Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia

Número 27-28, janeiro /dezembro de 2001

ESTUDOS Lingüísticos e Literários

ESTUDOS

Lingüísticos e Literários

Apoio

fapesb
Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia
SEPLANTEC

O Corpo Editorial da revista Estudos Lingüísticos e Literários interfere apenas nos aspectos técnicos de formatação dos artigos.

Estudos Lingüísticos e Literários, n. 27-28, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal da Bahia, janeiro-dezembro 2001, 366p.
20,0 x 26,0 cm.

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

CDU 8 (05)

ISSN 0102-5465

ESTUDOS

Lingüísticos e Literários

Número 27/28, janeiro/dezembro de 2001

Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Universidade Federal da Bahia

ESTUDOS

Lingüísticos e Literários

Número 27/28, janeiro/dezembro de 2001

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
Universidade Federal da Bahia
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

INSTITUTO DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Geremoabo, 147
Campus de Ondina, CEP 40.170-290, Salvador, Bahia, Brasil
Telefones: (71) 263-6208/6212
Fax: (71) 263-6209
E-mail: pgletba@ufba.br

Sumário

Estudos Literários

Resenha

Apresentação

A diversidade dos artigos publicados neste volume da revista *Estudos Lingüísticos e Literários* comprova a multiplicidade de perspectivas teóricas e críticas disseminadas através dos grupos de pesquisa na área de Letras. Temos aqui, neste volume que compõe os números 27 e 28, nove trabalhos na área dos estudos lingüísticos e onze, dos estudos literários. Congregando pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e de outras instituições nacionais e estrangeiras, *Estudos* tem se mantido, ao longo de sua história – em maio de 2004, são vinte anos de existência –, como espaço de interlocução entre pesquisadores de procedências diversificadas, difundindo uma intensa produção que atesta a importância das instituições públicas de ensino superior como espaço de construção e avaliação do saber. Para viabilizar esta publicação, parcerias têm sido estabelecidas e, pela primeira vez, a revista é publicada com recursos advindos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

Apresentando inicialmente os trabalhos na área dos estudos lingüísticos, introduzimos um manuscrito do século XIV, o *Flos Sanctorum,* a partir do qual Américo Venâncio Lopes Machado Filho estuda os anafóricos "(h)i" e "en(de)", procurando compreender os contextos de variação e uso dessas partículas. O *Flos Sanctorum* é um documento de caráter hagiográfico, escrito em pergaminho, e foi trazido para o Brasil em 1950, integrando o acervo de coleções especiais da Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

"Resgatando narrativas" desenvolve uma reflexão transdisciplinar, na área da lingüística aplicada, introduzindo conhecimentos e estratégias da psicologia, da sociologia e da análise do discurso ao ensino do inglês como segunda língua, para serem aplicados em cursos que buscam implementar oficinas de escrita em sala de aula. Nessa perspectiva, as autoras Célia Nunes Silva, Denise Chaves de Menezes Scheyerl e Sílvia Maria Guerra Anastácio avaliam o papel das histórias na aquisição de uma segunda língua. Além de aprimorar o processo de escrita e contribuir para o enriquecimento do imaginário, construir histórias representa um dos instrumentos fundamentais para se transmitir valores ao aprendiz, auxiliando-o também na construção de sua própria identidade.

A partir das composições dos trovadores Guillaume de Poitiers e Pero da Ponte, Elisabeth Baldwin tece considerações sobre os usos lingüísticos medievais e a linguagem de cantigas satíricas dos trovadores, detendo-se, na sua abordagem, sobre o vocabulário do amor, conforme registrado nessas produções.

Já o artigo "A descrição e classificação dos sons do Português na *Grammatica de Lingoagem Portuguesa*", de Elizabeth Reis Teixeira, apresenta e discute a classificação e a descrição fornecidas por Fernão de Oliveira, em sua gramática escrita em 1536, analisando alguns conceitos fonéticos subjacentes à descrição dos diferentes tipos de sons da língua.

As questões concernentes à leitura e à produção de texto na escola são tratadas por Lucília Coimbra. Partindo da concepção da linguagem como principal instrumento de intermediação das relações humanas e sociais, ressalta-se a sua função transformadora, capaz de construir a realidade que queremos. O ato de ler pressupõe um processo de cognição que possibilita o desenvolvimento de competências, transformando a leitura em uma atividade fundamental na relação ensino-aprendizagem.

Através de uma abordagem descritivo-diacrônica da Lingüística Aplicada e suas relações com as áreas interdisciplinares às quais ela se aplica, Maria Auxiliadora Lima Dias da Silva traça um panorama da atuação da disciplina desde o seu surgimento até os dias atuais, evidenciando como a didática das línguas estrangeiras teve o seu processo de ensino-aprendizagem efetivado na academia, nos últimos cinqüenta anos.

Rosa Borges Santos Carvalho, através de uma perspectiva genética, estuda o processo criativo de Arthur de Salles, cotejando cinco testemunhos do poema "O cão de bordo", por meio dos quais identifica, descreve e analisa as variantes que resultaram da manipulação do texto pelo autor. Seguindo uma orientação estatística, observa a distribuição dessas variantes quanto às classes morfológicas, à estrutura sintática e aos sinais de pontuação em relação às operações genéticas de substituição, supressão, acréscimo e deslocamento.

À luz da teoria funcionalista, Rosauta Maria Galvão Fagundes Poggio interpreta os processos de gramaticalização de preposições latinas documentadas nos livros *Gregorii Magni Dialogi Libri IV* (século VI), dando continuidade a uma pesquisa na área dos estudos diacrônicos. A abordagem pressupõe que as formas gramaticais se originam em material léxico, atravessando vários estágios, durante os quais perdem suas características lexicais, adquirindo características gramaticais.

Através da história das formas temporais na língua latina, Teresa Leal Gonçalves Pereira realiza um estudo da expressão verbo-temporal latina e românica, verificando mudanças peculiares, cujas conseqüências estruturais são importantes para a representação do tempo. A partir da perspectiva adotada, explicita-se que a caracterização de diversos processos de gramaticalização pode vir a contribuir para o esclarecimento da criação de novas formas de designações temporais românicas.

Na área dos estudos literários, o artigo de Arnaldo E. Valero "Nación y transculturación en la etnología y la narrativa cubanas" reflete como a narrativa é um

recurso comum à produção discursiva tanto historiográfica como ficcional, e como esse recurso está também presente no estudo antropológico dos rituais, usos e costumes, enfocando particularmente o caso da narrativa em Cuba, na primeira metade do século XX.

Aurélio Gonçalves de Lacerda interpreta as imagens e representações do messianismo no romance *Seara Vermelha,* de Jorge Amado, procurando estabelecer os níveis de relação e contaminação do discurso do narrador sobre o discurso do personagem, o beato.

A obra dispersa de Arthur de Salles publicada em periódicos constitui o tema da abordagem realizada por Célia M. Telles, Maria Dolores Teles, Norma Suely da S. Pereira e Alícia Duhá Lose. Após informar sobre os resultados parciais da pesquisa, e confrontar as indicações registradas na correspondência entre Arthur de Salles e Durval de Moraes com o levantamento realizado nos jornais e revistas, revela-se como o ambiente cultural do início do século XX e a ideologia da época estão presentes no material pesquisado, reafirmando-se, por esta via, a importância de Arthur de Salles na literatura baiana e em seu tempo.

A tradução automática de textos e a teoria da tradução sob a perspectiva da literatura são objeto de investigação de Décio Torres Cruz, através da leitura do romance *A noite dos tempos*, de René Barjavel. Além de afirmar que a literatura cria sua própria teoria de tradução, na qual o conceito de texto original é desconstruído, o ensaio aponta para os limites da lingüística para resolver problemas de tradução, que envolvem aspectos temporais e culturais, discutindo ainda as diferenças entre texto técnico e texto literário e as dificuldades enfrentadas por uma máquina tradutora universal.

Após uma revisão da categoria do fantástico em teóricos como Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière e Jorge Luis Borges, Eduardo F. Coutinho, no artigo "Relendo o fantástico em Borges", procede a uma reflexão sobre o fantástico nos contos do escritor argentino, considerando-o como uma forma de questionamento da lógica racionalista. É este caráter questionador e desestruturador que gera no leitor grande inquietação, tornando-o um incansável indagador, fazendo de Borges uma figura tão atual, a ponto de teóricos da literatura já o haverem designado de "um pós-moderno *avant la lettre.*"

Com o objetivo de mapear os diferentes momentos de avanço e de preservação das temáticas desenvolvidas na literatura baiana do século XX dentro do momento considerado como "modernismo", Ivia Alves, a partir do estudo de revistas, investiga "a repercussão do modernismo do centro na periférica Bahia", afirmando que a literatura baiana, isolada das preocupações do Nordeste, e rejeitando as postulações de São Paulo, mantém-se dentro de uma linhagem de permanência.

O artigo de Jael Glauce da Fonseca situa-se no âmbito das investigações sobre a imagologia e suas relações com os estudos culturais. Pesquisar aspectos culturais na literatura sob o ponto de vista imagológico significa analisar as imagens de um país que a literatura constrói, destrói, transforma e propaga.

"Ser ou não ser ficção" é o título do trabalho de Lígia Telles, que procede a uma leitura de textos ficcionais de Judith Grossmann, tomando como referencial teórico a construção barthesiana de *morte do autor* e colocando-a em diálogo com concepções teórico-críticas da escritora, disseminadas em depoimentos de ordem diversa.

A crítica e a literatura nos periódicos brasileiros constituem-se em objeto de investigação de Luiz Roberto Cairo, que apresenta um retrospecto do periodismo cultural dos anos românticos. Ao enfatizar a relação orgânica que existiu no Brasil entre literatura e jornalismo, proveniente do fato de terem os escritores exercido, simultaneamente, uma atividade jornalística e uma atividade literária, afirma-se que a multiplicidade de papéis que o escritor desempenhou naquele período procurava suprimir a escassa circulação do livro em uma sociedade ainda em formação, como a do século XIX.

Maria Eunice Moreira dá continuidade ao estudo das inter-relações entre literatura e jornalismo. O seu ensaio desenvolve uma abordagem sobre a vida cultural rio-grandense, através de suas manifestações literárias e jornalísticas, relacionada às condições particulares que assinalaram a formação e a definição do território gaúcho – a guerra –, recorrendo-se também aqui ao cenário do século XIX.

Os romances do *Ciclo da "Rosa"*, de Gabriele D'Annunzio, funcionam como pretexto para o estudo do Decadentismo, efetuado por Mauro Porru, no contexto italiano. A leitura evidencia uma relação conflituosa entre a celebração apaixonada da vitalidade de Eros e a ideologia moralista, sublinhando-se ainda a importância da poética dannunziana, compreendida como um laboratório estilístico, destinado a animar a sensibilidade literária do século XX.

Duas seções ainda compõem o presente volume. Em **Resenha**, Lucas S. Campos comenta o livro *Sistema, mudança e linguagem:* um percurso da Lingüística no século XX, de Dante Lucchesi, e, em **Livros e revistas**, encontra-se relacionado o material bibliográfico doado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia, alguns através de intercâmbio com a revista *Estudos Lingüísticos e Literários,* durante o ano de 2001.

Apresentamos os nossos agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, cujo apoio tornou possível esta publicação, e à Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão – FAPEX, pelo acompanhamento do projeto em suas diversas etapas. Agradecemos ainda a todos os colaboradores que, com suas reflexões, têm contribuído para a permanência da revista *Estudos Lingüísticos e Literários.*

Evelina Hoisel

Estudos Lingüísticos

Os anafóricos *(h)i* e *en(de)* em um manuscrito trecentista

Américo Venâncio Lopes Machado Filho

Universidade Federal da Bahia (Doutorado)/Grupo Prohpor

Resumo

Próprios à sintaxe do português arcaico, os elementos *(h)i* e *en(de)* pareceram exibir, durante esse período da língua, um funcionamento altamente produtivo para a representação da anáfora pronominal. Procura-se, aqui, observar os contextos de variação e uso dessas partículas em um *Flos Sanctorum* do século XIV, substanciando uma descrição com base em análise quantitativo-estatística, em que se utiliza como suporte o pacote de programas VARBRUL (Variable Rules Analyses).

Abstract

Belonging to Old Portuguese syntax, the elements *(h)i* e *en(de)* seemed to exhibit, during that period of the language, a very productive performance as anaphorical pronouns. Herein, we try to demonstrate the contexts of usage and variation of these pronouns in a manuscript from the 14th century (a *Flos Sanctorum*), supporting our description in the VARBRUL (Variable Rules Analyses) programs.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (Lispector, 1986:41).

O português arcaico conheceu durante algum tempo estruturas próprias para a representação da anáfora pronominal, fundadas em partículas especiais, elementos gramaticais, que o tempo dos séculos fez, na voz e na letra dos homens, desaparecer.

Por vezes "pescando o que não é palavra", no sentido em que podiam estabelecer uma relação de co-referência com todo um enunciado ou toda uma idéia precedente, e não apenas com um sintagma nominal ou preposicional, a que poderiam ser mais imediatamente relacionadas, essas partículas anafóricas, ainda presentes em algumas línguas românicas, foram, no português arcaico até onde se tem notícia, muito pouco estudadas, quer sincrônica, quer diacronicamente, pela lingüística contemporânea.

Similares aos pronomes *en* e *y* do francês moderno, as partículas *en(de)* e *(h)i* e suas variantes gráficas revelaram-se bastante recorrentes em um *Flos Sanctorum* trecentista, que se guarda hoje em um cofre climatizado da Divisão de Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, e ao qual se teve a grata oportunidade de ter acesso, na continuidade de um fascinante trabalho de edição de textos antigos, cuja orientação tem sido levada a cabo, desde o curso de Mestrado, pela professora Rosa Virgínia Mattos e Silva, na Universidade Federal da Bahia.

Nesse *Flos Sanctorum* do século XIV, os elementos *en(de)* e *(h)i* são observados em um estudo preliminar, que servirá de base para um trabalho mais amplo de doutoramento, que objetiva, também, proceder à apresentação de duas edições do referido manuscrito, uma leitura de natureza paleográfico-interpretativa, destinada a estudos lingüísticos, e outra menos conservadora, com vistas a um público menos especializado, devidamente acompanhada de glossário.[1]

O estudo lingüístico que se objetiva implementar posteriormente não se restringirá à observação do fenômeno no *Flos Sanctorum* trecentista, mas almeja

---

[1] Esse manuscrito encontra-se até hoje inédito, nomeadamente no Brasil. Convém salientar que o professor Arthur Askins, da Universidade da Califórnia – Berkeley, declarou sua intenção de realizar uma leitura desse documento medieval, mas de natureza crítica, diversa, portanto, da que se pretende realizar no trabalho de doutoramento, que se implementa.

avançar numa observação histórico-diacrônica do comportamento dessas partículas anafóricas, em *corpora* que privilegiarão manuscritos produzidos entre os séculos XIII e XVI, com o intuito de verificar se se teriam "incorporado" (a exemplo de *porende/poren* e *aí*), no sentido de um processo de gramaticalização, que se tivesse operado, como se pode inferir a partir da leitura do trabalho de Teyssier (1981) sobre o sistema de dêiticos espaciais do português,[2] ou "jogados fora", face a outros elementos que, muito provavelmente, já deveriam estar em variação, em decorrência de um *Blocking Effect*, "*a constraint against the coexistence of functionally equivalent items*",[3] se se seguir a proposta de Anthony Kroch (1994:08).

De forma geral associada aos pronomes pessoais ou demonstrativos no português, embora as diversas correntes lingüísticas apresentem conceituação e abordagem próprias nem sempre equivalentes, a anáfora desempenha nas línguas naturais um papel determinante para a coesão do enunciado, a partir da identificação contextual dos elementos integrantes do discurso.

Segundo Teyssier (1981), a língua portuguesa de quinhentos já não mais deveria apresentar quaisquer vestígios do *(h)i* e *en(de)* com essa função específica, haja vista não estarem presentes na obra de Gil Vicente, dos inícios do século XVI, nem mesmo "em algumas obras anteriores à *Crônica de D. João*", de Fernão Lopes, sendo empregados "como arcaísmo por espírito conservador" por esse autor da 1ª metade do século XV, como assegura Said Ali (1964:193), em sua *Gramática histórica da língua portuguesa*.

Na Península Ibérica, segundo Badia Margarit (1947:219), enquanto o castelhano teria perdido esses elementos com essa função anafórica "durante el siglo XV; el catalán llega, en este período, a la plenitud de su uso".[4]

Portanto, levantar todas as ocorrências dos elementos *hi* e *ende* e suas variantes no *Flos Sanctorum* configurou-se como etapa inicial do processo de análise e descrição lingüística dessa estrutura, para se poder determinar, a partir do entendimento de seu funcionamento no período arcaico da língua, que fatores poderiam ter contribuído para seu desuso na língua portuguesa.

O manuscrito investigado

O *Flos Sanctorum* é um documento fragmentário, de caráter hagiográfico, escrito em pergaminho, paleograficamente datável do século XIV, integralizado, desde 1964, ao acervo da Divisão de Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

---

[2] Note-se que Teyssier não faz qualquer referência ao processo de gramaticalização em seu texto. Esse ponto de vista reduz-se à leitura interpretativa, por parte do autor deste trabalho, dos resultados por ele apresentados em seu artigo.

[3] Trad.: "um condicionador contra a coexistência de itens funcionalmente equivalentes".

[4] Trad.: "durante o século XV; o catalão chega, neste período, à plenitude de seu uso".

Foi trazido para o Brasil, no ano de 1950, juntamente com a versão mais antiga em português dos *Diálogos de São Gregório* e com o *Livro das Aves*, pelo erudito professor brasileiro Serafim da Silva Neto, a quem pertenceu.

Composto de 81 folhas de pergaminho, escritas em reto e verso, em duas colunas, com 36 linhas cada em geral, perfazendo um total de 11.662 linhas de texto, esse manuscrito, assim como era comum no medievo português, teria servido como fonte de doutrinação religiosa pela Igreja, tendo como cerne narrativo a vida e feitos de diversos santos do deserto dos primeiros séculos de difusão do cristianismo na Alta Idade Média.

A observação dos dados

O levantamento geral[5] no *Flos Sanctorum* indicou 79 ocorrências de *en(de)*, todas com valor indubitavelmente anafórico, como confirmam os exemplos que abaixo se apresentam:

i)F13rC2L30[6] Quem per esta porta entra por filhar ordẽ nũca **ende** sáae /

ii)F13vC1L12 Estes laurauã e gáanhauã ecolhiã seu pam / eenuyauã **ende** amuy mayor parte aeste abbade

iii)F43vC2L28 Hvum frade viuia enhũũ Moesteiro. cõ outros muytos. etãta era ahumildade que **en** Auia. que todalas el fazia por eles.

Com 240 ocorrências, o *(h)i*[7] tem o mesmo comportamento:

i)F9vC2L30 Poys guardate de táaes pecados / e sey antre uigiado. Ca hu mora limpidõe e castidade. nõ deue **hj** maldade aentrar.

ii)F7vC2L eleuoumha ahuũ logar muy uiçoso / e muyto Auondado detodolos bóos odores do mũdo / e nẽ hũa coua fea nẽ en atha nõ uéeriades **hj**.

iii)F7vC2L14 Etã grande era afremosura eobẽ daquel logar que lẽgua domen nono poderia dizer / nẽ coraçon os mar. Eo ango tragiame per meogoo do parayso mostrãdomj todolos uiços que**hj** auia.

Conquanto em sete dessas ocorrências não pareça o *(h)i* se referir a qualquer antecedente explícito no enunciado, funcionando estritamente como advérbio de lugar, como pode se verificar nos exemplos[8] i) a v), ou com a mesma função locativa, em que assume, entretanto, característica tipicamente catafórica, em vi) e vii):

---

[5] Para o levantamento geral não foram consideradas as formas locucionais *porende~poren* (do lat. *per i(nde)* e *desy(i)* (do lat. *de ex hic*), que funcionavam, respectivamente, como itens conjuncionais e adverbiais muito cedo na estrutura da língua.

[6] Fólio (F), coluna (C), linha (L).

[7] Mantém-se integralmente a grafia da edição paleográfico-interpretativa que se utiliza como *corpus* de investigação.

[8] É de se observar que a partícula a que se refere o comentário se apresenta em negrito, não obstante a possibilidade de ocorrência de outras partículas idênticas no enunciado.

i)F13rC2L17 Epois[s] esto disse deo aalma aDeus / e os sacerdotes e os monges que **hi** eram todos uiron queos Angos arreceberõ.

ii)F17rC2L21 epois iouue huus dias assi doente / cõtou oprazo quelhi fora adeũado dessa morte / e achou que auia de morrer aquel dia. Edisseo aos que **hj** estauã.

iii)F22vC2L8 Eprometeu que seo oAbade mãdasse deytar no fogo / quesse deytaria hj. Eaueo peruẽtura que estaua **hj** fogo aceso.

iv)F22vC2L9 Eprometeu que seo oAbade mãdasse deytar no fogo / quesse deytaria hj. Eaueo peruẽtura que estaua **hj** fogo aceso. que mãdara Acender pera cozer hj pam.

v)F43rC2L13 Entõ tomarõ por Juyz. huũ homẽ bóo velho / epois as partes disseron sas rações assi como de suso foy dicto. Omõge que era Juyz disse ahuũ frade que **hj** estaua.

vi)F82rC2L19 e bráadey enpos ele de cima do mõte. edixilhi grandes uozes. di áaquel meu procurador que de hũũ moyo depã áaquel cego que **hi** mora cabo del.

vii)F15rC2L35 Vida de sã Macario do Egipto monge. Hũũ frade nos contaua que auia **hj** dous Macarios no hermo.

Veja-se que para Teyssier (1981:38) a história da formação dos dêiticos em português é

> dominée par un événement initial: la perte de l'un des trois termes du système ternaire latin. Mais la langue a reconstitué un nouveau système ternaire, d'abord à époque ancienne pour les démonstratifs (introduction de esse) et ensuite à une époque assez récente (entre Fernão Lopes et Gil Vicente) pour l'une des séries des adverbes de lieu (introduction de aí). Chaque fois c'est un anaphorique qui est passé du côté des déictiques, d'abord esse dérivé de ipse, puis hi d'où sortira aí.[9]

E se tem razão Teyssier sobre a questão, poder-se-ia dizer que essa história já começa a se configurar, nomeadamente em relação a *aí* pelo menos desde o século XIV, antes, portanto, de Fernão Lopes iniciar seu percurso de cronista-mor do Reino, em Portugal.

Não seria, entretanto, de se estranhar seu emprego como advérbio de lugar, no período arcaico da língua portuguesa, se se considerar que, no francês antigo, o seu correspondente genético *i*, considerada aí sua grafia antiga, além de funcionar como "*mots de reprise*"[10], seria na sua origem um advérbio (cf. Wagner & Pinchon, 1962:184-7).

---

[9] Trad.: "dominada por um evento inicial: a perda de um dos três termos do sistema ternário latino. Mas a língua constituiu um novo sistema ternário, primeiramente, na época antiga, pelos demonstrativos (introdução de *esse*) e em seguida, numa época bastante recente (entre Fernão Lopes e Gil Vicente), por um dos advérbios de lugar (introdução de *aí*). Cada vez é um anafórico que avança na direção dos dêiticos, primeiramente *esse*, derivado de *ipse*, depois *hi*, de que surgirá *aí*.

[10] Trad.: "palavra de retomada".

O que parece fundamental à questão é que, embora componha hoje o sistema ternário de dêiticos locativos, o *aí* pode, em situações específicas, ser empregado com sentido estritamente anafórico, embora não coincida com o emprego compulsório do *y*, assim como do *en*, do francês moderno.

Todavia, sua utilização não se resumia no português à representação de antecedentes de natureza semântica [+locativa], própria dos advérbios de lugar. Vejam-se os exemplos seguintes, em que *(h)i* e *en(de)* podem alternar-se indistintamente na co-referência de elementos de traços [+nocional] / [+locativo], no *corpus* observado.

> i) Amj̃ Jacobo semelhou assi / que escreuessẽ aos sanctos homẽs algũas cousas boas / e que lendoas / e ouuyndoas / as cream. e que filhẽ **ende** conforto pera sas almas (F17vC1L17) [+nocional].
>
> ii) emostrarõlhj huũ homen que estaua sobrehũa lagoa / e tiraua **ende** agua quanto podia (F42vC1L33) [+locativo].
>
> iii) Digouos demj̃ que oúuy eu muy gram sabor / ensa beldade / edeleyteyme / **hj** muyto (F14rC1L10) [+nocional].
>
> iv) Hũũ dia aueo que sayo fora efoy ahũũ poço que **hj** auia apreto / onde auiã agua pera o Moesteiro/ (F3vC2L2) [+locativo].

