordagem estilística. "Duas grandezas", "Tema pastoril" e "A poesia do eco" refletem as

novas aquisições metodológicas. No primeiro ensaio, compara Euclides ao poeta, aproximando-os pelos procedimentos estilísticos empregados para a descrição de paisagens. Em *Tema pastoril*, o crítico elige o tema do pastor morto mas não sepultado em cemitério, tema de poemas da Idade Média e que ainda se encontra presente na obra do poeta romântico.

Finalmente, no último artigo, o ensaísta trabalha com o emprego do "eco", nas suas diferentes acepções, isto é, como tema mitológico, como sen- tido referencial de propagação de som e como recurso formal estilístico. Ob- servando as três acepções, o crítico consegue detectar que a maior freqüên- cia de uso do "eco" refere-se à propagação de som, sendo raramente empre- gado como recurso estilístico formal.

Eugenio Gomes, assumindo o papel de defensor de Castro Alves, con- testou todos os críticos contemporâneos que fizeram restrições à obra do poeta. Primeiramente, ele investiu contra as conclusões de Mário de Andrade. "Sobre poesia" é um artigo em que ele discute a divergência de interpretação da poesia de cunho social de Castro Alves. Em seu estudo, Mário de Andrade escreve: "*Castro Alves jamais ergue os escravos até a sua altura, mas se abaixa até os seus irmãos inferiores*". (Andrade: 1974:111) Eugenio Gomes procura explicar a razão desta postura do poeta, através da concepção da *capacidade negativa*, desenvolvida por Keats e atualizada por Eliot, a qual identifica tal posição como a atitude assumida pelos poetas objetivos. A *capa- cidade negativa* seria a possibilidade de o poeta estar aberto para o mundo com a *obliteração da sua personalidade concreta*. Castro Alves teria esta ca- pacidade, pois saía de si e incorporava a visão do "outro". Este tipo de poeta seria diferente do tipo subjetivo. (CM: 25.2.51) Citando Eliot e reforçado pela tradição inglesa de que há dois tipos de poetas — os objetivos e os subjetivos —, Eugenio Gomes situa Castro Alves entre os poetas objetivos. Os poetas modernistas seriam do tipo subjetivo, "*cujo fito é exibirem a sua personalidade, desenharem auto-retratos, confessarem-se, expressarem-se a si próprios*". Por- tanto, com o auxílio dos subsídios teóricos dos autores ingleses, Eugenio Gomes recoloca a questão da poesia social, por outro ângulo, sem precisar recorrer à defesa emocional.

Uma segunda reparação foi para a edição da obra de Castro Alves por Jamil A. Haddad. Acusando o editor de não respeitar a pontuação dos textos, Gomes afirma que Haddad deu prioridade aos seus estudos interpretativos em detrimento da fixação correta dos textos.

Em outro artigo, o ensaísta critica o estudo de Frederico J. da Silva Ramos, que afirma só ter Castro Alves entrado em contato com a obra de Byron ao chegar a São Paulo. Eugenio Gomes recuperou, através de docu- mentos, citações e indicação de traduções, que o contato do poeta baiano foi

muito anterior, ainda em Salvador, como comprovam fragmentos de traduções suas da obra do poeta inglês.

Durante os 40 anos de **atividade crítica**, Eugenio Gomes sempre investiu contra aqueles que levantavam alguma dúvida sobre o valor de Castro Alves. Se não conseguiu reabilitá-lo totalmente, a sua obra é testemunho de sua tentativa. As restrições que se pode fazer à releitura de Eugenio Gomes sobre a obra do poeta baiano já estão, de certa forma, gravadas em vários livros de crítica. A sua preocupação em resgatar a intenção do poeta encontra restrições na crítica contemporânea. Mas, apesar de tudo, a sua contribuição para uma nova leitura de Castro Alves apresenta-se ainda como uma possibilidade atual.

## Résumé

L' article reprend les changements d' abordage de la critique d' Eugenio Gomes sur l' oeuvre de Castro Alves et signale l' actualité des derniers apports du critique.

## Abreviaturas empregadas

CM - **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro.  
 O IMP - **O Imparcial**. Salvador.  
 ESP - **O Estado de S. Paulo**. São Paulo.  
 PC - **Prata de Casa**. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1953.

## Referências Bibliográficas

- Os ensaios de Eugenio Gomes sobre Castro Alves são:
1. Apagado, como? *O Imparcial*, 5.8.28.
  2. Castro Alves e o sertão. *Revista da Bahia*, jun., 1935; *PC*, 1953.
  3. Castro Alves / Um desenho de Castro Alves. *Jornal do Brasil*, 15.3.36; *Correio da Manhã*, 2.8.52.
  4. Castro Alves. *Correio da Manhã*, 16.3.47.
  5. Castro Alves! As imagens do movimento em Castro Alves. *CM*: 30.7.50; *Prata de Casa*, 1953.
  6. Sobre poesia. *CM*, 25.2.51; *Diário de São Paulo*, 20.4.58.
  7. Lord Byron e Castro Alves. *Correio da Manhã*, 3.4.53.
  8. *O esboço da Ode ao Dois de Julho*. *Correio da Manhã*, 30.5.53; *Visões e Revisões*, 1957
  9. Os textos de Castro Alves. *Correio da Manhã*, 19.12.53.
  10. Poema atribuído a Castro Alves. *Prata de Casa*, 1953.
  11. A pontuação de Castro Alves. *Estado de São Paulo*, 16.3.57.
  12. Queres flores? Queres canto? *Estado de São Paulo*, 8.5.57.
  13. O epíteto em Castro Alves. *Estado de São Paulo*, 25.1.58.
  14. A gênese do Gonzaga. *Correio da Manhã*, 12.11.60; *Diário de São Paulo*, 20.11.60.
  15. Os percalços do Gonzaga. *O Globo*, 21.1.61.
  16. O poeta e a viscondessa. *O Globo*, 18.3.61.
  17. Seria Castro Alves espírita? *Diário de São Paulo*, 10.9.61.

18. Duz grandezas. *Diário de São Paulo*, 26.8.62.
19. Tema pastori. *Diário de São Paulo*, 18.8.63; *Jornal de Letras*, set., 1963. Manuscrito de Castro Alves. *DSP*, 23.2.64.
21. A poesia do eco. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 5.10.68.
22. Acerca de uma variante/Uma variante poética/Variantes de Castro Alves. *Jornal de Letras*, jun., 1963; *Jornal do Brasil*, 26.6.71.

Livros publicados:

Castro Alves: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960 (editor crítico) "Castro Alves e o romantismo" (Introdução) "Apêndice: notas e variantes".

Castro Alves. Rio de Janeiro: Agir, 1960. *Coleção Nossos Clássicos*. N. 44.

Bibliografia de apoio:

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 5a. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.
- IMBERT, Enrique A. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Alameda, 1987.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. Vol. VI (1915-1933); 1979. vol. VII (1933 - 1960)
- WELLEK, R, WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

# Elogio da diferença

Judith Grossmann

Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia

## Resumo

O objetivo deste estudo é mostrar os caminhos que levam à transformação da obra de arte literária de uma forma particular num continente do universal.

Esta a questão: qual o valor da diferença?, se é o geral que ao geral interessa. Se observarmos, no entanto, que o único modo de chegar ao geral é pela particularidade, naquilo que ela, em seu brilhar de particularidade o contém, então é somente pela diferença que o geral pode chegar a existir.

Somos todos seres estranhos, como os escritores, os artistas, diferentes, mas apenas eles, através de suas obras, se ocupam em afirmá-la, porque a diferença, isto é, a individualidade é a própria ética do universal, sua mais rigorosa moral, a da liberdade.

É pela afirmação do individual que o outro, este também indivíduo, se reconhece, pela diferença, e não pela igualdade. Sendo ele outro, pela diferença reconhece o outro, e somente pela outriedade é que se fazem iguais.

Por isso a arte, e sobretudo a arte literária, a expressão mais plena da outriedade de todos, universaliza esta outriedade e a distribui liberal e equanimemente, tornando todos, que são diferentes, em iguais. A igualdade vem através da liberdade de ser diferente ou individual.

Para tanto existe a arte, pondo a expressão da diferença ao alcance de todos e rompendo os laços da solidão, que é universal. E existem os escritos, que não só têm a exata noção do valor da diferença em trazer a igualdade, como, ao valorizá-la, elegem-na como o verdadeiro fulcro do seu trabalho, e chegam, por meio dela, à criação. Os escritores são aqueles que, aceitando cabalmente a sua individualidade, tornam-se capazes de aceitar a individualidade de todos os homens, um por um.

Assim sendo, a diferença está no próprio centro do fenômeno literário, sendo mais do que uma diferença expressa por escolhas ou estilos. Na verdade, a diferença é uma categoria literária que segrega a categoria do estranho e outras equivalentes. A literatura expressa o que afirma cada indivíduo no sentimento da diferença: todas as pessoas são estranhas como eu, e esta estranheza é o que me é mais familiar.

O grande apelo do literário é que ele atua como espelho através de uma analogia negativa, "eu é um outro" na mesma medida em que **um outro é eu**,

é no intervalo diferencial que se encontram, o outro é "animal" (Lautréamont; Kafka), é "criminoso" (Camus), é "criança" (Lewis Carroll), e é isso mesmo que eu, não sendo, sou, o que poderia ser, e através da ficção, que é tanto a escritura quanto a leitura, sou.

A singularidade do outro é a singularidade do si-mesmo, a alteridade, o outro, é o próprio, ainda que não o mesmo, mas pode, através de um ato imaginativo, tornar-se no mesmo, igualar-se, como no amor, quando o sujeito, aceitando a sua própria singularidade, tem condições de aceitar a singularidade do outro, tornando-o num semelhante.

Esta empatia é um ato de inteligência, um seu refinamento, que faz o si-mesmo ver-se no outro, tendo origem na auto-aceitação e no autoconhecimento. Pode-se dizer que o escritor a tem em alta escala, ela é nele universal, como num pequeno deus que se alarga em todos: "... então Deus não é mundial?" (JGR. T. 21).

Trata-se de um fator quantitativo que se transforma numa qualidade. Esta qualidade está na base do fenômeno literário, ela progride, no gênio, do auto-amor ao amor universal, cósmico, ela dinamiza o ato criativo, e a depender do grau de intensidade, matiz, nuança, empurra o escritor para o exercício de um determinado gênero, que todos eles têm esta qualidade nuclear que os aglutina, fazendo com que se misturem e estejam um no outro, o lírico no dramático e no épico, o dramático no lírico e no-épico, o épico no lírico e no dramático. É uma questão de tônica e de predominância.

Trata-se, portanto, de uma maneira peculiar de estar-no-mundo, que se ramifica em diferentes visões, provenientes tanto de uma lícita diferença individual, quanto de um ponto de convergência, através de um sentimento de empatia pelo outro que é igual na diferença.

A literatura é ética por este espaço de liberdade que faz aportar, para que se seja livre para ser desigual, e esta é toda a igualdade que existe no horizonte, e é exatamente a igualdade necessária. Iguais, sim, na liberdade e na diferença, e por isso a literatura é liberal, democrática, porque permite ao indivíduo, que é singular, desenvolver ao máximo sua individualidade, e em seguida redistribuir ao infinito esta individualidade, tornando-a de posse de todos.

A arte, e a arte literária, é uma paideia da diferença, ensinar que a diferença é um bem, e o próprio bom. Isto percorre todos os níveis da obra literária, desde a melopéia e a parole, acionando de maneira peculiar a langue, apropriando-se do geral para produzir e exibir um uso particular que é parte do encantamento e da sedução que ela irá provocar. O artista, o escritor, é o melhor arauto, a sua loquacidade é eloquente, ensina um uso diferente da língua que a torna mais eficaz e comunicante. Desistindo de uma economia

avara da palavra, revigora o que se encontra estagnado, dicionarizado, gramaticizado, canonizado, até mesmo pelo cotidiano, que, ríspido e rápido, é ineficaz, enquanto a linguagem literária, em seus ócios e vagares, é a linguagem verdadeiramente econômica e eficiente.

O que está na linguagem se transporta para o universo logopaico da obra literária, resplandecendo numa ótica que surpreende à primeira vista, pelo corte rápido no poema, pela dilatação no drama e no romance, e assim, pelo abreviamento ou pela repetição, abala o receptor.

O que porém mais fascina o leitor é, sobretudo, o dar-se ao trabalho de um indivíduo, que para tanto oferta-se desde logo uma irrestrita liberdade, de se expor e expor sentimentos, idéias, pondo acima de tudo esta possibilidade.

A obra literária é sempre o encorajamento de um indivíduo por outro indivíduo, que naturaliza o expor-se, e que se expõe diante do outro, o leitor, torna claro que aceita o seu testemunho, por decorrência, aceita-o como outro em sua diferença e em sua individualidade. E é nisto que a literatura é libertária, equânime e solidária.

Quando tal se esclarece, outras conseqüências tão valiosas quanto esta se apresentam, o grande acontecimento da aceitação recíproca do autor e do leitor, até mesmo a eliminação da diferença — ambos detêm a autoria da obra e são ambos leitores um do outro, isto pode ser multiplicado na totalidade do tempo, quando rolam períodos, escolas, estilos, visto que o essencial escorre e percorre todo o curso da história da arte e da literatura. Podem os leitores encontrar-se com escritores de todas as épocas, podem os escritores encontrar-se com leitores de todas as épocas, por esta pancronia até mesmo o futuro se torna acessível quando do aparecimento de cada obra.

Esta aceitação da diferença traz a riqueza e o luxo da variedade, derruba muros, paredes, muralhas. Fala-se sempre a um desconhecido, o leitor, é justamente esta dissipação que traz a intimidade, a enorme intimidade de se falar ao desconhecido, um terreno que todos conhecemos. Por sua vez o leitor, dando ouvidos a um desconhecido, lendo-o, sendo seu público, dá-lhe uma resposta.

De tanto fazê-lo, o poeta, no caso Carlos Drummond de Andrade, numa necessária parada, apenas para prosseguir, nega por instantes o que fez, mesmo negando, faz, continuará a fazer, pois ainda está em **Fazendeiro do ar** / "Elegia" (p.287):

*"Ah, chega de lamento e versos ditos  
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,  
ao ouvido do muro,  
ao liso ouvido gotejante*

de uma piscina que não sabe o tempo, e fia seu tapete de água, distraída."

Da mesma forma é a este soliloquio-dialogal do artista, de que também temos um exemplo dramático em **Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa, que o poeta Jorge de Lima toma como um dos traços fundamentais de sua *persona* na **Invenção de Orfeu** (I, i: p. 627-8), na verdade um herói picaresco, um clauene (do inglês *clown*), como ele o chama:

"Barão ébrio, mas barão,  
de manchas condecorado;  
entre o mar, o céu e o chão  
fala sem ser escutado  
a peixes, homens e aves  
bocas e bicos, com chaves,  
e ele sem chaves na mão".

Se o mundo da natureza é redundante, mesmo assim em termos relativos, sendo redundante no que diz respeito às funções, mas não aos produtos, porque mesmo na natureza a imensa variedade das particularidades se faz visível, em arte há pouco espaço para a redundância, pois o seu território está reservado para a criação e para a diferença, em outros termos, para o imprevisível. A natureza é redundante, a arte, não.

Visando a fazer emergir zonas, pontos ainda intocados, no artista e no leitor, a arte literária recorre aos jogos formais, fazendo brilhar a aparência, em busca da essência. O estilo individual é posto a serviço deste objetivo, por pouco arqueológico e submarino da arte, para o qual poderíamos usar Ariadne como metáfora. Às vezes, até a abolição do estilo transforma-se no próprio estilo, o estilo, em alguns casos, da modernidade, que vai direto ao alvo, outras vezes apenas aparentemente, porque esta linha reta é quase sempre uma pseudo-linha reta, e envolve tamanho contorcimento que este, astucioso, se esconde — é o caso de escritores como Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, que, deste ângulo, têm muito em comum.

Por último, sendo este trabalho um compacto de como se pode pensar a diferença no que se refere à arte literária, na verdade, um mote a ser por mim incansavelmente glosado nas mais diversas circunstâncias, não quero deixar de tocar nas relações entre a crítica e as obras literárias que aportam e que ainda não encontram instrumental teórico-crítico para que se lide com elas. É evidente que o novo, o diferente, é dificultador, mas é também facilitador, porque gerador, porque remodelador do já-encontrado. É a estas obras que a teoria e a crítica precisam se aplicar no sentido de sua renovação e funciona-

lidade. Porque, para o leitor, o que é finalmente um teórico ou um crítico de gênio? Certamente aquele que pode competir com a genialidade de uma obra literária nova e diferente, que abre um novo flanco na história da literatura com o espaço do seu próprio corpo.

### Abstract

The aim of this study is to show the ways which lead to the transformation of the literary work of art from a particular form into the continent of the universal.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964. 959 p.
- GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo, Ática, 1982. 119 p.
- \_\_\_\_\_. *Temas de Teoria da Literatura II*. Datiloscrito, 169 p. Inédito.
- \_\_\_\_\_. *Conservatório da palavra: exhibit do laboratório de um conto*. In: *Cadernos de Letras*. Rio de Janeiro, Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras UFRJ, nº 10, dezembro 1994. p. 82-96.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. 1199 p.
- Rosa, João Guimarães. *Tutaméia; terceiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. 277 p.

# Nem deuses nem diabos Graciliano e Camus, existencialistas?\*

Maria Leonor Lourenço de Abreu  
*Universidade Federal da Bahia*

## Resumo

Estudo comparativo dos romances *Angústia* de Graciliano Ramos e *L'Étranger* de Albert Camus, focalizando em suas marcas discursivas os traços atinentes ao existencialismo. A análise intertextual prende-se a um espaço romanesco específico do século XX e constrói-se a partir de uma referência ao paradigma do gênero, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

O romance existencialista inscreve-se no âmbito mais amplo do romance da "condição humana" que teve, na França, expoentes como Céline, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos, Montherlant e Aragon. Apesar de desenvolverem trajetórias distintas ao nível da estruturação narrativa quanto aos elementos internos à ficção, partem ambos de premissas semelhantes, a saber, a constatação do divórcio irreparável entre sonho e realidade, da ruptura entre o homem e o mundo, da existência do mal ontológico configurado na ininteligibilidade do real e na sua aparente irreutilidade às categorias racionais. Como forma de debelar a situação de incomunicabilidade, buscam os heróis "desesperados" de Malraux, por exemplo, a fuga à solidão metafísica através da ação (histórica) coletiva, identificada com a luta dos revolucionários chineses e espanhóis. Estão em comunhão com a História e suportam toda a sua tragédia. Será talvez a última tentativa na trajetória do romance moderno de reconciliar sonho e ação, na busca da superação da condição humana - trágica para Malraux, absurda para Camus e Sartre -, através da realização de valores autênticos na comunidade humana supra-histórica. São os últimos romances humanistas. Céline, por sua vez, estabelece um percurso à *rebours* (às avessas): é a História que persegue seus "heróis" burlescos e trágicos, desvelando o grotesco como uma das categorias do nosso tempo.

O romance existencialista do final dos anos 30 situa-se em relação a uma crise histórica dos valores sócio-culturais, lingüísticos, morais, e caracteriza-se pela desintegração progressiva do herói problemático clássico, o qual Lukács havia definido como aquele que busca valores autênticos num

---

\* Texto originalmente apresentado como comunicação por ocasião do I CONGRESSO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DA UEFS: *Centenário Graciliano Ramos. 100 anos de permanência*, de 15 a 19 de novembro de 1992.



mundo degradado, sendo o romance a história dessa busca, também ela degradada ou "demoníaca". A morte de Deus prognosticada por Nietzsche e a falência de todo um sistema de referenciais prefiguram a morte simbólica do próprio homem. Com o advento do *nouveau-roman*, nos anos 50, o mundo reificado dos objetos assume sua real dimensão, configurada no desaparecimento do próprio herói romanesco.

O romance existencialista todavia não é desencantado, posto que nunca acalentou ilusões; é, antes, o romance da prostração, do abatimento lúcido, que beira as raias da indiferença. Muitos o consideram, contudo, como sendo portador de um pessimismo, quicá de um nihilismo alarmante, mas, citando Walter Benjamin, "É só por causa dos que não têm esperança que a esperança nos é dada". Neste caso, a negação adquire um valor positivo ao despertar o homem para o *nonsense* do mundo, assegurando, por conseguinte, uma função crítica e subversiva em relação à realidade.