A primeira inferência metodológica que se pôde depreender da leitura desse manuscrito medieval apontou para a possibilidade de os elementos *en(de)* e *(h)i* serem tratados – ao menos como estratégia de análise para sua descrição – como variantes do mesmo processo de representação da anáfora pronominal, em que fossem observados face a um elenco de grupos de fatores previamente selecionados, com vistas a verificar suas possíveis relações sintáticas e os condicionamentos a que se submetiam.

Para esse efeito, foi utilizada, como suporte, a versão desenvolvida para o *Windows* (Amaral, 1998), do pacote de programas Varbrul – *Variable Rules Analyses*, com base no trabalho de Pintzuk (1988), ferramenta hoje muito relacionada aos trabalhos de natureza sociolingüística, mas perfeitamente aplicável como instrumento de medição em qualquer trabalho investigativo em que dados quantitativos, percentuais ou probabilísticos estejam envolvidos, já que, mesmo que não se comprove se tratar de variantes de uma mesma variável dependente o fenômeno que se lhe possa oferecer a análise, a ocorrência maciça de fatores categóricos se constituiria *per se* em dado relevante, sobretudo para trabalhos de natureza basicamente descrivitista, como a que se propugna no presente trabalho.

Afinal, parece razoável se pensar que para a caracterização de qualquer elemento hão talvez de contar mais suas peculiaridades ou idiossincrasias do que propriamente suas semelhanças com outros elementos com que venha a ser confrontado.

Observaram-se:

a) a composição regencial do antecedente (se um SN, um SPrep ou SN+SPprep= oração);

b) a posição da partícula em relação ao verbo (anteposta, posposta ou intercalada);

c) a natureza semântica do verbo ([+dinâmico] ou [-dinâmico]);

d) o constituinte antecedente à partícula (advérbio, conjunção, pronome, verbo);

e) a natureza semântica do antecedente ([+nocional] ou [+locativo]).

Os resultados indicaram que, em níveis globais, enquanto o *en(de)* na maior parte das vezes serve para retomar uma idéia precedente, patente em uma oração ou conjunto de orações, o que se passou em 49% dos casos, o *(h)i* estabelece co-referência majoritária direta com um SPrep, em aproximadamente 64% das realizações, sendo utilizado em apenas 8,6% para as situações em que o anafórico *en(de)* é mais produtivo, como se pode depreender da análise da Tabela 1, a seguir:

Tabela 1: Ocorrências de *en(de)* e *(h)i* em relação à *Regência do antecedente*

Fator	ende	hi	Totais
SPrep	22	147	169
SN	18	64	82
SN+SPrep	39	20	59
Totais	79	231	310

Considerando a natureza semântica do verbo da oração em que as partículas ocorrem, nomeadamente os traços [+dinâmico] / [-dinâmico], observou-se que tanto o *en(de)* (67%) quanto o *(h)i* (79%) (Tabela 2) aparecem mais associados a um elemento verbal de traço semântico [-dinâmico], dado que, tomado isoladamente, não parece ter grande significância, já que não se pode precisar quais poderiam ser as freqüências normais de uso dos verbos na língua portuguesa, em relação a esses traços, mas que numa análise cruzada de dados pode se constituir em informação relevante, oportunamente.

Tabela 2: Ocorrências de *en(de)* e *(h)i* em relação à *natureza semântica do verbo*

Fator	ende	hi	Totais
[+dinâmico]	26	47	73
[-dinâmico]	53	184	237
Totais	79	231	310

O grupo de fatores relativos ao *constituinte que antecede a partícula* foi o único em que houve na rodada inicial um único *knockout*, em função de nenhuma ocorrência de item conjuncional antecedendo o anafórico *en(de)*.

Tabela 3: Ocorrências de *en(de)* e *(h)i*
em relação ao constituinte que antecede a partícula

Fator	ende	hi	Totais
advérbio	02	06	08
verbo	52	126	178
pronome	25	78	103
conjunção	–	15	15
Totais	79	225	304

O comportamento dos dois elementos – convém mais uma vez salientar: aqui considerados hipoteticamente como variantes de um mesmo fato lingüístico – nesse grupo, que procura identificar prováveis elementos condicionadores para a ordem desses constituintes anafóricos na sentença, torna-se mais claro se observado em cruzamento com o grupo de fatores referente à *posição da partícula em relação ao verbo*, a que diretamente se relaciona. Observe-se a Tabela 4, seguinte.

Tabela 4: Cruzamento dos grupos *constituinte que antecede a partícula* e *posição da partícula em relação ao verbo*

constituinte que antecede a partícula	posição da partícula em relação ao verbo					
	anteposto		posposto		intercalado	
	ende	**hi**	**ende**	**hi**	**ende**	**hi**
advérbio	17%	83%	50%	50%	–	–
verbo	–	100%	30%	70%	22%	78%
pronome	11%	89%	73%	27%	–	–
conjunção	–	100%	–	–	–	–

CHI-SQUARE FOR TOTALS = 216.234
SIGNIFICANCE = .000

Inicialmente em relação ao *en(de)*, verificou-se que sua anteposição ao verbo se dá quando o elemento que lhe antecede é um advérbio ou um pronome, mas que a ocorrência deste não assegura essa anteposição, já que na maioria dos casos, em que um pronome o precede, o *en(de)* se encontra posposto.

Isso parece indicar uma tendência a pouca mobilidade desse constituinte na sentença, o que pode de alguma forma se revelar como um elemento a ser considerado nas análises futuras, para dar conta de seu desaparecimento.

Diferentemente, a partícula anafórica *(h)i* demonstrou ser mais sensível à presença desses itens gramaticais na frase, o que parece favorecer sua anteposição ao verbo, já que quando aqueles não ocorrem, seu comportamento é o de quase categoricamente permanecer posposta a este.

Essa relativa possibilidade de movimentação pode talvez estar relacionada à questão da tonicidade/atonicidade desses elementos muito cedo levantada por Badia Margarit (1947:85), para quem "*los mismos complementos son usados como tónicos unas veces, y como átonos otras*"[11], no castelhano durante a Idade Média.

Os dois anafóricos podem ainda aparecer em situação de intercalação em uma locução verbal, do tipo que o português contemporâneo normalmente licencia para os advérbios e demonstrativos, cujas únicas ocorrências, em todo o texto analisado, são apresentadas abaixo:

i)F15vC2L23 Outra uez trouuerõlhi hũa mãceba aque apodrecerõ as entranhas /. assi queo mais auia **ende** perdudo. ca todo sse saya en uermẽẽs / assi que nẽguũ nõ se podia aela chegar polo máao odor.

ii)F32rC2L16 Eo sancto homẽ ocastigou eamoestou que dementre ele uiuesse que nũca dele dissesse aquelas cousas que uira / calhi poderia **ende** acaecer algũũ perigóo.

iii)F4vC1L20 e ela cõ gram sede que auia beueu aquela cóura / eassi foy que aquela cóoura trouuea tres anos. Emuytos fisicos pẽsarõ dela / mais nõlhi poderõ **hj** dar conselho.

iv)F9vC2L30 Poys guardate de táaes pecados / e sey antre uigiado. Ca hu mora limpidõe e castidade. nõ deue **hj** maldade aentrar.

v)F21rC2L31 Ca no hermo secauã todalas cousas perforça de caentura. assy que nõ podia **hy** nacer nẽhũa rrẽ

vi)F21vC1L28 quando moraua enhũa choça tã pequena / que nõ podia **hj** caber / mais duum homen.

vii)F23rC2L2 Oermo era grande e terra aspera e manjha e nẽ hũa cousa nõ sabia **hy** nacer que rrẽ fosse

xviii)F25vC1L5 Entõlhj mostrarõ achaga da molher edisseron Senhor uéey como esta molher he chagada / e ia he chegada amorte. Eel disse uos sodes muytos e nõ podedes **hj** dar todos conselho.

xix)F60rC2L29 tolhede este titulo que sée escrito sobresta porta / epoede hi este outro que mãda **hj** poer oRey quehe senhor domũdo

No tocante à *natureza semântica do antecedente*, veja-se a Tabela 5, na seqüência:

Tabela 5: Ocorrências de *en(de)* e *(h)i* em relação à *natureza semântica do antecedente*

Fator	ende	hi	Totais
[+nocional]	59	34	93
[+locativo]	20	197	217
Totais	79	231	310

[11] Trad.: "os mesmos complementos são usados às vezes como tônicos e como átonos em outras".

Como se pode depreender da observação da tabela acima, em 85,28% das ocorrências, o *(h)i* tem no seu antecedente o traço semântico [+locativo], enquanto o *en(de)* serve de anafórico a um constituinte ou constituintes de natureza semântica, cujo traço é [+nocional], em 74,68% dos casos, o que confirma a observação de Teyssier (1981:15) de que *(h)i* "*a en général le sens local*"[12] e que *en(de)*, embora também empregado no sentido local de seu étimo latino *inde*, "*fait bien plus fréquemment l'objet d'un emploi purement abstrait*"[13] (Teyssier, 1981:16).

Badia Margarit (1947:71) ao justificar o uso pronominal que passaram os advérbios latinos a desempenhar em algumas línguas românicas, ademais, esclarece:

> es muy fácil aceptar el hecho de que unos adverbios del lat. clásico, relajando su significado y su fuerza en el curso de la frase, hayan podido pasar a pronombres de adverbios; lo fundamental, que es el sentido adverbial, permanece intacto.[14]

Considerando especificamente a natureza semântica do antecedente, seria de se esperar, então, que, numa perspectiva probabilística, o traço [+locativo] devesse favorecer, na sincronia estudada, a utilização de *h(i)*, enquanto o traço [+nocional], o emprego de *en(de)*, confirmando essa ambivalência.

Com efeito, os dados da Tabela 6 refletem a tendência revelada pelas freqüências absolutas dos dados.

Tabela 6: Pesos relativos de *en(de)* e *(h)i* em relação à *natureza semântica do antecedente*

Fator	ende	hi
[+nocional]	.88	.12
[+locativo]	.30	.70

LOG LIKELIHOOD= –129.15
SIGNIFICANCE= .000

Como se pode verificar, o traço mais nocional do antecedente parecia favorecer enormemente a seleção de *en(de)*, enquanto o *(h)i* seria mais sensível ao traço [+locativo].

Concluindo

Pela própria essência da proposta de servir de estudo-piloto, os resultados que se puderam aqui depreender são bastante preliminares.

---

[12] Trad.: "tem em geral o sentido local".

[13] Trad.: "é bem mais freqüentemente objeto de um emprego puramente abstrato".

[14] Trad.: "é muito fácil aceitar o fato de que alguns advérbios do lat. clássico, enfraquecendo seu significado e sua força no curso da frase, tenham podido passar de advérbios a pronomes; o fundamental, que é o sentido adverbial, permanece intacto".

Foram, todavia, ao menos satisfatórios para uma definição inicial do comportamento dessas partículas anafóricas em relação a alguns dos fatores previamente determinados.

Se por um lado confirmaram a necessidade, já prevista, de se ampliar a observação do fenômeno em *corpora* mais expressivos que possibilitem o confronto das variantes numa perspectiva diacrônica, por outro sinalizaram para a oportunidade de se implementar uma avaliação de natureza teórica mais formal, já que algumas interpretações sobre o fenômeno poderiam se beneficiar dos avanços que os sintaticistas, nomeadamente os gerativistas, têm propiciado aos estudos lingüísticos.

As observações depreendidas desses resultados no *Flos Sanctorum* são, então, o ponto de partida para a compreensão desse microssistema do português arcaico.

Embora não tenha sido aqui avaliado, pôde-se perceber, no tratamento dos dados, que o pronome *esto*, muito freqüente em todo o manuscrito, seja nessa forma de representação gráfica, talvez a mais canônica em uso na época, seja na de sua variante reforçada *aquesto* ou na metafonizada *isto*, ou, ainda, na condição de sintagma preposicional *desto*, ao contrário de um valor dêitico que pudesse ser esperado, parecia exibir, às vezes, um funcionamento muito similar ao das duas partículas anafóricas anteriormente citadas, próprias do período arcaico da língua portuguesa, nomeadamente se comparado ao comportamento de *en(de)*, a que a vivência com o manuscrito pudera relacionar até então.

Observem-se os exemplos abaixo, nomeadamente em relação ao emprego de *esto* ou *ende*:

> i)F2rC2L30. Eel dezia por Paaya quesse fora assy como ia deuisamos / que a acharia hj / mais nõmj quis mais dizer **ende**
>
> ii)F2vC1L1 disserõmj que (...). Elogo que eu **esto** ouúy / fuyme pera ala.
>
> iii)F4rC2L28 assi quelhi cayã muytos uermeẽs dela / eel soffria **esto** muyto.

Ou em oposição a *desto*, nas construções seguintes:

> i)F3vC2L14 ecomeçauã de sair. muytos uermẽẽs del. de guysa que todo oleyto en que iazia achariades **ende** cheo.
>
> ii)F10rC2L12 Ora conheces bẽ quanto mal uẽ ao que nõ ha. largo coraçõ. Ergo partete **desto** / e auy largueza de coraçõ / eséeras amigo de Deus.

Mattos e Silva (1989:236-7), ao descrever esses anafóricos com base na versão mais antiga conhecida dos *Diálogos de São Gregório*, da mesma época e do mesmo conjunto de textos a que pretende o *Flos Sanctorum*, interpreta o *en(de)*, em dois, dos três exemplos que apresenta, como "disso", e, no terceiro, como "daí".

Uma questão a se avaliar oportunamente, se poderia ter sido o pronome *(d)esto* um dos elementos a assumir progressivamente as funções antes reservadas ao *en(de)* ou mesmo ao *(h)i*.

Como nas línguas naturais não se pode, simplesmente, "jogar a palavra fora", para retomar o fragmento de *A pesca milagrosa*, de Clarice Lispector, no sentido de se proceder a uma mudança sem qualquer tipo de variação que lhe anteceda, mesmo que inicialmente esse novo elemento não abarque todos os contextos de uso do elemento a que substitui, resta, portanto, aos lingüistas espreitar novas possibilidades e estratégias.

Referências bibliográficas

ALI, M. Said (1964). *Gramática histórica da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos.

AMARAL, Luís (1998). *Varbwin – Varbrul através do Windows*. Universidade de Pelotas. (pacote de programas informáticos).

BADIA MARGARIT, Antonio Maria (1947). Los complementos pronominalo-adverbiales derivados de ibi e inde en la Peninsula Iberica. *Revista de Filología Española*. Anejo XXXVIII. Madrid.

KROCH, Anthony (1994). *Morphosyntactic Variation*. 22p. mimeo.

LISPECTOR, Clarice (1986). A pesca milagrosa. In: Id. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro. p. 41.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia (1989). *Estruturas trecentistas: elementos para uma gramática do português arcaico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

PINTZUK, Susan (1988). *Varbrul programs*. Mimeo.

TEYSSIER, Paul. (1981) Le système des déictiques spatiaux en portugais aux XIVe, XVe et XVIe siècles. *Cahiers de Linguistique Hispanique médiéval*, 6:5-39.

WAGNER, R. & PINCHON, J. (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris: Hachette.

Resgatando narrativas

Célia Nunes Silva*

Denise Chaves de Menezes Scheyerl**

Sílvia Maria Guerra Anastácio***

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Conhece-se a fascinação de contar e ouvir histórias, como, também, o desejo de recriá-las. Pretende-se, enfatizar o papel das histórias na aquisição de uma segunda língua, pois, além de aprimorar o processo da escritura e contribuir para o enriquecimento do imaginário, construir histórias representa um dos instrumentos fundamentais para passar valores ao aprendiz, bem como levá-lo a expressar as próprias experiências de vida ou elaborar e re-elaborar significados. Temáticas universais articuladas às narrativas analisadas podem incentivar o aprendiz a uma definição e até uma re-leitura da própria identidade.

Abstract

We are all fascinated by the art of telling stories, listening to them, as well as recreating such stories. It is our aim to emphasize these activities in second language acquisition, because apart from the fact that they help the learners to improve their writing, it is also an opportunity for them to deal with the imaginary domain; it is a useful way for the language teacher to pass values on to the learners, to make them work or re-work the meaning of their own discourse or to provide the pupils with a chance to express their private life experience. Universal themes associated with the analyzed texts can make people define or even re-define their own identity.

* Profa. Adjunta do Dep. de Neuropsiquiatria da FAMED/UFBA.

** Profa. Adjunta e Coordenadora do Núcleo de Extensão do ILUFBA.

*** Profa. Titular do Dep. de Germânicas do ILUFBA.

1 Introdução

A Lingüística Aplicada tem privilegiado uma abordagem transdisciplinar, que encoraja a articulação dos mais diversos campos do saber, com vistas a enriquecer a sua base epistemológica. Este trabalho, que introduz conhecimentos e estratégias da psicologia, da sociologia e da análise do discurso ao ensino de inglês como segunda língua, sugere princípios e mecanismos úteis para serem aplicados em cursos que buscam implementar oficinas de escrita em sala de aula.

2 Abordando conceitos e experiências de vida

Marilene Grandesso conceitua narrativa como o relato que cada indivíduo tece em torno de sua vida. Na tentativa de dar um sentido à própria existência, ordenamos nossas experiências em seqüências temporais para obtermos um relato coerente sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos rodeia. Assim, nossos sucessos e fracassos do passado, do presente, ou mesmo acontecimentos futuros previsíveis em nossa vida se encadeiam num relato ou numa autonarrativa. São eles que dão um sentido de continuidade à nossa existência e nos ajudam a ordenar o cotidiano; considerando que todos os relatos têm um começo (ponto de partida de uma história), um meio (o presente) e um fim (o futuro), a interpretação dos eventos atuais é determinada pelo passado e moldada pelo futuro (M. Grandesso, 2000:199).

Os cientistas sociais têm se interessado em pesquisar o modo como as pessoas organizam as suas experiências, o que fazem com elas e como lhes atribuem um significado. Observam que a ordenação dessas vivências se reflete no discurso de cada um através do uso de símbolos e metáforas, que indicam maneiras particulares de encarar o mundo; as analogias que fazemos estão em sintonia com os nossos mapas mentais, e as preferências que temos por certas analogias são determinadas por fatores diversos, quer de natureza ideológica, quer por influência das práticas culturais dominantes (White & Epston, 1993:26).

Tom Andersen (1996:119) em *A linguagem não é inocente* refere-se ao filósofo alemão Martin Heidegger. Segundo Heidegger, o "estar-no-mundo" é uma bus-

ca constante de significados para que possamos conhecer a nós mesmos e interpretar o mundo. Essa compreensão influencia o modo como relatamos as nossas narrativas, como situamos o mundo e as pessoas dentro dele. Logo, o que vemos ou ouvimos está ligado ao que procuramos ver e ouvir; donde se conclui que só vemos e ouvimos o que queremos, bem como escolhemos também o que não ver e o que não ouvir.

Considerando, assim, que uma narrativa não pode abarcar toda a riqueza de uma experiência vivida, a sua estruturação tem de passar por um processo de seleção. É quando deixamos de lado fatos da experiência que não se encaixam aos relatos dominantes ou principais que construímos sobre nossa vida; por isso, os nossos relatos estão cheios de lacunas e vivemos sempre reescrevendo nossas histórias de vida a cada dia.

Pode-se concluir, então, que evoluir significa ser capaz de construir uma nova versão a partir da existente. Sendo o processo evolutivo semelhante ao da reescritura, as pessoas estão sempre entrando nos próprios relatos e apoderando-se deles para fazer os ajustes necessários. Marilene Grandesso (2000:200) sugere que "as narrativas não são estáticas, mas abertas para uma reconstrução transformadora"; por isso, nossas histórias de vida podem ser sempre recontadas.

De fato, damos sentido à nossa vida e às nossas relações quando temos a oportunidade de relatar a nossa experiência, e é interagindo com o outro na representação desses relatos que modelamos a própria vida e as relações interpessoais (Omer, 1997:46). Uma história relatada pode parecer, então, problemática se a sua representação enfatizar principalmente aspectos inúteis, insatisfatórios e fechados da existência, deixando de fora toda uma vasta gama de experiências vividas; ou, ainda, se a representação for contraditória. Teremos, nesse impasse, uma representação insuficiente, indevida (White & Epston, 1993:31), e o resultado será um relato injusto, irreal, distorcido da realidade.

Quando isso acontece, ficamos encurralados por nossos próprios relatos. A reiteração inútil de determinadas assertivas fortalece a incorporação de certos rótulos, de certos estigmas, que passamos a vestir como uma camisa-de-força e a nos considerar em uma situação aparentemente sem saída.

É necessário buscar, então, uma nova identificação ou novos discursos alternativos, que nos permitam enxergar significados inusitados para a nossa existência; para romper esse círculo vicioso, procuramos novas possibilidades e outras leituras de mundo mais otimistas, mais desejáveis. É quando apostamos numa história de vida com um final mais aberto.

Em termos práticos, como trilhar esses novos caminhos? White e Epston sugerem que cada um analise sob que condições os problemas estariam se perpetuando, e como esta ou aquela dificuldade afeta a sua vida, as suas relações. Propõem a externalização do problema como um mecanismo útil para as pessoas se distanciarem das suas descrições "saturadas", pois no momento em que falam sobre si próprias terão mais chance de mudar o rumo de seus enunciados repetitivos. Ao externalizarem os problemas, deverão procurar indícios em sua vida de como uma

possível representação distorcida pode estar influenciando-a negativamente. Tal externalização, portanto, ajuda a interromper a leitura habitual que cada um faz de seus relatos, indicando novos ângulos para que o indivíduo possa intervir em sua vida.

Ora, se levarmos em conta que, muitas vezes, a história que contamos sobre e para nós mesmos, chamada de relato dominante de nossa vida, deixa de fora grande parte das experiências de cada um, percebemos a necessidade de re-montar estas histórias, integrando relatos não inclusos anteriormente, os quais Goffman denominou de "acontecimentos extraordinários" (Goffman, 1961; apud White & Epston, 1993).

Tais relatos incluem sucessos, bem como sentimentos, intenções, ações e pensamentos positivos que o indivíduo, em geral, tende a não enxergar quando está preso a uma visão "saturada do problema". Comporta-se então como um disco quebrado, repetindo muitas vezes afirmações que não ajudam ninguém a superar as próprias dificuldades, ao invés de privilegiar acontecimentos extraordinários ou singulares, capazes de contradizer um padrão negativo que lhe bloqueia o crescimento.

Por isso, é preciso encorajar o outro a refletir em que circunstâncias ocorreu determinado acontecimento extraordinário, quando ele, então, teria se saído tão bem do problema: "Como será que pude resistir à influência do problema naquela ocasião?", perguntar-se-á a si próprio. Além disso, pode-se, ainda, estimular o outro a re-descrever a sua história, privilegiando um comportamento adequado que tenha demonstrado perante uma situação específica; tal incidente o levará, talvez, a redefinir a auto-imagem, a auto-estima: "Se consegui resistir àquela dificuldade naquele momento, o que ficou evidente a meu respeito?"; "O que essa atitude evidencia a meu favor e o que atesta sobre mim como pessoa?". Assim, a partir de tais constatações positivas, que nesse momento parecem saltar aos olhos como exceções cheias de esperança dentro daquele padrão negativo dominante, novas possibilidades ou re-leituras de vida irão se instaurar (White & Epston, 1993:33).

Mas é preciso ter em mente que a construção de uma narrativa inusitada requer um compromisso ativo por parte do próprio indivíduo na reorganização de suas experiências, na recombinação de seus relatos anteriores. É nesse momento, então, que os acontecimentos extraordinários se revestem de novos significados e servem de pilares para possíveis histórias alternativas, que podem ser eternamente re-contadas e certamente ajudarão cada um a viver melhor.

3 Articulando valores e narrativas nas oficinas de escrita

De que maneira introduzir esses conhecimentos em nossa oficina de escrita em Língua Inglesa e com que objetivo faríamos uma abordagem que pretendesse trabalhar com narrativas de vida ou auto-relatos? Como dosar esse tipo de proposta dentro de um curso de idiomas, considerando que as nossas salas de aula não pretendem ser espaços de trabalho terapêutico?

A proposta atenderia a uma preocupação de passar valores aos nossos alunos, enquanto imersos num programa de aprendizagem de uma segunda língua. Portanto, acreditamos que esses alunos só teriam a lucrar se pudessem, em um determinado segmento do programa, fazer uma análise do próprio discurso e dar-se conta de como a sua narrativa de vida expressa crenças e valores particulares; não apenas particulares, mas também coletivos, no momento em que cada indivíduo faz parte de uma cultura e está em contato, também, com aspectos culturais da língua alvo.

3.1 Trabalhando com múltiplas versões e identificando estilos explicativos

Trabalhar com alunos numa oficina de criação de textos é lidar com diferentes formas de re-escrita, ora usando códigos que forneçam pistas a esses alunos para se autocorrigirem; ora encorajando um aluno a tecer comentários e também a ouvir críticas de seus pares, de modo que uns possam ajudar os outros a re-escrever os seus textos; finalmente, ora usando *inputs*, tarefas e atividades diversas, que motivem à escrita e à re-escrita, até que as versões atinjam um nível satisfatório. A depender do que for negociado entre professor e aluno, em geral, tende-se a encorajar o aprendiz a observar a organização do texto, pontuação, coerência e coesão, ortografia, aspectos lexicais e sintáticos, bem como a relevância do tema abordado.

Embora estes sejam, em via de regra, itens observados durante o curso, a intenção é dedicar um segmento do programa (média de 6 h/aula) para desenvolver um tipo de trabalho diferente. Nesta etapa, especificamente, os critérios acima só serão marcados e observados se os tipos de erros cometidos pelo aluno impedirem-no de transmitir a sua mensagem com clareza. Mas o professor, na correção dos trabalhos escritos que os alunos produzirão ao final do segmento, voltará a sua atenção para um outro foco: para o tipo de relato dominante do aluno; para o modo como encara as dificuldades com que se depara na vida e para a maneira como este vê o mundo, quer de forma otimista ou pessimista; e, ainda, para as crenças e valores de seu aprendiz. Todas estas informações se desprenderão da análise de seu discurso, de sua linguagem, em suma, do estilo explicativo de cada um, no momento em que o aprendiz faz os seus relatos de vida. O estilo explicativo é o modo como o indivíduo encara e explica os seus fracassos; e o que pensa sobre as causas de suas adversidades tem a ver com a forma como explica seus infortúnios, como ele se enxerga no mundo, quer como uma pessoa forte e possuidora de méritos (o otimista) ou um inútil, desqualificado, perdedor (o pessimista).

Para termos uma idéia do estilo explicativo de cada um, todos respondem a um teste desenvolvido pelo psicólogo americano Martin Seligman, Ph.D. em estudos comportamentais no campo motivacional. Através desse teste de múltipla escolha, publicado como um encarte impresso, que acompanha o livro/CD *Learned optimism*, os alunos são capazes de identificar o próprio estilo explicativo, mostrando-se receptivos à atividade, que lhes desperta a atenção e a curiosidade. É o

primeiro passo para começarem a identificar algumas "armadilhas" do próprio discurso, das narrativas que revelam as crenças e atitudes de cada um frente à vida, que muitas vezes lhes bloqueiam o caminho do sucesso.

No caso das turmas com um nível de inglês mais baixo, cada um recebe as perguntas por escrito para marcar sempre a opção mais adequada ao seu modo de ser. Contudo, em grupos mais avançados as perguntas são respondidas como uma atividade de *listening*, na tentativa de integrar a habilidade da escrita às demais. Depois do *listening*, os alunos recebem um *handout* com as perguntas e respostas, para checarem o entendimento do mesmo, de modo a não prejudicar os resultados aferidos.

O teste se compõe de 50 perguntas curtas e é rapidamente respondido. A título de amostragem, seguem algumas perguntas como ilustração:

> You forget your wife's (boyfriend's/girlfriend's) birthday.
> A. I'm not good at remembering birthdays.
> B. I was preoccupied with other things.
>
> You prepared a special meal for a friend and he/she barely touched the food.
> A. I'm not a good cook.
> B. I made the meal in a rush.
>
> You buy your wife (boyfriend/girlfriend) a gift and he/she doesn't like it.
> A. I don't put enough thought into things like that.
> B. She/he has very strange tastes.
>
> You do exceptionally well in a job interview.
> A. I felt extremely confident during the interview.
> B. I interview well.
>
> You tell a joke and everybody laughs.
> A. The joke was funny.
> B. My timing was perfect.
>
> You've been feeling run-down lately.
> A. I never get a chance to relax.
> B. I was exceptionally busy this week.
>
> Your boss gives you too little time to finish a project, but you get it finished anyway.
> A. I'm good at my job.
> B. I'm an efficient person.
>
> (Seligman, 1991:s.p.).

Como se pode observar, o teste aponta para três eixos de análise: permanência/permanence, abrangência/generalization, personalização/personalization.

O pessimista tende a sentir-se fraco, inútil e costuma ver a dificuldade como permanente, duradoura; assim, não adianta lutar e remar contra a maré ("You never speak to me"). O otimista é o contrário: encara o infortúnio como algo transitório, traduzido no teste em termos de *às vezes* ou equivalente ("You haven't talked to me lately"). Contudo, em se tratando de acontecimentos auspiciosos, os otimistas vêem-

nos como permanentes ("I'm a very lucky person"), os pessimistas como passageiros, temporários ("Today is my lucky day").

Já a abrangência vai contrapor o específico ao universal. Quem dá uma explicação universal para seus infortúnios geralmente desiste de tudo quando tem um problema; tende a ver tudo como uma catástrofe, a contaminar tudo com a sua desesperança ("Todos os professores são injustos"); o otimista, ao contrário, é o inverso e acredita que os maus acontecimentos têm uma causa específica ("O professor Carlos é injusto"). No que diz respeito aos bons acontecimentos, dá-se o inverso: o pessimista usa de um estilo explicativo que encara algo bom como pontual, específico ("Sou bom em matemática"); enquanto o otimista, que é o "cavaleiro da esperança", vê algo bom como universal, geral ("Sou bom").

Finalmente, o eixo da personalização, em que o pessimista tem baixa auto-estima e assume a culpa de tudo ("Perdi. Não sou bom jogador de pôquer"), enquanto o otimista tem uma auto-estima mais elevada e não fica se culpando de tudo, mas põe a culpa nos outros, nas circunstâncias ("Não tenho sorte no pôquer"). Mas quando se trata de algo bom, acontece novamente o inverso: o pessimista não toma a si o sucesso ("Foi habilidade de meus colegas"), enquanto o otimista assume o sucesso da empreitada ("Foi habilidade minha").

Ao fim do teste, os alunos verificam os seus resultados e identificam em que tiveram melhores e piores escores, discutindo essas avaliações. Para verificar se entenderam como identificar no discurso as categorias permanência, abrangência e personalização, a fim de lidar com alternativas mais positivas para a própria vida, segue-se uma atividade retirada do livro *Handing over* de Jane Revell e Susan Norman, que parece estar em harmonia com a linha de pesquisa do estudo apresentado em *Learned optimism.* Os alunos podem trabalhar com a atividade individualmente ou em pares e devem combinar duas colunas contendo diferentes assertivas: a primeira, contendo "rótulos limitadores", a segunda, "alternativas libertadoras". Seguem-se algumas opções sugeridas como *follow up.*

> Students match the "limiting labels" with the "liberating alternatives". Ask higher level students to invent alternatives before they see the suggestions. Or students do the task as a communication gap exercise, where one student has the labels and the other has the alternatives.
>
> Pairs volunteer to check answers aloud for the whole class, emphasizing the stress on the words in bold in the liberating alternatives.
>
> As an optional follow up, ask students to notice every time they label themselves in this way and to explore ways of loosening these labels.
>
> They work individually or in small groups to write some of their own limiting statements and also think of helpful alternatives, deciding which word(s) to stress in the challenge. Students take in turns to read out a statement. They invite other group members to suggest more liberating alternatives and compare these with their own ideas. Remind them that the aim is to be helpful to the person making the limiting statement, not simply to challenge them.

LIMITING LABELS	LIBERATING ALTERNATIVES
1. I'm a failure.	A. I haven't produced a masterpiece but some of my pictures are quite good.
2. I'm no good at Maths.	B. I didn't enjoy that poem. I wonder if there are other poems I might enjoy more?
3. I'm terribly slow.	C. I don't have to be a professional singer in order to enjoy singing.
4. My pronunciation is bad.	D. I didn't do that very well, but I'm good at lots of other things.
5. I can't draw.	E. I've made one or two mistakes. That's all part of the learning process.
6. I'm so stupid.	F. I'm doing this slowly and carefully. I'll get quicker with practice.
7. I hate poetry.	G. I didn't understand that concept, so I didn't do the exercise very well. I can get help and work on it.
8. I'm not a singer.	H. I need to work on it, but I do pronounce some things very well.

(Revell, 1999:139).

Portanto, na atividade sugerida, o aluno primeiro é solicitado a ponderar sobre assertivas que expressam esperança/desesperança, com base nos critérios de abrangência (1/d — trata-se de alguém que se considera, inicialmente, um fracasso, mas que depois admite que, apesar de não ter sido bem-sucedido em determinado assunto, é bom numa série de outras coisas); permanência (3/f — no caso, alguém que é lento numa determinada atividade, mas que com o tempo e com a prática espera tornar-se mais rápido e ágil); e personalização (6/e — trata-se de alguém que se considera um idiota, mas que depois, pensando bem, admite que, apesar de ter cometido alguns erros, reconhece que tudo faz parte do processo de aprendizagem).

O professor propõe uma discussão sobre maneiras de mudar o pessimismo para o otimismo. Que técnicas e estratégias são sugeridas pelo psicólogo americano Seligman? Segundo ele, é importante observar como os ACCs (adversidade, convicção, conseqüência) (/ABC model – adversity, belief, consequence) operam na vida de cada um. Poderíamos ilustrar com o caso de um aluno que:

Tira uma nota baixa (A).

Se pensar: "Sou um mau aluno e sempre faço tudo errado" (C).

Vai se sentir perturbado/a, paralisado/a, desanimado/a (C).

Logo, a explicação que ele/ela deu foi pessoal, abrangente e permanente. Quer dizer, uma situação sem saída, que causa depressão pelo fato do/a aluno/a catastrofizar o problema.

Que técnicas poderíamos usar para combater esses e outros pensamentos negativos?

É importante não se culpar, não generalizar o problema, nem vê-lo como algo permanente, definitivo. Convém recorrer à contestação/disputation e à energização/energization. O modelo ampliado será: ACCCE (adversidade, convicção, conseqüência, contestação, energização) (/ABCDE model — adversity, belief, consequence, dispute, energization).

Qual a possível contestação para poder enfrentar o problema?

O/a aluno/a poderia pensar: "Estou exagerando. E se fui mal nesta prova, pode ser que eu não vá mal na próxima. Não é o fim do mundo" (é importante não catastrofizar). "Afinal, foi só uma prova" (raciocínio não abrangente). "Gostaria de ter tirado uma nota melhor, mas minhas notas não são tão ruins assim. Na outra prova até tirei nota boa" (convém apontar provas ou acontecimentos extraordinários ou exceções que quebrem o círculo vicioso ou padrão com uma visão saturada do problema). "Não sou burro/a" (o problema não é personalizado ou interiorizado, mas passa a ser exteriorizado, denotando uma melhoria da auto-estima do/a aluno/a). "Além disso, estou trabalhando demais, agora. No semestre que vem, vou organizar minha vida melhor" (o problema é visto como passageiro).

Qual a implicação ou o resultado desta contestação? O/A aluno/a se sente melhor, não desiste do curso, assume uma visão mais otimista da situação adversa, identifica motivos e novas alternativas; enfim, procura esclarecer quais as causas do problema e detalhar tudo o que pode fazer para mudar a situação. Portanto, se a convicção for verdadeira, planeja uma intervenção para mudar o rumo dos acontecimentos, e a utilidade dessa contestação é que a pessoa fica energizada, mais forte para ir à luta. Se, no entanto, for infundada, se for uma distorção, aprende a descatastrofizar o problema, a dialogar consigo mesma para contestar as acusações com todas as armas ou provas que tiver que contradigam a acusação. Na verdade, é importante monitorar o próprio pensamento, porque sentimos aquilo que pensamos e é o que sentimos que nos leva a agir. Logo, a cadeia é pensamento>sentimento>ação.

Alguns desses pensamentos incluem crenças distorcidas, que, como foram impressas em nossa mente ainda na infância, pela influência de pessoas significativas da nossa vida, não as questionamos no momento da aprendizagem, e, assim, as automatizamos facilmente. Tomamos, então, essas crenças como verdades absolutas vida afora, mesmo quando já adultos, porém temos a capacidade de discernir e contestar o absurdo dos bloqueios, há muito cristalizados em nós. Mas como essa autocrítica, que seria tão desejável e corretiva, por vezes não acontece, continuamos repetindo para nós mesmos pensamentos distorcidos; essas crenças geram sentimentos e ações inadequados, que entravam nossos relacionamentos e realizações. Esses pensamentos distorcidos precisam ser, portanto, urgentemente contestados, para que não gerem tanto mal-estar em nossa vida.

Caberia ao professor, consciente desses entraves, implementar discussões e a utilização de estratégias que levem o aluno a contestar suas crenças pessimistas.

Após se auto-avaliar através do teste proposto por Dr. Seligman, cada um poderá compartilhar com os colegas algumas de suas limitações, mencionando momentos em que costuma se desqualificar. O aluno será encorajado a escrever sobre situações adversas que tenha passado e pensar como poderá daqui para frente se autocorrigir, substituindo narrativas negativas por alternativas mais positivas. Como atividade de escrita da semana, cada aluno manterá um diário e selecionará pelo menos uma situação adversa para exercitar a estratégia da contestação. Ao receber os registros de casos narrados pelos alunos, o professor concentrará o foco de sua atenção na análise do discurso de cada um, especificamente no seu poder de argumentação.

> Keep a diary following the ABCDE Model for a week. To do so, turn on your internal dialogue and tune in with the way you react to adversity. Pay attention to your inner voices. Then select a specific situation and say how you have dealt with it.

4 Considerações finais

Se tomarmos por base as palavras do filósofo Wittgenstein de que o mundo de cada um é o mundo da sua linguagem, tomamos consciência da responsabilidade que temos frente ao nosso discurso, ao modo como o construímos no dia-a-dia. Portanto, se cada um é o que pensa ser, cada indivíduo precisa, então, tomar as rédeas de sua vida, de seu discurso para, na medida do possível, procurar administrar os seus sucessos e insucessos. Para tirar proveito de cada adversidade ao vê-la como um desafio a ser vencido com força de vontade e esperança, não como uma catástrofe insolúvel que leve ao desamparo.

Como educadores que somos, não devemos perder a oportunidade de informar, mas também ajudar a formar os nossos alunos, passando-lhes valores, questionando as suas crenças e seus mitos. Enfim, tornando-os mais críticos, responsáveis pelo próprio destino, melhor equipados para monitorar o seu discurso e, assim, superar as suas limitações, contestando vozes dissonantes em seu sistema de crenças.

Referências bibliográficas:

ANDERSEN, Tom. 1996. Language is not innocent. In: F. W. Kaslow (ed.) *Handbook of relational diagnosis and disfunctional family patterns.* (119-125) New York: John Wiley & Sons, Inc.

GRANDESSO, M. A. 2000. *Sobre a reconstrução do significado:* uma análise epistemológica e hermenêutica da prática clínica. São Paulo: Casa do Psicólogo.

OMER, H. 1997. *Intervenções críticas em psicoterapia. Do impasse ao início da mudança.* Porto Alegre: Artes Médicas.

REVELL, Jane e NORMAN, Susan. 1999. *Handing over.* London: Saffire Press.

SELIGMAN, Martin. 1991. *Learned optimism.* (Cd read by the author). Canada: Simon & Schuster Audio.

WHITE, M e EPSTON, D. 1993. *Medios narrativos para fines terapéuticos.* Barcelona: Paidós.

Notícia sobre o vocabulário do *Amor* nas cantigas satíricas de dois trovadores medievais: Guillaume de Poitiers e Pero da Ponte[1]

Elisabeth Baldwin

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Algumas considerações sobre os usos lingüísticos medievais e a linguagem das cantigas satíricas dos trovadores. O vocabulário do *Amor* nas composições satíricas de dois trovadores: Guillaume de Poitiers e Pero da Ponte.

Résumé

Quelques considérations sur le rapport entre les habitudes linguistiques médiévales et le langage des chansons satiriques des troubadours. Le vocabulaire de *l'amour* chez Guillaume de Poitiers et Pero da Ponte.

[1] Trabalho apresentado no II Encontro de Estudos Medievais, UFRGS, Porto Alegre, set. 1997.

1 Considerações iniciais

Como o título indica, pretende-se apenas, neste artigo, dar uma notícia sobre o estudo, ainda incipiente, que se vem fazendo nesta área.

Os usos lingüísticos medievais que retratam as relações amorosas entre o homem e a mulher, inscritos na linguagem dos trovadores, nem sempre corresponderam aos usos canônicos, apoiados nos princípios do amor cortês, que fundamentaram a poesia e a sociedade medieval dos séculos XII e XIII, principalmente na França e em Portugal.

Na opinião de Mário Martins (1977), em sua obra *A sátira na literatura medieval portuguesa – séc. XIII e XIV:*

> Isso de imaginar o **amor cortês** a invadir toda a Idade Média é, pois, um **mito**. Já naqueles tempos recuados, o poeta era um **fingidor**. Conforme lhe parecia (sem excluir o temperamento, claro) ia do realismo mais baixo até as regiões etéreas onde as mulheres quase se tornam anjos impalpáveis (p. 101)

E parafraseando Rodrigues Lapa (1965) em *Cantigas d'escarnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses,* o **humor** constitui uma disposição perante a vida, e a **ironia** um dos processos de conceituar esteticamente esse humor.

As relações amorosas de uma parcela significativa da sociedade medieval, afetividade que transgride a norma vigente e documenta o lado **avesso** dessa sociedade, são timidamente enfocadas pelos estudiosos, menos por desconhecimento do seu valor como documento de uma época do que por constrangimento e preconceito. Ratifica essa posição A. H. de Oliveira Marques (1975), em sua obra *A sociedade medieval portuguesa*:

> Registra a história o que se veste, onde se vive, às vezes o que se come, mas dificilmente narra como se ama. A intensidade e a forma do afeto só aqui e além, a muito custo, se vislumbram, num levantar fortuito da cortina do pudor ou da muralha do natural. (p. 65-6)

No entanto, os trovadores souberam, através de um olhar mordaz e satírico, retratar o modo de amar desse homem, que chamava as coisas pelo nome e que revelava um tipo de amor realizável e realizado, ao contrário do amor inatingível e sua ***coita*** da doutrina do amor cortês.

As canções satíricas revelam, em seu estilo rude e duro, e, para muitos, obsceno, através da preciosidade lingüística que guardam, o fazer desse afeto transgressor.[2]

Assim, resolveu-se estudar o vocabulário que se denominou do **amor** nas canções satíricas dos trovadores, partindo-se do conceito de amor visto como **fisicidade**, categorizando as designações e reunindo-as em um campo semântico que pudesse representar o conceito e os seus subconceitos.

Usou-se como fundamentação teórica o *Sistema Racional de Conceitos* ou *Begriffssystem de Rudolf Hallig e Walther von Wartburg*[3]. Os autores propuseram a possibilidade de dividir conceitualmente o mundo, a partir das designações dadas pelo falante ao seu objeto mental. (O Universo, O Homem e o Homem e o Universo). Agruparam-se as categorizações em torno do conceito Homem — Ser Físico e Homem e Universo nas subcategorias Ação/Ato, Qualidades e Estados do amor.

Optou-se por trazer alguns exemplos de canções satíricas de dois trovadores, Guillaume de Poitiers, VII Conde de Poitiers e IX Duque de Aquitânia, que viveu aproximadamente entre 1071 e 1127; e Pero de Ponte, segrel galego, que viveu aproximadamente entre 1235 e 1275, ambos notabilizados tanto pela perfeição técnica e expressiva como pelo fino humor.

Embora oriundos de regiões diferentes e distanciando-se no tempo por mais de um século, a "língua" desses trovadores revela uma relativa e curiosa homogeneidade que se impõe às variações lingüísticas regionais da época, uma espécie de ***koiné*** literária.

2 O amor cortês e os outros amores

O amor cortês, nascido em Provença, junto com a doutrina trovadoresca, mais um produto da inteligência e da imaginação do que da sensibilidade, *amour de tête*, constituía, na verdade, um fingimento de amor necessário para o desenvolvimento do ofício de trovar, bem como para a constituição da própria natureza do ser trovador.

Esse fazer trovadoresco, denominado literatura do amor cortês, era endereçado a mulheres casadas – *domnas* – que, de um lado, pela sua significância social e jurídica, poderiam prover a penúria econômica de seus autores e, de outro, por

---

[2] Cf. Nilton Vasco da GAMA. *Apontamentos de aula. Estudo Comparativo de Aspectos Léxico-Semânticos na Língua dos Trovadores*. Pós-Graduação em Letras, UFBA, 1995.

[3] Cf. R. HALLIG, W. V. WARTBURG. *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie*; Versuch eines Ordnungsschemas. Berlin: Akademie Verlag, 1952. xxxv p. + 140p.

uma certa madureza psíquica, moral e física, poderiam oportunizar-lhes a vivência do verdadeiro amor – esse estímulo permanente de perfeição do espírito (como virtude). Assim, como o sistema feudal implicava vários graus de vassalagem (de pagem a cavalheiro), também o amor, que se revela na poesia provençal, prevê um longo e paciente aprendizado. Para se alcançar o fervor supremo da dona, era necessário percorrer quatro estágios: o do aspirante, que se consome em suspiros, o do suplicante, que ousa já pedir, o do namorado e o do amante. Este último termo indicava que a dona aceitava e correspondia às homenagens do trovador, constituía-o seu vassalo, recebia seu juramento de fidelidade e, como graça, concedia-lhe um beijo, um anel ou a hospitalidade e amável companhia (*Solatz*), como penhor de aliança – verdadeira imagem do que sucedia na simbólica feudal.

Assim, as situações e terminologia do feudalismo transferem-se ao amor cortês, e este se converte em um serviço, em uma homenagem de submissão do poeta (OM = vassalo) a sua senhora (midons = meus dominus) como a que existe entre o vassalo e o seu senhor. Servir passa a ser fazer a corte.

A poesia provençal de corrente dita realista – Marcabru, Bernart Marti, Guillaume de Poitiers, Cercamon e outros (os dois últimos participam também da corrente idealista, expressando-se em termos rudes e populares) – ataca violentamente a essência desse amor cortês e o recria, subvertendo e ironizando seus conceitos e suas ações.[4]

Numa sociedade marcadamente patriarcal, qual era a da Idade Média, o respeito, a obediência, a veneração e uma espécie de submissão feudal construíram o pano de fundo de todos os afetos, entre pais e filhos, entre irmãos, entre cônjuges, etc.

Por outro lado, desenvolvia-se, em contraposição ao afeto institucionalizado, um sentimento contrário e avesso à lei vigente, uma afetividade que transgredia a norma. Não houve possivelmente na história época mais fértil em ligações incestuosas, práticas de prostituição, de matrimônios clandestinos, de amores extraconjugais e de relações homossexuais.

O amor entre o homem e a mulher, mais especificamente – um dentre os afetos acima referidos —, também apresentava dois lados: o **verso**, uma forma ideal, herdeira do convencionalismo aristocrático e do requinte platônico, tida como objetivo supremo do afeto e defendida por poetas e filósofos; e o **reverso**, o desejo ardente de qualquer coisa mais do que a simples contemplação, em outras palavras, a realização física do amor. Os dois sentimentos coexistiam e esse singular dualismo era, de fato, um dos caracteres significativos do homem medieval.

3 As composições

As cantigas de Guillaume de Poitiers escolhidas são composições de caráter livre, desenvolto, chistoso e, para muitos, obsceno, compostas para serem canta-

---

[4] Cf. Martín de RIQUER. *La Lírica de los Trovadores*. Antologia Comentada. 1948. t. 1: Poetas del Siglo XII: Escuela de Filologia, p. xli.

das perante seus companheiros de armas e diversão, e, conforme o próprio poeta, nessas cantigas há *mais foudat no i a de sen* (mais loucura que sensatez).

A primeira dessas composições – *Companho, faray un vers tot covinen* (C. 1, E. 1)[5] – apresenta, primeiramente, duas donas como se fossem cavalos (*Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen* [Tenho dois cavalos apropriados para a minha sela]) e prossegue, por metáforas, esclarecendo a prazerosa serventia (satisfação sexual) que elas lhe prestariam se bem ensinadas (*si-ils pogues adomesjar a mon talen... que miels for encavalquatz de nulh autr'ome viven* [se conseguisse domá-los a seu capricho... estaria melhor montado que nenhum outro homem vivo]).