Paradigma do romance existencialista, *A Náusea* de Jean-Paul Sartre foi publicado em 1938, dois anos após *Angústia* de Graciliano Ramos - romance que Alfredo Bosi<sup>2</sup> define como romance existencialista *avant la lettre* -, e dois anos antes da composição de *O Estrangeiro* de Albert Camus (publicado em 1942). Em comum destacam-se, de imediato, a narrativa na primeira pessoa, a idade dos protagonistas (na faixa dos trinta anos), a ausência de busca de valores autênticos coletivos e a desmistificação do herói em termos da sua configuração psicológica, moral, social e econômica.

Ao nível da articulação da narrativa, adotam Sartre e Camus uma progressão linear, em forma de diário, explícito no primeiro, implícito no segundo. *Angústia*, pelo contrário, articula-se sobre uma estrutura fragmentária, quase circular, alimentando-se de uma ambivalência temporal que entrelaça recordações da infância e da mocidade com fragmentos de um passado recente e de um presente incerto. Sua estruturação formal joga com as alternâncias dos planos diegéticos, numa aparente desordem, provocando, num movimento dialético de vaivém, a progressão da ação até seu desfecho final. Elementos de significância máxima constituem os *leitmotives* na forma de imagens e recordações obsedantes que se repetem e se modificam, prefigurando um clima de morte (a cascavel enrolada no pescoço do avô Trajano, os pés do pai morto, as cobras e cordas etc.) e contribuem para a unidade estrutural da narrativa, ao tempo em que nos revelam a verdadeira natureza da angústia e sua razão de ser. Enquanto os personagens sartreano e camusiano vão fazendo sua aprendizagem da existência paralelamente à aprendizagem da escritura e através do próprio ato de enunciação - narração intercalada -, o

1 Apud Didier HANNE. En désespoir de cause? À propos de Samuel Beckett, p.44

2 Alfredo BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p.455.

personagem de Graciliano escreve de um jato só sua história progressa, reencontrando-se com a escrita-enunciado após uma autêntica descida aos infernos. Verdadeiro exatário, ato de purgação ritualístico, a escritura é o igualmente para Meursault e Roquentin.

*A Náusea* é uma narrativa recheada de preocupações filosóficas e não propriamente um romance à maneira ortodoxa do século XIX ou mesmo ao modo dos romances da "condição humana": nela não encontramos nem aventuras nem acontecimentos. Nada sucede aqui, a não ser a decisão de Roquentin de abandonar o projeto de escrever o livro a que se havia proposto sobre um tal M. de Rollebon. No entanto, houve uma descoberta capital: a tomada de consciência da existência, de sua materialidade e de seu sentido. Ora, as noções de sentido, de valor, de verdade e de responsabilidade constituem um ponto de partida fundamental da filosofia existencialista, seja ela sartreana ou heideggeriana. A existência revela-se, qual dia dos prodígios, pela percepção física dos objetos ("eu sinto o cabo de madeira negro"), das árvores, das sensações, que se presentificam e invadem a consciência:

[...] quando olhava as coisas, estava a mil léguas de imaginar que elas existiam : elas me apareciam enquanto decoração. Pegava-as nas mãos, elas serviam-me de utensílios [...] Mas tudo isso se passava na superfície. Se me tivessem perguntado o que era a existência, teria respondido de boa fé que não era nada, apenas uma forma vazia que vinha juntar-se às coisas exteriores, sem nada modificar à sua natureza. E depois, eis que de repente isso estava lá, claro como o dia: a existência revelara-se subitamente. Perdera seu aspecto inofensivo de categoria abstrata: era a essência mesmo das coisas, esta raiz estava modelada na existência. [...] a diversidade das coisas, sua individualidade não era senão aparência, um verniz. Este verniz derretera e restavam massas monstruosas e moles, em desordem - nuas, de uma nudez terrível e obscena.<sup>3</sup>

A aprendizagem da existência processa-se através do que Sartre designa por náusea, que invade subitamente seu personagem, às vezes de forma mórbida: já que existimos, "seria preciso existir até lá, até o mofo, até a inchação, até a obscuridade".<sup>4</sup> Mas eis que de quando em vez desponha o deslumbramento, a iluminação em relação às próprias coisas:

*Eu me levantei e sai. Tendo chegado à grade, voltei-me. Então o jardim sorriu-me. [...] O sorriso das árvores, do loureiro, isto queria dizer alguma coisa; era isso o verdadeiro segredo da existência.*<sup>5</sup>

3. Jean-Paul SARTRE. *La Nausée*, p.179-180.

4. Id., *ibid.*, p.180.

5. Id., *ibid.*, p.190.

Em razão da gratuidade do mundo, o homem existe sem ser justificado; essa existência, por si só, já engaja sua responsabilidade diante de seu destino: doravante será condenada a fazer uso de sua liberdade. Consciente de sua existência, não significa no entanto que Roquentin tenha clareza do sentido da vida. Aliás, a vida não tem sentido algum, a não ser no imaginário, e mesmo este já havia exaurido suas potencialidades apaziguadoras. Constata-se, desta forma, em Sartre um absurdo de uma evidência cabal, cuja manifestação é a morte do próprio romanesco. Posteriormente, postula o escritor a necessidade de engajamento, forma de superação da consciência individual que aflora neste primeiro romance. Por enquanto, ao indivíduo, resta-lhe ser livre, livre e absurdo. Por isso, a designação de diário metafísico freqüentemente atribuído à *Náusea*, na medida em que as obsessões do autor coincidem com a visão filosófica por ele proposta.

Com *O Estrangeiro* deu Camus uma expressão mítica da sensibilidade moderna através da definição de homem absurdo. Relembremos o poema em prosa de Baudelaire intitulado justamente *L'Étranger*:

*A quem você ama mais, homem enigmático, me diga: seu pai, sua mãe, sua irmã ou seu irmão?*

— Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.

— Seus amigos?

— O senhor está utilizando uma palavra cujo sentido para mim permanece até hoje desconhecido.

— Sua pátria?

— Ignoro sob qual latitude está situada.

— A beleza?

— Eu a amaria com prazer, deusa e imortal.

— O ouro?

— Eu o odeio como o senhor odeia a Deus.

— Eil! O que você ama então, extraordinário estrangeiro?

— Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá adiante... as maravilhosas nuvens.<sup>6</sup>

O estrangeiro de Camus é também o irremediavelmente exilado, alheio a todos os valores convencionais que o cercam. Os acontecimentos precipitam-se e o arrastam na enxurrada qual títere desgovernado. Totalmente submergido por um mundo caótico, indiferente, com as necessidades fisiológicas a perturbar seus sentimentos, vê-se conduzido pelo acaso a uma praia onde, sem razão aparente, mata um árabe. Até este momento, Meursault é um homem aparentemente inconsciente, que faz parte de um mundo absurdo, para o qual ele não encontra nem significação nem justificação. Para ele,

6. Charles BAUDELAIRE. *Pequenos poemas em prosa*, p.21.

nada existe para além das sensações que precisa satisfazer: beber, comer, dormir, fumar (e, na prisão, fazer amor). Há sintonia entre os dois elementos, identificação completa entre o personagem e o mundo. É na segunda parte, quando encarcerado, que Meursault é levado a refletir sobre sua situação no mundo, o que o leva a fazer o aprendizado da existência e da (ausência de) liberdade. Cessa aqui o absurdo e penetra o trágico. Meursault deve ser condenado para se dar conta da extensão de sua miserável condição. Agora, ele se opõe ao mundo e se revolta, revolta essa de antemão condenada ao fracasso.

Romance da negação e da indiferença, no qual a própria sexualidade torna-se objeto de desinteresse para o personagem-narrador (tanto quanto para Roquentin de *A Náusea*). *O Estrangeiro* encontra sua explicação filosófica em *O Mito de Sísifo*, ensaio sobre o absurdo, escrito um ano depois. O absurdo advém da confrontação do irracional do mundo e do desejo absoluto de clareza, da nostalgia humana e da busca do paraíso perdido, arquétipos cujo chamado ecoa no mais profundo do ser. Desse divórcio, e na ausência de valores transindividuais (Deus, ideologias, arte...), *ersatz*e da totalidade, emerge a angústia existencial e metafísica, essa "culpabilidade sem crime", no dizer de Camus, que revelam toda a facticidade e a contingência da condição humana. Revela-nos ainda o escritor que "o absurdo não reside no homem (se tal metafísica fora pudesse ter um sentido), nem no mundo, mas em sua presença comum"<sup>7</sup>.

O homem absurdo é o contrário do homem reconciliado. Propõe ele, então, num primeiro momento, a indiferença clarividente, o repouso contínuo, a insatisfação consciente e, posteriormente, a revolta, amalgama da criação artística. Ora, se o mundo fosse claro, a arte não existiria, posto que é a expressão do desejo, desejo esse simultaneamente presente e ausente. Como explica o narrador/personagem de *O Sub-solo*, de Dostoiévski,

*Se se conseguir descobrir a fórmula de todos os nossos desejos, de todos os nossos caprichos, isto é, de onde provêm, de acordo com que leis se desenvolvem, como se reproduzem, para que fins tendem em tais ou tais casos, etc., é provável que o homem deixe logo de querer, nem sequer é provável, é certo. [...] Um homem despojado de desejo, de vontade, não é senão uma peça, uma transmissãõ.<sup>8</sup>*

O mito de Sísifo representa o trabalho inútil, sem esperança. Sísifo não é um homem absurdo à maneira de Meursault, visto que desde o primeiro momento conhece sua verdadeira condição: empurrar eternamente a pedra montanha acima. É um herói trágico e sua grandeza consiste, justamente, na assunção de seu próprio destino. A passagem da inconsciência ao conheci-

7. Albert CAMUS. *Le Mythe de Sisyphe*, p.50.

8. DOSTOIEVSKI. *Le sous-sol*, p.151-152.

mento produz uma transferência homóloga ao nível da caracterização do herói: de absurdo passa a trágico. Por outro lado, o re-conhecimento dos limites da condição humana permite ao homem começar a viver os momentos autênticos de forma mais plena (como propunha Anny, a namorada de Roquentin) e a debelar, desta forma, o absurdo, superando, a partir de tal instante, a ansiedade e a angústia — manifestações existenciais desse mal ontológico que pesa sobre a humanidade. É uma tréguia no aguardo de vãos mais altos. Já que a vida não tem sentido manifesto, trata-se de viver plenamente o seu destino, ser um homem revoltado. O absurdo da condição humana não deve constituir um fim em si, mas um começo — o começo da revolta —, o que difere das conclusões iniciais do autor de *O ser e o nada*, para quem o absurdo é o estado vital por excelência. Para Sartre, "o homem é filho de uma maldição ontológica ou histórica, chame-se angústia ou trabalho assalariado"<sup>9</sup>. É um filho rebelde do cristianismo, ao mesmo título que Camus, que não acredita na inocência original. A revolta é a forma de se buscar, ainda que inconscientemente, uma nova moral, uma tomada de consciência do homem diante do mundo e é esse o tema que vai prevalecer em seu segundo romance, *A Peste* (1947), obra que Graciliano traduziu em 1950, e seu correlato teórico-filosófico *L'Homme révolté* (1951).

A construção narrativa de *O Estrangeiro* apóia-se num estilo seco, objetivo, aparentemente despersonalizado — quase um grau zero da escrita —, inspirado nas técnicas do romance de comportamento americano dos anos 20. O narrador autodiegético, Meursault, um simples empregado de escritório — "um Luis da Silva qualquer" —, fala de si com a mesma apatia e objetividade como se tratasse de uma terceira pessoa. Em sua análise do romance existencialista de Sartre, Morávia e Camus, conclui Pierre V. Zima<sup>10</sup> que esta obra denota o exemplo mais cabal de reificação do sujeito. Desaparece qualquer busca de valores autênticos, como se apagam a subjetividade e as lembranças do passado, o que implica, ao nível da estrutura formal, numa indiferença das próprias estruturas lingüísticas e narrativas:

*Hoje mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei. Recebi um telegrama do asilo: "Mãe falecida. Enterro amanhã. [...] Isso não quer dizer nada. Talvez fosse ontem. [...] tomei o ônibus às duas horas. Fazia muito calor. Almocei no restaurant, o de Celeste, como habitualmente. Estavam todos com muita pena de mim e Celeste disse-me: "Só se tem uma mãe". Quando saí, acompanharam-me à porta."*

O distanciamento em relação ao mundo engloba coisas e seres sem

9. Octavio PAZ. André Breton ou a busca do início, p.222.

10. Pierre V. ZIMA. *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus*, p.187.

11. Albert CAMUS. *L'Étranger*, p.1127.

qualquer hierarquia, numa apatia total. O casamento é-lhe indiferente. A razão pela qual sentiu desejo por Marie é tão somente porque "ela usava um belo vestido de listras vermelhas e brancas e sandálias de couro". Em momento algum o desejo de mudança, de aventura se sobrepõe à sua morna rotina. A um convite para trabalhar em Paris, forma de ascensão social, responde ele que não vê razão para mudar de vida, que a sua não o desagrada. A diferença dos outros, Meursault é incapaz de mentir, de camuflar a realidade, de simular. Faz abstração dos julgamentos e se atém apenas aos fatos. É justamente por isso que será condenado, não por ter cometido um crime, mas por não ter chorado no enterro da mãe e de, nessa mesma noite, ter assistido com a namorada a um filme cômico com Fernandel. É na prisão que se dá a ruptura definitiva do herói com o mundo.

Em *Angústia*, Luis da Silva — mero funcionário de repartição pública — pressente a necessidade de eliminar Julião Tavares — o seu duplo — e libertar-se de toda sorte de humilhações como forma de restaurar o equilíbrio de um mundo incongruente. Essa consciência se desvela através de múltiplos signos anunciadores (seu lvo, a corda, a recordação de José da Bahia) e o induz a aniquilar o antigo rival. O que confere sentido à vida é o ato em si, pressagiado, premeditado e necessário, apesar de inútil, em *Angústia*, imprevisível e gratuito em *O Estrangeiro*. Para ambos, porém, a gratuidade do ato conduziu-os à experimentação da liberdade posto que, existindo, estão condenados a ser livres, livres e responsáveis.

Oriundo de uma aristocracia rural decadente — decadência que se precipita durante o "reinado" do avô Trajano e se aprofunda com o pai, a origem de seus males —, Luis da Silva é consciente de sua degradada situação no mundo. Frustrado em seus amores por Marina e em seus sonhos vagos de ascensão social, o personagem, ao contrário de Meursault, é um ser atormentado pela angústia de quem comete um crime, que mergulha numa espécie de delírio verbal — jorro da memória de uma consciência invisível —, fluxo ininterrupto de imagens e associações recorrentes, inspirado no monólogo interior: "tenho-me esforçado por tornar-me criança — e em consequência misturo coisas atuais com coisas antigas"<sup>12</sup>. O desejo de anulação do "horível fardo do tempo" (Baudelaire dixit) obriga-o a procurar refúgio no passado mitificado. Entre esse passado mais ou menos longínquo e o agora-presente, perfila-se, entretanto, a imagem obsedante da "cara balofo de Julião Tavares":

*Procuo refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou.*<sup>13</sup>

12. Graciliano RAMOS. *Angústia*, p.20.

13. Id., *ibid.*, p.20.

O conflito entre cultura e natureza provoca em *Angústia* uma visão "naturalizada" do homem e a impressão de que a ordem natural predomina sobre o lado humano, à semelhança dos romances naturalistas: "A cidade estava em cio, era como o chiqueiro do velho Trajano". O bestiário de Graciliano Ramos denota toda a ausência de concessão estética ou moral: o homem é quase sistematicamente associado a animais rasteiros e repelentes — formigas, lagartixas, baratas, ratos, cobras, aranhas, urubus, pulgas, moscas, lesmas etc. A desintegração da subjetividade do sujeito processa-se igualmente na forma de autonomização dos objetos que se tornam ameaçadores:

*As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços que eram preenchidos. Estava ali um típografo emendando composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greve, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes.<sup>14</sup>*

O caráter aparentemente ilógico, surrealista, manifesto através da prática da escrita automática é por demais evidente em inúmeras páginas de *Angústia*. Mas, diferentemente dos surrealistas, que consideram os objetos em sua perspectiva onírica, como objetos capazes de despertar desejos e sonhos — fonte de poesia —, o "herói" de Graciliano, como os heróis de Kafka, sente-se ameaçado em sua integridade física pela própria natureza bestializada. O sonho, aqui, vira pesadelo: em vez de imagens poéticas, temos prenúncios de destruição e morte. Neste aspecto, assemelha-se ao personagem sartreano de *A Náusea*, que se acha só, "no meio das Coisas inomináveis. Só, sem palavras, sem defesas, elas me cercam, por baixo, por trás, por cima."<sup>15</sup> Não se concebem os objetos fora de sua função comunicativa associada à subjetividade do indivíduo. No escritor alagoano, como em Sartre e Camus, a crise e a desintegração da linguagem são acompanhadas de uma desintegração homóloga de todos os valores positivos e coletivos. O único valor reconhecido pela sociedade de mercado é, doravante, o valor de troca. É esta a marca da tragédia do homem moderno. *O Estrangeiro*, neste caso, constitui, nas palavras de Sartre, "uma obra clássica, uma obra de ordem, composta a propósito

14. Id., *ibid.*, p.225.

15. Jean-Paul SARTRE. *La Nausée*, p.177.

do absurdo e contra o absurdo"<sup>16</sup>, pois culmina na apoteose do homem em pé, aquele que não se deixa subjugar:

*Nesse momento, e no fim da noite, sirenes uivaram. Anunciavam partidas para um mundo que agora me era para sempre indiferente. [...] Como se esta grande cólera me tivesse purgado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de signos e de estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. [...] Para que tudo seja consumado, para que eu me sinta menos só, tinha apenas a desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me acolhessem com gritos de ódio.<sup>17</sup>*

Para concluir, retomemos o título deste trabalho: "Graciliano e Camus, existencialistas?" Reportemo-nos à definição de romance existencialista proposta por Zima:

*Sem querer excluir outros empregos do adjetivo usado, chamo existencialista um texto (romanesco ou outro) no qual a transição da ambivalência sócio-semântica para a indiferença desencadeia não apenas uma crise da identidade subjetiva, mas engendra uma visão da realidade na qual o sujeito individual se apaga, esmagado pelas pressões objetivas.<sup>18</sup>*

A despeito das estruturas semânticas e narrativas de *Angústia* e de *O Estrangeiro* diferirem sensivelmente, encontramos naquele a ambivalência cujo tema principal é a crise da identidade individual, expressa pela desintegração do sujeito na memória, na forma da livre associação de idéias. Neste último, predomina a indiferença, na qual o sujeito se apaga, o que não sucede em Graciliano. Em comum, a idéia de que a existência se impõe, através da angústia de Luis da Silva e na prisão de Meursault. Ambos se deparam com a constatação do absurdo do mundo, manifesto na ausência de intersubjetividade num universo de mônadas afetivas. Em contrapartida, diferenças significativas afloram na configuração do herói: Meursault, de absurdo passa a herói trágico, mas não é problemático. Luis da Silva é o protótipo do herói trágico e problemático posto que, consciente de seu divórcio com o mundo e buscando instaurar o equilíbrio perdido, assume deliberadamente um ato que, embora gratuito, lhe confere toda a sua real dimensão de homem livre. Do ponto de vista estilístico, sobrepõem-se, de forma flagrante, as confluências do romance brasileiro com *A Náusea*. O clima de amarga lucidez a que ascendem os personagens de *Angústia*, *O Estrangeiro* e *A Náusea* é o tributo pago à sua existência de homens livres, logo responsáveis, em meio à alienação e ao silêncio circundantes.