Já na segunda delas – *Farai un vers, pos mi sonelh*[6] (C. 4, E. 1), o autor narra seus devaneios amorosos com duas mulheres simples. O poeta inicia com uma espécie de justificativa para o resto do poema, dizendo que há damas mal intencionadas que não amam seus leais cavalheiros (*Domna de mal conselh* [dona de má intenção]) – (*que no ama cavalier lealh* [que não ama ao leal cavalheiro]), e continua com a narração do seu encontro com duas mulheres do povo e como elas souberam amá-lo bem, citando literalmente, agora, os prazeres da arte de amar (*Tant las fotei com auzirets: cen e quatre vint e uèit vetz* [Tanto as fodi como vais ouvir: cento e oitenta e oito vezes]).

Ambas composições indicam o deslocamento dos eixos da doutrina do amor cortês – o objeto (a dona) e o sentimento (o amor). A primeira parodia o amor cortês; a segunda narra o amor **não cortês**.

Por sua vez, a cantiga *Dade m'alvissara, Pedr'Agudo*, de Pero da Ponte, o segrel português, é também canção satírica e escarnece do burgalês Pedro Agudo, trovador, incitando-o ironicamente a considerar-se um felizardo, uma vez que sua mulher tinha um amante viril, cobridor ideal para mulheres maduras, e se compraz em descrevê-lo como *boroncinho mui velido e bon drudo*. As expressões *bon drudo* (drudo, termo de origem provençal, amante em último grau na escala amorosa), *boroncinho* (varão novo cheio de vida), *fode já em seu cabo* (copula com muita virilidade) vêm reforçar o tipo de amor – carnal – existente entre a mulher e o seu amante.[7]

4 O vocabulário

Os termos na "língua" dos trovadores possuem um sentido preciso. Há certo paralelismo entre as qualidades e os defeitos: por exemplo, *da cortesia* (qualidade), dependeriam: a) *joi* (alegria pela contemplação ou lembrança de beleza e méritos da dama); b) *solatz* (prazer da companhia e conversação agradável da dama;

---

[5] Cf. Ibid., p. 6-32.

[6] Cf. Id., ibid.

[7] Cf. Elisabeth BALDWIN. O *Amor* nas Cantigas de *Escarnio*: uma tentativa de descrição estrutural do vocabulário de duas cantigas de trovadores galego-portugueses. *Estudos Lingüísticos e Literários*. Salvador, n. especial em homenagem ao Septuagésimo Aniversário do Prof. Nilton Vasco da Gama. set. 1996.

c) *largueza* (desprendimento, liberalidade); d) *mesura* (ponderação); e) *ensenhamen* (boa educação ou discreção); f) *joven* (conjunto das melhores qualidades morais que podem adornar o cavalheiro ou sua dama); *da vilania* (defeito), dependeriam a) *enoi* (fastídio); b) *folatge* (necessidade); c) *erguelh* (orgulho); d) *falimen* (culpa).

Partindo, então, do conceito *Amor*, compreendido como "realização física", "a fisicidade", reuniram-se, numa primeira análise, os vocábulos nas subcategorias: a) **o homem** (*homem* e *mulher*); b) **o ato do amor** (compreendendo a preparação e a consumação); c) **estados e qualidades do amor** (que podem compor a ambientação ou o universo do amor).

Assim, Cavalhs, Moller, Cavalier, Domnas, Boroncinho, Drudo[8] vão construindo o conceito dos protagonistas do amor neste contexto e, como podemos perceber, deslocando o conceito da mulher amada e do amante, servil da doutrina do amor cortês através da atribuição de designativos irônicos à figura deles.

As expressões pres sotz mantel (tomar sob o manto é uma fórmula de proteção), cambra (câmara, aposento), fornel (forninho), foc (fogo), carbo (carvão), manjar (comer), capo (capão), vin (vinho), mi despoillei a lor grat (despi-me a seu grado), amo, encavalquatz, encavalgar (montar), fotre (copular), adomesjar (domesticar), banh (banho, deleite), sojorn (gozo), forn (forno), foder (copular)[9] vão designando a ação de amar tanto em fase preparatória como em fase de consumação do ato do amor, parodiando o paciente aprendizado do amor cortês.

Em terceiro lugar, designando **os estados** e as **qualidades do amor**, os vocábulos bon [drudo] (forte ou viril amante), bon (agradável), valen (valente), bellazor (formoso), leal (leal), adreg per armas (esforçado para as armas), seer velido (ser esperto), non seer maninho (ter herdeiro ou não ser estéril), seer guarido (ser provido), joi (alegria e exaltação diante do objeto do amor), joven (reunião de todas as qualidades de um bom amante), amor (amor "não cortês")[10] apontam como leves pinceladas para compor o ambiente no qual se desenvolve esse amor.

---

8 Cf. Significação e etimologia dos vocábulos em: M. RAYNOUARD. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*. Comparée. Avec les autres langues de L'Europe. Latine. Heidelberg: Carl Winters Universitäts-buchlandlung. v. 4: Vocabulaire. (Réimpression de L'original publiée à Paris 1836 – 1845).

9 Id., ibid.

10 Id., ibid.

Anexo 1[(a)]
Algumas lexias do vocabulário do ***Amor***
de Guillaume de Poitiers e Pero da Ponte.

Subcategoria		
Homem	**Ato do amor** (preparação e consumação)	**Estados e qualidades do amor**
BORONCINHO, s. m., varãozinho: "boroncinho mui velido"(Ponte, C. 353, V. 4)	ADOMESJAR, v., domesticar: "Si.ls pogues adomesjar a mon talen," (C. 1, E. XIV, V. 10)	ADREG PER ARMAS, expr., esforçado para as armas: "bon son et adreg per armas e valen" (Peitieu, C. 1, E. III, V. 8)
[CAVALH], s. m., mulher: "Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen" (Peitieu, C. 1, E. III, V. 07)	BANH, s. m., banho, deleite: (sent. metafórico): "Sor del banh nos apareillem e del sojorn" (Peitieu, C. 4, E. XIII, V. 75)	AMOR, s. m., amor: sensual, amor físico: "et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven" (Peitieu, C. 1, E. 1, V. 3)
[CAVALIER], s. m., cavalheiro: "cellas c'amor de cavalier" (Peitieu, C. 4, E. I, V. 5)	[CALFAR], v., esquentar: "at eu calfei me volentiers" (Peitieu, C. 4, E. VII, V. 42)	BEL, adj., bela: "Sapchatz qu'a mi fo bon e bel" (Peitieu, C. 4., E. VII, V. 39)
[DOMNA], s. f., senhora, dona: "Domnas ï ade mal conselh," (Peitieu, C. 4, E, I, V. 3), "Domna fai gran pechat mortal" (Peitieu, C. 4, E. I, V. 3)	CAMBRA, s. f., câmara, aposento: "menet me'n sa cambra, al fornel" (Peitieu, C. 4, E. VII, V. 38)	BELLAZOR, adj., formosa: "et anc no.n vis bellazor, mon escien" (C. 1, E. VI, V. 17)
DRUDO, s. m., amante: "Vossa molher á bon drudo" (Ponte, C. 353, V. 3, 6, 9, 12, 15, `8, 21, 24)	[CAPO], s. m., capão: "A manjar mi deron capos" (Peitieu, C. 4, E. VIII, V. 43)	BON, adj., agradável: "Sapchatz qu'a mi fo bon e bel" (Peitieu, C. 4, E. VII, V. 39)
MOLHER, s. f., mulher esposa: "Vossa molher á bon drudo" (Ponte, C. 353, V. 3, 6, 9, 12, 15, 8, 21, 24)	[CARBO], s. m., carvão: "et eu calfei me volentiers / als gros carbos" (Peitieu, C. 4, E. VII, V. 42)	BON, adj., forte ou grande: "Vossa molher á bon drudo" (Ponte, C. 353, V. 3, 6, 9, 12, 15, 21, 24)
MOLLER, s. f., mulher "Cavalier, trobei la moller d'En Guari" (Peitieu, C. 4, V. III, V. 15)	[ENCAVALGAR], v., montar: "que miels for encavalguatz de nulh autr'ome viven" (Peitieu, C. 4, E. IV, V. 12)	EN CABO, loc. adv., com toda virilidade: "que fode já en seu cabo" (Ponte, C. 353, V. 10)
	[FOC], s. m., fogo: "el focs fo bos" (Peitieu, C. 4, E. VII, V. 40)	JOVEN, s. f., conjunto das qualidades morais do amante: "et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven" (Peitieu, C. 1, E. I, V. 3)
	FODER, v., copular: "que fode já em seu cabo"(C. 353, v. 10)	

Anexo 1[(b)]
Algumas lexias do vocabulário do ***Amor***
de Guillaume de Poitiers e Pero da Ponte.

Subcategoria		
Homem	**Ato do amor** (preparação e consumação)	**Estados e qualidades do amor**
	FORN, s. m., forno (fig.): "Ueit jorns ez encar mais estei / en aquel forn" (Peitieu, C. 4, E. XIII, V. 78)	JOY, s. f., alegria pela contemplação ou lembrança dos méritos da domna: " et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven" (Peitieu, C. 1, E. I, V. 3)
	FORNEL s. m., forninho: "menet me'n sa cambra, al fornel" (Peitieu, C. 4, E. VII, V. 38)	[SEER GUARIDO], expr., nom., ser provido: "e ôi mais sodes quarido" (Ponte, C. 353, V. 2)
	FOTRE, v., copular: "Tant las fotei com auzirets: / cen e quatre vint e ueit vetz" (Peitieu, C. 4, E. XIV, V. 79-80)	[SEER MANINHO], expr., nom., ter já um herdeiro: "e já non sodes maninho" (C. 353, V. 16)
	MANJAR, v., manjar, comer: "A manjar mi deron capos" (Peitieu, C. 4, E. VIII, V. 43)	VALEN, v. part. pres., valente: "bon son et adreg per armas e valen" (Peitieu, C. 1, E. III, V. 8)
	PRES SOTZ MANTEL, s. m., tomar sob o manto: "La una.m pres sotz son mantel," (Peitieu, C. 4, E. VIII, V. 37)	VELIDO, adj., esperto: "boroncinho mui velido" (Ponte, C. 353, V. 4)
	[PAN], s. m., pão: "el pans fo blancs el vins fo bos" (Peitieu, C. 4, E. VIII, V. 47)	
	[SI DESPOILLAR (A LOR GRAT)], v., desnudar-se (ao seu agrado): "eu mi despoillei a lor grat" (Peitieu, C. 4, E. XI, V. 62)	
	SOJORN, s. m., gozo: "Sor del banh nos apareillem / e del sojorn" (Peitieu, C. 4, E. XIII, V. 76)	
	[VIN], s. m., vinho: "els pans fo blancs el vins fo bos" (C. 4, E. VIII, V. 47)	

A descrição e classificação dos sons do Português na *Grammatica de Lingoagem Portuguesa*[1]

Elizabeth Reis Teixeira

Universidade Federal da Bahia

Resumo

O presente trabalho apresenta e discute a classificação e descrição fornecidas por Fernão de Oliveira em sua *Grammatica de Lingoagem Portuguesa* (1536), primeira gramática portuguesa, sobre os diferentes tipos de sons da língua. Alguns conceitos fonéticos e fonológicos básicos que subjazem sua descrição são comentados com base nas características articulatórias e fonotáticas dos elementos em questão.

Abstract

This paper discusses Fernão de Oliveira's classification and description of the different sound types in Portuguese, as presented in his *Grammatica de Lingoagem Portuguesa*, the first Portuguese grammar, published in 1536. Some basic phonetic and phonological concepts which underlie his statements are examined in the light of articulatory and phonotactic traits of the elements involved.

---

[1] Este trabalho é uma versão inédita, revista e aumentada de *On the* ***Grammatica de Lingoagem Portuguesa***, publicado em **The Kansas Working Papers in Anthropology and Linguistics**. University of Kansas, 1976, p. 42-62. (apresentado como trabalho final para a obtenção do grau de "Master of Arts" em Lingüística, na University of Kansas, EUA, em 1975)

1 Introdução

A *Grammatica de Lingoagem Portuguesa*, de Fernão de Oliveira, foi a primeira gramática portuguesa, e seu autor, o primeiro gramático português, ao mesmo tempo que o primeiro português a publicar uma gramática em Portugal.

A *Grammatica*, inicialmente publicada em 1536, foi impressa em caracteres góticos, consistindo de 38 folhas não numeradas. A capa trazia a estampa com as iniciais de German Galharde, o editor, e a insígnia da família Almada, junto à qual o autor atuou como tutor (foi Dão Fernando de Almada quem persuadiu Fernão d'Oliveira a escrever a *Grammatica*). A segunda edição apareceu em 1871, publicada pela Imprensa Portuguesa, no Porto, sob os cuidados editoriais do Visconde d'Azevedo e Tito de Noronha. A terceira edição foi publicada com editoração de Rodrigo de Sá Nogueira, em Lisboa, em 1933. A quarta edição apareceu em 1954, com edição de Olmar Guterres da Silveira, e foi publicada no Rio de Janeiro, sob o título de *A "Gramática" de Fernão d'Oliveyra*.[2] A quinta edição, editada por Maria Leonor Carvalhão Buescu, com o título de *A Gramática da Linguagem Portuguesa*, foi publicada pela Imprensa Nacional, em Lisboa, em 1975.

Alguns estudiosos têm apontado semelhanças entre as gramáticas de Oliveira e Nebrija, que, em 1492, escreveu a primeira gramática da língua espanhola. Não resta dúvida que Oliveira tinha certa familiaridade com a obra de Nebrija, uma vez que ele próprio refere-se a esta em seu Capítulo 6, nos seguintes termos:

> Diz Antonio de nebrissa q̃ temos na espanha somẽte as letras latinas: mas porq̃ e verdade q̃ são tantas e taes as letras como as vozes: nos diremos q̃ de nos aos latinos há hi muita diferẽça nas letras: porq̃ tambẽ a temos nas vozes: e não he muyto poys somos bẽ apartados em tempos e terras: e não somẽte isto: mas hũa mesma nação e gente de hũ tempo a outro muda as vozes e tambẽ as letras. (Oliveira, 1536, p. [40])

---

[2] Todas as referências ao texto da *Grammatica* constantes neste trabalho referem-se à quarta edição.

Contudo, embora haja muita semelhança entre as duas obras (como, por exemplo, a distinção entre os dois tipos de sibilantes, ou a distinção entre consoantes tensas e distensas), fica claro, pela própria citação de Oliveira, que ele não seguiu, cegamente, as opiniões de Nebrija.

Alguns estudiosos, notadamente Manoel Severian de Faria (1778, 1805), alegaram, também, ter sido a *Grammatica da Lingua Portuguesa,* de João de Barros, de 1540, na verdade, a primeira gramática portuguesa. Esta suposição respalda-se, principalmente, na afirmação de João de Barros de que seria ele o primeiro gramático português.[3] Contudo, Aníbal Ferreira Henriques, em seu breve estudo incluído na edição de Sá Nogueira, sugere que a alegação de propriedade era uma prática comum entre os autores da época. Por exemplo, em 1606, Duarte Nunes de Leão declarou ter escrito o primeiro trabalho sobre ortografia portuguesa, o que não se sustenta, por ter sido a última parte da gramática de João de Barros explicitamente dedicada à ortografia portuguesa. De qualquer forma, como bem coloca Coseriu (1991, p. 33):

> ...o problema da precedência pode ser entendido se considerarmos que o próprio Oliveira chama sua obra de uma "primeyra anotação ... da língua portuguesa".

No prefácio à quarta edição revista da obra de Duarte Nunes de Leão, *Origem da Língua Portuguesa* (1945), José Pedro Machado opina que a diferença entre Duarte e Oliveira reside na postura proposicional, metodológica e teórica. Um dos presumíveis objetivos da gramática de Oliveira era ensinar a língua portuguesa ao grande número de estrangeiros em Portugal naquele tempo. No Capítulo 4, inclusive, Oliveira advoga que os portugueses deveriam ensinar português aos habitantes dos novos territórios descobertos, em vez de se submeterem aos ensinamentos da língua latina pelos romanos.

2 Termos básicos[4]

Voz é um dos termos mais básicos na proposta de Oliveira, embora uma definição explícita nunca seja, efetivamente, fornecida pelo autor. Ainda assim, é possível recuperar seus diferentes significados através de seu uso no texto. Na primeira vez em que o termo aparece, associado às definições de ***vogal*** e ***consoante***, refere-se a sons individuais que podem ser percebidos como diferentes pelo ouvido humano. Volta a ser encontrado com esta mesma acepção no Capítulo 6, quando Oliveira assinala que o português usa os mesmos símbolos ortográficos do

---

[3] O artigo "A vida de João de Barros", de Manuel Severian de Faria, foi, primeiramente, publicado em Évora, em 1624, e republicado duas vezes, em *Da Ásia de João de Barros e de Diogo de Couto* (Lisboa: n.p., 1778) e em *Discursos vários políticos* (Lisboa: Impressão Régia, 1805).

[4] A terminologia utilizada por Oliveira está sendo, aqui, indicada em itálico/negrito.

Latim, embora devesse ter mais símbolos, já que possui 32 ou 33 sons distintos. Ao que parece, Oliveira estava propondo uma correspondência unívoca entre sons e símbolos gráficos. A este respeito, recomenda a criação de símbolos especiais para representar o [ɛ] e o [ɔ], o que demonstra que o autor tem, em grande parte dos casos, uma perspectiva fonológica.

Em um outro contexto, o termo ***voz*** é, também, utilizado para designar os sons de uma perspectiva puramente perceptual-auditiva. Assim, as ***vogaes*** são descritas como tendo ***voz*** por si mesmas, enquanto as ***consoantes*** adquirem ***voz*** apenas quando acompanhadas de uma ***vogal.*** A este respeito, ele declara que ***.b.*** não tem voz, ou, pelo menos, tem uma voz não tão perfeita como a da vogal .a..

As ***letras*** são o que ele considera as figuras da ***voz***, as quais são divididas em ***vogais*** e ***consoantes***. O conceito de ***letra***, contudo, parece um tanto abstrato, à medida que esta é, também, subclassificada em ***sinais*** e ***pronũnçiações***. Os ***sinais*** são definidos como a substância real dos símbolos ortográficos, e as ***pronũnçiações*** como os fundamentos da ***voz*** e da ***escritura***, i.e., na terminologia mais atual, seriam os grafemas e as realizações fônicas destes (i.e., as configurações fonoarticulatórias que ocorrem na produção dos sons).

Por sua vez, a ***sílaba*** é uma ***voz***, i.e., um conjunto formado de uma ou mais ***letras*** que tem um significado próprio ou é parte de uma ***dição*** (uma palavra). A ***consoante*** não pode, por si mesma, constituir uma ***sílaba***, a não ser que acompanhada de uma ***vogal***.

> Syllaba dizẽ os grãmaticos e vocábulo grego e quer dizer ajũtamẽto de letras: mas nos deixada e interpretação do vocábulo seja cujo for podemos dizer q̃ syllaba he hũa so voz formada cõ letra ou letras: a q̃l pode sinificar por si ou ser parte de dição: e assi as vogaes aĩda q̃ sejão ẽ ditõgo pode fazer syllaba sẽ outra ajuda: e as cõsoãtes não se não mesturadas co as vogaes. (Oliveira 1536, p. [53])

Um ***ditongo***, por sua vez, é definido como uma ***voz*** pronunciada em um único ***espírito***, sendo uma estrutura (**sílaba**) constituída por duas **vogais**, que corresponderiam a uma única ***voz***, como veremos, mais claramente, adiante, na discussão sobre a constituição da **sílaba de quatro letras**, em 5.8.

> Ditõgo dizẽ tãbẽ ser dição grega e q̃r dizer ou sinifica e diz dobrado sõ: aueis dẽtender ẽ hũa voz cõ hũ so spirito ou e sillaba na q̃l são duas vogaes porq̃ isto q̃remos entẽder da syllaba q̃ ẽ ella todas as letras q̃ teuer vnidas cõ hũ so espírito e destes temos muitos na nossa língua... e esta he hũa particularidade da nossa p̃pria armonia. (Oliveira 1536, p. [53-4])

Ao que tudo indica, nessas duas últimas definições, Oliveira amplia o conceito de ***voz***, à medida que uma única ***voz*** pode ser formada por duas ***letras***. Esta afirmativa parece estar-se referindo não apenas aos ditongos, mas também aos casos do ***til*** (i.e., **nasalização**) e do **agá** (sem correspondência fônica, em Português):

> ... verdade e q̃ de costume lhe chamamos aq̃lle til: e a este aha: mas ãtre nos claro esta q̃ não temos voz a q̃l se forme cõ este elemẽto ou fundamẽto til. nẽ tão pouco co estoutro aha q̃ e próprio d'aspiração... (Oliveira 1536, p. [50])

No caso do ***til***, assim como no caso dos ditongos, Oliveira refere-se à estrutura fonotática do Português: à **margem final** da sílaba travada pela nasalização e ao **núcleo complexo** (formado por duas vogais), respectivamente. Muito embora, nestes dois casos, o autor possa estar considerando a possibilidade de duas ***letras*** (dois grafemas) representarem uma única ***voz***, na primeira acepção atribuída ao termo ***voz***, a ***sílaba*** pode ser também constituída de uma ***voz*** única formada por uma ***letra***, ou duas (ou mais) ***vozes*** formadas por duas (ou mais) ***letras***. Isto quer dizer que, dentro da **estrutura silábica**, pode-se ter, em tese, as possíveis combinações em cada posição:

> ***1 voz*** equivalendo a ***1 letra***: i.e., a **margem inicial simples [(C)...], a margem final simples [...(C)]** ou o **núcleo simples [...V...]** → formados por apenas um segmento;
> ***2 vozes*** equivalendo a ***2 letras***: i.e., a **margem inicial composta [(C) (C)...]** → formada por dois segmentos; e
> ***1 voz*** equivalendo a ***2 letras***: i.e., o **núcleo complexo** *[...(V)V...]* ou **[...V(V)...]** ou a **margem final travada pela nasalização [...V(N)]** → formados por dois segmentos (ou um segmento e um supra-segmento, no caso de travamento nasal).

Por último, o termo ***palavra*** é definido como o tipo de ***voz*** que significa uma coisa, um ato ou um modo. O autor considera, ainda, que as ***palavras*** são compostas de ***syllabas***, sendo estas, por sua vez, compostas de ***letras***. Aqui, mais uma vez, Oliveira parece ampliar o conceito de ***voz***. Quando considera a ***palavra*** como uma ***voz*** que tem sentido, ***voz*** passa a significar, também, neste contexto, um **enunciado** – ou uma cadeia de sons que se interconectam para representar um significado. Considerando os possíveis usos que Oliveira faz deste termo, fica a dúvida se ele tinha real consciência sobre sua abrangência e "frouxidão" conceitual, ou se estas diferentes acepções representavam a utilização informal e assistemática de um termo técnico operacional.

Em síntese, os fundamentos da fala e da escrita são concebidos por Oliveira da seguinte forma:

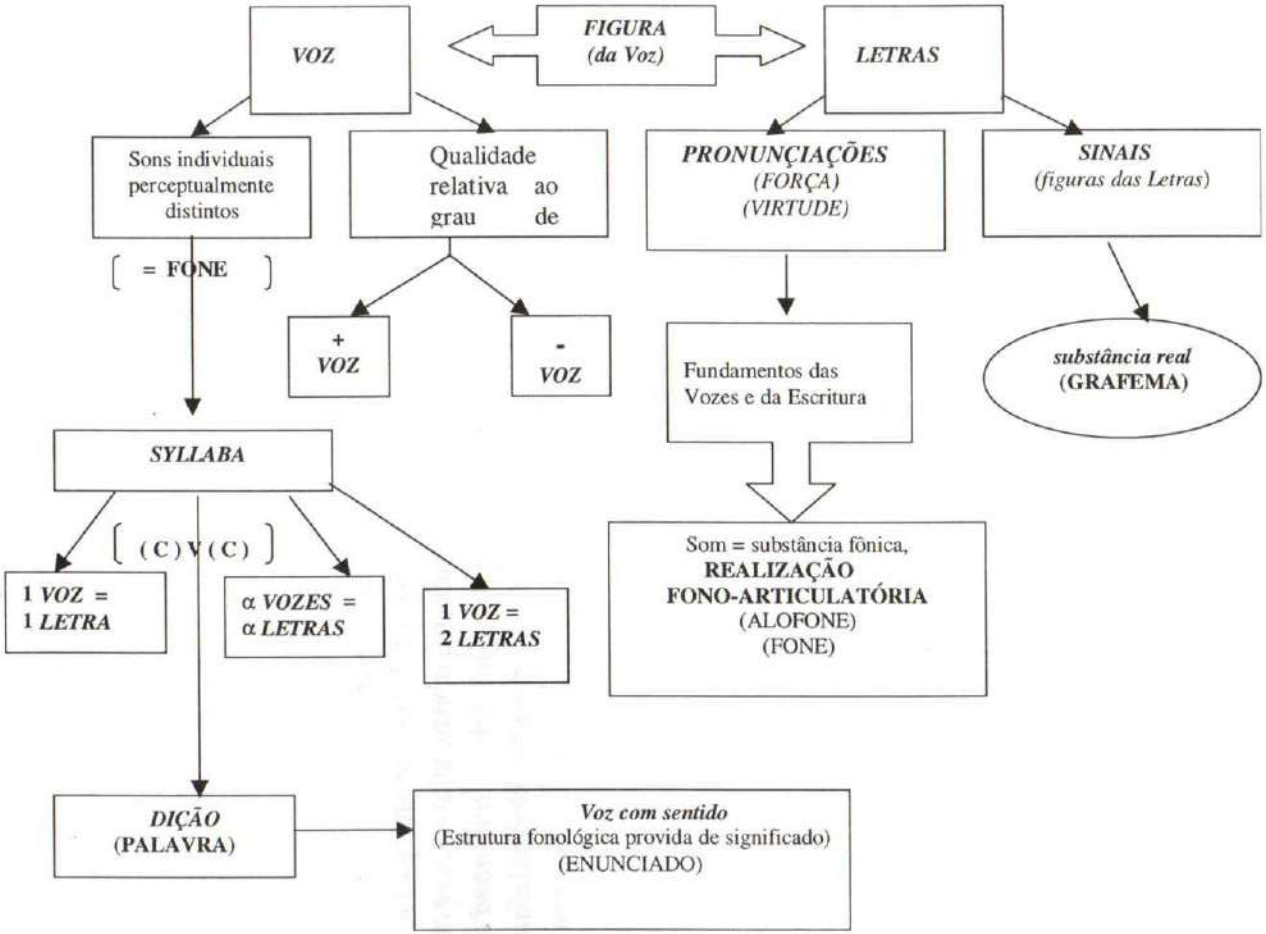


Gráfico 1: Fundamentos da fala e da escrita, segundo Oliveira

3. As vogais

3.1 Classificação

GRANDES	PEQUENAS
+ aberta *+ espirito*	**– aberta** *– espirito*
(u) *(i)* *ω* *ε* *a*	*o* *e* *ɑ*

Tabela 1: Notação de Oliveira para as vogais

No Capítulo 8, Oliveira classifica as ***vogaes*** em ***grandes*** e ***pequenas***. As ***vogaes grandes*** são a, ε, ω, como em *almada*, *fεsta*, e *fermωsos*. As ***vogaes pequenas*** são ɑ, ***e***, ***o***, como em *ɑlemɑnhɑ*, *festo* e *fermoso*. (Oliveira, 1536, p. [41]). Mais adiante, no Capítulo 29, o autor também classifica ***i*** e ***u*** como ***vogaes grandes***.

Hart (1955) chama atenção para o fato de que a descrição articulatória que Oliveira faz para as ***vogaes grandes*** parece implicar que elas sejam produzidas com movimento muito maior da boca do que suas contrapartes ***pequenas***. Assim, Hart interpreta as ***vogaes grandes*** (com exceção de ***i*** e ***u***) como mais abertas do que as ***pequenas***. O que surpreende, na verdade, é a percepção de Oliveira em relação à escala relativa de rebaixamento/elevação da língua, ora na região vocálica anterior (palatal), ora na região vocálica posterior (velar). As ***vogaes grandes*** são produzidas com graus relativamente maiores de elevação ou rebaixamento da língua na região anterior (**[i]**, [ε]), na região central (**[a]**) e na região posterior (**[u]**, [ɔ]). As ***vogaes pequenas***, por sua vez, são articuladas com a língua mais aproximada à sua posição de relaxamento (i.e., são as vogais médias fechadas, quer na região vocálica anterior (**[e]**), quer na região vocálica posterior (**[o]**), ou na região vocálica central ([ɐ]). (Vide Ladefoged, 1975; Catford, 1994)

Oliveira foi bastante cuidadoso ao escolher os exemplos para demonstrar o contraste entre as vogais ***grandes*** e ***pequenas.*** Os pares mínimos ou quase-mínimos utilizados para distinguir **/e/** e /ε/, assim como **/o/** e /ɔ/, confirmam sua afirmação de que, em Português, não se pode prever a ocorrência de um ou outro segmento (***vogal pequena*** ou ***grande***), a partir da consoante subseqüente, como ele diz ocorrer no Latim. Isto mostra que, na verdade, o conceito de fonema estava, desde então, sendo devidamente "gestado" e gerenciado.

Hart (1955, p. 407) considera o ***a pequeno*** como a oitava ***vogal*** distintiva no sistema vocálico da língua, afirmando que:

Estudos Lingüísticos e Literários número 27/28, janeiro/dezembro de 2001

It is highly probable, too, that the phonetic values of these eight vocalic phonemes were not greatly different from what they are today.

Contudo, este autor jamais fornece dados que comprovem a distinção sistêmica entre *.a.* e .a. Head (1964, 98), partindo da análise da fala de Lisboa, tida por muitos especialistas como bastante próxima à do século XVI, sustenta que:

...there is a phonetic distinction between a low, open central vowel, [a], and a mid, less open central vowel, [ɐ], in both stressed and unstressed position: stressed in [mẽⁿdẽ́muʃ] "we order", versus mandamus [mẽⁿdámuʃ] "we ordered", and in unstressed a [ɐ], "to" or "the" (feminine singular), as opposed to à (a+a), [a], "to the" (feminine singular).

No que diz respeito à fala lisboeta nos dias de hoje, o contraste mencionado acima é bastante restrito e não produtivo, além de não ocorrer em muitas variantes do Português atual. Pela exemplificação de Oliveira (*alemanha*), a pronúncia do **/a/** nas posições átonas e tônica com nasalização parece ser sempre realizada pela variante central mais elevada [ɐ], situação um tanto diferente do que ocorre, hoje, no Português Brasileiro (PB), embora guarde semelhança ao Português Europeu (PE) atual. (Vide Mateus, 1975, 1990) Isto significa dizer que, apesar da indefinição em relação ao valor fonológico do contraste **[ɐ]/[a],** Oliveira conseguiu perceber e descrever esta diferença em termos fonéticos, o que o leva a criticar a ortografia portuguesa vigente, que utilizava apenas cinco símbolos para representar as oito qualidades vocálicas. Mesmo ciente das diferenças fonéticas, ele posiciona-se contrário à representação das ***vogaes grandes*** ou como ***letras dobradas***, ou como uma vogal precedida do símbolo gráfico ***h,*** por exemplo, ***ee*** ou ***he***, para representar **/ɛ/**. Propõe a utilização dos símbolos ɛ, ***a*** e ω para a representação dos segmentos **[ɛ], [ɐ]** e [ɔ], respectivamente. (Vide, também, discussão em 5.7)

3.2 Descrição articulatória

Em seu Capítulo 12, Oliveira descreve as vogais do ponto de vista articulatório, relacionando-as aos símbolos gráficos correspondentes, por acreditar haver uma correspondência entre gestos articulatórios e sua imagem pictórica, como mostra sua descrição da vogal **/o/**:

A figura desta letra .o. peq͡no e redonda toda por inteiro como hũ arco de pipa e a sua pronũçiação faz isso mesmo a boca redonda dentro e os beiços encolhidos em redõdo. (Oliveira, 1536, p. [45])

As principais características subjacentes à descrição das vogais na *Grammatica* podem ser resumidas da seguinte forma:

1. as vogais anteriores são descritas, basicamente, em termos do estreitamento labial;

2. a descrição das vogais posteriores baseia-se no papel dos lábios;
3. a distinção entre vogais ***grandes*** e ***pequenas*** é realizada em termos da força articulatória: as vogais ***grandes*** possuem mais ***espirito*** (concentração da energia muscular) em suas pronúncias. (Vide discussão em 5.5)

Como se pode notar, grande parte do aparato descritivo do autor tem bases observacionais.

Partindo da descrição que Fernão de Oliveira faz dos sons vocálicos do Português, pode-se propor a seguinte diagramação:

	ANTERIORES	CENTRAIS	POSTERIORES
ALTAS	i		u
MÉDIAS ALTAS	e		o
MÉDIAS BAIXAS	ɛ	ɐ	ɔ
BAIXAS		a	

Tabela 2: Valor fonético aproximado das vogais de Oliveira

4 As consoantes

4.1 Classificação

No *Capitolo Nono*, Oliveira divide as ***consoantes*** com base na posição que estas ocupam na estrutura da sílaba, distinguindo-as, inicialmente, entre ***mudas*** e ***semivogaes***. As ***semivogaes*** são consoantes que ocorrem na margem final da sílaba, a saber, ***l***, ***r***, ***s*** e ***z***. (Atente-se, aqui, para a ausência de elementos nasais) As ***mudas*** são as consoantes que não ocorrem na margem final da sílaba: ***b***, ***c***, ***d***, ***f***, ***g***, ***m***, ***n***, ***p***, ***q***, ***t***, ***x***.

Afora estas consoantes acima enumeradas, as quais o autor chama de ***letras acostumadas*** (vide discussão detalhada em 5.1), outras nove consoantes (as ***menos acostumadas***) são listadas: ***ç***, ***j***, ***rr***, ***ss***, ***v***, ***y***, ***ch***, ***lh***, ***nh***, o que eleva o número de elementos consonantais para 32 ***letras*** (Oliveira 1536, p. [43]), das quais oito são vogais e vinte e quatro consoantes.

Mudas		**Semivogais**	**Menos acostumadas**	
– espirito	**+ espirito**	**+ espirito**	**– espirito**	**+ espirito**
d	**t**	**l**	**j**	**ç**
b	**p**	**r**	**rr**	
g	**c**	**s**	**v**	**ss**
m	**q**	**z**	**y**	
n	**f**		**nh**	**ch**
	x		**lh**	

Tabela 3: Notação de Oliveira para as consoantes

Entre as consoantes, são, ainda, incluídos o ***til*** (˜) e o ***h***, os quais Oliveira chama de ***letras imperfeitas***, devido a sua pronúncia fraca, apenas perceptível quando combinadas a outras letras.

Mais adiante, no Capítulo 16, ao definir a ***aspiração*** como *"hũ grande espirito"* emitido pelo estômago, insiste que este fenômeno não existe no Português, devendo, portanto, o ***h*** ser descartado do alfabeto. Contraditoriamente, considera os dígrafos ***ch***, ***lh*** e ***nh*** como representações de ***letras aspiradas***, o que sugere uma confusão entre o som do ***h*** e sua representação gráfica. (Oliveira 1536, p. [50])

No Capítulo 11, Oliveira introduz o termo ***liquidas***, para se referir às ***semivogaes*** e às ***vogaes reduzidas***:

> ...as semivogaes podẽ estar em fim das vozes como as vogaes. E portanto se chamão semiuogaes que quer dizer quase vogaes. (Oliveira 1536, p. [42])

As ***vogaes reduzidas*** serão discutidas, por razões de ordem fonotática, junto com os ditongos, em 5.7.

Segundo o autor, as ***liquidas*** não constituem uma classe própria como as ***mudas*** e as ***semivogaes***, porque

> ...não fazẽ gênero ou espeçia de letras por si. Mas somente são letras semiuogaes deminuidas de sua força... (Oliveira 1536, p. [44]);

e porque:

> ...não tem outras figuras nomes nẽ pronunçiações diuersas do q̃ soyão quando não eram liquidas: mas são as mesmas cõ menos força. (Oliveira 1536, p. [50]).

Cita, a título de exemplo, o caso do ***.u.*** que segue o ***.g.*** ou o ***.q.***, tanto em um ***ditongo*** (*quando*) como em situações em que este não é pronunciado (*guerra*). O mesmo ocorre com o ***i***, quando elemento de um ***ditongo*** (crescente), para o que ele propõe o símbolo ***.y.*** sempre que este ocorrer em posição intervocálica, como em *maya*. As duas consoantes que se transformam em ***liquidas*** são ***.l.*** e ***.r.***, quando precedidas por uma ***letra muda*** (i.e., quando em encontros consonantais, como em *flores*, *claro* e *fraco*).

No Capítulo 11, e também no 18, Oliveira introduz a noção de ***parentesco***, que, para ele, são as relações de semelhança fonética entre as ***letras***. O ***proprio*** de cada ***letra*** é o conjunto de traços peculiares a ela. O ***comum*** é o conjunto de características que uma letra partilha com alguma outra. Em sua visão, as ***vogais*** assemelham-se entre si por partilharem o traço da ***voz***. As ***consoantes***, por sua vez, assemelham-se por *"atacarem"* as ***vogaes*** (i.e., necessitam das vogais para se tornarem audíveis). Ainda em relação a graus de ***parentesco***, ele chama a atenção para a relação entre os pares ***b/p***, ***c/g***, ***d/t***, ***f/v***, ***l/r***, ***ç/z***, ***s/ss***, ***j/x***, que guardam, entre si, salvo no caso de ***l/r***, uma relação surda/sonora. O autor considera, ainda, a alternância vocálica como uma indicação de ***parentesco***, citando, entre outros, o exemplo de *fermoso/fermωsos*, em que **[o]** e [ɔ] alternam.

4.2 Descrição articulatória

É o próprio Oliveira quem nos chama a atenção ao seu procedimento de observação fonético-fonológico-auditivo:

> EXaminemos a melodia da nossa l̃igua... desdas mais peq̃nas partes tomando todas as vozes e cada hũa por si e vendo em ellas quantos diversos movimentos faz aboca cõ tambẽ diuersidade do som e em q̃ parte da boca se faz cada mouimento porq̃ nisto se pode discutir mais distintamente o proprio de cada língua. (Oliveira 1536, p. [41])

Ao que tudo indica, os parâmetros acima referidos por Oliveira para a descrição dos sons podem ser sintetizados da seguinte forma:

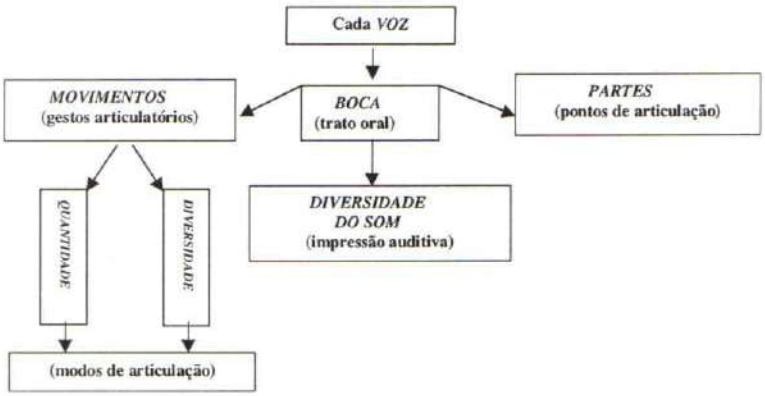


Gráfico 2: Parâmetros utilizados por Oliveira para a descrição dos sons

Os principais traços utilizados para distinguir os elementos do sistema consonantal descrito por Oliveira podem ser tabulados da seguinte forma:

ARTICULADORES E GESTOS ARTICULATÓRIOS	ARTICULAÇÃO
▪ lábios	Protrusão e abertura
▪ língua apoiada nos dentes inferiores, dorso da língua tocando o palato mole	Estreitamento velar Oclusão da plosiva
▪ língua apoiada nos dentes superiores	Articulação na região dento-alveolar
▪ dentes superiores em direção ao lábio inferior	Constrição lábio-dental
▪ lado da língua aproximando-se dos dentes	Mecanismo de escape lateral
▪ ***espirito*** vibrando na ponta da língua	Vibrante simples (ou *flap*)
▪ mais vibração do que na vibrante simples	Vibrante múltipla
▪ ***assobio*** pelos lados da língua	Sibilantes

Tabela 4: Articuladores/gestos articulatórios vs. Articulações segundo Oliveira

Além dessas características mais gerais, Oliveira menciona, ainda, o **arredondamento labial** que acompanha a produção das fricativas palatoalveolares (ou pós-alveolares), mostrando, assim, percepção em relação à existência de articulações secundárias (neste caso, a labialização que acompanha as chiantes).

Assim sendo, o inventário consonantal esboçado por Oliveira parece ser:

	Bilabial	Lábio-dental	Dental	Alveolar	Palato-alveolar	Palatal	Velar
Oclusiva	p b		t d				k g
Africada					(tʃ)		
Fricativa		f v	s z	(ś ź)	ʃ ʒ		
Vibrante M.				r			
Vibrante F.				ɾ			
Lateral				l		ʎ	
Nasal	m			n		ɲ	
Aproximante						y	

Tabela 5: Valor fonético aproximado das consoantes de Oliveira

5 Discussão

Algumas características da classificação e descrição de Oliveira, devido a sua especificidade, merecem uma discussão mais detalhada, o que apresentaremos a seguir, inicialmente, em relação às articulações consonantais, consonantais e vocálicas e, em seguida, focalizando a **nasalização**, os **ditongos** e a **estrutura silábica**.

5.1 Letras acostumadas x letras menos acostumadas

É interessante observar que os elementos, aqui considerados como ***mais acostumados*** ou ***menos acostumados***, coincidem, em sua maioria, com consoantes observadas, em estudos estatísticos atuais, com alta ou baixa taxa de freqüência na língua, respectivamente, no que diz respeito ao Português Brasileiro (PB). (Albano, Moreira, Aquino, Silva & Kakinohana, 1995; Teixeira, 1997; Teixeira & Davis, 1999, 2002a, 2002b)

Dos 15 elementos consonantais tratados por Oliveira como ***mais acostumados***, dez (ou nove, considerando-se que ***.c. – .q.,*** ou ***.c. – .s.*** equivalem-se) são listados como as consoantes com maior taxa de incidência na língua, i.e., ocorrem em percentuais que vão de 5% a 14%: a saber, **/t ɾ d s k p l m n/** (em ordem decrescente). Três outros elementos, citados por Oliveira nesta categoria (**/g/, /v/, /b/**), ocorrem em uma faixa medial de freqüência, que vai de 3% a 4%.

Por outro lado, das sete consoantes com mais baixos percentuais de ocorrência na língua (abaixo de 3,5%), **/z f r ʒ ʃ ʎ ɲ/** (em escala descendente), quatro são

citadas por Oliveira em sua lista de nove elementos ***menos acostumados***: a saber, ***.r. .j. .lh. .nh.*** Dois dos elementos, aí incluídos pelo autor (***.f., .z.***), estão, na verdade, na faixa medial de ocorrência, entre 3% e 4%. Os ***.ç., .ss., .ch.*** de Oliveira, devidamente apreciados em 5.2 e 5.3 abaixo, quando considerados como elementos fônicos diferenciados, parecem não deixar dúvidas quanto a seu caráter randômico na língua naquele momento. O ***.y.***, enquanto elemento semivocálico de ditongos, por sua vez, possui um índice baixíssimo de ocorrência, tanto em relação à freqüência de elementos vocálicos como consonantais (0%). Para uma discussão mais detalhada destes estudos de contagem de freqüência, vide Albano, Moreira, Aquino, Silva & Kakinohana, 1995; Teixeira 1997; Teixeira & Davis, 1999, 2002a, 2002b.

Aparentemente, portanto, a freqüência de ocorrência dos elementos consonantais, da forma como foi citada por Oliveira, não se distancia significativamente da que encontramos no PB de hoje, guardadas as especificidades de pronúncia de cada época e a confusão, já apontada, entre pronúncia e representação gráfica no século XVI. Não obstante, para poder-se estabelecer, de forma segura e confiável, relações de freqüência com respeito à ocorrência de elementos do sistema da língua nestes dois momentos lingüísticos distintos, estudos estatísticos sobre a incidência dos elementos fônicos em bases escritas da época em questão seriam não só necessários, como bastante bem-vindos.

5.2 As sibilantes

Gálmes de Fuentes (1962, 69) relata que, do século XIV ao XVI, havia quatro sibilantes em Português e Espanhol, duas surdas e duas sonoras. Ele apresenta o sistema de Amado Alonso, que se configura como

[s̊] apicodental	[ż] apicodental
[ś] apicoalveolar	[ź] apicoalveolar,

e redefine estes quatro elementos da seguinte forma:

[s̊] pré-dorsodental	[ż] pré-dorsodental
[ś] apicoalveolar	[ź] apicoalveolar.

Fuentes afirma que isto não é apenas uma hipótese, mas fato confirmado, devido à ocorrência desses elementos em certos dialetos atuais que preservaram o sistema antigo intacto:

> En el norte de Portugal, provincia de Tras-os-Montes y noroeste de Entre-Douro-e-Minho, así como en algunos puntos aislados de España, fronterizos del norte portugués, se mantiene hoy día viva la distinción fonológica entre las parejas de sibilantes ss-c, s-z, que desde el Duero hasta el Sur, perdido el momento oclusivo de las antiguas c, z, estas se han convertido en las regiones

aludidas en dos fricativas predorsodentales sorda e sonora, respectivamente. De esta forma, la antigua oposición fonológica, que se sigue conservando hasta nuestros días, se realiza entre los dos parejas (sordas y sonoras) de sibilantes fricativas: una de cóncavas apicoalveolares y otra de convexas predorsodentales; de manera que en la pareja de sordas "passo"(paso) con s apical se opone a "paço" (palacio) con s predorsal, del mismo modo que entre las sonoras "coser"(coser) se opone a "cozer"(cocer). (Fuentes, 1962, 69-70)

Em 1734, João Moraes Madureyra Feijó, gramático português, constata, em sua *Ortographia portuguesa,* que, com base em seu dialeto do Norte, se fazia, naquele tempo, distinção entre *s* e **ç:**

...o c como c (es decir ç) se pronuncia com a extremidade anterior da língua tocando nos dentes quase fechado, em quanto sahe o seu son, que he suavemente brando. O s pronuncia-se com a ponta da língua moderadamente applicada ao paladar, junto aos dentes de cima com os beços abertos, em quanto sahe quase assobiando. (Fuentes, 1962, 72)

Afora isto, alguns autores, traçando associações entre os sons descritos e suas representações grafemáticas, têm-se referido a **.ç.** como tendo *um valor de fricativa (ou de africada)* (Buescu, 1978, p. 37; 1983, p. 120). Telles (2000, 2001), por sua vez, apoiada em relatos de outros gramáticos bem como em outros textos da época, apresenta exatamente a descrição de Oliveira como a maior evidência para interpretar-se **.c.** (ou **.ç.**) como **[ts]**, afirmando, ainda, que:

...o sistema de africadas **[tsÜ, ts]** ainda era a norma na língua, fato comprovado pelos gramáticos quinhentistas, parecendo apontar para o desaparecimento da africada palatal surda ao final do século XVI... (Telles, 1997, p. 9)

5.3 As chiantes

Hart relata que, no século XVI, existiu uma distinção entre ***.x.*** e ***.ch.***. Ele se apóia na afirmativa de Duarte Nunes de Leão, em sua *Ortographia,* que afirma que o ***.ch.*** português, que ocorre em palavras como *chamar* e *chorar*, era o mesmo som que existia na língua italiana, para a pronúncia do ***ce*** e ***ci***. Assim sendo, ele conclui que o símbolo ortográfico ***x*** era pronunciado como a fricativa [ʃ], enquanto o ***.ch.*** correspondia à pronúncia [tʃ]. (Hart, 1955, p. 410)

Na verdade, Oliveira parece reconhecer que os dois elementos eram diferentes, mas o elemento ***x*** é o único descrito, por ele, em detalhe (cf. Capítulo 13). Por outro lado, ele trata ***.ch.*** como uma das realizações ***aspiradas***, reafirmando, no Capítulo 14, que as ***aspiradas*** divergem, substancialmente, de todas as ***não-aspiradas***:

...nẽ quero deixar a esperiẽcia q̃ me mostra não auer aspiração nestas terras: se não se elles chamão aspiração a qualq̃r spirito: o q̃l todas as letras tẽ ou pouco ou muito e hũas são diferentes das outras ẽ diminuyção/acreçẽtamento ou q̃'q̃r mudãça d'spirito. (Oliveira 1536, p. [51])

5.4 Os róticos

Da descrição fornecida pelo autor sobre os dois tipos de "erre", depreende-se que o ***.r. singelo*** representa a realização fonética [ɾ], e que o ***.rr. dobrado*** representa a vibrante múltipla **[r]**, neste momento realizada com maior grau de vibração linguodental do que sua contraparte simples. O enfraquecimento desta última vibrante é explicado por Silva (1991, p. 97):

> ... consoantes permanecem durante séculos estáveis, começam então a mudar e se difundem com rapidez, como no caso da vibrante anterior múltipla para as realizações posteriorizadas e não-vibrantes.