16. Id., *Explication de L'Étranger*, p.147.

17. Albert CAMUS. *L'Étranger*, p.1211-1212.

18. Pierre V. ZIMA, *op. cit.*, p.218.

De natureza pessimista, o romance existencialista alcança, contudo, uma função positiva na literatura contemporânea ao indagar o lado vivencial, existencial, e não apenas social da condição humana em suas múltiplas representações. Em sua trajetória, indica o caminho do eterno renascer e conduz o homem a assumir sua humana condição, tal como o concebe o mestre alagoano:

*Deixemos de parte as inteligências capazes de forjar humanidade diferente da nossa, humanidade de hospícios, cheia de aberrações, seres semelhantes às figuras mitológicas que representam animais e homens num corpo só. O lado humano confunde-se com um deus, o lado animal é qualquer coisa parecida com o diabo. Mas há desequilíbrio. As vezes, a divindade pesa demais, outras vezes o inferno prevalece. Queremos a fusão dessas idealizações loucas. Somos criaturas medíocres, nem deuses nem diabos.*<sup>19</sup>

### Résumé

Étude comparative des romans *Angústia* de Graciliano Ramos et *L'Étranger* d'Albert Camus qui met l'accent sur les marques discursives ayant trait à l'existentialisme. L'analyse intertextuelle porte sur un espace romanesque propre au XXème siècle et se construit à partir d'une référence au paradigme du genre, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

### Referências Bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothee de Bruchard. Florianópolis: UFSC/Aliaça Francesa, 1988. (Tradução de *Peits poemes en prose*)
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. In: -----, *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)
- , *Le Mythe de Sisyphé*. Essai sur l'absurde. Paris: Gallimard, 1990. (Col. Folio Essais, 11)
- DOSTOIEVSKI, Les nuits blanches. *Le sous-sol*. Tradução de Pierre Pascal e Boris de Schoezer. Paris: Le Livre de Poche, 1969.
- HANNE, Didier. En désespoir de cause? A propos de Samuel Beckett. *Critique Communiste*, n. 98, verão 1990. p.44-50.
- PAZ, Octavio. André Breton ou a busca do início. In: -----, *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.221-230.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- , O fator econômico no romance brasileiro. In: -----, *Linhas tortas*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul. Explication de *L'Étranger*. In: -----, *Critiques littéraires. Situations I*. Paris: Gallimard, 1975. (Col. Idées, 340)
- , *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1972. (Col. Folio)
- ZIMA, Pierre V. *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus*. Paris: Le Sycomore, 1982.
19. Graciliano RAMOS. O fator econômico no romance brasileiro, p.279.

# A encenação poética da cidade em Mário de Andrade e Émile Verhaeren<sup>1</sup>

Rita Olivieri

Universidade Estadual de Feira de Santana/CNPq

*J'ai soif des villes de France et d'Europe et du monde  
Venez toutes couler dans ma gorge profonde  
(Apollinaire)*

## Resumo

Estudo comparativo da imagem da cidade em *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade e *Les Villes Tentaculaires* do poeta belga Émile Verhaeren. Este trabalho coloca em evidência a maneira como os dois autores abordam as relações entre o sujeito lírico e a cidade. Analisa-se a construção poética ambivalente da imagem da cidade - a um só tempo luz e treva - encenada por essas obras.

A obra do escritor belga Émile Verhaeren (1855-1916) teve uma repercussão importante na literatura brasileira. Lida, admirada e imitada pelos escritores simbolistas brasileiros, a partir do final do século XIX, a obra de Verhaeren continuará ecoando, com uma certa intensidade, no contexto literário do Brasil até o modernismo. Seu livro *Les Villes Tentaculaires* serviu de leitmotiv para os «poemas metálicos» do baiano Eurico Alves (1909-1974) e para o Mário de Andrade (1893-1945) de *Paulicéia Desvairada*. A leitura de *Les Villes Tentaculaires* de Verhaeren, cujos versos eloquentes encenam as transformações da nova era industrial, com suas usinas e metrópoles, levou Mário de Andrade a pensar em fazer, segundo suas próprias palavras, «um livro de poesias 'modernas', em versos livres, sobre minha cidade».<sup>2</sup>

Neste nosso trabalho, interessa-nos discutir as relações intertextuais que se estabelecem entre *Paulicéia Desvairada* e *Les Villes Tentaculaires*, tomando como fio condutor da nossa análise, o processo de elaboração esté-

- 1 Originalmente, texto de uma comunicação apresentada no XVIII Symposium on Portuguese Traditions, University of California, UCLA, Los Angeles, abril 1995.
- 2 Mário de Andrade, «O Movimento Modernista». In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974, p. 242. Para uma visão sobre a repercussão da obra de Verhaeren no Brasil, consultar o artigo de minha autoria, «La répercussion de l'oeuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne». In: *TEXTYLES: revue des lettres belges de langue française*. Bruxelles, n° 11, 1994, p.163-170.

tica da imagem da cidade nessas obras. Parece-nos importante precisar o diálogo entre as obras referidas, e apreciar a singularidade de cada autor no processo de construção da imagem da cidade, inscrevendo nos textos as marcas do mundo moderno.

Procederemos portanto a uma análise da representação da cidade moderna nas obras desses escritores. Da realidade à ficção, qual o percurso de leitura da cidade moderna empreendido por nossos autores, que vivenciaram a experiência da cidade em espaços diversos: Verhaeren, nas metrópoles européias, Paris, Bruxelas, Londres, no final do século XIX, início do século XX; Mário de Andrade na São Paulo efervescente do início do século, testemunhando o processo radical de transformação da cidade em metrópole.

Nosso trabalho articula os dados provenientes da vivência das culturas diversas por parte desses poetas, com a forma singular de encenação ficcional desses dados em cada uma das obras que constituem o nosso objeto de estudo. Intencionamos, desse modo, elaborar uma análise crítico-interpretativa dos contatos de influência entre Emile Verhaeren e Mário de Andrade, especificando as relações intertextuais e as diretrizes que embasam suas tendências estéticas.

## I A cidade nas letras do seu tempo

O crítico inglês Raymond Williams, no seu livro *O campo e a cidade*<sup>3</sup>, nos mostra como o antagonismo campo-cidade se intensifica nos momentos de mudanças sócio-econômicas radicais da sociedade, quando o mito de uma sociedade mais «natural», de um passado mais feliz é evocado em oposição a um momento presente decadente. Através dos séculos, o contraste entre campo e cidade persiste e o contexto histórico se encarrega de moldar as diversas associações positivas e negativas que os homens, num determinado momento, incorporam às imagens do campo e da cidade.

Emile Verhaeren é um dos primeiros poetas da «vida moderna», na medida em que sua poesia incorpora as transformações sofridas pelo mundo, resultantes do capitalismo burguês, a partir da Revolução Industrial. A temática de *Les Villes Tentaculaires*, publicado em 1895, faz com que a crítica refira-se frequentemente a Verhaeren como o «poeta da cidade», inscrevendo-o na tradição da poesia urbana inaugurada por Baudelaire. Na verdade, a poética de Verhaeren funda-se no antagonismo campo-cidade que se inscreve numa oposição maior, a de uma existência humana cindida entre natureza e cultura, eterno dilema da condição humana. No caso de Verhaeren, muitas vezes a

3 Raymond Williams. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

crítica subestima o fato de que o campo também está presente na sua obra enquanto referente e de maneira tão intensa quanto o espaço urbano. Expandindo a dimensão geográfica-espacial, a ficcionalização da cidade e do campo em Verhaeren, remete às contradições das formas fundamentais do homem se organizar e viver e à maneira como ele se relaciona consigo mesmo e com o outro.

Verhaeren publica *Les Villes tentaculaires* no final do século XIX. As relações econômicas e sociais em plena ebulição marcam esse período de transição, entre o final do século XIX e o início do XX, de transformações essenciais no que diz respeito aos meios de produção e à organização do trabalho. No campo, o capitalismo agrário impunha novas formas de relação de trabalho e condenava à morte, ou ao êxodo rural, os que não possuíam capital para «modernizar» sua produção. A literatura da época tematiza o poder de sedução que a cidade exerce sobre a população rural. Assim, o escritor inglês Charles Dickens (1812-1870) constrói em *Dombey and Son*, a imagem de uma cidade monstruosa, devoradora de homens, numa perspectiva semelhante à que será desenvolvida posteriormente por Verhaeren e outros escritores.

A obra de Verhaeren retoma a imagística do monstruoso para caracterizar a cidade, como o próprio título do livro *Les Villes Tentaculaires* sugere. Também no seu livro *Les Campagnes Hallucinées*, o poeta belga coloca em cena o campo agonizante e dá ênfase à função central que a cidade passa a assumir para o homem: «Tous les chemins vont vers la ville» («La ville» / *Les Campagnes Hallucinées*).<sup>4</sup> Efetivamente, na Europa, a partir dos meados do século XIX, todos os caminhos levam à cidade. Este período vivencia a concentração do poder econômico no espaço urbano. Raymond Williams constata que «em meados do século XIX, a população urbana da Inglaterra já excedia a rural — pela primeira vez em toda a história da humanidade» e acrescenta, «como marca divisória da passagem para um novo tipo de civilização, a data é da maior importância. No final do século XIX, a população urbana já chegava a três quartos do total».<sup>5</sup> A imagem da cidade invade a literatura do século XIX, escritores de tendências estéticas diversas como Balzac, Victor Hugo e Walt Whitman, exibem nas suas obras as múltiplas faces da urbe.

A cidade e seu principal personagem, a multidão, tornam-se o centro de

4 Siglas adotadas neste texto: CH (*Les Campagnes Hallucinées*); VT (*Les Villes Tentaculaires*); PD (*Paulicéia Desvairada*). As citações dos poemas foram extraídas das seguintes edições: Andrade, Mário de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.  
Verhaeren, Emile. *Les Campagnes Hallucinées et Les Villes Tentaculaires*. Paris: NRF/Gallimard, 1982.

5 Op. cit., nota 2, p. 293.

interesse da obra dos maiores poetas e romancistas do século XIX, preocupados em compreender as mudanças essenciais no comportamento e na mentalidade do novo homem urbano. Se a obra de Baudelaire é considerada pela crítica literária como um marco da nova sensibilidade que inaugura a tradição da poesia urbana moderna, sobretudo depois dos célebres ensaios que Walter Benjamin<sup>6</sup> consagrou ao poeta, ela não é porém um fenômeno isolado, talvez seja o mais genial, mas certamente não o único. Assim é que, as obras de escritores ingleses como Blake (1757-1827) e Wordsworth (1770-1850) que viveram entre o final do século XVIII e o início do século XIX, já prenunciavam uma nova sensibilidade, uma forma singular de captar as relações complexas e contraditórias que se impunham aos habitantes de uma grande cidade como Londres:

(...)

«O Friend! one feeling was there which belonged  
To this great city, by exclusive right;  
How often, in the overflowing streets,  
Have I gone forwards whith the crowd, and said  
Unto myself, «The face of every one  
That passes by me is a mystery!»<sup>7</sup>

Esses versos de Wordsworth evocam uma experiência fundamental do homem urbano moderno: a experiência da multidão na grande cidade e o sentimento da perda de identidade. A relação indivíduo/multidão será retomada nas obras de Baudelaire, Edgard Allan Poe, Dostoievski, tornando-se uma constante em toda a literatura urbana posterior. Um dos traços característicos da modernidade é essa identificação do escritor com o *flâneur*, trazendo para a literatura a rua e suas múltiplas cenas do cotidiano da grande cidade. A percepção do artista moderno volta-se para o referente urbano, às vezes, numa atitude de revolta, denunciando o processo de reificação que as novas relações sociais impõem ao homem, outras vezes, numa atitude de admiração, exaltando a urbe como um espaço ilimitado de possibilidades.

Os movimentos de vanguarda das duas primeiras décadas do século XX rompem com a tendência à representação naturalista predominante no século XIX. Além de introduzir novos elementos temáticos que se transformam em verdadeiros signos do moderno, as vanguardas revolucionam as formas literárias e a relação do escritor com o seu texto, acentuando o caráter lúdico da literatura, privilegiando o jogo, o humor irônico e grotesco em detri-

6 Os textos de Benjamin sobre Baudelaire escritos no final dos anos 30. Cf. Walter Benjamin. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

7 Wordsworth, *Prelude*, citado por R. Williams, *ibid* nota 2, p.211.

mento da visão trágica e séria dos estilos do século XIX. O centro de interesse desloca-se do referente real para o referente linguagem: a imitação da realidade de cede lugar ao experimentalismo estético. A representação da cidade, inscrita num espaço histórico e geograficamente delimitado, converte-se conscientemente em escritura.

A publicação de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade em 1922 inaugura o movimento modernista no Brasil. São Paulo transformara-se numa metrópole internacional, num grande centro econômico e cultural. Como toda metrópole, uma parte importante do que se passava no país e no mundo repercutia em São Paulo. Sem nunca ter saído do país, Mário de Andrade tinha notícias dos movimentos de vanguarda da Europa. Embora *Paulicéia Desvairada* ainda apresente traços simbolistas, a atitude estética geral é modernista e pertence ao espírito moderno do século XX. Nesta obra o poeta modernista brasileiro, inspirado nas grandes matrizes estilísticas da vanguarda, funda no Brasil a escrita moderna. No entanto, é a obra de Emile Verhaeren, *Les Villes Tentaculaires*, que lhe motiva a escrever *Paulicéia Desvairada*. Motivação fundada mais na temática, no posicionamento ético e na visão de mundo que Verhaeren expõe no seu livro, do que numa identidade estilística, à despeito da referência que o escritor brasileiro faz aos versos livres de Verhaeren e à emoção que seu estilo eloqüente imprime à sua poesia. Em outro texto, já referido, discutimos alguns aspectos dessa motivação. Nosso trabalho atual questiona a singularidade de cada autor no processo de enunciação poética da cidade.

## II O eu lírico e a construção da cidade-texto

O processo de reelaboração do referente urbano em *Paulicéia Desvairada* e *Les Villes Tentaculaires* segue caminhos diversos no que diz respeito à relação do eu lírico com a cidade texto.

Nos poemas de VT, o eu lírico está ausente do texto, em nenhum momento o poeta assume o discurso poético na primeira pessoa. Na sua função de mediador entre o seu texto e a experiência cidadina, o poeta descreve essa experiência como alguém que observa a realidade de fora, criando assim a ilusão de objetividade. Isso não significa que a emoção esteja ausente. Os poemas de VT possuem um forte conteúdo emocional. Na verdade, o poeta nos deixa perceber, indiretamente, os seus sentimentos. Utilizando-se de uma técnica próxima da estética expressionista, Verhaeren exagera e deforma a realidade, buscando na desproporção das imagens, meios que intensifiquem a emoção. Percebe-se portanto que o poeta está em desacordo com a realidade material representada. Não existe, porém, nenhuma intenção de particuliarizar a experiência, nem do ponto de vista do sujeito — que não assume

explicitamente as marcas de subjetividade no texto — nem do ponto de vista do objeto — pois não se trata de uma cidade específica mas da «cidade tentacular», ou seja, de todas as «cidades tentaculares»:

(...)

*C'est la ville tentaculaire,  
La pieuvre ardente et l'ossuaire  
Et la carcasse solennelle.*

*Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini  
Vers elle.*

(«La ville»/CH)

Há portanto uma intenção de generalizar a experiência cidadina, descrevendo-a como um fenômeno que independe da vontade do indivíduo, revestindo-a assim de uma certa tragicidade. O destino do homem é a cidade que se alimenta da morte do campo:

*La plaine est morte, avec ses clos, avec ses granges  
Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,  
La plaine est morte et lasse et ne se défend plus,  
La plaine est morte et morte - et la ville la mange.*

(...)

*Et maintenant, où s'étagaient des maisons claires  
Et les vergers et les arbres parsemés d'or,  
On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,  
la noire immensité des usines rectangulaires.*

(...)

(«La plaine»/VT)

Em Verhaeren a imagem da cidade está vinculada ao campo, os seus poemas encenam, através da rede de metáforas que elaboram, um movimento dialético entre construção e destruição. É interessante notar que «La ville» é o primeiro poema de Les Campagnes Hallucinees, enquanto que «La plaine» é o poema de abertura de *Les Villes Tentaculaires*. A intenção de estabelecer uma relação entre CH e VT é expressa por Verhaeren desde a edição original

8 Cf. Maurice Piron no seu prefácio de CH e VT, publicado pelas edições NRF/Gaillimard, 1982: *Ce lien était tellement évident aux yeux du poète qu'il réunira les deux recueils en les rééditant au Mercure de France, en 1904, sous le titre: Les villes tentaculaires, précédées des Campagnes Hallucinees. Lors des rééditions ultérieures, notamment dans l'édition définitive de 1912, ces deux oeuvres resteront associées l'une à l'autre.*

de CH. Em 1904 ele reunirá os dois volumes que passarão a ser editados juntos.<sup>8</sup>

Nos versos de «La plaine» transcritos acima o poeta registra, através de notações exteriores, a destruição da paisagem natural do campo que vai sendo substituída pela paisagem artificial urbana. O cenário urbano construído por Verhaeren remete à realidade das grandes cidades capitalistas modernas, em torno das quais crescem os subúrbios com suas fábricas e suas ruas miseráveis. Espaço intermediário entre a cidade e o campo, essas aglomerações industriais, na visão do Verhaeren de CH e VT, surgem predominantemente associadas a imagens negativas, como uma ameaça a existência das duas formas fundamentais de organização da vida humana. No longo e célebre poema «Les Usines» Verhaeren evoca um quadro desolador da sociedade industrial, no qual o homem aparece como vítima da miséria social e existencial causadas pelas novas relações sócio-econômicas:

*Se regardant avec des yeux cassés de leurs fenêtres  
Et se mirant dans l'eau de poix et de salpêtre  
D'un canal droit, marquant sa barre à l'infini,  
Face à face, le long des quais d'ombre et de nuit,  
Par à travers les faubourgs lourds  
Et la misère en pleurs de ces faubourgs,  
Ronflent terriblement usines et fabriques.*

(...)

*Automatiques et minutieux,  
Des ouvriers silencieux  
Règlent le mouvement  
D'universel tictaquement  
Qui ferment de fièvre et de folie  
Et déchiquette, avec ses dents d'entêtement,  
La parole humaine abolie.*

(...)

Nesse mundo que o poeta faz emergir há uma inversão de papéis: o homem transforma-se em objeto, enquanto que as fábricas são personificadas e representadas através de uma imagística do monstruoso. «Les usines» é um poema exemplar da temática do processo de reificação do homem numa sociedade que transformou o capital em sujeito.

Os poemas de VT realçam o aspecto físico da cidade. As notações exteriores se prendem quase que exclusivamente ao caráter material do tecido urbano cujos principais elementos em VT — fábrica, porto, bazar, bolsa —



giram em torno das atividades industriais, comerciais, e financeiras, dando ênfase ao poder econômico da cidade. Por outro lado, funcionando como um contraponto ao poder do dinheiro, surge a miséria social por ele gerada na descrição das ruas sombrias com seus bares e prostíbulos.

Os poemas de VT são escritos a partir de uma consciência social. O indivíduo não aparece no texto, nem como sujeito poético, nem como personagem. As figuras humanas diluem-se na aglomeração, perdem a sua identidade própria, confundindo-se com o grupo — trabalhadores, operários, prostitutas, bêbados, mendigos — ou reduzidas a um tipo — burguês, soldado, padre. O principal personagem é a cidade, seus habitantes são apenas figurantes, povo, massa, multidão. Na cidade-texto de Verhaeren, a dimensão individual do homem não se manifesta.

No que diz respeito a Mário de Andrade, observamos que ele assume um procedimento diverso de Verhaeren no tratamento dessa questão. Em PD a perspectiva adotada na relação do poeta com a cidade-texto aflora de uma consciência individual. O poeta assume as marcas subjetivas da enunciação. O eu lírico atualiza a essência da sua experiência cidadina no seu discurso poético: a cidade vive através dos seus olhos («Estes homens de São Paulo./ todos iguais e desiguais./ quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos./ parecem uns macacos, uns macacos», «Os cortejos») e ao mesmo tempo, ele se vê na cidade («Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas.../ Higienópolis!...As Babilônias dos meus desejos baixos...», «Coloque sentimental»). O primeiro verso do poema de abertura de PD, «Inspiração», confere o tom intimista que vai predominar na construção da cidade-texto: «São Paulo! comoção de minha vida...». A paisagem urbana é interiorizada, o itinerário do eu lírico pelas ruas da cidade não se contenta com a representação exterior do aspecto físico do tecido urbano, voltando-se para a forma como ele vivencia essa realidade.

Na cidade-texto que Mário de Andrade constrói em PD, os cenários naturais ocupam um lugar de destaque. Uma das suas funções é a de se contrapor aos cenários artificiais, materializando o antagonismo entre natureza e cultura: «Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde.../ As sujidades implexas do urbanismo» («O domador»). O processo de interiorização da paisagem urbana privilegia a natureza que funciona como um espelho do estado animico do eu lírico. Os três primeiros poemas da série intitulada «Paisagem» enraizam-se nesse procedimento que é próprio da estética simbolista, cujas marcas permanecem em PD, primeira obra modernista de Mário de Andrade. Os versos de abertura dos três poemas invocam o cenário natural, imprimindo-lhe um toque subjetivo. As paisagens representadas coadunam-se com o estado

9 Cf. Antônio Cândido, *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p. 257. Na mudança de trajetória do poeta modernista, o poema «Louvação da tarde» do livro *Remate de Mates* ocupa, segundo Cândido, uma posição-chave.

de espírito sombrio e melancólico do eu lírico: «Minha Londres das neblinas finas...» («Paisagem nº 2»); «Ecuridão dum meio-dia de invernia...» («Paisagem nº 3»); «Chove?! Sorri uma garoa cor de cinza./ Muito triste como o tristemente longo...» («Paisagem nº 4»).