5.5 Espirito

Como fica evidenciado através da descrição das ***consoantes***, particularmente no que diz respeito à distinção surda/sonora, Oliveira categoriza as consoantes surdas como sendo aquelas que têm mais ***espirito*** – i.e., mais força expiratória e menos densidade sonora (o que equivale a uma maior *intensidade de freqüência*) que suas contrapartes sonoras. (Ladefoged, 1975, p. 161) Na verdade, em termos consonantais, isto significa dizer que:

> Voiced sounds have a regular waveform of the kind that gives rise to a precise sensation of pitch. In voiceless sounds, the variations in air pressure are caused by the smooth flow of air stream being interrupted by being forced through a narrow channel or directed over irregular surfaces. In the sound waves that are produced, there are usually more rapid (and therefore higher frequency) variations in air pressure than occur during voiced sounds. (Ladefoged, 1993, p. 187)

No que diz respeito às articulações vocálicas, a distinção lembra, de certa forma, a que se faz entre sons tensos e distensos (ou relaxados), a partir do sistema de traços de Jakobson e Halle (1956): sons tensos são aqueles produzidos com mais esforço muscular e maior afastamento da configuração do trato oral da sua posição de repouso, tendo uma difusão relativamente forte de energia acústica. Neste sentido, Oliveira usa esta distinção de forma bastante mais adequada, do ponto de vista da fonética moderna (Ladefoged, 1993): as vogais com menos ***espirito*** equivaleriam a sons produzidos com menos esforço muscular e requerendo menos movimento, como as vogais produzidas na região central e medial do trato oral, conforme discutido em 3, acima.

5.6 Nasalização

Oliveira afirma que o ***.m.***, quando encontrado no final da sílaba (quer seja em posição absoluta, quer seja internamente à palavra), tem um som fraco, que não se assemelha nem ao do ***.m.*** nem do ***.n.*** iniciais.

...nesses cabos onde a escreuemos e tambẽ no meyo das dições em cabo de muitas syllabas soa hũa letra muy branda q̃ nem he .m. nem .n. como escreuemos ora hũa dellas: ora outra imitando os latinos. (Oliveira 1536, p. [42])

Sua posição contrária ao uso do símbolo ***.m.*** nesta posição final justifica-se pela observação de que, neste caso, o ***.m.*** soa exatamente como um ditongo do tipo ***ão***, ***ães***, ***ões***, ã***os***. Ele argumenta que, por não se poder inserir um ***.m.*** no meio desses ditongos para indicar nasalização, a notação mais apropriada e generalizante para dar conta dos dois casos (***.m.*** final fraco e ***ditongos*** nasalizados) é o ***til***.

...se em cidadão e escriuão e outros desta voz e outras escreuemos .m. ou .n. no meyo dira vilamo ou vilano: e se no cabo fica sobre a letra o somẽte q e a derradeira: e se fosse .m. morderia a voz e apertalia [sic] antros beyços: e o .n. não e nosso/porq̃ a nossa língua e mui chea e .n. corta muito: somos cõtrarios aesta letra .n. ... E nos aq̃ vemos e sentimos co as orelhas q̃ soa ali hũ til sobre ambas as letras vogaes do ditongo: como escriuão escriuães: o qual co a boca e beiços muy soltos tambẽ soa na mesma forma em todas as syllabas em cujos cabos escreuemos .m. e .n. errando cõ o costume: porq̃ as letras mudas de cujo numero são .m. e .n. ãntre nos nũca dão fim a dição alghũa nẽ syllaba... (Oliveira 1536, p. [54])

A partir desse posicionamento do autor, pode-se inferir duas conclusões. Primeiramente, Oliveira parecia estar consciente de que, na verdade, nem a consoante nasal labial nem a dentoalveolar ocorrem na margem final da sílaba. Em segundo lugar, ele parece perceber a diferença entre nasalidade e nasalização, i.e., consegue distinguir a ditongação nasalizada que ocorre em final absoluto de sílaba, assim como as articulações consonantais nasais na margem inicial da sílaba. Contudo, o autor parece não achar necessário fazer a distinção entre a **nasalização acompanhada de ditongação**, que ocorre em posição final absoluta, da **simples nasalização** vocálica que ocorre em posição final de sílaba dentro da palavra. De qualquer modo, ao contrastar vogais nasalizadas e suas orais correspondentes, faz uma descrição bastante adequada (e, foneticamente, atual) da nasalização – no sentido de uma articulação secundária, em que o rebaixamento do véu palatino permite que o ar pulmônico, além de escapar pela boca, dirija-se à cavidade nasal e escape pelo nariz, durante a produção das vogais ou seqüências vocálicas nasalizadas. (Vide Ladefoged, 1975)

...assi como fazemos do til nas vogaes quando tambẽ mudão sua voz: digo q̃ mudão a voz porq̃ não he a mesma voz vila e vilã: mas o til q̃ lhe posemos muda a calidade do .a. d'claravoz em escura e meteo mais pelos narizes... (Oliveira 1536, p. [50])

5.7 Ditongos

Oliveira parece estar bastante atento à existência da grande quantidade e diversidade de ditongos na língua, embora empregue o termo para se referir, apenas, aos ditongos decrescentes:

> ...agora saybamos como se ajũtão em syllabas: onde falado primeiro dos ditongos faremos não os mesmos nẽ todos os da língua latina: mas tãbẽ alghũs outros e mais ẽ numero: porq̃ as vozes da nossa língua os tẽ... (Oliveira 1536, p. [53])

5.7.1 Ditongos decrescentes

No Capítulo *XIX, DAS SYLLABAS*, 16 exemplos de ditongos decrescentes são listados, entre orais e nasalizados, que podem ser dispostos em duas séries, de acordo com a especificação em termos de anteriorização/posteriorização do elemento semivocálico:

Orais

+ [y]	+ [w]
.a***e***. *tomae*	.a***o***. *pao*
.***ei***. *tomei*	.***eo***. *çeo*
.***oe***. *soe*	.***eo***. *d's*
.***oi***. *caracóis.*	.***eu***. *meu*
.***oi***. *Boi*	.***ou***. *dou*
.***ui***. *Fuy*	.***io***. *fugio*

Nasalisados

+ [y]	+ [w]
.ã***e***. *pães*	.ã***o***. *pão*
.ã***y***. *mãy*	.***õe***. *põe*

sendo a distribuição das vogais dentro do ditongo especificada da seguinte maneira:

> ... .a. grãde e .ɑ. peq̃no e assi .e. grãde e ω grãde sempre se prepõe e todas as outras asvezes se põe ãtes e as vezes d'spois hũas das outras... (Oliveira 1536, p. [54])

o que poderíamos representar, de forma diagramada, como:

$$\left\{\begin{matrix} \mathbf{a} \\ \text{ɐ} \\ \text{ɛ} \\ \text{ɔ} \end{matrix}\right\} \mathbf{V} \quad \text{e} \quad \mathbf{V} \left\{\begin{matrix} \mathbf{i} \\ \mathbf{u} \\ \mathbf{e} \\ \mathbf{o} \end{matrix}\right\} \mathbf{V}$$

Da forma como descritos por Oliveira, os ditongos crescentes parecem ser formados com o elemento semivocálico palatal **[y]**, ou uma sua variante mais aberta, [ĕ], ou com o elemento semivocálico labial-velar **[w]**, alternando, também, com uma variante equivalente mais aberta, [ŏ], como sugerem os exemplos acima. (A este respeito, vide discussão detalhada em Naro, 1973)

> Os pares [o u], [e i] eram muito semelhantes foneticamente. Os gramáticos dos séculos XVI, XVII e até mesmo XVIII falam freqüentemente da relação estreita ('muita vezinhãnça') dessas 'letras'. (Naro, 1973, p. 14)

Observe-se que, destas duas séries de ditongos decrescentes, Oliveira omite apenas o ditongo **[εy]** (de **anéis**), à medida que o ditongo *[ɔw] (que também não é inventariado pelo autor) não ocorra na língua com valor fonológico. (A este respeito, vide Câmara, 1979)

5.7.2 Ditongos crescentes

Embora Oliveira não reconheça a existência de ditongos do tipo crescente, i.e., aqueles em que o primeiro elemento de natureza vocálica é menos proeminente e tem menor duração do que o segundo (vide Catford, 1994), o autor trata este elemento semivocálico (ou semiconsonantal, no sentido de Mateus, 1975) como uma ***vogal reduzida***, que é agrupada junto com as ***semivogaes .l.*** e ***.r.***, na classe das ***liquidas***, conforme descrito acima em 4.1.

> ALgũas letras se fazem liquidas. Quer dizer liquido aqui brando/ou diminuido de sua força das vogaes ... (Oliveira 1536, p. [48])

Basicamente, são três as situações em que as vogais podem ser ***reduzidas***:

- ***.g.*** ou ***.q.*** + ***.u. liquido***

...u. liquido alghũ vezes despoys de .g. e .q. como quando: e lingua mas se o meu sentir he açertado eu sinto nos taes lugares .o. pequeno e não já .u. e assi o escreueria se me atreuesse desta maneyra lingoa. qoando. Porque assi me soa a mi nas minhas orelhas: e se outra cousa fazem por imitar aos latiuos não e nosso o q̃ seguẽ. (Oliveira 1536, p. [48])

- ***.g.*** ou ***.q.*** + ***.e.*** ou ***.i.*** (***.u.*** não pronunciado)

...Verdade e q̃ depois de .g. quãdo logo vẽ .e. ou .i. escreuemos no meyo .u. porq̃ não façamos vos d'.i. cõsoãte: como guine guerra. Mas aq̃lle .u. não tẽ alivoz alghũa porq̃ não somẽte e diminuido: mas d'todo desfeyto alghũs tãbẽ despoys de .q. fazem o mesmo escreuẽdo sempẽ .u. o qual elle tẽ já d'seu: e eu não no escreueria se não onde soa... (Oliveira 1536, p. [48-49])

... por tanto em quando com liquida e em queyxume e quina escreuamos .q. ainda que o meu pareçer era que nestes derradeiros pois não soa letra liquida não se escreuesse se não assi: qeixume e qina/e assi outros semelhantes... (Oliveira 1536, p. [52])

- **V + .y. + V**

...pode hauer alguem q̃ diga aq̃le .y. ãtre duas vogaes de q̃ falamos ser .i. vogal liq̃do: mas a mi me pareçe estoutro que digo: mayormente porque elle fere sobre a vogal seguinte com hũa çerta força como letra consoante... (Oliveira 1536, p. [49])

...Esta letra .y. q̃ chamamos grego....alghũs poderão dizer q̃ não e nossa: mas eu lhe darey offiçio na escriptura das nossa dições proprias: e este q̃ as mais das vezes q̃ndo vem hũa vogal logo tras outra nos p̃nũçiamos ãtrellas hũa letra como ẽ meyo. seyo. moyo. joyo e outras muitas a q̃l letra a mi me pareçe ser .y. e não .i. vogal porq̃ ella não faz syllaba por si: nẽ tã pouco .j. cõsoãte na força q̃ lhe demos/mas ẽ outra q̃si semelhante aq̃lla muito enxuta sẽ nenhũa mestura de cospinho... (Oliveira 1536, p. [47])

Isto significa dizer que:

• A vogal ***.u.*** (que parece alternar com ***.o.***) torna-se ***".u. liquido"*** quando precedida de ***.q.*** ([**k**]), ou ***.g.*** ([g]).

• A vogal ***.u.*** precedida de ***.q.*** ([**k**]) ou ***.g.*** ([g]), quando não pronunciada, é considerada um símbolo desnecessário pelo autor, que propõe sua supressão nesses casos (como em ***qeixume***, ***qina***, em vez de ***queixume*** e ***quina***).

• Embora reconheça que alguns pudessem considerar o ***.y.*** intervocálico como ***"o vogal liq̃do .i."***, Oliveira acredita tratar-se de um som muito semelhante à vogal [**i**], mas com um comportamento diferente daquele de uma vogal, porque não faz sílaba por si, e *fere sobre a vogal com... força*, de forma semelhante a uma consoante.

É interessante notar que Oliveira refere-se à alternância entre médias-altas e altas apenas com relação aos ditongos decrescentes e ao ditongo crescente formado com o elemento posterior. A ausência de alternância no caso dos ditongos crescentes formados com o elemento palatal parece justificar-se pelo fato destes terem sido observados apenas ocorrendo intervocalicamente, diferentemente do ***.u.***, que ocorre na posição de ***liquida***, definida pelo próprio autor como aquela ocupada pelo segundo membro de um encontro consonantal. É de estranhar, portanto, que os casos de ditongos crescentes formados por [**y**] em sílaba pós-tônica final (como o que ocorre nas palavras ***propria*** (Oliveira 1536, p. [44]) e ***proprio*** (Oliveira 1536, p. [52]), termos, aliás, utilizados em sua descrição) não sejam tratados.

5.8 A constituição da sílaba

Oliveira dedica os Capítulos 20 e 21 à constituição das sílabas em Português. Inicia sua descrição através da composição dos términos silábicos constituídos: a) pela ausência de consoantes, b) pelas ***semivogaes*** e c) pelos ditongos orais e nasalizados. A noção de polissistemia subjacente a seu sistema leva-o, inclusive, a fazer a distinção entre as posições silábicas final absoluta e final interna à palavra, ao descrever a ocorrência da seqüência [**u**] + [**s**], conforme pode-se observar abaixo:

...das vogaes qualquer dellas pode dar cabo as syllabas. As nossas vozes acabão sempre em voz perfeita e desempedida o q̃ não cõsintẽ as letras mudas...

...as letras cõsoãtes em q̃ as nossas dições ou suas syllabas podem acabar são estas .l. r. s. e .z. as q̃es já chamamos semivogaes ou quase vogaes: porq̃ nisto sã soltas como vogaes e gozão d'seu offiçio em dar fim a dições ou sylbas como vogaes: pode acabar dição ou syllaba nesta letra .l. como peytoral/papel/barril/ caracol/azul .r. como lagar/comer/dormir/señor/Artur .s. como entras/reues/ dormis/retrós us/ não temos em cabo de dição: mas temolo em cabo de sylba. como buscar e custar. Em .z. tambẽ acabão dições ou syllabas. Como cabaz.pez.juiz.arroz.alcatruz. Os ditongos recebem despoys de si til ou .s. ou ãbas: como tabalião. escreueys. cidadãos capitães lições. (Oliveira 1536, p. [55])

A descrição dos moldes silábicos continua com a especificação dos elementos que podem ocorrer na margem inicial da sílaba, primeiramente, pela descrição do padrão simples e, em seguida, do padrão composto:

Antes de si todas as vogaes em ditongos ou fora delles recebem qualquer letra consoãte. Como ba. ca. ça. da. das. dei: e dou. dous. dão e dões.

Antes da letra liquida estará sempre letra muda. Como/ brauo/drago/crãguejo/ frangão/grosso... (Oliveira 1536, p. [55])

Sua descrição torna-se bastante mais detalhada, na medida em que Oliveira passa à especificação dos padrões silábicos em termos do número de ***letras*** que se podem combinar em uma dada sílaba:

Padrão de ***4 letras*** → **(C) (C) [V** ou **VV] (C),** que representa o potencial combinatório máximo em termos da estrutura da sílaba:

...as mays letras q se ajuntão em hũa syllaba são quatro/ a primeyra muda: e a segunda liquida e a terceyra vogal ou ditongo: e a quarta semi vogal ou til/ como frasco ou franco... (Oliveira 1536, p. [55])

Padrão de ***3 letras*** → **[(C) (C) V]** ou **[(C) V (C)]**;
Padrão de ***2 letras*** → **(C) V**;
Padrão de ***1 letra*** → **V**

..tãbẽ há hi syllabas de tres letras . como trazer: e outras de duas como cana: e outras d'hũa so como era auarento... (Oliveira 1536, p. [55])

Além dos padrões silábicos possíveis, Oliveira considera, ainda, as restrições que limitam a ocorrência de arranjos consonantais, como a seqüência de sibilante + oclusiva, não permissível no sistema da língua e, conseqüentemente, bloqueada pela epêntese vocálica:

E Assi tambẽ as nossas syllabas nunca se começão ẽ duas letras de diuersa natureza como sperãça: mas sempre lhe daremos nos começos das taes vozes hũa vogal q̃ soe côa primeira letra. Como esperãça. estrado. (Oliveira 1536, p. [55])

e a de arranjos vocálicos, i.e., não existe geminação, e sim ditongação:

> ...duas vogaes de hũa mesma natureza não se ajuntão ẽ hũa syllaba: e as q̃ fazẽ ditongo serão sempre diuersas. (Oliveira 1536, p. [56])

O autor não só descreve os casos de hiato, mas, também, mostra, de forma bastante clara, a tendência da língua na direção dos arranjos vocálicos, em preferência aos consonantais, ao apontar a criação de ditongos crescentes quando [y] ou [w] em hiatos são seguidos de vogal átona. (vide Teixeira, 1993; Couto, 1994)

> Duas syllabas de vogaes puras sem mestura ou antre-posição de consoãte bẽ se podẽ cõtinoar: como fazia. ia. comia. Ainda q̃ nos pela mayor parte lhe metemos no meyo hũ .y. consoante como Mayo. seyo. saya. ayo. Mas não sempre: e se isto falta q̃ não metemos este .y. antrellas e as mays das vezes nas partes onde alghũa destas duas vogaes ou syllabas assi continoadas tem estas vozes ou alghũa dellas .i. ou .u. como .duas. rua. Maria. e tambẽ .o. pequeno como zamboa: e cõ tudo ainda aqui não sempre mas tãbẽ .u. .i. ou .o. se teuerẽ despoys de si outra vogal tãbẽ soa antrelles muitas vezes este .y. consoãte como marroyo. tiyo. arguyo. tiya. (Oliveira 1536, p. [56])

Apresentamos, a seguir, uma visão diagramática da concepção do autor sobre a constituição da sílaba e a caracterização de elementos nestas distribuídos.

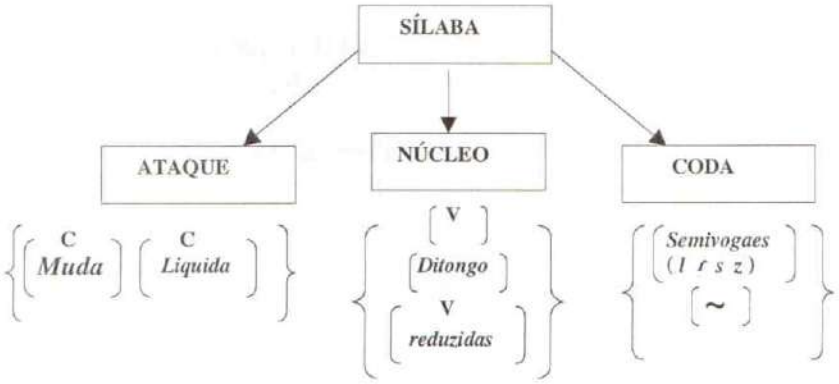


Gráfico 3: A Constituição da sílaba na visão de Oliveira

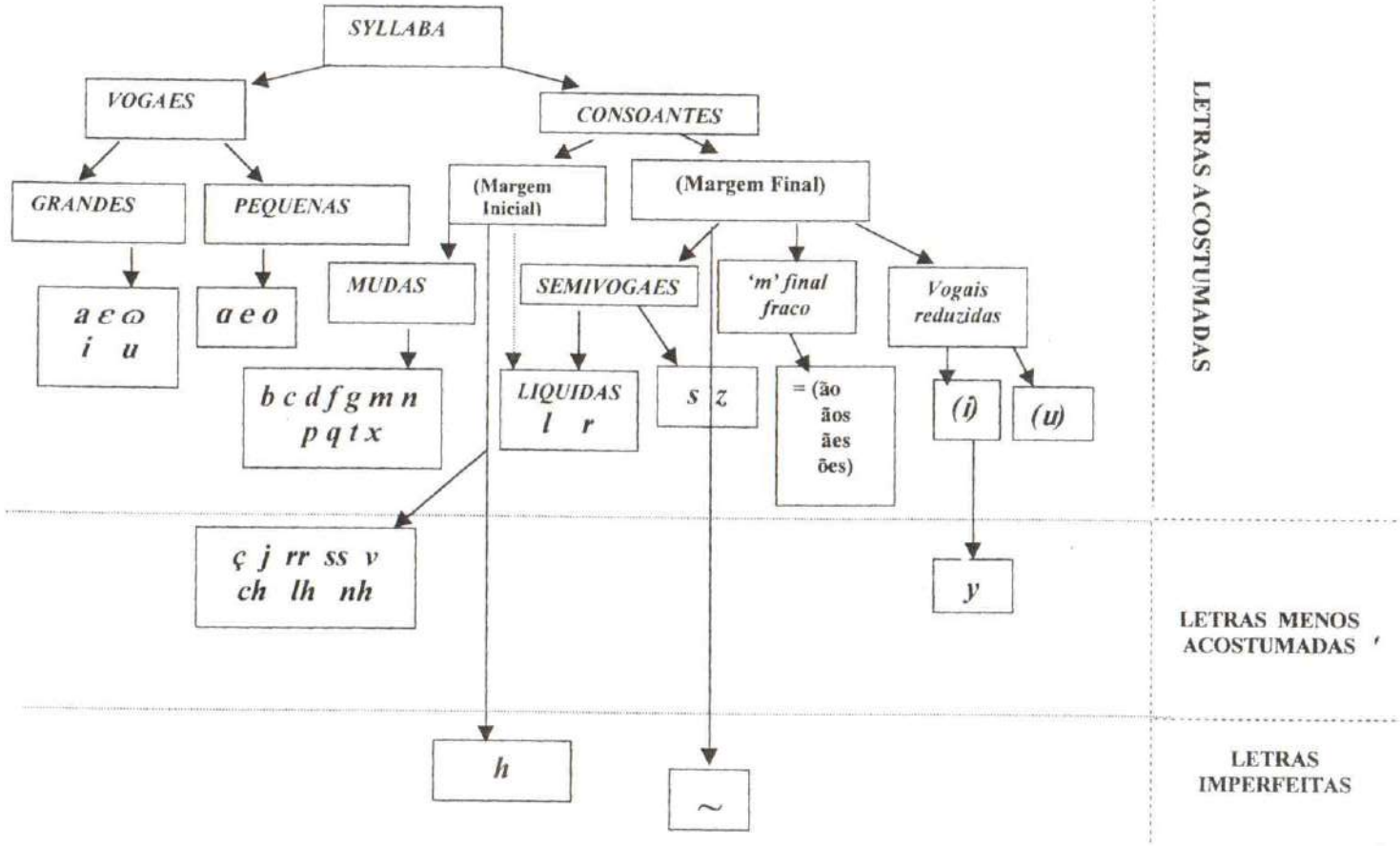


Gráfico 4: Elementos fonético-fonológico-gráficos do sistema de Oliveira

6 Conclusões

Em relação à descrição dos sons da língua, não resta dúvida de que Oliveira foi um arguto observador dos fatos fonéticos, tanto em termos fonoarticulatórios como auditivos. Como se pode notar, sua análise é, predominantemente, distribucional, assemelhando-se a muitas análises atuais da fonologia portuguesa, especialmente pelo fato de:

- agrupar líquidas, fricativas não-labiais e a nasalização como elementos que podem ocorrer na posição final da sílaba;
- agrupar, na classe das ***mudas***, as consoantes que apenas ocorrem (como primeiros elementos) na posição inicial da sílaba;
- tratar, de forma diferenciada, ditongos decrescentes e crescentes;
- tratar, distintamente, nasalidade e nasalização, distinguindo as consoantes nasais que ocorrem em posição inicial na sílaba do processo através do qual vogais podem nasalizar-se na posição final interna ou nasalizar-se e ditongar-se e em posição final absoluta (muito embora, como comentado acima, Oliveira não pareça preocupar-se com esta última distinção de forma explícita);
- propor, de forma bastante sistemática, o arcabouço constitucional da sílaba em Português.

Neste sentido, a proposta descritiva de Oliveira assemelha-se bastante à concepção de **análise polissistêmica** subjacente à Teoria Prosódica de Firth (1957), que considera a necessidade de estabelecer sistemas independentes e não relacionados em posições distintas da estrutura (como as posições inicial e final da sílaba), em vez de apenas um sistema uniforme de elementos fonológicos que se instanciam em todos os ambientes (muito embora sujeitos a restrições de distribuição). Isto significa dizer que, se a abrangência dos contrastes entre os elementos funcionais que aparecem em duas posições distintas não é a mesma, estes não podem ser considerados idênticos, mesmo que tenham a mesma natureza fonética. Como afirma Anderson (1985, p. 182):

> ... for Firth it was meaningless to speak of a single system of elements underlying a language, which exist in some sense that is the linguist's task to discover. Structures and elements are not in any way present in a language independent of the linguist's analysis: they are merely abstractions the linguist makes from the phenomena of language use, and their goal is to provide a conceptual structure for understanding language use rather than to present some structure which has independent ontological status.