Na evolução da obra poética de Mário de Andrade a crítica constata que há uma «passagem da poesia mais exterior dos primeiros tempos de luta modernista para a poesia mais interior da última fase»<sup>9</sup>. Admitimos que existe essa progressão e que o conjunto de poemas de PD pode ser considerado menos intimista do que os de *Lira Paulistana*, por exemplo. Mas discordamos dos que afirmam que a poesia de PD é objetiva e que neste livro a cidade é apreendida do exterior<sup>10</sup>. Situamo-nos entre aqueles que reconhecem que o processo de interiorização da paisagem urbana já se faz presente em PD e que é «essencialmente através de suas emoções que conhecemos sua cidade»<sup>11</sup>. Com efeito, as imagens da cidade em PD são fixadas pela emoção do eu lírico:

*Profundo. Imundo meu coração...*

*Olha o edifício: Matadouros da Continental.*

*Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios...*

*Minha alma corcunda como a avenida São João...*

*E dizem que os polichinelos são alegres!*

*Eu nunca em guisos nos meus interiores arlequinais!...*

*Paulicéia, minha noiva...Há matrimônios assim...*

*Ninguém os assistirá nos jamaís!*

*As permanências de ser um na febre!*

*Nunca nos encontramos...*

*Mas há rendez-vous na meia-noite do Armenonville...*

*E tivemos uma filha, uma só...*

*Batismos do sr. cura Bruma;*

*água-benta das garoas monótonas...*

*Registrei-a no cartório da Consolação...*

*Chamei-a Solitude das Plebes...*

*Pobres cabelos cortados da nossa monja!*

(«Tristura»)

10 É o que sustenta Roger Bastide, no seu livro *Poetas do Brasil*, São Paulo/Curitiba: Editora Guairá, p. 56.

11 Ponto de vista defendido pela professora Maryvonne Boudoy, na sua tese de doutorado pela Universidade de Paris III, *La ville de São Paulo dans l'oeuvre de Mário de Andrade*, Paris: 1979, p. 58.

A leitura do poema nos ajuda a compreender a maneira como Mário de Andrade estrutura sua cidade-texto, correlacionando os dados exteriores (a São Paulo dos anos 30 que é o ponto de partida para a encenação poética da cidade) com a expressão da subjetividade do eu lírico. Ao elaborar seu poema, articulando a representação do espaço físico da cidade com o devaneio do eu lírico, Mário de Andrade expõe o espaço intervalar de sua cidade-texto, construída entre o real e o imaginário. Todavia, o que ocupa o primeiro plano da cena não é o espaço físico da cidade, mas o modo como o indivíduo apreende esse espaço, suas inquietações e angústias enquanto perambula pelas ruas. Instaura-se a tensão dialética solidão/multidão («E tivemos uma filha, uma só.../ (...) Chamei-a Solitude das Plebes») procedimento próprio da literatura urbana da modernidade, que consiste em confrontar a solidão do homem ao espaço público da cidade. A relação entre o eu lírico e a cidade-texto é marcada por um sentimento contraditório de encontro e desencanto, ou melhor pela única forma possível de relacionamento, a de «um matrimônio solitário» que enfatiza a perda de conexão entre o eu e a cidade. Mas se existe ruptura, descontinuidade, não existe separação, o que significaria resolução do conflito. Daí decorre o estado de angústia e de inquietação do eu lírico e a relação contraditória, de afetividade e repulsa em relação à cidade, que se instaura nos poemas de **PD**. O indivíduo não se separa da cidade pois esta não se reduz a um espaço físico exterior, ela é uma forma de ser e de sentir do homem urbano moderno: «Minha alma corcunda como a avenida São João». A cidade é o duplo do homem, o *outro* construído à sua imagem.

Os poemas de **PD** fundem a poesia da rua, da cidade, à poesia em torno do eu. À fragmentação espacial da cidade corresponde um ser também fragmentado, incapaz de reconstituir um sentido global para a multiplicidade de vivências que experimenta. A natureza heterogênea, paradoxal e efêmera da realidade cidadina, recitada em **PD**, impede que o eu lírico apreenda globalmente o seu sentido. A sua percepção da cidade-texto é, por conseguinte, fragmentada e contraditória: «Arlequinall... Trajes de losangos... Cinza e ouro.../ Luz e bruma... Forno e inverno morno...», («Inspiração»). Fonte de emoções contraditórias, simultaneamente «mãe» e «madrasta» (poema «Tu»), a cidade-texto confunde o eu lírico, que se perde entre os seus múltiplos signos.

A relação entre o eu lírico e a cidade é marcada pelo isolamento do primeiro e pela mobilidade da segunda. Em **PD** vemos um eu lírico que luta para manter a sua identidade ao tempo em que constata a perda de identidade da sociedade como um todo. O eu lírico tenta afirmar sua individualidade e escapar da uniformidade da massa. Assim a visão que temos do poeta em **PD** é de um ser que se coloca à margem de uma sociedade que lhe asfixia. O eu lírico é um ser perdido no labirinto da cidade e manifesta seu desacordo com

a ordem social, através de uma postura de isolamento em oposição aos valores vigentes nesse meio. O olhar crítico e irônico do eu lírico desmascara o caráter degradante e repulsivo de uma sociedade que expulsou a poesia, obrigando-a a refugiar-se no espaço do sonho.

A imagem da cidade construída em **PD** corresponde à de uma metrópole moderna, cosmopolita, em que a atividade industrial tem o seu lugar ao lado de outras atividades. Não existe, como em Verhaeren, uma preponderância do papel da indústria na caracterização da cidade. A impressão que temos ao lermos **VT** é que a idéia da cidade moderna confunde-se com a da cidade industrial. Mário de Andrade explora mais o caráter heterogêneo do espaço urbano das grandes metrópoles que absorviam a indústria, mas mantinham os mais diversos tipos de atividades. É a realidade múltipla da cidade e de suas contradições que Mário procura encenar no seu texto. Através de uma linguagem que imita a fragmentação espacial urbana, Mário de Andrade re-produz a diversidade das imagens e a heterogeneidade humana que compõem o espaço urbano cujo caráter cosmopolita é intensificado pela diversidade das línguas incorporadas ao texto poético.

### III A imagem da cidade: treva e luz

Nos textos de **VT** e **PD**, a visão da cidade, embora predominantemente negativa, funde realidades contraditórias: vícios e virtudes são associados à imagem da cidade. As associações negativas são utilizadas basicamente na descrição do momento presente. Os autores opõem a realidade presente da cidade a uma realidade idealizada. Este processo de idealização se dá, seja pela evocação de um passado distante, seja pela projeção de um futuro promissor. Misto de condenação ao que há de precário na civilização e de admiração as suas forças renovadoras, a percepção poética da cidade denota a complexidade e a ambiguidade da relação dos poetas com a nova ordem social.

Nos poemas de **VT**, Verhaeren acentua o caráter ameaçador das novas relações econômicas e sociais. A cidade é particularmente descrita como um espaço de crimes e de vícios. O recurso a uma imagística do monstruoso e do inumano atribui às máquinas e às fábricas um caráter diabólico («Telle une bête énorme et taciturne (...) des chaudières et des meules nocturnes» / «La plaine») que associado à simbologia da cor negra, transforma o espaço descrito - no caso preciso da citação acima, o campo que se moderniza - num verdadeiro inferno, num espaço de trevas. Em **VT** o espaço idealizado se contrapõe às transformações capitalistas no campo e na cidade. No poema «La plaine», Verhaeren opõe o campo, atingido pelas transformações do capitalismo agrário, a um passado cujas imagens nos remetem ao mito do paraíso perdido:

(...)

*Dites! le repos tiède et les midis élus,  
Tressant de l'ombre pour les siestes,  
Sous les branches, dont les vents prestes  
Rythment, avec lenteur, les grands gestes feuillus.  
Dites, la plaine entière ainsi qu'un jardin gras,  
Toute la foule d'oiseaux éparpillés dans la lumière,  
Qui la chantent, avec leurs voix plénières,  
Si près du ciel qu'on ne les entend pas.*

(...)

Os poemas de VT se estruturam a partir dessa dicotomia entre inferno e paraíso, vício e inocência, treva e luz. O mito do paraíso perdido surge na evocação de um mundo harmonioso, um campo inocente e feliz, revelando o conflito do poeta dividido entre natureza e cultura. A idéia da cidade devorando o campo, tal como ela aparece em VT, reforça esse conflito. Porém, o poeta formado pelo século da ciência, se mostra seduzido pelo potencial das novas forças que a cidade produz, forças profundas que as forças aparentes e desintegradoras abafam. Assim organiza-se um outro antagonismo, não mais entre o campo e a cidade, mas entre a cidade das trevas e a cidade das luzes, o espaço urbano congregando, simultaneamente, as forças ameaçadoras e libertadoras. Nas suas obras posteriores Verhaeren evocará mais intensamente os elementos que compõem a imagem da cidade das luzes, onde o progresso, a cultura e a solidariedade entre os povos convivem. Em VT todavia, a ênfase recai sobre os dados que constroem a imagem da cidade das trevas. O espetáculo que o poeta exhibe aos nossos olhos são os vícios, os crimes e a miséria social da cidade:

(...)

*On se trahit, on se sourit et l'on se mord  
Et l'on travaille à d'autres morts.  
La haine ronfle, ainsi qu'une machine,  
Autour de ceux qu'elle assassine.  
On vole, avec autorité, les gens  
Dont les coffres sont indigents.  
On mêle avec l'honneur l'escroquerie,  
Pour amorcer jusqu'aux patries  
Et amener vers l'or torride et infamant  
L'universel affolement.*

(...)

(«La Bourse»)

(...)

*Mille désirs naissent, gonfiés, pesants, goulus.  
On les dirait si lourds que tous, n'en pouvant plus,  
Se prostituent en hâte et choient et se délivrent.*

*Et minuit sonne et la foule s'écoule*

— *Le hall fermé — parmi les trottoirs noirs;  
Et sous les lanternes qui pendent  
Rouges, dans la brume, ainsi que des viandes,  
Ce sont des filles qui attendent.*

(«Le spectacle»)

(...)

*Voici les travailleurs cassés de peine,  
Aux six coups de marteaux des jours de la semaine.*

— *O ces foules, ces foules  
Et la misère et la détresse qui les foulent!*

(...)

(«Les cathédrales»)

Embora as associações negativas prevaleçam na construção da cidade-texto, Verhaeren exprime as contradições da nova ordem social, atribuindo-lhe também um potencial libertador e revolucionário: vícios e virtudes compartilham o espaço urbano. Os poemas «L'âme de la ville», «La révolte» e particularmente os três últimos poemas de VT, «La recherche», «Les idées» e «Vers le futur» evocam as forças que liberam a cidade transformando-a num centro de luz. Sob a aparência de uma ordem falsa, a cidade esconde a essência de sua vocação, o poder das idéias:

*Sur la Ville, dont les désirs flambaient,  
Règnent, sans qu'on les voie,  
Mais évidentes, les idées.*

*On les rêve parmi les brumes, accoudées  
En des lointains, là-haut, près des soleils.*

*Aubes rouges, midis fumeux, couchants vermeils,  
Dans le tumulte violent des heures,  
Elles demeurent.*

(...)

(«Les idées»)

(...)

*Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge.  
Il est fumant dans la pensée et la sueur  
Des bras fiers de travail, des fronts fiers de lueurs,  
Et la ville l'entend monter du fond des gorges  
De ceux qui le portent en eux  
Et le veulent crier et sangloter aux cieux.*

(...)

*Et qu'importent les maux et les heures démentes,  
Et les cuves de vice où la cité fermenté,  
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,  
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,*

*Qui soulève vers lui l'humanité*

*Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.*

(«L'âme de la ville»)

Nos três últimos poemas de **VT**, não se trata mais da busca de um paraíso perdido através da idealização do campo, mas da projeção de um futuro que corresponde à utopia do espaço urbano liberto das forças opressivas. A própria cidade gera as idéias que guiarão a revolta popular contra uma sociedade injusta e desigual. No poema «La révolte» Verhaeren canta o potencial revolucionário da multidão:

(...)

*Tout ce qui fut rêvé jadis;  
Ce que les fronts les plus hardis  
Vers l'avenir ont instauré;  
Ce que les âmes ont brandi,  
Ce que les yeux ont imploré,  
Ce que la sève humaine  
Silencieuse a renfermé,  
S'épanouit, aux mille bras armés  
De ces foules, brassant leur houle avec leurs haines.*

(«La révolte»)

A revolta é fruto da consciência da necessidade de lutar para substituir as relações sócio-econômicas que oprimem o povo, por uma nova ordem baseada na justiça, na solidariedade e na igualdade social. Verhaeren sofre a influência das idéias socialistas do século XIX que fomentavam a organização da classe trabalhadora, a criação dos sindicatos, denunciavam as mazelas do capitalismo e projetavam uma nova forma de sociedade baseada no progresso consciente. Em alguns poemas de **VT**, Verhaeren demonstra compreender que o problema

da nova civilização não está na industrialização em si, nem na cidade, mas no capitalismo. O poeta denuncia na criação da sua cidade-texto as forças opressoras das cidades tentaculares e ao mesmo tempo alimenta a utopia dessas cidades se liberarem do poder do dinheiro e renascerem para um mundo mais justo. Os versos finais de **VT** encenam a renovação da esperança:

(...)

*En attendant, la vie ample se satisfait  
D'être une joie humaine, effrénée et féconde;  
Les droits et les devoirs? Réves divers que fait,  
Devant chaque espoir neuf, la jeunesse du monde!*

(«Vers le futur»)

Em **PD** as associações negativas também prevalecem na construção da cidade-texto. Como em **VT** reencontramos a imagística do monstruoso e a idéia da cidade ligada aos vícios, ao crime e à miséria social:

(...)

*Horríveis as cidades!  
Vaidades e mais vaidades...  
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!  
Oh! os tumultuários das ausências!  
Paulicéia - a grande boca de mil dentes;*

*e os jorros dentre a língua trissulca  
de pus e de mais pus de distinção...*

*Giram homens fracos, baixos e magros...*

*Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...*

(...)

(«Os cortejos»)

(...)

*Formigueiro onde todos se mordem e devoram...*

*O vento gela... Fermentação de ódios egoísmos*

(...)

*Mais um crime na Moóca!*

*Os jornais estampam as aparências*

*dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem danos...*

(...)

(«A caçada»)

(...)

*Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,  
as minhas delícias das asfixias da alma!  
Há feição. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!  
Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!  
A cainçalha...a Bolsa...as jogatinas...*

(...)

(«Rua de São Bento»)

O simbolismo das imagens assim como o estilo eloquente acentuado pelas interjeições, recriam o ambiente desagregador das cidades tentaculares de Verhaeren. Na encenação da cidade das trevas, Mário de Andrade exhibe os mesmos elementos que aparecem na cidade-texto de **VT**: o jogo, a prostituição, a bolsa - representando o poder destruidor do capital, que produz o tumulto fremente e vazio da urbe. Na designação do espaço urbano o recurso à simbologia das cores dá ênfase às cores sombrias («Entre as duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas») quando se quer aludir ao aspecto soturno, pesado e angustiante da cidade-texto. Em **PD**, Mário de Andrade privilegia a cor cinza, enquanto que Verhaeren elege a cor negra que serve de base às associações simbólicas com a morte. O poeta brasileiro inspirado no clima de sua cidade, explora o sentido simbólico da garoa, reforçando a impressão de melancolia, solidão e tristeza que invade o eu lírico. No entanto, a relação paradoxal, misto de afeto e de repulsa, que o eu lírico mantém com a cidade, e a correspondência existente entre o seu estado anímico e as notações exteriores, tornam mais complexo o sentido simbólico da garoa, muitas vezes descrita de maneira contraditória: «Sorri uma garoa cor de cinza,/ Muito triste, como um tristemente longo...» («Paisagem n° 4»).

A visão da cidade das trevas decorre de uma perspectiva crítica em relação ao capitalismo, semelhante à de Verhaeren, contrastando a miséria social da cidade com o poder do dinheiro. Ambos consagram um poema à figura do burguês<sup>12</sup>, principal agente da nova ordem social, e por conseguinte, na ótica dos nossos poetas, responsável pelas suas doenças sociais e morais. O diálogo que **PD** estabelece com **VT** deve-se mais ao posicionamento ético dos autores face à sociedade capitalista moderna, do que propriamente às questões de estilo. Por outro lado, a expressão de desacordo com a ordem social organiza-se diferentemente: enquanto em Verhaeren, como já observamos, o ódio se manifesta de maneira coletiva através das imagens da suble-

12 Cf. Verhaeren, «Une statue», terceiro dos quatro poemas que possuem o mesmo título em **VT** e que evocam os principais tipos da cidade, representando as forças positivas e negativas que ela produz: o monge (o amor); o soldado (a guerra); o burguês (o dinheiro) e o apóstolo (as idéias).

vação das massas oprimidas, em Mário de Andrade é a revolta do indivíduo que domina a cena:

*Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,  
O burguês-burguês!  
(...)*

*Todos para a Central do meu rancor inebriante  
Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!  
Morte ao burguês de gíolhos,  
Cheirando religião e que não crê em Deus!  
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio ciclico!  
Ódio fundamento sem perdão !*

*Fora! fora o bom burguês!...*

(«Ode ao burguês»)

A reiteração das palavras *ódio* e *morte* («Morte à gordura! Morte às adiposidades cerebrais! Morte ao burguês-mensal!») mimetizam a explosão da revolta do eu lírico. A referência ao «ódio fecundo» assinala o potencial transformador da violência numa perspectiva análoga a assumida por Verhaeren no poema «La révolte» («Tuer, pour rejoindre et pour créer»). Na «Ode ao burguês», a violência centrada no ódio que emana do indivíduo surge com a mesma intensidade com que Verhaeren descreve a fúria das multidões famintas:

(...)

*La rage, elle a bondi de terre  
Sur un monceau de pavés gris;  
La rage immense, avec des cris,  
Avec du feu dans ses artères;*

*La rage, elle a bondi  
Féroce et haletante*

(...)

(«La révolte»)

A atitude de divergência em relação às transformações impostas à cidade pela nova ordem social, conduz igualmente a um processo de idealização. Em **PD** o comportamento refratário do eu lírico às alterações introduzidas no espaço urbano acusa um sentimento de perda de identidade não somente do indivíduo, mas da sociedade como um todo, perda das raízes que a memória poética recupera momentaneamente, opondo passado e presente. No poema «Anhangabaú» a perda da identidade cultural da cidade é mencionada: «Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris». A metamorfose de uma

cidade em metrópole implica o aniquilamento de sua singularidade, de sua memória histórica. Neste processo, a cidade priva-se de sua própria imagem em proveito da cópia de uma cultura que lhe é estranha. Em « Anhangabaú », Mário de Andrade aflora a questão da identidade brasileira, lamentando as mudanças infligidas pelo tempo à natureza e à tradição cultural do país. Este posicionamento inscreve-se nas diretrizes do modernismo brasileiro que busca criar uma consciência nacional, contrapondo-se ao processo de simples imitação da cultura europeia: «Onde as tuas bananeiras?! Onde o teu rio rio encanecido pelos nevoeiros,/ contando histórias aos sacis?...».

No poema «Tietê» a evocação do passado nos leva à idealização de um espaço primitivo natural e de um momento histórico que revive as origens da cidade de São Paulo, nas descrições grandiosas das expedições bandeirantes em busca de ouro e de pedras preciosas. A volta ao passado recua até as origens, o eu lírico imita o bandeirante, viajante «abismal», escavando a memória para fazer reviver os verdadeiros valores que fundam a identidade física e cultural do seu espaço e que o crescimento urbano relegou ao esquecimento.

A construção da imagem da cidade das luzes aparece no poema final, «As enfiaduras do Ipiranga», texto que dramatiza o antagonismo entre as diversas forças que participam da representação do espaço urbano: de um lado, burgueses, operários, escritores convencionais; do outro, os artistas que encarnam o projeto modernista juntamente com o eu lírico. São estes últimos, evidentemente, que projetam no futuro, a utopia de um mundo harmonioso, caracterizado por um duplo movimento, a recuperação da identidade nacional e a abertura para o mundo:

(...)  
*Os tumultos da luz!...As lições dos maiores!...*  
*E a integralização da vida no Universal!*  
*As estradas correndo todas para o mesmo final!...*  
*E a pátria simples, una, intangivelmente*  
*Partindo para a celebração do Universal!*  
 (...)