Ao que tudo indica, como quase todos os gramáticos e foneticistas da Renascença, conforme muito bem ressalta Coseriu, Oliveira

> ...exibia uma fonética empírica, sem uma base metodologicamente firme ...entretanto, supera de longe tudo o que, pelo menos até hoje, conhecemos nesse campo em toda a Romênia. Através de sua clara intuição da funcionalidade

lingüística e da distinção, aplicada freqüentemente também na descrição concreta, entre os esquemas funcionais da língua, esquemas às vezes só virtuais ("sistema da língua"), ele antecede seu tempo na descrição lingüística em geral e apresenta-se como um dos gramáticos mais originais de toda a Renascença. (Coseriu ,1991, p. 16-7)

Referências bibliográficas

ALBANO, Eleonora, MOREIRA, A., AQUINO, P., SILVA, H., & KAKINOHANA, R. (1995). Segment Frequency and Word Structure in Brazilian Portuguese. *Proceedings of the XII Congress of Phonetic Sciences*, Stockholm, Sweden, 3, 346-9.

ANDERSON, Stephen R. (1985). *Phonology in the Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. (1979). *História e Estrutura da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão.

CATFORD, J.C. (1994). *A Practical Introduction to Phonetics*. Oxford: Claredon Press.

COSERIU, Eugenio. (1991). *Língua e Funcionalidade em Fernão de Oliveira*. Trad. de Maria Christina de Moura Maia. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Presença.

COUTO, Hildo Honório. (1994). Ditongos crescentes e ambissilabicidade em Português. *Letras de Hoje* 29 (4), 129-41.

FIRTH, J. R. (1957). (ed.) *Studies in Linguistic Analysis*. Oxford: Blackwell.

FUENTES, Galmes A. F. (1962). *Las Sibilantes en la Romania*. Madrid: Gredos.

HART, T.R. Jr. (1955). Notes on Sixteenth-Century Portuguese Pronunciation. *Word*, n.p., III.

HEAD, Brian F. (1964). A Comparison of the Segmental Phonology of Lisbon and Rio de Janeiro. Dissertação Inédita. Universidade do Texas, Austin.

JAKOBSON, Roman e HALLE, Morris.(1956). *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton

LADEFOGED, Peter. (1975). *A Course in Phonetics*. New York: Harcourt, Brace & Jovanovich.

LADEFOGED, Peter. (1993). *A Course in Phonetics*. 3 ed. rev. (International Edition), Fort Worth: Harcourt, Brace College Publishers.

LEÃO, Duarte N. (1945). *Origem da Língua Portuguesa*. Lisboa: Pro Domo.

MACNEILAGE, Peter F. & DAVIS, Barbara L. (2000). Origin of the Internal Structure of Word Forms, *Science*, v. 288, 527-31.

MATEUS, Maria Helena Mira. (1975). *Aspectos da Fonologia Portuguesa*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.

MATEUS, Maria Helena Mira, ANDRACE, M.A., VIANA, M.C. & VILLALVA, A (1990). *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

OLIVEIRA, Fernão de. (1933), (1ª ed. 1536) *Grammatica de lingoagem portuguesa*, Rodrigo de Sá Nogueira (ed.), 3 ed., Lisboa: Tipografia Beleza.

OLIVEIRA, Fernão de. (1954), (1ª ed. 1536) *A "Grammatica" de Fernão d'Oliveyra*. Olmar Guterres da Silveira (ed.), 4 ed., Rio de Janeiro, Jornal do Commercio.

OLIVEIRA, Fernão de. (1975), (1ª ed. 1536) *Gramática da linguagem portuguesa*. Maria Leonor Carvalhão Buescu (ed.), 5 ed., Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

SEVERIAN, M. F. (1778). Vida de João de Barros. In: *Da Ásia de João de Barros e de Diogo Couto*. Lisboa.

SEVERIAN, M. F. (1805). Vida de João de Barros. In: *Discursos vários políticos*. Lisboa: Impressão Régia.

SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. (1991). *O Português Arcaico: Fonologia*. São Paulo: Contexto.

TEIXEIRA, Elizabeth Reis. (1993). *Módulo I: Noções Básicas de Lingüística. Atualização em Língua Portuguesa para Professores de 2o. grau*. VITAE/SEEB/UFBA. (Revisto em 1998).

TEIXEIRA, Elizabeth Reis. (1997). 'The MacArthur Inventory (CDI) Adapted to Brazilian Portuguese: Analysis of the Early Sound Patterns of Children's Targets' – Palestra apresentada no SPEECH PRODUCTION LAB, University of Texas em Austin, EUA, 05 set.

TEIXEIRA, Elizabeth Reis & DAVIS, Barbara Locket. (1999). Phonetic Patterns and Ambient Language Influences in the Speech Acquisition of Two Brazilian Portuguese Speakers. In: INTERNATIONAL CONGRESS FOR THE STUDY OF CHILD LANGUAGE, 8. Universidade do País Basco, San Sebastian, Espanha, 215. (aguardando publicação em *Speech and Language*)

TEIXEIRA, Elizabeth Reis & DAVIS, Barbara Locket. (2002a). Padrões fonéticos e influências da língua ambiente na aquisição da fala de duas crianças falantes de português brasileiro. In: E. M. C. Brito e E. R. Teixeira (orgs.) *Aquisição e ensino-aprendizagem do Português*. Belém (Pará): Editora UFPA, 15-60.

TEIXEIRA, Elizabeth Reis & DAVIS, Barbara Locket. (2002b). Early Sound Patterns in the Speech of Two Brazilian-Portuguese Speakers. *Language and Speech*, v. 45, 179-204.

TELLES, Célia Marques. (1997). A Língua Portuguesa dos Roteiros de Navegação quinhentistas: a scripta. In: JORNADA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO NORDESTE, 15; anais. Recife, novembro. (no prelo)

TELLES, Célia Marques. (2000). Características grafemático-fonéticas de um manuscrito em letra gótica cursiva. In: ENCONTRO NACIONAL DE FONÉTICA E FONOLOGIA, 6; anais. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 27-29 nov. (no prelo).

TELLES, Célia Marques. (2001). Características grafemático-fonéticas de um manuscrito em letra gótica cursiva. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 4; anais. Belo Horizonte, PUC/MG, 04-06 jul. (no prelo).

A leitura e a produção textual na escola: a realidade que temos X a realidade que queremos

Lucília Coimbra

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Discutem-se, neste trabalho, questões referentes à leitura e à produção de texto na escola, considerando a atividade de linguagem como principal instrumento de intermediação das relações humanas e sociais e sua função transformadora. Os diversos contextos que envolvem a problemática da leitura e da produção textual no âmbito educativo são aqui abordados com foco no panorama brasileiro.

Abstract

Questions referring to the reading and text production at school are discussed, taking into consideration the language activity as the main tool of intermediation between the human and social relations, and its changing function. The various contexts that cover the reading and textual production in the educational field, focusing the brasilian view, have been approached here.

1 Aspectos fundamentais da leitura

A atividade de leitura, se for produtiva e permeada de significados, permite a transformação do leitor em sujeito capaz de articular idéias, preparando-se tanto para criar seu mundo de referências como para elaborar reflexões críticas a respeito do que lê, e ainda para se capacitar na produção textual.

O ato de ler pressupõe um leitor que se ocupa de um objeto a ser compreendido, seja um texto, seja o mundo. Trata-se de um processo de cognição e de interação ao tempo em que possibilita contribuições para o desenvolvimento de competências, como também faculta ao leitor, enquanto intérprete, associar as suas próprias idéias transformando-se simultaneamente em um produtor de sentidos. Esse caráter transformacional é considerado por Harold Bloom:

> Uma das funções da leitura é nos preparar para a transformação, e a transformação final tem caráter universal.[1]

A funcionalidade da leitura ultrapassa a capacidade individual de compreender símbolos gráficos. Para Ezequiel T. da Silva, "*a leitura não pode ser confundida com decodificação de sinais, com reprodução mecânica de informações ou com respostas convergentes a estímulos pré-elaborados.*"[2] Portanto, se o processo de leitura for conduzido por essa via, sem suscitar um mínimo de reflexão, o leitor estará condenado ao consumo passivo de mensagens.

As atribuições da leitura abrem-se num leque de significados bastante amplo, porque ela congrega um universo diversificado de campos do conhecimento com uma integração importante no sistema multidisciplinar. Trazendo essas reflexões para o âmbito educativo, consideramos a leitura como atividade fundamental no processo de ensino-aprendizagem que pode levar o educando a criar seu mundo de refe-

---

[1] Harold BLOOM. *Como e por que ler*. Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 17.
[2] Ezequiel Theodoro da SILVA. *Leitura & realidade brasileira*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 98-9.

rências, refletir criticamente sobre os dados apresentados e formar opiniões próprias, elaborando confrontos salutares e questionamentos acerca das diversas abordagens sobre um mesmo tema. Tais funções são precípuas, porque permitem ao leitor uma percepção consciente do mundo que o rodeia e sua integração aos diversos horizontes culturais, históricos e científicos da humanidade, o que faz do ato de ler um instrumento de acesso não somente à cultura, mas também à aquisição de experiências vitais para o seu desenvolvimento como indivíduo pertencente a um determinado grupo social.

2 A realidade que temos

Levantar um questionamento sobre a leitura como fator de desenvolvimento de uma sociedade implica analisar uma rede de ações e atitudes complexas que permeiam essa problemática. É importante discutir os principais contextos que envolvem a questão suscitada:

a) o âmbito político-social
b) o âmbito educacional e
c) o âmbito escolar: professor x aluno

A realidade político-social em torno da leitura no Brasil vai muito além da alfabetização. Estudos comprovam que a situação da leitura é crítica, principalmente porque as organizações diretamente envolvidas com a educação – o Estado, a escola e a família – não assumem devidamente seus papéis e cada um joga a responsabilidade para cima do outro, o que acaba se tornando um círculo vicioso.

Se voltarmos os olhos ao passado, notaremos quais implicações estão embutidas na própria historiografia política e social do país, a começar pelo tipo de colonização a que fomos submetidos. Enquanto dominou nosso território, Portugal demonstrou desapreço total pela escolarização da população brasileira. Instaurada a monarquia, esta não trouxe contribuições que superassem ou amenizassem as deficiências do período colonial. Só com o advento da república como sistema de governo, já na segunda metade do século XIX, é que se dá o início de uma política de educação que tenta sanar o mal, mas este já estava profundamente sedimentado, tornando-se difícil a sua remoção de uma hora para outra.

Em se tratando do ato de ler por parte da nossa população, o quadro é preocupante, tendo em vista que há uma larga parcela da sociedade excluída dessa prática, sendo o contingente de analfabetos estimado em 22,4 milhões de pessoas[3]. O acesso à escola ainda é restrito dadas as condições socioeconômicas de uma maioria que não pode dedicar-se aos estudos porque precisa trabalhar para se manter. Devido ao baixo nível de escolaridade ou por falta desta, as pessoas são

---

[3] Dados preliminares do IBGE. Censo 2000. Disponível: http://www.ibge.gov.br.

submetidas a ocupações informais ou subempregos. Por outro lado, as camadas populacionais se deixam levar pela influência apelativa da mídia eletrônica, cujo domínio é devastador no contexto da cultura e dos costumes, atingindo ao máximo o grau de banalização e abandonando sua habilidade de interferir positivamente no desenvolvimento da linguagem verbal.

As tentativas governamentais e organizacionais de equacionar ou amenizar as principais dificuldades ainda são tímidas. Transformações significativas só ocorrerão se houver interesse, conscientização e mobilização de todos os segmentos envolvidos. Lembremos que a política de difusão da leitura passa a exigir estratégias educacionais. Sabemos que a educação nunca foi considerada pelos nossos governantes como prioridade básica, pois educar a população implica facilitar o acesso ao conhecimento das ações de quem governa. Mesmo assim, o Brasil é considerado uma nação em desenvolvimento, apesar do nível de escolaridade de seu povo.

Essa questão até certo ponto incomoda o atual governo porque está emperrando suas relações comerciais com nações mais desenvolvidas e reduzindo suas chances de competitividade. O país deve agora apresentar condições educacionais compatíveis com as novas exigências do mundo globalizado. É por tal razão que educação se transformou em tema abordado em publicações voltadas ao empresariado[4] como forma de alerta para garantir o crescimento sustentado da economia. Divulgam-se amplamente, através do Ministério da Educação, os investimentos na educação básica. Ora, só mesmo o interesse pela economia globalizada poderia gerar tal impulso, porém sem uma política adequada para as questões da leitura, do desenvolvimento da linguagem oral e escrita, todo e qualquer esforço será inócuo.

No âmbito educacional, o atual sistema brasileiro encontra-se, ainda, em condições desfavoráveis. A escola, instituição designada para possibilitar o desenvolvimento das habilidades de ler e escrever, como também para ampliar o universo de conhecimento e contribuir para a formação dos indivíduos, não acompanha as múltiplas transformações por que passa a sociedade contemporânea, o que torna o nosso sistema de ensino uma das mais consideráveis deficiências nacionais.

Para reformular os modelos de educação que estão em vigor, é preciso não só organizar debates, mas sobretudo desenvolver ações conjuntas de organismos sociais, educacionais e políticos, além de instigar o diálogo entre os diversos campos do conhecimento. Dessa interpenetração podem surgir mudanças transformadoras e propostas funcionais passíveis de aplicabilidade.

No campo das ciências da linguagem, nota-se que há avanços relevantes. Segundo a professora Rutildes Moreira da Fonseca, "*a análise do discurso e a lingüística textual proporcionaram uma visão texto/leitura, ainda não devidamente integrada à pedagogia.*"[5] Partindo do que afirma Fonseca, percebe-se que as ciências da linguagem já podem oferecer soluções pedagógicas para desen-

---

[4] Educação. *Exame*. São Paulo, set. 1997.

[5] Rutildes M. da FONSECA. Os enredos da leitura. *Tema Livre*. Salvador, set. 1997. n. 13. p. 5.

volver a prática da leitura no âmbito da escola, porém, em razão de um sistema de educação anacrônico, o que vemos é um distanciamento da realidade em que vive o aluno; este tem relegada toda a sua experiência, enquanto ser atuante no meio social, o que o torna incapaz de viabilizar contribuições valiosas num processo interacionista. É neste ponto que residem as duas chagas comprometedoras do avanço: a repetência e a evasão. Conforme Magda Soares,

> (...) a escola que existe é antes contra o povo que para o povo. As altas taxas de repetência e evasão mostram que os que conseguem entrar na escola, nela não conseguem aprender, ou não conseguem ficar (...) o que explica esse progressivo afunilamento que vai construindo a chamada 'pirâmide educacional brasileira'.[6]

No âmbito escolar, segundo a perspectiva vygotskyana, o professor deve atuar como mediador na situação de aprendizagem, conduzindo o processo e sistematizando conhecimentos. No nosso contexto escolar observamos que formas diversas são utilizadas para a execução da prática pedagógica; conforme Becker[7], há três formas fundamentais: a primeira centra-se no professor, cujo papel é transmitir conhecimento para o aluno que nada sabe; a segunda tem como centro o aluno e lhe atribui habilidades que não possui; a terceira equilibra-se num ponto central, isto é, professor e aluno trazem suas contribuições, trocam experiências e dinamizam ações numa relação dialógica.

Os dois primeiros modelos baseiam-se em práticas autoritárias e se fixam em um ou outro extremo. O terceiro modelo quebra essa hegemonia, procurando superar essas relações antidialógicas.

A relação professor-aluno no âmbito escolar depende muito da capacidade daquele de definir como ensinar e para que ensinar, já que a nossa circunstância educacional entrava as tentativas de transformação.

Um dos pontos mais importantes nesta discussão é a questão da leitura e sua relação com a produção textual, ou seja, a leitura dá base ao processo de escritura, influenciando-o significativamente. A tomada de consciência dessa relação por parte da escola, do professor e do aluno já é um caminho para a transformação de certas práticas pedagógicas largamente utilizadas.

---

[6] Magda SOARES. *Linguagem e escola*: uma perspectiva social. 14. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 9.
[7] Fernando BECKER. Pensando a construção do conhecimento. In: COLÓQUIO FRANCO-REGIONAL SOBRE A APRENDIZAGEM DO FRANCÊS PRECOCE. Porto Alegre, 19-23 set. 1994.

3 Aspectos problemáticos da leitura e da produção de texto

Estamos situando a leitura no contexto escolar especificamente, porque é a escola a instituição que possibilita o acesso às letras, através do ensino. Partindo para a análise dos aspectos problemáticos que envolvem a leitura e a escritura na escola, abordaremos com base em estudo e situações empíricas as falhas que mais comprometem um desempenho satisfatório.

Nota-se como ponto crucial a ausência de uma séria política de leitura que abranja a diversidade de textos veiculados na sociedade, como também a literatura consagrada e contemporânea acompanhadas de atividades dinâmicas e produtivas associadas a outras formas de linguagem. A escola enfatiza bastante o signo escrito, não levando em consideração que o mundo da leitura engloba também outros códigos. Nas sociedades pós-modernas convive-se com os avanços tecnológicos e não podemos ignorar as múltiplas formas de expressão. Priorizar atividades que abarcam diversos tipos de leitura favorece o aprofundamento e a reflexão, permitindo uma melhor apreensão das idéias e, conseqüentemente, a ampliação do horizonte cultural, ao mesmo tempo em que cria condições propícias para a elaboração de textos redacionais. Tais textos são resultado de assimilações e correspondências processadas no decorrer da construção do conhecimento.

Com esse enfoque não estamos descartando, absolutamente, a leitura dos livros; eles são necessários, porém lembramos a posição de Paulo Freire a respeito:

> A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele.[8]

Outro ponto que consideramos relevante discutir é a utilização de tipologia textual não-diversificada, ou seja, há uma tendência generalizada da escola em trabalhar tipos consagrados como a narrativa, por exemplo, não havendo uma preocupação maior com o gênero do texto, apesar da existência de vasta produção e variedade suficiente para atender às necessidades.

Mais problemático que a unicidade textual é o uso constante de textos fragmentados utilizados nos livros didáticos. Magda Soares aborda o perigo dessa experiência:

> Os textos de literatura são muito mal usados nos didáticos. Em geral, aparecem sob a forma de fragmentos, porque a tradição escolar manda que os textos para leitura na aula de Português sejam curtos. Se se vai publicar um fragmento, que pelo menos se coloque um que tenha começo, meio e fim (...). Na verdade o que prevalece é a leitura como decodificação, sem se preocupar com o interlocutor, com o objetivo do texto em questão.[9]

---

[8] Paulo FREIRE. *A importância do ato de ler:* em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1981. p. 11-2.

[9] Magda SOARES. Os critérios para escolher bons livros de Português. Entrevista concedida à *Nova Escola*. São Paulo, n. 79, p. 22-5, out. 1994.

A apresentação de textos fragmentados não permite o aprofundamento do aluno-leitor de forma que ele perceba as idéias que estão subjacentes e exijam dele uma intervenção ativa na recepção textual. Empregada dessa maneira, a leitura não oportuniza a construção do leitor.

O uso de textos de leitura com fins utilitaristas é também criticado por Soares:

> Uma coisa é ensinar ortografia na aquisição do sistema de escrita; outra coisa é tomar a atividade de leitura não com o fim de compreender, ler bem, ter contato com a produção de boa qualidade, mas com o fim de ensinar normas ortográficas.[10]

Partimos do pressuposto de que o trabalho com a produção textual escrita deve estar associado ao hábito de leituras coerentes e diversificadas e discussões pertinentes. Sendo a leitura conduzida de forma mecânica, relegada a um plano secundário, fatalmente o aluno terá dificuldades em abstrair idéias, realizar análises críticas que possibilitem o despertar de ações transformadoras do real.

O que notamos é que a atividade de leitura na escola é permeada de pretextos, o que impossibilita provocar no educando o interesse pela leitura da forma que ela possa melhor contribuir para a sua capacitação e interação social.

Lembramos ainda: a escola ignora que o processo de envolvimento com a leitura é diferente de aluno para aluno e isso dificulta nivelar os indivíduos-leitores. Além disso, o emprego de certos métodos com o intuito de implantar a leitura no âmbito escolar é ineficiente. A elaboração de lista de livros é um engodo como proposta de incentivo à leitura, pois não parte do interesse para o prazer de ler. Na verdade, ela tem como objetivo uma avaliação escrita no final de cada bimestre. Dessa forma, o distanciamento entre o aluno e a biblioteca já está estabelecido, pois se ele possui uma lista de livros, por que ir à biblioteca? É o que pensa a maioria dos nossos educandos. Além do mais, ele não participa da escolha dos livros e geralmente lê – quando lê – por obrigação, sem aquele envolvimento tão necessário. Tal prática anula a efetivação de um trabalho interacionista.

4 Leitura de imagem e produção textual: uma experiência aplicada

Levando-se em conta outras formas de leitura, apresentamos o vídeo "Um olhar sobre Salvador, 447 anos depois"[11] e o adotamos como requisito básico para a produção de um texto argumentativo baseado no tema "Salvador – um olhar sobre a cidade", permitindo aos alunos uma reflexão crítica e consciente sobre a cidade em que residem, analisando seus principais problemas, como também a sua importância histórica e sociocultural no contexto da Bahia e do Brasil.

---

[10] Magda SOARES. op. cit. p. 23

[11] Documentário produzido pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB, 1996.

Dessa forma, ao observar as cenas, os alunos-leitores reconhecem a cidade por onde circulam no dia-a-dia, essa cidade que também lhes é mostrada nos meios de comunicação de longo alcance como a televisão, por exemplo. Com base nas imagens e nas suas observações diárias do meio, os alunos se posicionaram a respeito da cidade de Salvador.

4.1 Desenvolvimento da metodologia

4.1.1 Sujeitos

Foram convidados a participar da experiência quinze alunos de uma escola particular, na faixa etária de doze anos, cursando a 6ª série do ensino fundamental, pertencentes às classes sociais mais favorecidas, com amplo acesso aos meios de comunicação e hábito de leituras. Desses alunos, sete demonstraram disponibilidade em participar dos trabalhos, dois do sexo masculino e cinco do sexo feminino.

4.1.2 Material

O material utilizado nessa etapa constitui-se de uma fita de vídeo apresentada aos sujeitos. Para as cenas observadas foram registrados os aspectos considerados mais importantes.

4.1.3 Procedimentos

O procedimento básico utilizado para todos os sujeitos foi o seguinte: em duas sessões de aula, assistir ao vídeo; após a observação das cenas, anotar, em seus cadernos, os tópicos que mais chamaram a sua atenção. Em seguida, propusemos uma discussão para que todos pudessem expor as suas impressões sobre as imagens e depois apresentar soluções para a problemática discutida, associando as principais idéias do texto visual a outros textos e situações, bem como ao conhecimento de mundo de cada um.

Em outra sessão de aula, em discussão oral, deu-se início à análise do tema proposto, tendo como referencial básico o vídeo exibido. Os alunos selecionaram idéias a serem discutidas e argumentadas, no texto escrito, levando em conta aspectos do conteúdo e da forma do texto. A produção do primeiro texto (texto 1) foi concluída e, após as orientações para que cada aluno analisasse o seu texto, observando a organização das idéias, a coerência, a estruturação das frases, o conteúdo e a ortografia, programamos outra sessão de aula para a reescritura desse texto, gerando assim o texto 2.

Na discussão a seguir, os alunos são identificados numericamente (aluno 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7).

4.1.4 Discussão

A escolha do tema está vinculada à realidade social da cidade em que os alunos vivem; portanto, ao analisar os resultados da produção escrita, notamos que as associações das idéias principais dos textos estão ligadas a outros textos e situações, extrapolando a referência básica fornecida – as principais dificuldades que a cidade enfrenta após 447 anos da sua fundação.

No texto 1, do aluno 1, observa-se um enunciado coerente acerca do comportamento da população quanto aos atuais problemas urbanos da cidade, como poluição do ar e ambiental:

> Salvador (...) tem 'o' seus problemas, os quais o povo não gosta, eles são, poluição sonora, poluição do ar. 'Mais' isso não é só por causa do governo, 'mais' isso também por causa do povo que suja 'muinto'. O governo 'esta' fazendo a sua parte neste aspecto, colocando 'varios' garis, caminhões de coleta.

deixando claro por que as medidas governamentais não funcionam a contento, em razão do nível de educação dos habitantes.

Outro fator observado é a poluição sonora como causadora de estresse, argumentação plausível e de acordo com notícias veiculadas nos jornais locais em referência ao trânsito desordenado e barulhento, como também à utilização de aparelhos de sonorização em volume alto, principalmente em bares noturnos.