O desejo de articulação do particular com o universal, tal como ele aparece no longo poema final, é característico do espírito cosmopolita do homem moderno. Ecos da poesia «whitmaniana» que encontramos também em Verhaeren. Em Mário de Andrade, no entanto, o tom predominante irônico do poema «As Enfiaduras do Ipiranga», dá a dimensão do seu cepticismo em relação à utopia de uma sociedade em que o espírito moderno possa se realizar. A poesia de Verhaeren alimenta a esperança de que as possibilidades

abertas para o homem pelo mundo moderno possam vir a efetivar-se. A poesia de Mário é mais céptica. Em **PD** encena-se o impasse entre o indivíduo e a sociedade que resiste à realização de seus valores.

A idealização romântica de Verhaeren, sua crença na existência de uma possibilidade de salvação para a sociedade moderna, ou seja, no seu potencial de emancipação, coaduna-se com o contexto positivista e evolucionista do final do século XIX e inspira-se particularmente nos ideais socialistas. A poesia de Mário de Andrade pertence a uma época que viveu a experiência da primeira guerra mundial e das vanguardas literárias, ambas fundamentais do ponto de vista da vivência histórica e literária. Em **PD** a idealização romântica aparece em relação ao passado, uma espécie de nostalgia que na obra de Mário de Andrade se justifica pela busca da tradição que embasa seu questionamento sobre a identidade brasileira. Todavia, quando se trata de projetar no futuro, a imagem da cidade das luzes, a idealização romântica e o estilo grave e sério de Verhaeren dão lugar, em Mário de Andrade, ao cepticismo e ao humor corrosivo dirigido contra a ordem burguesa. **PD** e **VT** constroem a encenação poética da cidade moderna na ambigüidade das imagens das trevas e das luzes. Mas enquanto Verhaeren projeta no futuro, a utopia da cidade das luzes — o que representaria o fim da imagem contraditória da cidade — o espírito céptico moderno de Mário de Andrade insiste na discrepância entre as imagens da cidade real e ideal, dando ênfase à inadequação do indivíduo ao seu meio social.

## Résumé

É tude comparative de l'image de la ville dans *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade et *Les Villes Tentaculaires* du poète belge Emile Verhaeren. Ce travail met en relief la façon dont les deux auteurs envisagent les rapports entre le sujet lyrique et la ville. On y analyse la construction poétique ambivalente de l'image de la ville - à la fois lumière et ténébres - mise en scène par ces oeuvres.



# Os eternos tormentos e o sorriso franco de Maria da Conceição Paranhos<sup>1</sup>

**Celina Scheinowitz**  
Universidade Federal da Bahia

Aceder em apresentar Maria da Conceição Paranhos no encontro "Com a palavra o escritor" pode parecer uma insolência. Ao coração é dado penetrar uma esfinge, percorrer conflitos, visitar alegrias, partilhar uma feminilidade, desvendar um sorriso franco?

Como vislumbrar o universo singular dessa personalidade plural? Dois nomes. Três, quatro... Mil desdobramentos do infinito... Falar é difícil, Conceição, você o sabe. E como o repetiu em *Os eternos tormentos*!... "(mero chalar sem asa)". Você o disse, dentro de parênteses, no 2º canto. Recitemos todo o canto 5: "Expressão inexpressiva,/ incuriosa busca.// Pede a tua vinda,/ refugo, última coisa.// Telefonam-me, sem fio/ e passam-me uma senha:/ é preciso viver/ a despeito da morte,/ é preciso falar/ a despeito do uso -/ tributo, traição/ desse discurso cego.// Enuncio./ Pronuncio.// Não podemos encerrar o desejo/ em celas de silêncio". "O sol permanece/ mudo e sempre/ em sua energia/ enjaulada", também você constatou, no canto 7. Já adiante, no canto 8, como você se assusta: "Eu disse isso?" (estrofe 3). É que, por "fadiga" e "excesso" (estrofe 3), haviam lhe escapado anteriormente os versos: "Essa palavra suplementar,/ onde encontrar seu espaço?// Inacabados prosseguiamos/ faltos da força de dizer" (estrofe 1), "Ainda assim ensaiamos/ escrevê-la/ inscrevê-la:/ estrela no céu sem lume" (estrofe 2).

Inadvertida e prematuramente, atingimos um ponto essencial. Ao ressaltar a dificuldade de nossa tarefa - aqui hoje - tocamos em um tema recorrente e obsessivo na poética de Conceição: o conflito voz/silêncio. Esse trauma, a teórica da literatura tentou resolvê-lo em sua dissertação *A fabulação do silêncio: por uma poética do indizível*, apresentada ao Curso de Mestrado em Letras da UFBA, em 1979. Conceição, podem as palavras bastar na expressão de um sonho, de uma dor? O eco pode substituir o "frisson"? A emoção pode sair de seu cerne e rumar para a periferia? Sinestésias têm funcionalidade efetiva? Elas existem, você as encontrou? Ou seria mais prudente nos calarmos para sempre?

---

1 Apresentação de Maria da Conceição Paranhos no projeto "Com a palavra o escritor", promovido pela Biblioteca Central da UFBA, Fundação Casa de Jorge Amado e Instituto de Letras da UFBA, em 17 de novembro de 1995.



Poeta, contista, ensaísta, dramaturga, crítica de literatura e de teatro, professora de literatura brasileira e de língua portuguesa - sim, quem melhor para transmitir conhecimentos do que aquele que transita com maestria e segurança absoluta pelos meandros do vernáculo? Nelson Rossi o entendera bem - mãe, avó, mulher, amiga... Mas estamos aqui para falar mais propriamente de uma obra. O que é pena, pois quão prazeroso seria tentar discernir uma pessoa, reter uma alma fugidia, retratar uma imaginação esfuizante, captar na sua integralidade um átimo da criação, desvendar, por exemplo, o mistério accidental de haver um dia Maria da Conceição Paranhos escrito um conto, o qual nunca conseguiu entender, segundo nos relatou certa vez em conversa ("A caminho de Morávia", em *Doutor Augusto partiu*)...

A poesia de Maria da Conceição Paranhos encontra-se em grande parte esparsa em periódicos, antologias, além daquela inédita e da reunida em livros. Neste caso, incluem-se *Chão circular* (Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1970), com apresentação de Adonias Filho; Prêmio Artur de Salles de poesia, concedido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, em 1969; *ABC re-obtido* (Salvador, Bureau Gráfica e Editora S/A, 1974, com apresentação de Rosa Virginia Mattos e Silva) e *Os eternos tormentos* (Salvador, Edições Macunaíma, 1986).

A prosa da escritora, também esparsa em várias publicações e inédita em grande parte, está desde há pouco acessível para o público no livro *Doutor Augusto partiu* (Contos, relatos & sonhos), editado em São Paulo, pela GRD, em 1995). Um dos contos da coletânea, "Um caso complicado", foi premiado em 1989 pela Universidade Federal do Paraná.

Algumas das antologias que incluem a poeta e contista são: *Moderna poesia baiana*, Rio, Tempo Brasileiro, 1967; *25 poetas de 1633 a 1968*, Salvador, IOB, 1968; *Doze contistas da Bahia*, Rio, Gráfica Record Editores, 1969; *Festas da Bahia*, Salvador, DESC, 1970; *Breve romanceiro do Natal*, Salvador, Edições Beneditina, 1972; *Poetas da Bahia em braille*, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976 e revista *Hera*, nº 18, Feira de Santana, Bahia, Edições Cordel, outubro 1993.

Como ensaísta, além de seus inúmeros artigos divulgados em jornais e revistas especializadas, publicou *O mundo ficcionalizado: dois ensaios* (Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1990, Prêmio do Concurso Nacional de Literatura "Cidade de Belo Horizonte", concedido pelo Departamento Cultural da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte) e *Adonias Filho: representação épica da forma dramática* (Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1990). É detentora do Prêmio nacional Fernando Pessoa, na modalidade ensaio, concedido pela Universidade da Paraíba e pelo Centro de Estudos Portugueses Hernâni Cidade, em 1989.

Foi coordenadora de Oficinas de criação literária, no Departamento de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia e na Fundação Casa de Jorge Amado, havendo sua interessante e generosa experiência no primeiro resultado no livro *As formas curtas da lírica*, publicado em São Paulo, pelas Edições GRD, em 1986.

Como dramaturga, trabalhou em montagem de peças, sua atuação evidenciando-se notadamente em *Qualquer um ou os sete pecados da cidade* (Salvador e Ouro Preto, 1973), sob a direção de Ewald Hackler, *Na colônia penal* (1979), dirigido por Reinaldo Nunes, detentor do troféu "Martim Gonçalves", no libreto para *La serva padrona* (*A criada quer ser patroa*) de Pergolesi, apresentado com a orquestra sinfônica da Paraíba e, em 1970, em Salvador, no Teatro Castro Alves, sob a regência do maestro Carlos Veiga e direção de Ewald Hackler (1978), na tradução de *Reigen* — *Ciranda* — de Arthur Schnitzler, com direção e cenário de Ewald Hackler e na peça de sua autoria, *A mesa está posta*, dirigida por Paulo Dourado. Por longos anos, foi encarregada dos textos para os programas da Escola de Teatro da UFBA e inúmeros são seus ensaios críticos e recensões voltados para os espetáculos teatrais, geralmente divulgados em diários de nossa cidade. Finalmente, digna de destaque é ainda sua participação como roteirista para vídeo, cinema e áudio.

Uma palavra rápida acerca das capas de seus livros. Ian Ewald Jr. foi responsável por duas delas. O mesmo tema, tratado como refração da imagem em *Chão Circular*, foi retomado na alusão à ordem/desordem estampada no *ABC re-obtido*.

*Os eternos tormentos* do poeta se sublinham na horizontalidade dos três desenhos de Calasans Neto, os quais, de tão eternos tiveram de ser seccionados, a fim de se conterem nas páginas do livro.

Em *Doutor Augusto partiu*, uma sugestiva fotografia de Lúcio Mendes Lima remete ao escritor - perene em sua estrutura invariante, embora voluntariamente arcaizado nos dados pictóricos da máquina de escrever antiga, no telefone antiquado, na flor murcha, nos livros com encadernação usada e nos demais objetos. Completando o quadro e dando-lhe vida, um belo jogo de luz e sombra.

Aproveitamos para nos referir à belíssima capa da revista *Hera*, com dois sonetos de Maria da Conceição Paranhos. Trata-se de um desenho de Antônio Brasileiro, talvez um auto-retrato, que é um poema à condição humana, ao homem acuado, rendido, sofrendor.

Mas a polimorfa Maria da Conceição Paranhos, na sua essência, é poeta. Queremos dizer com isso que, mesmo quando faz prosa, quando aborda temas da teoria e da crítica literária, quando se envolve nas vestes de Tália

e de Melpómene, mesmo quando respira e vive, continua poeta: todos nós já o percebemos. Filha de Zeus e de Antíope, sua ama-de-leite se chama Euphêmê, suas deambulações se fazem no Helicon e no Parnasso, seu templo é o Hieron e sua morada, o Olimpo - Musa.

Ouçamos o soneto *Penélope revisitada*<sup>1</sup>.

*Se perco qualquer um dos teus instantes,  
a ânsia do retorno me transtorna,  
enquanto fico ausente, em meu mirante,  
descrente de meu passo à tua porta.*

*Todo ruído traz tua presença -  
ausente do tecido desta espera,  
nutrida de miragens e da crença  
nascida em mim, comigo e eterna.*

*Amar assim, cercada pelo tempo,  
é como desfiar os fios da teia  
tecida e entretecida desde cedo.*

*Houve quem acolhesse o seu amado  
em malhas feitas e desfeitas sempre.  
Mas eu teço o momento de perder-te.*

Este poema para mim tem uma história. Quando o li pela primeira vez, em 1993, pensei comigo: isto é poesia. Ao lê-lo, a ninguém é dado duvidar, todos são obrigados a se render à evidência. É perfeito. Como acatar a organizadora de *As formas curtas da lírica*, ao refletir sobre o processo criativo, haver insinuado o constante questionamento da obra pelo criador? "Penélope revisitada" é um soneto acabado. Muitos poemas de Conceição mostram ser assim, de uma beleza incensurável, como uma flor, um diamante, um cristal, uma divindade, como Apolo. Reúnem uma emoção, um sentimento a sons e ritmos, os quais, se são retirados da língua portuguesa, inscrevem-se em uma linguagem lírica que ultrapassa o espaço de sua utilização quotidiana. Mistério da poesia, a transmutação da palavra em música, uma música diversa dos acordes e das linhas melódicas que ressoam das flautas de Pan e de Euterpe, por ser ela capaz, em sendo música, de expressar o pensamento que se cristaliza na imaginação criadora, eternizando-o na construção poética.

<sup>1</sup>Publicado na revista Hera, nº 3, Feira de Santana: Edições Cordel, outubro 1993, p. 13.

Neste poema, a emoção do poeta nasce a partir do sentimento amoroso. O amor servindo de motor para a criação, em torno dele gravitam os temas da espera, da ausência, da perda da presença amada e da intuição da separação definitiva, em uma reinterpretação do mito de Penélope, relatado na Odisseia de Homero. O poeta preferiu orientar o leitor desde o início, revelando no título a alusão literária — mais um sinal da generosidade de Maria da Conceição Paranhos.

Os dois quartetos se constroem em uma sonoridade que chamamos de trigonométrica — a trigonometria sendo a parte da matemática que trata da resolução dos triângulos, e o triângulo sendo uma figura que subjaz ao poema, formal e semânticamente, aqui, pelo menos em potencial. A consoante oclusiva dental surda, o **t** de trigonometria, de triângulo, de tríade, de três aparece sistematicamente três vezes em cada verso do primeiro quarteto e continua a ecoar, também em ritmo ternário de valsa, no quarteto seguinte, ressoando três vezes em cada um dos dois primeiros versos, uma última vibração, solitária desta vez, sendo ainda percebida no terceiro verso do segundo quarteto (como colocando um ponto final na assonância): **teus**, **instantes**/ retorno, **transtorna**/ enquanto, **ausente**, **mirante**/ descrente, **tua**, **porta** (1ª estrofe), **todo**, **traz**, **tua**/ ausente, **tecido**, **desta**/ nutrida (2ª estrofe). O vocábulo **mirante** da 1ª estrofe vai desencadear uma variação na sonoridade, em torno 1º) das nasais **m/n**: **nutrida**, **miragens**/ (3º verso da 2ª estrofe), **nascida**, **mim**, **comigo**, **eterna** (4º verso da mesma estrofe), **Amar** (1º vocábulo do 1º terceto), 2º) da sibilante; **assim**, **cercada** (1º verso do 1º terceto) e 3º) da fricativa lábio-dental surda **F**: **desfiar**, **fios** (2º verso do 1º terceto). O primeiro terceto traz ainda um retorno ao timbre inicial, apresentado primeiramente de forma sub-reptícia e ocasional; **tempo** (1º verso), **teia** (2º verso), para logo em seguida se trigonometrizar, **tecida**, **entretecida** (3º verso). Ainda no primeiro terceto, a repetição, por três vezes, da consoante oclusiva dental, desta vez sob a sua forma sonora: **desde cedo** (3º verso), confirma a construção formal sonora trigonométrica a que me referi. O último terceto caracteriza-se pela variedade de sonoridades, agrupadas agora em pares: a oclusiva velar surda **K** (quem, acolhesse), a fricativa sibilante (acolhesse, seu), a nasal **m** (amado, malhas), os pares finais apresentando seqüências vocalizadas: **ei** (feitas, desfeitas) e [e] (teço, perder-te).

Para concluir nossa análise deliberadamente sumária, chamamos atenção para o semantismo do último verso do soneto: "Mas eu teço o momento de perder-te", com o qual se inverte o sentido do mito. Em sua inovação estética, o poeta confere à sua dor uma intensidade emocional ímpar.

A obra poética de Maria da Conceição Paranhos pode ser vista como uma introspecção, proferida em voz tão intensamente lírica que às vezes toca

o épico, introspecção em que se vislumbra o poeta enquanto ser lançado frente às realidades do quotidiano, numa urdidura de perscrutações acerca da vida e da morte, da palavra e do silêncio, da luz e das trevas, da dor e do riso. Novas visões se acrescentam ao conjunto temático, entre os quais, o amor, a viagem, a cidade...

Uma coletânea insiste na circularidade da existência contida no *Semário* (formado de sete poemas, *Segunda-feira*, *Terça-feira*, etc.) e nos poemas de *Chão circular*. Ambos compõem o livro, de título homônimo à segunda parte. A expressão desse caminhar em que se arroteia sempre, sem se afastar do centro, revela-se de várias maneiras, como, nos sete primeiros poemas do livro, pela retomada do último verso de cada poema no início do poema seguinte, sendo que *Domingo*, a última composição, se encerra com "a vidente segunda-feira", verso que também abre o livro. *Os eternos tormentos* aguçam o sentimento da tragédia humana e são formados por vinte e um poemas. *O ABC re-obtido*, numa visão mais objetiva, dá-nos um acúmulo e uma síntese dessa experiência vivida. Rosa Virginia Mattos e Silva, na sua apresentação de março de 1974, às vésperas da chegada de João, considerou-o uma "re-captura", um "re-conhecimento" desse instrumento com o qual o homem ocidental civilizado se habituou a conviver, o alfabeto. Coincidentemente, a maternidade encontra-se também na gênese do livro: o poema **B**, o primeiro cronologicamente escrito, é um preito a Bia, a primogênita da poetisa, de quem se diz na 3ª estrofe: "[...] no berço da menina/ adormecida -/ falo do meu fato/ acaso teu -/ apesar da bomba, braço e beijo/ louros cabelos e boca/ da nascida Bia/ minha filha Maria Beatriz [...]". Na apreensão do abecedário, Conceição explora todos os recursos ao seu alcance, ora o contorno gráfico das letras (**T**: "homem com chapéu"; **U**: "Tontura de azul/ que em susto/ faz-se ferradura", ou ainda: comparado à lira, o **u** é um símbolo que resta "imperfeito/ na escritura/ vazio de cor e cor/ de lume e luz". Quanto ao **Q**: "Apesar da oclusão/ desse som curto/ a saída do círculo anuncia"). Ora é a sonoridade, evocada liricamente (o **D**: "onde a dor se muda em dança" ou o **S**: "o som do sono sem sonhos/ cem sonhos de crianças/ sem sono/ cem sons de crianças/ sem sonhos") ou cientificamente, embora quase sempre trate-se de uma ciência impregnada de lirismo (**A**: "vogal central/ de qualquer constelação/ estrela capital"; **U**: "metal radioativo/ urânio labial"). Outras vezes, o poeta traz elementos da vida que alimentam a obra (1ª estrofe do poema **E**: "Espera: sempre o homem/ à sua janela/ pindo cotovelos/ olhos beijos" ou usa os lugares comuns (**X**: "O x de um problema/ a quantidade x/ O Senhor X"). Quanto ao **Z**, "Em matemática, incógnita" (verso 1), assim o delinea Conceição, a partir do verso 18:

Por isso imaginei amar-te  
ZALIMAR

O que é Zalimar?  
ninguém me disse  
nem eu lhes sei contar

Zalimar, marilaz  
não é costume  
em listas habituais

para nós que acreditamos  
é sonho é sol é mar  
amado amada luz  
ou rima ou lima ou ar  
lar ou lama alma ou mira  
mara e riso rama e lar

e tudo o que se queira  
além de qualquer som  
ou sinal já costumeiro

Para que a vida não se perca  
para que o sono não se esgote  
para que as letras não se somem  
a sortes já lançadas

E cada dia, abrindo o pano  
em ópio tecido  
repto para mim ou para a vida:  
Zalimar, Zalimar, Zalimar  
ou qualquer coisa a mais  
que nunca ouvi falar.

Foi dito da poesia de Maria da Conceição Paranhos que ela é culta. Apreciação que estendemos também — e sobretudo — à sua prosa. Sim, Cid Seixas tem razão: trata-se de uma poesia culta. Ela o é, assim como sua prosa, pela temática, pelo vocabulário e pelo tratamento formal que lhe é dispensado. Sem que essa erudição signifique compromisso com a retórica, pois ela deixa lugar à singeleza e à espontaneidade — suas marcas fundamentais.

Temática erudita — Maria da Conceição Paranhos recorre à mitologia,

à História, à ciência, a alusões a obras de escritores em língua vernácula e da literatura internacional; corrente também é a utilização que faz das línguas estrangeiras em seus textos. Textos em que Kafka, Maeterlinck, Jorge de Lima, João Guimarães Rosa caminham lado a lado a Orfeu, à Estíngie, Sísifo, Fedra, Jocasta, Tirésias, Teseu e o Minotauro (referências de *Os eternos tormentos*). Presença constante na obra de Maria da Conceição Paranhos, a História subjaz muitas vezes aos fatos relatados (cf. Hiroshima, Auschwitz, Galileu... em *Os eternos tormentos*. Ou declarações do Primeiro Ministro John Major relacionadas com o caso Milligan em *Doutor Augusto partiu*, p. 125). Também a ciência e a erudição decorrentes dos conhecimentos gerais aparecem com relevância na obra da escritora, como a aula de Geometria analítica e de Geometria descritiva no conto "O papel do homem", em *Doutor Augusto partiu*.

[...] Entretanto, um dia, ao estudar Geometria, área de sua devoção, encantou-se com a Abcissa e seu caráter abissal tanto quanto abissal. E a gloriosa vegetação da superfície.

Vamos recordar um pouco alguns rudimentos da Geometria Analítica, a fim de nos acercarmos da Abcissa - sobretudo, compreendê-la - e de sua relações com ela.

Numa reta, designa a distância de um ponto a outro, este, tomado como origem. Esclarecendo mais: coordenada (isso é fundamental) de um ponto sobre uma reta. Ainda, numa outra versão, a do sistema cartesiano: coordenada referente ao eixo dos xx. Bem: Não é pouca ciência. Mas recorramos à Geometria Descritiva: aqui, a Abcissa indica a distância de um ponto a um plano de perfil, este, tomado como referência (p. 123).

Outra amostragem de sua erudição científica, os conhecimentos acerca do diamante, apresentados no conto "Um certo gosto por arte", de *Doutor Augusto partiu*. Conhecimentos estes que, é bem verdade, poderão ou não coincidir com os da ciência formal:

Ainda não conseguiu brilhante do quilate cobijado, de fluorescência complementar, clivagem mais-que-perfeita. C: carbono cristalizado, o diamante, sistema cristalino isométrico e cúbico, predominantemente octaedros, cubos, rombododecaedros, tantos geminados, como em lâminas, de transparência transparente, sem birrefringência, mínimo de dispersão, ultra-

minimíssimo, excepcionalmente incolor (exceptional white +). A diferença na qualidade da cor, mas, sim, nos acontecimentos da fluorescência, ah (p. 127).

Naturalmente, há de se separar a imaginação criativa da realidade científica: de qualquer forma, a posição assumida pela escritora não deixa dúvidas: serve-se da linguagem da ciência com objetivos literários. A utilização das línguas estrangeiras já se registra em seu livro de estréia, *Chão circular* (cf. *among, parmi*, no poema "Terça-feira", p. 17), sendo retomada diversas vezes, como no conto "Um caso complicado", de *Doutor Augusto partiu*, de forma jocosa e irônica: "[...] caixas e caixinhas etiquetadas e dispostas de modo handy, como dizem bem os de língua inglesa [...]" (p.95); "A pele cada vez mais leve e solta, *floou*, como tão bem dizem os franceses" (p.98) e "[...] suas mãos tornavam-se lentas, lentas, sentia que o trabalho se apurava e chegava ao *gran finale*, como tão bem dizem os italianos" (p.98).

Mas é sobretudo no vocabulário que essa erudição da escritura de Maria da Conceição Paranhos se manifesta. Eminentemente rico, ele se caracteriza pela utilização de termos nobres, cultos, não banalizados, os quais muitas vezes encaminham o leitor diretamente ao dicionário. Aqui cabe lembrar um terceiro exemplo da generosidade de Conceição: o glossário explicativo de alguns termos usados nos poemas do *ABC re-obtido*, apresentado em apêndice à obra, sob o título de *Notas*. Mais evidente na prosa — talvez por haver na poesia uma necessidade fundamental de atingir um público mais vasto, de achar parceiros, de descobrir "afinidades eletivas", de ser ouvida e logo entendida, essa erudição vocabular não está, entretanto, ausente de sua poesia. Assim, o livro de estréia, *Chão Circular*, inicia-se com o verso "A viandante segunda-feira", como já vimos, adiante documentando-se *fluviátil*. Nesses casos, os vocábulos banais da língua que poderiam substituí-los seriam *vijante* e *fluvial*, pelo menos a estes o Novo Aurélio remete. Essa escolha praticada pelo poeta pode ser tomada como um primeiro tipo de vocabulário característico do seu léxico. Em *Os eternos tormentos*, encontramos *gorja* (por *garganta*), vocábulo que já tinha sido analisado no glossário do *ABC re-obtido*. Em *Doutor Augusto partiu*, deparamo-nos com *silente*, *embelecer*, *frialdade*, mais poéticos do que *silencioso*, *embelezar* ou *friezalfrio*. *Viajor*, sinônimo de *vijante* (lembrete: não existem sinônimos perfeitos, dizem os peritos) constitui certamente uma reminiscência de leituras de Castro Alves. Mas Maria da Conceição Paranhos vai além, em sua erudição lexical, atualizando em seu discurso termos raros, sem vocábulos correspondentes formalmente na língua de todo dia que os possam substituir: em *Chão circular*, esse segundo tipo de lexicalidade pode ser exemplificado com *túrgida* (seara), (pernas) *gal-*

gas, (dias) *íncubos*, (vela) *panda*, *carpir*, *imo*, *fauce*, *cautério*, *fimbria*; em *Os eternos tormentos*, com *chalar*, *quedas(ê)*, *ancilar*, *açular*, *blau*; em *Doutor Augusto partiu*, com (boca) *pressaga*, (corpo) *mádido*, (cabelos) *flavos*, *esbatido*, *estremunhado*, *trautear*, *assestar*, *descoroçoada*, *esgar*, *frinchas*, *alce*. Alguns termos estão ligados à linguagem científica, à medicina, à botânica, à zoologia: *taxidermia* (= arte de empalhar animais), *láudano* (= medicamento à base de ópio), *anoxia* (= deficiência de oxigênio), exemplos ainda de *Doutor Augusto partiu*. Outras vezes, surpreendemo-nos com vocábulos que certamente fazem parte da competência linguística do falante comum, mas de forma passiva, vocábulos estes que surpreendem pela ressonância poética que carregam, como *bulícios*, *alagar*, *demudar*, *poucoquinho*, *dorido* (*Doutor Augusto partiu*).

Não poderíamos deixar de abordar aqui as licenças poéticas lexicais, correntes sobretudo... no livro em prosa de Maria da Conceição Paranhos. É como se duas forças contraditórias agissem na sua escritura, uma percorrendo sua poesia para amainar-lhe parcialmente o arroubo vocabular e conferir-lhe uma certa simplicidade, a outra desenfreado sua prosa que ruma para a poesia. Com licenças poéticas lexicais, não estamos nos referindo a formações como *dividunida*, *desunos* e *nãosim*, a primeira à p. 61 e as demais à p. 69 de *Doutor Augusto partiu*, formações correntes na modernidade e em outros tempos. Em um nível diverso, o escritor usa palavras como (quadrís) *fémimos* (p.41), *natineu* (p.138), *imantes* (p.69), *mesmerizado* (p.134), *exatizar* (p.60), *irreplacável* (p.60), *penserosa* (p.91), *gentilosa* (p.79), exemplos estes todos tirados do livro de "Contos, relatos e sonhos". Mas, já em *Chão circular*, deparamo-nos, de forma mais parcimoniosa, com termos como *geratriz*, (p.22), *alterófago* (p.26) e *autófago* (p.26). Mesmo se não os encontramos nos dicionários mais correntes da língua portuguesa, estes vocábulos existem. Resgatados de um repositório possível, eles ficarão na história da língua portuguesa.

Quanto ao tratamento formal culto a que nos referimos, pode ser constatado nas composições poéticas e sobretudo na prática do soneto. Embora os poemas enfiados em seus livros publicados não obedeam a uma forma fixa e se caracterizem por uma feita moderna que lhe permite extravasar mais livremente a emoção, estes são todavia metrificados e construídos dentro dos cânones de uma poética trabalhada com esmero. Entretanto, é no soneto que essa sujeição à forma a que se impõe o poeta se faz mais evidente. Inéditos em grande parte, estão eles divulgados de forma esparsa em periódicos (Revista da Academia de Letras da Bahia, Quinto Império e outros). Também a composição de seus contos, reunidos em *Doutor Augusto partiu* ou em esparsos, representa uma elaboração programada, mesmo se inconscientemente, e mereceria uma análise, se dispusessemos de tempo.

Para concluir, tentaremos tão somente lançar uma hipótese explicativa em relação ao título de seu derradeiro livro, já que não nos é possível alongarmos aqui. Lembramos que fora anunciado, mais de uma vez, a existência de uma coletânea inédita de contos de Maria da Conceição Paranhos, sob o título de *Doutor Augusto chegou*, o que é sintomático da dinâmica cronológica na base da denominação do livro e que Augusto é personagem de quatro dos vinte e oito contos, relatos e sonhos da coletânea. O primeiro trata-se de *Um sonho de Augusto* (*Retábulo*); como o título diz — um homem que sonha, uma banalidade em princípio. Assim seria, não fosse a composição especial da peça pelo autor, que nela se faz poeta e pintor ao mesmo tempo, o texto existindo para ser lido e olhado. Em *O passeio de Maria* (*mulher deitada na praia*) e em *Doutor Augusto chegou*, o personagem Augusto representa o homem casado, o burguês típico, o qual encontros e desencontros da vida metamorfoseiam na lamentável figura de *As roupas brancas do rei*, conto que fala também da construção do amor, de Stella, de seu amante Marco, do filho Pedro Leão e da vida que continua. Esta quarta estória nos dá a chave do conjunto, com seu final aberto para a felicidade, a alegria, o riso e o otimismo. *Doutor Augusto partiu*, o título do livro, se torna assim o vigésimo nono conto da coletânea, ou seja, o conto final, embora preceda todos os demais. Basta-se na emissão dos três vocábulos: "Doutor Augusto partiu". Pronto! Acabou!



BARRETO, Terezinha Maria Mello  
**Conjunções: aspectos de sua  
constituição e funcionamento na  
história do português.**

Salvador: ILUFBA, 1992. 336p.  
Tese de Mestrado.

[Orientadora: Dra. Rosa Virginia Mattos e Silva.]  
Resenhado por: Anna Maria Nolasco  
de Macêdo (*Universidade Federal da  
Bahia - Mestranda em Estudos  
Linguísticos*)

Consta de 336 páginas contendo, além de introdução, conclusão, abreviaturas e convenções, anexos e resumos, em português e francês, cinco partes principais assim distribuídas: 1-Metodologia; 2-Characterização do *corpus*; 3-Conjunções e processos de conexão no enunciado; 4-Análise descritiva do *corpus*; 5-Síntese interpretativa.

A autora explica que a idéia de sua tese surgiu da observação de que, no português contemporâneo, no rol das conjunções, figuram poucos itens provenientes do latim, constatação esta feita por ocasião de um trabalho realizado para a disciplina Diacronia (Let.507), no qual trabalhou as conjunções subordinativas no texto 'Lenda do rei Rodrigo'. Reforçou seu interesse sobre o assunto com as considerações de Miriam Lemle em seu livro *Análise sintática e descrição do português*.

Na sua pesquisa foram consultados textos dos séculos XIII a XV e de 1540, data da publicação da primeira gramática prescritiva do português, a de João de Barros, sempre visando a "explicitar os processos de constituição das conjunções da *lingua portuguesa*".

Hipóteses que nortearam o desenvolvimento de seu trabalho:

- a) algumas conjunções latinas são formadoras de novas conjunções do português, associadas a outros elementos linguísticos;
- b) o exame de obras do período arcaico, em que havia ausência de uma norma prescritiva para a língua escrita, fornece elementos para a análise dos processos de formação dos itens conjuncionais;
- c) os elementos do sistema preposicional e adverbial do português são itens privilegiados, mas não exclusivos nesses processos;
- d) os processos de constituição das conjunções portuguesas são análogos aos processos de formação das conjunções latinas;
- e) o aparecimento de novas conjunções é determinado pela necessidade do falante, no momento da comunicação linguística.

Para a realização desta pesquisa foram consultados textos não-literários e literários do período arcaico, ao lado de quadros das conjunções apresentadas por cinco gramáticos contemporâneos.

Texto não literário:

·*Foro Real de Afonso X*

Textos literários:

Ficção

·*A lenda do rei Rodrigo*

·*A demanda do Santo Graal*

Histórico

·*Crônica de D. Pedro*, de Fernão

Lopes

Pragmático

·*Diálogos de São Gregório*

Corpus de controle

·*Diálogo da viciosa vergonha*

·*Diálogo em louvor da nossa linhagem*

[ambos de João de Barros, 1540]

Foram analisados 3.158 períodos,

888 com conjunções coordenativas; 1611

com conjunções subordinativas; e 659

com correlações conjuncionais.

A metodologia da qual a autora se serviu foi a análise detalhada dos itens conjuncionais encontrados nos textos acima relacionados, consultados na íntegra, exceto *A Demanda do Santo Graal* e os *Diálogos de São Gregório*. A autora justifica esse fato pela extensão da primeira obra indicada, e explica, quanto aos *Diálogos de São Gregório*, haver se valido dos dados obtidos por Mattos e Silva para sua tese de doutoramento na USP (1971), os quais deram origem, posteriormente, a um estudo linguístico descritivo da gramática, na sua versão trecentista, publicado em 1989, sob o título *Estruturas Trecentistas*. Como o objetivo da sua pesquisa não tinha um cunho quantitativo, a extensão dos textos analisados não foi equivalente.

A autora chama a atenção para o fato de que, modernamente, vêm sendo apresentadas novas propostas de classificação para as conjunções, tendo em vista a afinidade semântica existente entre determinadas relações, ou outros enfoques. Mateus *et alii* (1989)<sup>1</sup> classificam as conjunções de acordo com o nexo semântico que estabelecem, incluindo, nas estruturas de coordenação, a relação condição-conseqüência, em que elementos coordenados têm um nexo de subordinação.

Fávero (1987)<sup>2</sup> examina os tradicionais processos de coordenação e subordinação à luz da Linguística Textual e dá o nome de 'junção' aos vários processos de seqüencialização de enunciados. Koch (1986)<sup>3</sup> distingue as relações de tipo lógico e os encadeadores do tipo discursivo. Entre os últimos esta autora faz distinção entre os operadores argumentativos e os operadores de seqüencialização.

As três propostas acima apresentam traços semelhantes, no que se refere à nomenclatura adotada e ao agrupamento das relações estabelecidas, apesar de terem objetivos diversos.

A proposta de Lemle (1984)<sup>4</sup>, amparrada na gramática gerativa, distingue complementizadores e conjunções. Considera complementizadores as conjunções tradicionalmente chamadas de integrantes e relaciona como conjunções propriamente ditas apenas as cinco: *e*, *pois*, *mas*, *porém*, *ou*. Classifica na classe gramatical das preposições os demais itens incluídos pelas gramáticas normativas no rol das conjunções.

Kato (1980/81)<sup>5</sup>, ao estudar a possibilidade de colocação do antecedente-pronome ou do pronome-antecedente em alguns tipos de orações coordenadas e subordinadas, chega à conclusão de que as várias relações estabelecidas entre as sentenças estudadas podem ser dispo-

tas num *continuum* que vai desde a coordenação aditiva até às subordinadas substantivas (denominadas "construções de cláusulas nominais"), que espelham a subordinação mais completa.

Na análise de Kato as orações adjetivas situam-se imediatamente após as aditivas, enquanto Fávero e Mattos e Silva (1989) reservam para as orações adjetivas a posição de subordinação completa.

No decorrer da dissertação, a autora adverte-nos para o fato de que inicialmente o objetivo de sua pesquisa era o estudo morfológico das conjunções, expandindo-se posteriormente ao comportamento sintático e às mudanças de valor semântico de alguns itens conjuncionais através dos séculos e até ao comportamento estilístico que pareceu típico da fase arcaica do português.

Quanto à constituição das conjunções do português, a autora explica que são nove os itens conjuncionais do português contemporâneo herdados diretamente do Latim: *et* > *e*; *nec*>*nem*; *aut* > *ou*; *quo* / *quia* / *quid* > *que*; *quando* > *quando*; *antequam* / *antequid* > *antesque*; *postquam* / *postquid* > *depois que*; *quomo(do)* > *como*.

Por ter dado preferência à justaposição, o latim corrente, como qualquer língua falada, contribuiu para que muitas das conjunções latinas se perdessem no processo de constituição das línguas românicas.

O conteúdo semântico das conjunções, que era necessário para o estabelecimento de relações específicas, fez com que surgissem, através dos séculos, novas formas compostas, de valor semântico similar.

São três os processos básicos que

intervieram na constituição das conjunções portuguesas.

a) analítico - tendência à formação de itens conjuncionais compostos: *dado que*, *posto que*, etc.

b) sintético - reunião em um único item de uma seqüência latina ou mesmo portuguesa: *por+ende* > *porquanto*; *de+porém*; *por+quanto* > *porquanto*; *em+quanto* > *enquanto*, etc.

c) recursivo - recorrência a processos formadores:

[Prep+Prep]+Conj = [de + ex] + que > *des que*

[Prep+Prep]+Prep+Conj = [de + ex] + de + que > *desde que*

A conjunção *que* apresentou-se como portadora de polissemia e multifuncionalidade. Além de funcionar como conjunção coordenativa aditiva e, possivelmente também, como disjuntiva, aparece como conjunção subordinativa dos tipos causal, comparativa, concessiva, condicional, final e temporal. Associa-se, ainda, a **Nome**, **Pronome**, **Verbo**, **Advérbio**, **Preposição** e **Sps** (sintagma preposicional) para formar novas conjunções.

Comparando itens conjuncionais empregados pelo português contemporâneo observa-se que

alguns processos que deram origem à formação das conjunções do latim clássico repetiram-se no latim corrente e no português arcaico, sendo ainda produtivos, uma vez que muitas conjunções atualmente em uso, na língua, têm por base advérbios, formas verbais ou pronominais;

todos os processos utilizados para a constituição de itens conjuncionais dos séculos XIII a XV foram



conservados, a esses somando-se os de formação das conjunções tendo por base sintagmas nominais ou formas verbais de gerúndio.

Outra observação pertinente é a de que a preposição é o elemento predominante na constituição das conjunções desde o latim corrente, o que parece justificar a afirmação de Lemle de que a classe das preposições é mais abrangente e contém não só os advérbios, como subclasse, mas também muitas locuções conjuntivas que deveriam ser analisadas como sintagmas preposicionais, nos quais a preposição rege uma sentença.

O elenco das conjunções do português arcaico não coincide com o do português contemporâneo: há perdas e aquisições.

Com base em dados obtidos no *corpus*, pode-se fixar uma data possível para o aparecimento e desuso de vários itens conjuncionais e afirmar que desapareceram de 1540 para cá, **39** conjunções e **8** correlações conjuncionais. Surgiram **76** conjunções e **14** correlações conjuncionais. Isto indica não serem as conjunções uma classe gramatical fechada, mas uma classe lexical produtiva.

Características específicas do período arcaico da língua:

#### polimorfismo acentuado

gráfico

*poys~pois; ne~nen~nen;*  
*mays~mais*, etc.

gráfico-fônico

*pero~peró; pore~pere*, etc.

mórfico

*empero~pero; despois que~depois que; porende~poren*, etc.

#### notável polissemia

Não só o **que** é polissêmico e multifuncional no português arcaico. São também multifuncionais: *como, pois, ca, pero, empero, porem, porende, pois que, ergo, porque, dado que, assim como, macar que, sol que, tanto que*;

**possibilidade de escolha**, como já ocorria no latim clássico, entre várias formas portadoras de idêntico valor semântico:

*foras, foras se, foras que, senon tanto se = a não ser que*

*que, porque, pera que = a fim de que*

*ergo, sol que, pero~pero que = embora*

*como quer que, ainda que, mercee que = ainda que*

*dementre~mentre, enquanto, entre que = enquanto que*

Acrescente-se que *ergo*, *scilicet* e *conjunções latinas*, ainda eram utilizadas.

Muitas conjunções como *pero, dementre~mentre, desque, senon tanto, se* e outras não estão documentadas em todo o período arcaico, mas ocorrem apenas em obras de determinado século ou em determinado período de tempo.

A polissemia, a multifuncionalidade e a sinonímia ocorriam no latim clássico e ainda se manifestam no português contemporâneo; o polimorfismo, entretanto, é hoje regulado pelos princípios de normalização gramatical e ortográfica.

Vale salientar, ainda, que o comportamento sintático das conjunções no período arcaico da língua parece oferecer argumentos significativos para refutar a classificação tradicional, que distingue

duas subclasses de itens conjuncionais subordinativos.

A análise dos itens conjuncionais encontrados no *corpus* examinado permite a confirmação das cinco hipóteses apresentadas pela autora na sua introdução. Senão vejamos.

1. Conjunções latinas como *se, como* e *que* uniram-se a outros elementos linguísticos dando origem a novas conjunções, na língua portuguesa.

A conjunção *que* vem se associando, desde o latim corrente, a itens de quase todas as categorias gramaticais.

As conjunções *se* e *como* foram detectadas no português arcaico em formas como *foras se, salvo se, como se, assim como, segundo como. Destas, salvo se, como se* e *assim como* são ainda empregadas no português contemporâneo.

2. O exame das obras do período arcaico permite o encontro de subsídios para análise da estrutura dos itens do português contemporâneo. Fornece material que permite analisar as modificações morfológicas sofridas por cada um dos itens conjuncionais, assim como seu comportamento sintático e valor semântico.

3. Os elementos do sistema preposicional e adverbial do português são itens privilegiados no processo de formação das conjunções. Há, entretanto, *conjunções de base nominal, pronominal* e *verbal*.

4. Os processos que deram origem às conjunções do latim clássico continuam a ocorrer no português contemporâneo. *Se*, no latim clássico, as conjunções se originaram de antigos advérbios ou de formas fossilizadas da declinação nominal e pronominal, no português contemporâneo, muitas são também as conjunções de base adverbial, nominal e pronominal.

5. O aparecimento de novas conjunções pode ser determinado pela necessidade do falante no momento da comunicação linguística. Exemplo: *mercee que* utilizado no Foro Real de Afonso X, com a carga semântica semelhante a *ainda que*, parece ter sido consequência do teor jurídico deste texto, podendo ser debitado possivelmente ao *estilo* do texto referido, uma vez que *mercee que* não detectado nos demais textos examinados.

Passemos em seguida ao principal dos resultados obtidos.

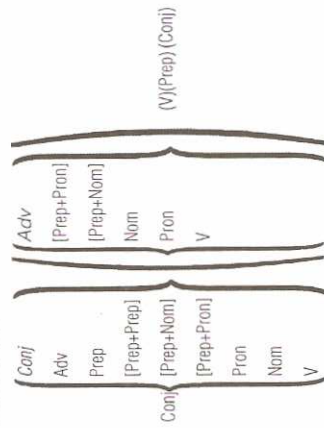
O quadro da p.260 apresenta de forma prática a relação das conjunções do latim corrente, origem das conjunções encontradas no português arcaico. Aí podemos verificar que as conjunções latinas são de base conjuncional, adverbial, preposicional, pronominal ou verbal.

Na p.262 encontramos o quadro das conjunções do português contemporâneo, de base conjuncional, adverbial, preposicional, pronominal, verbal e verbo-nominal.

Como fruto da comparação desses dois quadros, verificamos que foram conservados e ainda são produtivos todos os processos de que se serviu a língua,

dos séculos XIII a XV. Notamos, em seguida, que mais um processo apareceu: **formação de conjunções tendo como base sintagmas nominais**. Em síntese: a maior parte dos processos que deram origem à formação das conjunções do latim clássico, do latim corrente e do português arcaico continuam a ocorrer no português contemporâneo. Talvez isso comprove a existência de uma deriva (entidade psíquica ideal) que determina o rumo da mudança, fazendo que prevaleçam determinados processos em lugar de outros (obedecendo certa ciclicidade), como pregou Sapir.

Reunindo todas as possibilidades de formação de conjunções no português, a autora apresenta a seguinte fórmula, em que as **chaves { }** indicam a ocorrência de um elenco de formas; desse elenco, uma das formas deve ocorrer; os **parênteses ( )** indicam a não obrigatoriedade da ocorrência das formas apontadas; e os **colchetes [ ]** indicam a possibilidade de ocorrência de um sintagma em um elenco de formas contido em uma **chave { }**.



## Notas

As notas que se seguem correspondem apenas à reprodução de referências bibliográficas da tese resenhada.

ILARI, Rodolfo

### Linguística românica.

São Paulo: Ática, 1992. 285p.  
il.(Fundamentos, 83).

Com um ensaio de Ataliba T. de Castilho sobre "O Português do Brasil".

Resenhado por: Célia Marques Telles  
(Universidade Federal da Bahia)

Consta o livro de quatro partes, *História e métodos da Linguística Românica* (p.15-38), *A Romanização* (p.39-52), *O Latim vulgar* (p.55-132) e *A Formação das línguas românicas* (p. 133-234), antecedidas de *Sumário, Relação dos mapas e créditos, Símbolos fonéticos* (com exemplos), *Abreviaturas utilizadas no texto* e *Nota prévia*. Conclui-se a obra com um *Apêndice* de Ataliba T. de Castilho, *O Português do Brasil* (p.235-69). Ao apêndice seguem-se as *Referências Bibliográficas* (p.270-85), dividida em *Bibliografia Geral* (p.270-2), *Complementação bibliográfica* (p.273-6) e *Bibliografia do Apêndice* (p.277-85).

A primeira parte, *História e métodos da Linguística Românica*, estende-se por dois breves capítulos, 1 *As Origens da Linguística Românica* (p.17-24) e 2 *O Impacto da geografia linguística e das pesquisas de campo* (p.25-38). Ao estudarem-se as origens da Linguística Românica, fazem-se considerações sobre o papel de Diez e dos primeiros comparatistas, não havendo referência aos trabalhos de François Raynouard no âmbito da Linguística Românica e de Rasmus Rask na Linguística Indo-européia. Tal ausência é uma lacuna, pois ao neófito é necessário situar o estado dos estudos da Romanística no momento anterior à

sua fixação como ciência, assim como mostrar a importância do método comparativo de R. Rask e F. Bopp, tão mal empregado por F. Raynouard. Não se assinala também a concepção de linguagem na obra de F. Diez. Fala-se na Escola Neogramática, sem antes se ter feito referência à escola naturalista, isto é, vai-se do historicismo ao positivismo sem tocar no naturalismo, corrente necessária para a compreensão do manifesto neogramático e da não excepcionalidade atribuída às "leis fonéticas". Explica-se o método comparativo sem levar em conta o fato de que o método enfocado não é só comparativo, mas, e sobretudo, histórico-comparativo, resultado do método comparado, de Rask e Bopp, e do método histórico de Grimm, ambos da Linguística Indo-européia. Ao afirmar-se que "Comparar é uma tendência natural e uma importante fonte de intuições e de descobertas em todos os campos do conhecimento" (p.20), deixa-se de lembrar o fato de que já na Idade Média Dante Alighieri comparara as línguas da Europa, em especial a teia dialetal italiana, ou a contribuição dos gramáticos quinhentistas<sup>2</sup> românicos. A ilustração do método histórico-comparativo apresenta-se clara, entretanto, não se faz referência à reconstrução fonológica do estruturalismo americano<sup>3</sup>, que é uma aplicação do método histórico-comparativo<sup>4</sup>. Também não se ressalta ser este o método por excelência da Linguística Românica, qualquer que seja a linha de enfoque que se venha a dar aos estudos românicos.

Por outro lado, o segundo capítulo, *O Impacto da geografia linguística e das pesquisas de campo*, que busca mostrar a contrapartida do enfoque historicista-positivista, mostra-se atomístico. Sepa-

se a explicação do que se chama "România Perdida".

Intitula-se a terceira parte *O Latim vulgar* e compreende seis divisões. A primeira delas, capítulo quarto, *O Latim vulgar e o latim literário no primeiro milênio* (p.57-64), oferece ao estudante, apesar do título das subdivisões (*Sociolinguística do latim vulgar, Latim vulgar e latim literário na Alta Idade Média, Variedades de latim e línguas românicas*) uma idéia falsa do conceito atual de "latim vulgar". Apoiada nos trabalhos de Theodoro Henrique Maurer Júnior, a tese esposta no capítulo reflete a concepção que se tinha desse latim na década de cinquenta, polémica que já fora — desde aquela época — esclarecida por Serafim da Silva Neto. Em, 1952, na *História da língua portuguesa*, o eminente filólogo Serafim da Silva Neto<sup>8</sup> fala em "língua latina (material lingüístico usado pela população da România para assegurar a compreensão)", ressaltando logo adiante "...só há uma língua latina e um só material lingüístico, mas vários sermones, quer dizer várias execuções desse material.". A noção de um latim vulgar oposto ao latim standard já não é viável desde que Elise Richter, em 1911<sup>9</sup>, afirma ser o "latim vulgar" a língua falada por todos os estratos da população e em todos os tempos da latindade<sup>10</sup>. Tanto o trabalho de Serafim da Silva Neto, como o *Manual de lingüística românica* de B.E. Vidos (que veicula a definição de E. Richter) constam da *Bibliografia Geral* (cf. p.272). Outra conceituação falsa é a de proto-romance. Como termo da lingüística diacrônica estrutural, proto-romance é o latim enquanto língua reconstruída. Não há diferenças entre latim e proto-romance: são uma e mesma língua, apenas o proto-romance é a for-

ma de língua a que se chega através da reconstrução. Por isso mesmo, proto-romance não pode ser uma fase entre o latim e as línguas românicas. O esquema com que se ilustram as *Variedades de latim e línguas românicas* reflete essa falsa concepção. Basta, por exemplo, que se utilize o esquema proposto por Serafim da Silva Neto<sup>11</sup> ou, posteriormente, o de Robert A. Hall Jr.<sup>12</sup>, — com base no de Ernst Pulgram, datado de 1950<sup>13</sup>, — para que se observe a idéia falsa do esquema proposto (p. 64).

O capítulo cinco, *As precárias fontes escritas do proto-romance* (p.65-71), excluída a falsa interpretação do termo proto-romance, oferece uma descrição dos vulgarismos encontrados em textos escritos. Peca ainda pelo não relacionamento, que teria sido de fundamental importância, com os capítulos seguintes (sexto ao nono). Omite-se a principal fonte de reconstrução do latim: as línguas românicas, o que é de se esperar quando do repele os historicistas e quando conceitua falsamente o proto-romance.

Seguem-se os capítulos que descrevem as mudanças do latim aos romances. O capítulo sexto, *Características fonológicas do latim vulgar* (p.722-87), estuda *Acentuação e vocalismo* (as vogais do latim vulgar depois da perda da duração, os ditongos e os hiatos) e *As Consoantes do latim vulgar* (o sistema consonantal do latim clássico, consoantes simples, consoantes 'geminadas', grupos consonantais). Sucinto, objetivo, oferece um resumo da evolução do sistema fonológico do latim, assinalando as mudanças mais importantes, concluindo com a apresentação dos sistemas fonológicos de cinco línguas românicas: português, espanhol, francês, italiano e romeno.

ra os estudos dialetológicos (destacando apenas a obra de J. Gilliéron), a Escola das "Palavras e Coisas", o Idealismo Lingüístico, a corrente estruturalista e a gramática gerativa. Ora, é a um estruturalista, Alphonse Julliard<sup>5</sup>, no seu prefácio à obra de K. Vossler<sup>6</sup>, que se pode recorrer para mostrar que o golpe ao historicismo-positivista do século XIX e início do século XX, quase ao mesmo tempo, partiu de três frentes: a geografia lingüística de J. Gilliéron (mas contida e avançada com auxílio tanto da corrente estruturalista como, em nossos dias, da Sociolingüística), o idealismo lingüístico croceano desenvolvido na obra de K. Vossler e de seus seguidores (W. von Wartburg, R. Lapesa e S. da Silva Neto)<sup>7</sup> e o próprio estruturalismo que eclode com F. de Saussure. Neste capítulo, não se permite obter essa visão de conjunto; assim não são lembrados os trabalhos que vêm se desenvolvendo na linha gerativista e que mostram como os processos gerativos têm uma ordem e uma hierarquia, fato já conhecido pelos historicistas mais ferrenhos.

A *Romanização*, a segunda parte, que se compõe de um único capítulo, *România, romano e romance*, poderia, na realidade, integrar a terceira parte, pois é apenas o quadro histórico-cultural onde se plantou a cultura romana. Oferece um bom resumo em *A expansão territorial do Estado romano* (p.41-5) e em *Decadência do Império e perdas territoriais* (p.46-7), mas elas se acham desvinculadas de *A difusão do latim e a romanização*. Note-se que se faz uso corretamente, neste capítulo, do termo *latim* para designar a língua corrente do Império Romano. Em *O termo 'România' e seus cognatos*, peca-se apenas pelo fato de ao tratar de *A România atual*, aí incluir-

O capítulo sete, *Características morfológicas do latim vulgar* (p.88-104), como o anterior, fornece um resumo da evolução dos principais fatos morfológicos do latim às línguas românicas. São enfocados: a morfologia dos nomes (a perda da declinação, reinterpretção dos paradigmas de declinação como expressão de gênero, desaparecimento do neutro, o grau dos adjetivos), os pronomes, a morfologia do verbo (mudanças de conjugação, o desenvolvimento de uma nova conjugação baseada nos verbos incoativos, o desaparecimento de tempos e formas, reinterpretção dos tempos do perfectum, casos de supletividade), as palavras invariáveis. Oferece-se um quadro resumo da estrutura paradigmática das formas verbais na língua latina standard (variante alta) e na variante baixa do latim.

Do mesmo modo, no capítulo oito, *Características sintáticas do latim vulgar* (p.105-117), são apresentadas as principais mudanças ao nível sintático que ocorreram do latim aos romances: o uso dos adjetivos, dos pronomes pessoais, das formas nominais dos verbos, a sintaxe da oração (a concordância, a gênero e as orações independentes), a sintaxe do período (orações substantivas e adjetivas, as subordinadas adverbiais). Destacam-se, nesse capítulo, apenas alguns dos fatos sintáticos. Falta, por exemplo, o mais importante fato sintático, decorrente do desaparecimento da declinação latina: o desenvolvimento do uso das preposições em sintagmas nominais, preenchendo as funções antes marcadas pelos morfemas casuais.

O *léxico em latim vulgar* (p.118-132), o capítulo nono, faz uma descrição, como se afirma, em duas partes, enfocando "os processos mais produtivos para a forma-

Estudos lingüísticos e literários (18): 123-140, dez. 95

ção de palavras novas" (composição, prefixação, sufixação, derivação imprópria) e as mudanças de sentido — *signifcado* — onde se apontam "algumas tendências gerais que caracterizam o uso vulgar do vocabulário em latim" (circunstâncias na mudança de significado, diferenças da mudança de significado, preferências e divergências regionais). Isolado dos anteriores, esse capítulo dá a ideia falsa de que o léxico evolui em paralelo com as mudanças fonéticas, morfológicas e sintáticas. Omite-se o fato de que a evolução fonética e morfológica podem tornar uma palavra pouco expressiva e a necessidade de o falante substituí-la por outra que tenha mais força.

Esta terceira parte é de interesse para o estudante, sobretudo nos capítulos seis, sete e oito, que resumem sucinta e claramente os principais fenômenos fonéticos, morfológicos e sintáticos. Nele reside, entretanto, a maior falha do livro: o conceito desatualizado de "latim vulgar" e a falsa interpretação de proto-romance.

Intitula-se a quarta parte *A Formação das línguas românicas* e compreende os capítulos décimo a décimo quarto. O décimo capítulo, *Fatores de dialeção do latim vulgar* (p. 135-56) estuda os *fatores internos* (as mudanças fônicas determinadas por pressões paradigmáticas e as mudanças fônicas devidas ao entorno) e os *fatores externos* (os substratos — substratos da Itália peninsular, da região do Pó e dos Alpes, os substratos do vêneto, da Dalmácia e da região danubiana —; os superstratos — os romanos romano-barbáricos, influências do superstrato, superstratos germânicos, superstrato árabe, os superstratos romenos —; os adstratos — os empréstimos, o grego como adstrato, influência do latim literário, fases da influência do

latim culto, aspectos da influência culta nas línguas românicas ocidentais). Exposição clara dos fatos, é bem verdade, mas deslocada. Os fatores internos poderiam compor o capítulo sexto que fornece a descrição do sistema fonológico do chamado "latim vulgar". Por seu lado, os fatores externos estariam melhor estudados, no que tange às interferências lingüísticas decorrentes das línguas de substrato ou de superstrato, no terceiro capítulo que pretende ocupar-se da romanização. A interferência lingüística do grego e do latim achar-se-ia melhor colocada no estudo do léxico, capítulo nono.

Em *A Formação de domínios dialetais na România* (p. 157-67), o capítulo undécimo, oferece-se uma descrição dos domínios românicos e propõe-se examinar a fragmentação lingüística da România ao final do primeiro milênio, considerando-se, para tanto, a árvore genealógica das línguas românicas segundo F. B. Agard (p. 159-63), e a reconstrução de R. Hall Jr. (p. 163-5), citando-se, por fim, a tese de T. H. Maurer Jr. Entretanto, a tese de W. von Wartburg, que propõe uma divisão da România válida para o século III d.C. (p. 165), é tratada ao mesmo nível cronológico das demais! Além disso, as características apontadas não são, exatamente, aquelas tomadas pelo lingüista suíço: é o caso dos itens "1 síncope da postônica / conservação da postônica" e "5 terminação do -a neutro plural confundido-se com a de feminino singular / permanece como terminação de plural". Outra observação deve fazer-se à utilização do termo *vocalização* para indicar o processo de palatalização do grupo -KT-. Ainda a propósito das características não se relaciona o comportamento do S final com a formação do plural.

Faz-se no capítulo doze, *Os domínios dialetais na România do século XX* (p. 168-97), uma distribuição geográfica e, a partir dela, a composição dos domínios românicos: 1 Península Ibérica — dialetos portugueses, os dialetos espanhóis, os dialetos catalães; 2 os dialetos da Gália — a "langue d'oïl", a "langue d'oc", o franco-provençal; 3 os dialetos da Itália e da Suíça Meridional — os dialetos sardos, os dialetos réticos, os dialetos galo-italicos e vênéticos, os dialetos do centro e do sul da Itália e os dialetos toscanos, o dalmático; 4 os dialetos do romeno. Interessantes e sugestivos são os resumos das mais importantes características de cada um dos domínios lingüísticos e os mapas que ilustram o capítulo. No entanto, não se faz referência à individualidade da língua galega. Além disso, a descrição sincrônica do domínio ibero-românico é precedida de um resumo dos fatos históricos, o que parece estar totalmente deslocado nesse capítulo.

O acesso dos romances à escrita: os primeiros documentos em romance (p. 198-21) é o décimo terceiro capítulo. Nele parece não ficar bem esclarecido o problema da *scripta* e da evolução dos romances primitivos (31). A apresentação dos primeiros documentos românicos permite que se constatem alguns lapsos. Não é clara a relação espaço-temporal dos textos relacionados, pois se os *Juramentos de Estrasburgo* (de 842, para o francês) ou os plácitos capuanos (de 963, para o italiano) não deixam dúvida, o mesmo não acontece com os demais textos indicados. Assim, o *Tesamento de Elvira Sanches* não é o mais antigo texto português, enquanto as *Homilias de Organyá* são o mais antigo documento literário do catalão. As *Glossas de Reichenau* ainda não represen-

tam um texto coeso, não sendo, portanto, comparáveis às *Glossas Emilianenses* e às *Glossas Silenses*. Por sua parte, o chamado *Indovinello veronese*, indiscutivelmente, não é um documento autêntico. Ao tratar dos documentos literários, citam-se a lírica moçarábica, a lírica trovadoresca e o *Cântico dos cânticos* de F. de Assis. Não se fazem referências à literatura épica do norte da França, da própria Castela, ou à produção literária italiana nos séculos XII e XIV (esta última responsável pela importância do toscano para a fixação da língua italiana, assunto de que se tratará no capítulo quatorze). O mais antigo documento do romeno, *O Pai Nosso do Catecismo de Brasov*, achase citado entre os documentos literários, enquanto, como foi assinalado acima, as *Homilias de Organyá* se encontram entre as glossas!

No décimo quarto capítulo, *A Constituição das línguas nacionais* (213-34), fornecem-se, inicialmente, "os critérios para o reconhecimento das línguas nacionais", esclarecendo-se as relações entre língua nacional e literatura e entre língua nacional e política, analisando-se, depois, o papel cultural das línguas nacionais. A seguir procura-se explicar o "despontar das línguas nacionais românicas", estudando-se as três línguas da Península Ibérica: português, castelhano e catalão; as línguas da Gália: o provençal e o francês; a formação do italiano literário e o romeno. Nesse esboço das chamadas línguas nacionais confunde-se o conceito de língua nacional com o de língua oficial de uma região, quando se coloca o catalão ao lado do português, do espanhol, do francês, do italiano e do romeno. O provençal, de grande florescimento literário até ao século XIII, não tem qualquer cabimento entre as chamadas línguas

nacionais do período moderno. Se se leva em conta o catalão entre as línguas nacionais, maior razão haveria para, entre elas, incluir-se o romanche (quarta língua oficial da Suíça), e não dever-se-ia, nas circunstâncias atuais, deixar de incluir o galego. Seguem-se considerações a propósito de "algumas linhas comuns na história das línguas românicas", assinalando-se o período renascentista, o período barroco, os empréstimos entre línguas, a consequência da revolução industrial e da democratização do poder. Não fosse a dissociação com parte do capítulo treze e a inclusão do catalão e do provençal entre as chamadas línguas nacionais, poderia haveria a criticar neste capítulo.

Em *Apêndice* publica-se um artigo de Ataliba T. de Castilho, *O Português do Brasil*, onde se apresenta um resumo sucinto sobre a variante portuguesa falada no Brasil, tendo-se considerações que vão desde a implantação da língua até à sua situação atual.

Seguem-se as *Referências Bibliográficas*, divididas em três partes. Nelas não se seguem as normas da ABNT, mas antes o sistema autor-data. Notam-se algumas ausências entre os manuais de Lingüística Românica, tais como os de Pierre Bec<sup>14</sup> e de Charles Camproux<sup>15</sup>, ou ainda o clássico de Erich Auerbach<sup>16</sup>; trabalhos específicos como, entre outros, o de Gerhard Rohlfs<sup>17</sup>, o de Roger Wright<sup>18</sup> ou o de Luigi Romeo<sup>19</sup>; omitem-se as indicações de traduções que tornariam mais acessíveis algumas obras como as de W. D. Elcock<sup>20</sup>, W. Entwistle<sup>21</sup>, W. von Wartburg<sup>22</sup>, Carlo Tagliavini<sup>23</sup>. Grave é a falha na indicação bibliográfica do livro de B. E. Vidos, que, na verdade, foi editado pela Aguilar, não pela Gredos, em todas as tiragens. No segundo item, *Comple-*

mentação bibliográfica, as indicações sinaléticas são feitas dentro de tabelas relativas a cada uma das partes do livro. Muito útil para o estudante, mas onde se notam os lapsos apontados no desenvolvimento do livro, como, por exemplo, a não indicação do manual de I. Iordan e M. Manoliu<sup>24</sup> no que tange à romanização. O terceiro item arrola a *Bibliografia do Apêndice*.

A *Lingüística românica* de Rodolfo Ilari, feitas as necessárias ressalvas, é um trabalho de consulta para os nossos estudantes de Filologia Românica, sobretudo quando trata dos fatos de descrição das estruturas lingüísticas (níveis fonológico, morfológico e sintático), da descrição sucinta dos domínios românicos e da situação das chamadas línguas nacionais.

## Notas

- 1 Cf. Dante ALIGHIERI. *De Vulgari eloquentia*. Milano: Garzanti, 1980. Cap. VIII e IX, p.18-25.
- 2 Cf., dentre outros, Duarte Nunes de Leão, em *Origem da língua portuguesa*, e Bernardo Aldrete, em *Del origen, y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*.
- 3 Cf. Robert HALL JR. The Reconstruction of Proto-Romance. In: Martin JOOS, ed. *Readings in Linguistics; the development of descriptive linguistics in America since 1925*. New York: American Council of Learned Societies, 1963, p.303-14.
- 4 Cf. Charles F. HOCKETT. *Curso de lingüística moderna*. Trad. de Emma Gregores y Jorge Suarez. Buenos Aires: EUDEBA, 1971, p.466-505.
- 5 Cf. Alphonse JUILLAND. Préface à l'édition française. In: Ch. VOSSLER. *Langue et culture de la France; histoire du français littéraire des origines à nos jours*. Trad. de Alphonse Juilland. Paris: Payot, 1953, p.5-6.

- 6 Cf. Ch. VOSSLER, op. cit.
- 7 Cf. W. v. WARTBURG. *Évolution et structure de la langue française*. 10. éd. Berne: A. Francke, 1971; Rafael LAPESA. *Historia de la lengua española*. 9. ed. correg. y aum. Madrid: Gredos, 1981; Serafim da SILVA NETO. *História da língua Portuguesa*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1970. (1. ed., 1952).
- 8 Cf. op. cit., p.109.
- 9 Cf. E. RICHTER. Der innere Zusammenhang der Entwicklung der romanischen Sprachen. ZRPPh, Tübingen, v.27, p.77-80.
- 10 Cf. B. E. VIDOS. *Manual de lingüística românica*. Trad. de la ed. ital. por Francisco de B. Moll. Madrid: Aguilar, 1963. p.187
- 11 Cf. op. cit., p.109.
- 12 Cf. Robert A. HALL JR. *External history of the Romance languages*. New York: American Elsevier, 1974, p.72.
- 13 Cf. Ernst PULLGRAM. Spoken and written Latin. *Language*, Baltimore, v.26, p.462.
- 14 Cf. Pierre BEC. *Manuel pratique de philologie romane*. Paris: A. & J. Picard, 1970-1971. 2v. Com a colab. de Octave Nandris e Zarko Mujjacic.
- 15 Cf. Charles CAMPROUX. *Les Langues romanes*. 2. éd. mise à jour. Paris: PUF, 1979.
- 16 Cf. Erich AUERBACH. *Introduction aux études de philologie romane*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1949. Acessível aos estudantes brasileiros através da tradução de José Paulo Paes (*Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972).
- 17 Cf. Gerhard ROHLFS. *Estudios sobre el léxico románico*. Reel. parcial y notas de Manuel Alvar. Ed. conj. rev. y aum. Madrid: Gredos, 1979.
- 18 Cf. Roger WRIGHT. *Latin tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Vers. esp. de Rosa Lalor. Madrid: Gredos, 1989.
- 19 Cf. Luigi ROMEO. *The Economy of diptongization in early Romance*. Paris: Mouton, 1968.
- 20 Cf. W. D. ELCOCK. *Le Lingue romanze*. Trad. ital. de Alessandra Lanciani. L'Aquila: L. V. Japadre, 1975.
- 21 Cf. William J. ENTWISTLE. *Las lenguas de España: castellano, catalán, vasco y gallego-portugués*. Trad. de Francisco Villar. 5. ed. Madrid: Istmo, 1988.
- 22 Cf. Walther von WARTBURG. *Evolución y estructura de la lengua francesa*. Vers. esp. de Carmen Chust. Madrid: Gredos, 1966.
- 23 Cf. Carlo TAGLIAVINI. *Orígenes de las lenguas neolatinas; introducción a la filología romance*. Trad. de Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- 24 Cf. Iorgu IORDAN, Maria MANOLIU. *Manual de lingüística românica*. Rev., reel. parcial y notas de Manuel Alvar. Madrid: Gredos, 1972. v.1, p.75-118.

## A efusão mística do Amor: Meu Amigo Marcel Proust Romance, de Judith Grossmann<sup>1</sup>

Resenhado por: Maria da Conceição Paranhos (*Universidade Federal da Bahia*)

Seria possível ler este livro de Judith Grossmann<sup>2</sup> de outros modos, claro, ela mesma o sugere e explicita. Se escolho este modo aqui, entretanto, é devido a causas que não se atritam, em absoluto, com o conselho da Autora. Preciso dizer isto porque o que parece óbvio não o é. Ao contrário, é esta obviedade que torna necessário afirmar-se, como afirmei: "seria possível". Eu até gostaria que fosse possível, mas não o é, neste momento.

Quero falar de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* enquanto tratado sobre o Amor inserido no tecido romanesco do livro, com plena consciência da Autora, que não se refere apenas ao *De L'Amour*, de Stendhal, mas à sua "operacionaliza-

ção" em romances (assim como Balzac, Flaubert, explicitamente, e tantos outros, também implicitamente, numa rede de alusões e apropriações, quando não de citações). E Marcel Proust, interlocutor primário do discurso de *Meu Amigo*. Assim é que Judith continua o jogo, que se muda em fado, jogo perpétuo e risco absoluto, predestinado.

E por falar em Amor, a sedução e o erotismo forçosamente comparecem e aparecem. Duas experiências cruciais para quem as vive em qualquer versão, quanto mais em todas: amor mulher-homem, amor artístico, amor místico, entre outras.

O Livro de Judith (este, não o da Bíblia ou outros que ela mesma escreveu — apesar de que inscritos neste) vem filtrado a partir do estado que os teólogos denominam "teopático", em que o desejo deixa de ser o móvel do êxtase místico. Neste caso, desejo vivido em seu grau máximo e definitivamente plantado na memória, rememorando-se na escrita. O instante e apenas ele é eternidade. "O objeto de contemplação torna-se igual ao nada (os cristãos dizem-no igual a Deus) e torna-se ainda igual à pessoa que o contempla"<sup>3</sup>. A absorção no instante que se eterniza.

No *Diário do Sedutor*, assim se expressa Kierkegaard:

*Tudo é símbolo; eu mesmo sou um mito sobre mim mesmo, pois não é como mito que me apresso para este encontro? O que eu sou nada tem a ver com isto. Tudo o que é finito e temporal torna-se esquecido, apenas o eterno permanece, o poder do amor, sua saudade, sua felicidade.*<sup>4</sup>

E onde estará a sensualidade nes-

Amigo. O toque, a a erotização do corpo, experiência visceral, transferível apenas pelo ato da leitura, que o livro é ofertório. Porém, "meu", recorrente também no corpo do discurso, ou "minha" — ato de apropriação que se perpetua no decorrer do relato, a posse, o gozo. Não poderia, não pode ser diferente, é mesmo crucial a apropriação desta vida, deste amor, desta literatura, destas memórias, destes futuros. Mas (e como *Meu Amigo* usa a conjunção das conjunções, a ninfa adversativa, esse **mas** — cujo poder maior é o de mostrar aquilo que se oculta no mundo das aparências). Mas que tipo de apropriação é este? Trata-se de uma posse que se despossui sem cessar, já que é para o Outro, inelutavelmente, a destinação: o outro-amado, Victor, quase-antagonista da narradora; outros homens amados, como Emeric, Angel — um afastado pela morte, outro pela vida; os sempre-amados da memória e da memória artística; os amados amigos, amigas, transeuntes, interlocutores casuais; os leitores.

Amor é o personagem central do livro *Meu Amigo*. Esse amor que só pode existir essencialmente quando ativado pela linguagem, transfixado pela palavra capaz de redimir as perdas, toda e *qualquer* espera — que a espera é o martírio amoroso por excelência, através da qual o ser amado avulta em poder, em possibilidade de destruição, de morte, portanto. A agonia amorosa, em seu caráter sacrificial, irá se dirigir ao estado de efusão mística, de êxtase, amor-religioso. "Teresa D'Ávila e Juana Inés de la Cruz sabem do que falo. O refinado alívio aqui envolve corpo e alma, que

se desprendem de si mesmos e se incorporam para sempre ao meu". (p.20).<sup>5</sup>

É preciso que se tenha a consciência, ao ler esse livro, de que as experiências aqui veiculadas possuem sólida concretagem, esta, imprescindível para ser construída a Escola da Paixão — cuja matêutica é simultaneamente erótica e irônica, em que o homem, ao inverso da fábula fálica, provém da mulher em **regime de exceção**, pois que a mulher não é o ser subtraído do falo, mas aquele que lhe confere existência ao fazer-se sua destinação. A castração não existe quando o acontecer do amor é invadido pelo corpo feminino, sua sedução. Consumado ou não o ritual do sedutor, o corpo energizado da amante transborda amor em todo acontecimento. A experiência erótica adquire a franquia de qualquer **griffe**.

Então falemos dos acontecimentos, absoluta necessidade.

Judith situa a narradora no espaço concreto do **Shopping Barra**, Salvador-Bahia. Ali, distante do ser amado, aprende lições de amor em comércio com pedras, joias, restaurantes, cinemas. Ali se encontra com adolescentes, rapazes e raparigas em flor, que intercambiam seus enlances agônicos da espera amorosa com o amor da Mestreira que ali está para servi-los, não para servir-se. Prostituição amorosa dos místicos.

O valor de troca da sociedade de consumo, o software da pós-modernidade (a um tempo genético e mental), o não-retorno da simulação, quando as próteses se infiltram no coração anômico e micro-molecular do corpo — desde

que se impõem ao corpo como matrizes, destruindo todos os circuitos simbólicos ulteriores — fazem com que o corpo peça na repetição imóvel e, com ele, sua história, "o indivíduo como metástase cancerosa de sua fórmula de base".<sup>6</sup> Entretanto, no decorrer da narrativa, essa situação irá ser remobilizada e revivificada para que cada indivíduo se readquirira como templo de paixão, constatando com a narradora, em algum momento de sua vida, que "todo amor contém em si os embriões do seu próprio mistério, e hoje, agora, diante dele, pensar naquele momento em que ainda não o amava, torna o mundo irreal, a realidade inexistente. Agora, que o amo, como pude não amá-lo um dia? Terá sido um tempo que não existiu". (p. 29). Conto de cada pós-moderno, como declara a narradora. Como irá então, o livro de Judith, atingir um futuro, uma utopia, se refletimos sobre o tempo consumado da pós-modernidade?

Na era dos modelos, em que a digitalidade do sinal substituiu a polaridade do signo, a narradora estabelece sua mesa de trabalho no próprio **Shopping**, "em situação de namoro universal". (p. 39), frente aos cinemas **Barra I e Barra II**. No fundo da gruta, as imagens. Do lado de fora, as essências. Platão, mais uma vez, mas, aqui, em convivência ou convivência com o mundo fragmentado do qual o **Shopping** é comovente metáfora, mundo tornado modelar, **nutshell** da vida. Da vida, como em Nietzsche, não, da realidade ou do real. "Bolsa de valores, câmbio!". (p. 33). Esse é o processo de *Meu Amigo*: valor de troca, em que se vive de sedução, mas se morre na fascinação. Morrer de amor. A própria Judith me disse, há poucos dias, em relação ao livro: "acabei fazendo uma

tanto, se o desejo é a Lei, o eterno retornar no lhe é a regra e ainda bem. O jogo se muda em febre, tipo de jogo diverso daquele da sociedade contemporânea cuja sedução é fria. O charme dos sistemas eletrônicos, do meio e do terminal que é cada um de nós, isolados na auto-sedução de todos os consolos que nos cercam. Mas quem quer ser friamente consolado? Em *Meu Amigo*, a narradora oferece um cuidado cálido a cada indivíduo que, antes anônimo e indiferenciado — réplica ou reprodução — passa a existir com corpo e circunscricção, singularmente erótico.

Por isso é que a infância só poderia estar no final do livro, tempo recuperado. Restauração, portanto, tantas vezes referida na citação da tela de Vermeer, *Vista de Delft* (extraordinária tela, a meio caminho entre a realidade sonhada e a vivida). Marcel Proust e Victor contemplam essa tela em tempos diferenciados. Em *À la Recherche*, a visão da *Vista de Delft* faz com que o personagem-escriitor Bergotte mude radicalmente de posição face a seu próprio trabalho, após perceber um detalhe do quadro: um pequeno pano de murada em que, parecia-lhe, a vida estava contida e, ali, a beleza. Esta, por sua vez, distante de qualquer abstração. Não terá sido outra a causa de sua morte, neste mesmo dia, apesar do álibi que construiu para si mesmo, pouco antes: uma simples indigestão, não seria nada. Mas no percurso de volta da exposição à sua casa, não cessara de repetir-se: "Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune". **Corpo devorado pela poesia**, como explica o narrador. Por sua vez, o autor, morrendo, pede que lhe tragam as provas do livro que escrevera, a fim de modificar o capítulo "Morte de Bergotte";

finalizando sua obra ao tempo em que sua vida é suspensão. Entretanto, o legado de Marcel Proust: sua obra, sua vida. A seu tempo, o que Victor contempla é a restauração do quadro de Vermeer, trabalho que o relato de *Meu Amigo* executa a seu modo. Restaurar, recuperar, reencontrar: ligações perigosas, pois amorosas, em camadas temporais as mais diversas que se unificam pelo curso narrativo, no corpo erotizado do livro. Esta, a aludida morte do artista, "a morte sem mais nada para morrer" (p. 105). Entretanto, a vida, seu irresistível apelo.

*Ainda que um tanto incômoda, esta erotização permanente do corpo, ela é imprescindível para a existência do trabalho do artista, totalmente informado por Eros.* (p. 87).

Assim é que *Meu Amigo*, realizada a inelutável necrópsia, acaba por deixar fluir um rio de prazer e gozo, roçando a pele ou sublevando a alma, num "endeusamento (...) do corpo masculino". (p. 87).

Fala-se o falo, a fulguração da fala falante, escrita em *Meu Amigo*, ora em comentário<sup>8</sup> — que este texto de agora não é propriamente um exercício crítico, embora pudesse sê-lo.

Salvador, 28 de agosto de 1995

## Notas

- 1 Com alguns acréscimos, este texto foi originalmente publicado em *A Tarde Cultural*. Salvador: *A Tarde*, 2 de setembro de 1995, p.2-3
- 2 GROSSMANN, Judith. *Meu amigo Marcel Proust Romance*. Salvador: Fundação Casa

- de Jorge Amado, 1995 (Série Romance, 1).
- 3 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Ed. ilustrada. Trad. de João Benard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988, p. 220.
- 4 KIERKEGAARD, Søren. *Diary of the seducer*. In: \_\_\_. *Either/or*. Trad. de David F. Swenson e Lilian M. Swenson; rev. e pref. de Howard A. Johnson. Garden City, Nova Iorque: Anchor Books, v. 1, 1959, p. 439.
- 5 As páginas de *Meu Amigo Marcel Proust* *Romance* sucedem-se às citações.
- 6 BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris: Editions Gallilée, 1979, p. 233. Neste trabalho ocorrem reflexões sobre o tema em muito devedoras a este autor, que, por sua vez, é em muito devedor a outros autores que trabalham na área da sedução especificamente.
- 7 "Paninho de muro amarelo com um contravento, paninho de muro amarelo". O trecho em que se encontra exprimido o profundo impacto de Bergotte diante do que lhe apresenta o sentido pleno da arte é de imensa riqueza de alusões e declarações. A relação da vida com a arte e, desta, com a forma, se encontram ali gravadas. Entre as alusões, é importante destacar a noção de "vida anterior" de Charles Baudelaire, no poema "La vie antérieure" do qual cito, traduzindo, o último verso: "O mal velado que me fazia definir". Aqui se situa a questão mesma da morte do artista, morte epifânica.
- Referências ao capítulo de Proust: PROUST, Marcel. *Pages choisies*, Classiques illustrés Vaubourdolle. Paris: Hachette, s/ano. Necessário apontar, aqui, a colaboração da Profa. Dra. Celina Scheinowitz: depois de ter lido o presente texto em sua forma já publicada, lembrou-me detalhes da "Morte de Bergotte" e enviou-me cópia.
- 8 "Comentário" aqui usado no sentido benjaminiano, para que se perceba a diferença. Segundo Walter Benjamin, o comentarista trabalha com as "brasas da vida"; o crítico, com "o enigma da chama ela mesma". Um antecede o outro necessariamente. (BENJAMIN Walter. *Goethes*
- Wahvenwandschaften apud ARENDT, Hannah. *Elleffective affinities*. In: \_\_\_. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken, 1969). O ensaio, escrito pelo jovem Benjamin (1921-1922) foi publicado duas vezes no fascículo *Neue Deutsche Beiträge* (1924 e 1925). O editor desse impresso era o poeta Hugo von Hoffmannstahl.



Impresso na Gráfica da Universidade  
Federal da Bahia, rua Barão de Geremoabo  
s/nº, Campus Universitário da Federação,  
Ondina - CEP: 40170-290, Salvador-Bahia.  
Tel.: (071) 245-9564/Fax: (071) 235-8991  
Atendemos pelo reembolso postal