Já no texto 2, o mesmo aluno reelabora as idéias, faz reflexões críticas, colocando-se como agente desse meio social:

> ... como podemos destruir a praça que nós 'bricamos', pichar 'Muros'; os muros das 'Nossas' casas fazem parte da cidade e a cidade é onde 'Moramos'.

Logo em seguida, convoca uma participação consciente: "*vamos preservar o nosso meio!*".

No texto 1, do aluno 2, nota-se a percepção do valor turístico da cidade, como também de seus problemas mais visíveis, a exemplo da iluminação, considerada "péssima", em alguns pontos o que facilita a ocorrência de crimes; o trânsito mais intenso, gerando poluição sonora e do ar; o aumento da produção de lixo em virtude do crescimento rápido da cidade e o alerta para a reciclagem do lixo, já que o espaço destinado a sua armazenagem está se tornando exíguo:

> Além de seus 'probrema', Salvador tem um grande valor 'turistico' suas praias uma beleza e a quantidade de igrejas 'impresiona'. Mas além disso Salvador tem 'varios' problemas: (...) As praias estão cada vez mais sujas. A iluminação está 'pésima' pois isso é bem mais fácil acontecer crimes. O trânsito está aumentando e por 'concequencia' a 'poluicão' sonora, e a 'poluicão' do ar. (...)
> O lixo está cada vez maior e é preciso reciclagem. Até a hora que acabar espaço.

No texto 2, esse aluno repete o mesmo enfoque, alterando suas estruturas frasais e fazendo correções ortográficas. No final clama pela *"conscientização do povo"*, quanto aos cuidados com a questão ambiental da limpeza.

No texto 1 do aluno 3, percebemos a articulação com o aspecto histórico e social da cidade, a partir da sua fundação; em seguida, levantando a sua importância para o Brasil, a economia crescente, a arquitetura do século XVII e, por fim, o aumento da população, gerando graves problemas sociais, tais como: falta de moradia, população favelada, educação deficitária, descuido no trato com os bens públicos e, em função disso, o declínio do aspecto urbanístico em determinados pontos.

No texto 2, o aluno 3 apresenta as mesmas discussões, e as mudanças realizadas se referem a correções ortográficas:

> Texto 1
> No primeiro século de existência, sua vida girou em torno da exportação do 'açucar', pois as plantações de cana haviam se expandido ao longo dos rios que desaguam na 'baia de todos os santos'.
>
> Texto 2
> No primeiro século de existência, sua vida girou em torno da exportação do açúcar, pois as plantações de cana haviam se expandido ao longo dos rios que deságuam[12] na Bahia de Todos os Santos.

Reconstruções frasais mostram uma argumentação plausível acerca dos problemas discutidos, com a presença de uma única falha ortográfica e ausência de duas vírgulas:

> O crescimento populacional foi maior que o econômico, o que provocou o aumento das favelas, e com isso mais pivetes 'abitam' as ruas e esses para sobreviverem, têm que roubar e pra se divertirem, picham as paredes, fazendo assim com que a cidade fique feia e estragada...

O aluno 4, no texto 1, enfatizou os aspectos econômicos deficitários pelos quais passou a cidade e os comprometimentos que trouxeram para a administração municipal que não pôde ampliar os investimentos na área social, o que provocou uma alteração para menor na qualidade de vida de seus habitantes. Argumentando sobre o presente momento, considera que boas transformações estão ocorrendo, fato não ventilado no vídeo, que trata de assuntos ocorridos até o ano de 1996, antes da administração atual. Tal posicionamento reflete-se na observação que o aluno faz do dia-a-dia da cidade:

> Até que o comando da prefeitura mudou e daí começou uma certa reforma. E agora Salvador é uma cidade muito bem reaproveitada, limpa, bonita e bastante turística.

---

[12] Forma rizotônica defendida por Evanildo BECHARA. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000. p. 243.

O aluno demonstra em vários trechos que ainda não possui uma ortografia definida, como em :

> A cidade estava um 'calce'.[13]

Notamos também a falta de acentuação constante e grafia incorreta de palavras onde ocorrem os fonemas /s/ e /z/:

> (...) os pontos de 'onïbus' eram 'espostos' ao lixo e não tinha abrigo para as pessoas que esperavam muito tempo por um 'onibus'. As ruas estavam esburacadas e a 'cinalisação' do 'trânzito' era 'pécima'(...)

No seu texto 2 esse aluno fez uma reestruturação do texto anterior, mas, num ímpeto de exaltação à sua cidade, atribui-lhe uma importância no campo econômico nacional que não pode justificar:

> A cidade de Salvador já foi e continua sendo muito importante para 'os' Brasil em termos econômicos.

Salvador é uma capital rica em manifestações culturais, tendo um calendário festivo intenso e 450 anos de história. Economicamente não tem, para o Brasil, a importância mencionada.

Por outro lado, ao reescrever o seu texto, notamos que esse mesmo aluno cometeu incorreções ortográficas não praticadas anteriormente, o que demonstra a sua insegurança no que se refere à grafia de algumas palavras:

> A cidade de Salvador já foi e continua sendo muito importante para 'os' Brasil (...). Porém houve um período de crise econômica 'ha' alguns anos 'atráz'. (...) os postes de iluminação estavam a maior parte sem 'funsionar'.

O aluno 5, em seu texto 1, apresentou uma lista de problemas enfrentados pelos habitantes da cidade, utilizando frases curtas, sem conexão entre elas, diretamente referentes ao vídeo. No texto 2 notamos transformações, a começar pela sua reestrutura formal e conexão entre as idéias, como também o uso freqüente de operadores argumentativos para concluir enunciados formulados anteriormente, embora apresente, no início, a construção de um período incoerente, do ponto de vista da argumentação:

> Salvador é uma cidade muito grande, **por isso** tem muitos habitantes.

Já no trecho a seguir, notamos coerência no enunciado com o encadeamento adequado dos argumentos utilizados:

> As pessoas têm carros e mais carros, **com isso** as ruas vão ficando mais cheias de carros, **consequentemente**, o engarrafamento. Os pedestres que atravessam as ruas correm perigo.

---

[13] Equivale a caos.

Mais adiante, a expressão de um desejo de quem convive diariamente com problemas urbanos:

> Eu espero que Salvador melhore cada vez mais nesses aspectos!

No texto 1 o aluno 6 faz uma referência à época de fundação da cidade, onde deixa transparecer a superficialidade do seu conhecimento relativo à História:

> Tomé de 'Souza' foi o primeiro governador da **cidade de Salvador**.

pois, na realidade, Tomé de Sousa foi o primeiro Governador-geral do Brasil.

Em seguida, dá ênfase ao momento presente permeado de problemas complexos e dificuldades próprias dos grandes centros urbanos, como falta de limpeza e trânsito vagaroso decorrente da pavimentação descuidada. A presença do marcador argumentativo é significativa:

> ... se passarmos de carro tem os buracos para atrapalhar e **assim** o trânsito fica muito 'mas' lento...

Segundo o aluno, o consolo para tantos problemas está nos pontos turísticos:

> Mas pelo menos para compensar tem muitas e belíssimas praias e o 'pelourinho'.

Notamos que esse argumento é efeito da ação do governo estadual e da prefeitura agindo na vida do morador da cidade: a propaganda nos meios de comunicação é usada para distorcer os fatos.

A diferença básica entre o texto 1 e o texto 2 percebe-se claramente no marcador argumentativo *pois*, presente no final do primeiro parágrafo acompanhado de uma idéia que atribui aos próprios habitantes a culpa pela falta de limpeza na cidade, por não apresentarem uma postura civilizada:

> (...) a cidade está mais poluída e suja, **pois** o povo joga lixo na rua (...)

O aluno considera que é intensa a falta de cuidado com a limpeza ambiental:

> (...) mas hoje a cidade está poluída e suja (...)

Por fim, registramos um problema no encadeamento de argumentos contrários em relação ao excerto acima, marcado pelo operador *mas*, demonstrando o aluno uma certa insegurança de opinião:

> (...) para 'conpensar' tem muitas e belíssimas 'prais' e o Pelourinho. **Mas** hoje Salvador está ficando muito 'mas' 'lipa'.

O aluno 7 enfoca no texto 1, como outros alunos, a questão ambiental. Trata-se de um problema que perpassa várias gerações soteropolitanas; a cidade ganhou o estigma da sujeira e esse tema faz parte do dia-a-dia dos habitantes. O aluno, neste caso, argumenta de forma conclusiva que as mudanças que ocorreram para melhor não foram completas, porque o lixo não recebe o tratamento adequado. Note-se que esse aspecto não foi evidenciado no vídeo:

O recolhimento do lixo, por exemplo, melhorou muito, ainda não está excelente, pois o lixo ainda não é recolhido separadamente, mas houve uma grande mudança.

Todas as transformações pelas quais passou a cidade nos últimos anos não são objeto de análise do vídeo mostrado, pois este só aborda a história da cidade, seu aniversário de 447 anos ocorrido em 1996 e suas principais dificuldades. O aluno em questão trata de fatos mais atuais, utilizando o seu conhecimento acerca dos assuntos discutidos: transporte coletivo, saneamento básico, revitalização urbana. Além dessa abordagem, posiciona-se a respeito do comportamento dos habitantes:

> (...) é necessário que a população ajude não poluindo as praias e ruas, e que seja feita uma grande conscientização à população.

O texto 2 apresenta as mesmas idéias, tendo sofrido modificações somente quanto ao aspecto formal da estrutura.

Entendemos que os alunos cujos textos foram objeto da presente discussão compreenderam os detalhes particulares do que observaram no referencial básico – neste caso, as imagens de vídeo – fornecendo e discutindo argumentos a respeito do tema proposto, de acordo com o que eles vivenciam e observam na sua cidade, embora se perceba que têm uma visão altamente interferida pela ação da mídia na propaganda turística.

5 Uma proposta de ensino

Como resultado da experiência aplicada aos alunos da 6ª série do ensino fundamental, apresentamos uma proposta voltada para o exercício da leitura e produção textual na escola, de maneira que viabilize uma prática interacionista através do uso funcional de linguagens diversas.

5.1 Público-alvo

Alunos do ensino fundamental (5ª à 8ª série)

5.2 Antecedentes teóricos

Esta proposta fundamenta-se prioritariamente na teoria do desenvolvimento intelectual – partindo de fatores históricos e sociais – elaborada por Lev Vygotsky, nas idéias construtivistas de Jean Piaget e nas significativas contribuições pedagógicas de Paulo Freire.

5.3 Descrição do problema

O trabalho com a leitura e a produção textual na sala de aula é uma tarefa que requer o emprego de metodologias adequadas para que se tenha êxito nos resultados.

É comum esperar muito do aluno a quem várias metas são atribuídas para que desperte para o prazer da leitura, que se transforme em leitor atento, tenha capacidade de abstração e de interpretação, adquira autonomia na sua produção, escreva textos organizados e criativos. Ora, tais resultados, na maioria das vezes, não condizem com as práticas empregadas pela escola: falta de integração entre a leitura e a escritura, utilização de textos fragmentados e/ou inadequados, leitura como pretexto para abordagens gramaticais e ortográficas, ênfase para a forma do texto produzido pelo aluno, foco centrado no código escrito, desvalorização de outras linguagens, relação antidialógica entre professor e aluno.

5.4 Justificativa

Redimensionamento das atividades de leitura e de produção de texto na escola, levando em conta o contexto social do aluno e sua competência de interagir com o meio, produzindo conhecimento e ampliando sua visão de mundo.

5.5 Objetivos

Este projeto apresenta, sobretudo, objetivos específicos que ampliam as relações entre os diversos tipos de textos e de linguagens, integrando-os à vida prática do aluno:

- promover a leitura de textos diversificados;
- operar com as várias linguagens, entrecruzando-as;
- viabilizar discussões pertinentes e troca de experiências entre os alunos e o professor;
- desenvolver a compreensão dos textos lidos, buscando encontrar seus diferentes significados e posicionar-se sobre as questões discutidas;
- empregar a leitura como meio de aprendizagem, análise e diversão;
- promover a produção de textos diversos e a elaboração de mensagens como meio de interação e integração sociocultural.

5.6 Linguagens

Neste trabalho apresentamos propostas de temas que estão presentes nos contextos sociais, por meio de linguagens diversas:

- Textos escritos
- Música
- Filme
- Poesia
- Pintura
- Teatro
- Gravura
- Quadrinhos
- Fotografia

5.7 Metodologia

Ao perpassar por atividades que englobam o uso diversificado de linguagens, sejam elas verbais ou não-verbais, o aluno, naturalmente, armazena mais as idéias, o que lhe possibilita abstrações significativas para a produção textual.

Apresentamos a seguir uma seqüência de procedimentos metodológicos, tendo a leitura de textos como pré-requisito para a produção de texto e esta como resultado de múltiplas leituras.

5.7.1 Atividade de leitura

- leitura prévia do texto (se o código for escrito);
- análise de imagens (vídeo, tv, fotografia, cartão-postal, ilustração, pintura);
- audição de música;
- interpretação das diversas linguagens;
- contextualização dos temas explícitos ou implícitos;
- levantamento de posições do autor e do leitor;
- reconhecimento de manifestações intertextuais;
- análise crítica das leituras.

5.7.2 Atividade de produção de texto

- discussão e delimitação do tema, partindo dos diversos assuntos veiculados;
- posicionamento sobre o assunto que irá desenvolver;
- levantamento das questões relevantes;
- organização e ordenação dos itens levantados;
- produção textual apresentando conteúdo, forma e elementos característicos de cada tipo de texto;
- análise crítica do texto produzido, observando os diversos aspectos que entram em jogo na produção de um texto.

5.8 Procedimentos

Os procedimentos que devem ser utilizados pelo professor para monitorar as atividades citadas:

- estabelecimento de objetivos;
- explicitação dos critérios de escolha de textos;
- estudo prévio do texto;
- seleção de pontos para discussão;
- contextualização do texto na realidade do educando;
- relação dos aspectos pertinentes à produção textual;
- incentivo à utilização de linguagens diversificadas.

5.9 Avaliação

A avaliação das atividades de leitura e de produção de textos será mediada pelo professor e auto-aplicada pelo aluno, que, ao refletir sobre o seu trabalho, poderá reelaborar conceitos e significados para retextualizar sua produção.

6 Considerações finais

As reflexões aqui expostas focalizam os principais pontos problemáticos da leitura e da escritura na escola, preocupações que devem se fazer presentes em todos os contextos da atividade humana e não só no âmbito escolar, pois a educação vive uma crise que atinge toda a sociedade, comprometendo o seu desenvolvimento cultural e socioeconômico. Acreditamos que a redimensão das atividades de leitura e de produção de texto é de grande importância quando se considera o contexto social do educando e sua competência de interagir com ele. A implementação de um projeto com foco nas relações entre os diversos tipos de textos e de linguagens, integrando-os à vida prática do aluno, é um passo decisivo para promover transformações. Assim, a nossa intenção é contribuir para que a leitura e a escritura permitam o desenvolvimento das competências lingüísticas dos indivíduos em situação escolar, de forma que eles possam aplicá-las na vida em sociedade.

Referências bibliográficas

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.

BECKER, Fernando. Pensando a construção do conhecimento. In: COLÓQUIO FRANCO-REGIONAL SOBRE A APRENDIZAGEM DO FRANCÊS PRECOCE. Embaixada da França na Argentina. Porto Alegre, 19-23 set. 1994.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRAGA, Maria Lúcia Santaella. Lendo o problema da leitura. *Cadernos PUC*. n. 8. p. 3 São Paulo: Cortez. [198-].

EDUCAÇÃO. *Exame*, São Paulo, set.1997.

FONSECA, Rutildes Moreira da. Os enredos da leitura. *Tema Livre*. Salvador, n. 13. p. 5. set. 1997.

FREIRE, Paulo. A *importância do ato de ler:* em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1981.

GERALDI, João Wanderley. Prática de leitura de texto na escola. In: GERALDI, João Wanderley (org.). *O texto na sala de aula:* leitura & produção. 6. ed. Cascavel: Assoeste, 1991.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Taxa de analfabetismo. Disponível: http://www.ibge.gov.br. Acesso em: 25 jun. 2001.

LOPES, Josiane. Vygotsky: o teórico social da inteligência. *Nova Escola*. São Paulo, n. 99, p. 33-8, dez. 1996.

KOCH, Ingedore Villaça. *A interação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

MARQUES, Mário Osorio. *Conhecimento e modernidade em construção*. Ijuí, SC: Unijuí, 1993.

NOGUEIRA, Ana Lúcia Horta. Eu leio, ele lê, nós lemos: processos de negociação na construção da leitura. In: SMOLKA, Ana Luiza; GÓES, Cecília (orgs.). *A linguagem e o outro no espaço escolar:* Vygotsky e a construção. 2. ed. Campinas: Papirus, 1993.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Leitura & realidade brasileira*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

SOARES, Magda. *Linguagem e escola:* uma perspectiva social. 14 ed. São Paulo: Ática, 1996.

SOARES, Magda. Os critérios para se escolher bons livros de Português. Entrevista concedida à *Nova Escola*. São Paulo, n. 79, p. 22-25, out. 1994.

UM olhar sobre Salvador, 447 anos depois. Produção de Simone Castro. Direção geral de Ângela Machado. Salvador: IRDEB, 1996. 1 fita de vídeo (47 min.), VHS, son., color.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1991.

A Lingüística Aplicada e a Didática Pedagógica do ensino de línguas estrangeiras: da Antigüidade ao século XX

Maria Auxiliadora Lima Dias da Silva

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma abordagem descritivo-diacrônica da Lingüística Aplicada e das áreas interdisciplinares às quais ela se aplica. É um esboço do estudo feito sobre o controvertido surgimento da disciplina, das associações criadas a partir dela e de como a didática das línguas estrangeiras teve o seu processo de ensino-aprendizagem efetivado nas academias em todo o mundo, desde a Antigüidade até os dias atuais.

Abstract

This essay aims to introduce a descriptive diachronic approach on how the Applied Linguistics (AL) came to be and the interfacing areas which it deals with. It is a framework over the research that has been done about the controversial origin of the discipline, the associations so far created within the AL and of how the foreign languages teaching methodology became effective in worldwide schools from the ancient years to the 20th century.

Uma das características do trabalho científico é a clareza na definição dos conceitos discutidos e a delimitação no campo de estudo. Algumas áreas do conhecimento têm sido mais bem-sucedidas nisso do que outras. Em função disso, se tem a tendência de restringir a aplicação do termo *ciência* ao estudo dos fenômenos naturais, independente da sua forma de manifestação. Nestes estudos, o objetivo, a metodologia, a clareza nos resultados e a possibilidade de verificação estão perfeitamente estabelecidos. O vocábulo *ciência* tem sua origem no latim "scientia", que significa conhecimento, porém diversas definições de *ciência* são sugeridas na literatura de que se tem notícia. Elas variam de acordo com a ênfase que se deseja imprimir à definição. Por exemplo, Theodorson & Theodorson, em seu dicionário de sociologia, definem *ciência* dentro de uma visão sociológica. Para eles, ciência é:

> Uma abordagem ao problema do conhecimento humano baseado na tentativa de desenvolver princípios gerais sobre uma limitada extensão de fenômenos derivados de observações empíricas (isto é, da experiência dos sentidos) e apresentados de tal forma que possam ser testados por qualquer pessoa competente e qualificada. (apud Hilário BOHN, 1988:12-3).

A *Encyclopaedia Britannica* apresenta a ciência dentro de uma perspectiva similar quando diz que a *ciência* é "a maneira como o mundo é considerado". Kuhn, ao lado de outros cientistas imbuídos numa preocupação e disposição comuns, afirmou que "quando esta disposição muda, têm as mudanças científicas, por outro lado, quando estas mudanças são bruscas, temos as revoluções científicas" (KUHN, 1970; apud Hilário BOHN, 1988:12-3).

Em uma outra perspectiva, a *ciência* pode ser apresentada como simples descrição teórica dos fatos sem incluir motivações utilitárias, ou se pode descrever, classificar os fatos com um objetivo de uso que venha responder às aspirações de desenvolvimento e de conforto de uma comunidade. Na definição anterior, temos o conceito de *ciência pura* e neste último caso temos a *ciência aplicada*. Não é uma tarefa simples definir a *ciência aplicada*, ou delimitá-la em relação à *ciência pura*,

uma vez que questões como discrição, ética e autonomia estão intimamente relacionadas aos objetos de estudo e métodos investigativos de cada uma delas. Theodorson & Theodorson apresentam a seguinte definição de ciência aplicada:

> ...é a aplicação dos princípios científicos conhecidos a um problema prático, com uma preocupação simultânea de desenvolvimento de novos princípios baseados em percepções desenvolvidas em estudos de soluções de problemas de ordem prática.

A Lingüística Aplicada, no conjunto dos ramos do conhecimento humano, por exemplo, parece ser uma das áreas melhor definidas, não somente com relação ao seu objeto, como também em sua metodologia de trabalho. Nas duas últimas décadas, a Lingüística Aplicada (LA) também tem se inscrito no conjunto de disciplinas que advogam o qualificativo de *ciência*. Para isto, portanto, a LA deve definir claramente o seu objeto de estudo e a sua metodologia de trabalho.

Esta pesquisa tem por objetivo traçar uma perspectiva histórica da LA e demarcar as várias frentes de estudo, em especial, a didática do ensino de línguas estrangeiras, que tem sido a grande ênfase dos professores, em geral, nos últimos cinqüenta anos.

1 Perspectiva histórica da LA

Embora a dicotomia dos termos *ciência pura x ciência aplicada* tenha surgido em meados do século XVII, segundo Falk (1973, apud Hilário BOHN, 1988:15), foi somente em fins do século XIX que os termos começaram a ser universalmente utilizados. Por vezes, o termo era utilizado de forma um tanto errônea, pois lhe era conferida uma conotação negativa de implicações utilitárias e de mercantilismo, aspectos estes desprezados por muitos cientistas. Foi, no entanto, após a Segunda Guerra que as *ciências aplicadas* começaram a ganhar prestígio semelhante ao adquirido pelas *ciências básicas*, se bem que ainda sob o véu do preconceito. A LSA (Linguistic Society of America), em sua reunião anual de 1973, devido às pressões sofridas pelos lingüistas aplicados de então, para que fosse formada uma subcomissão de lingüística aplicada na sociedade, emitiu um parecer concordando que estes últimos fossem aceitos como membros da sociedade, desde que aderissem aos padrões e à qualidade exigidos pela LSA. Como revide à falta de confiança quanto aos 'padrões observados' na área de LA, foi dissolvida a idéia da criação desta subseção. Mas foi somente em 1977, portanto, dez anos após a organização da BAAL (British Association of Applied Linguistics) em 1966 e quando a AILA (Association Internationale de Linguistique Appliquée) preparava o seu congresso internacional em Montreal (1964), que os lingüistas aplicados norte-americanos formaram a sua associação.

Em 1977, é fundada a American Association of Applied Linguistics, após a mesa-redonda *"On the Scope of Applied Linguistics"*, na reunião anual da

Teachers of English Speakers of Other Languages (TESOL) em Miami. Em 1976, na reunião da TESOL, foi criado um grupo de interesse especial – SIG/LA (Special Interest Group) – dentre os já existentes, tendo como primeiro coordenador Bernard Spolsky, em Nova York. Este SIG/LA permanece na TESOL, ocupa espaço especial nas reuniões da associação e oferece oportunidades de intercâmbio entre os seus membros.

No Brasil, a ALAB é formalmente criada em 1990, após a criação do primeiro Programa de Estudos Pós-Graduados em LA, que em meio a reuniões e discussões adquire identidade e *status* próprios, apesar de continuar como uma especialidade da subárea nas áreas do conhecimento humano, que, em geral, têm as suas pesquisas financiadas pelas agências especializadas.

Muito embora já houvesse uma organização de lingüistas aplicados britânicos, consolidada com a Escola de Lingüística Aplicada de Edinburgh, em 1958, durante muito tempo a LA não era bem vista pelos meios acadêmicos britânicos. A história do termo Lingüística Aplicada, por conseguinte, é relativamente recente e fica claro que parece ter surgido do grande empenho dos estudiosos da área nas últimas décadas, da sofisticação e da necessidade de definir os novos aspectos de estudos que foram surgindo gradativamente como ramificações da Lingüística Geral.

Em resumo, a necessidade de definir a LA leva-nos ao fim do século XIX e inícios do século XX, mas, na realidade, o termo começou a circular entre os membros da comunidade acadêmica nos anos 40 e 50 do século XX. Em 1946, a LA era oficialmente reconhecida como disciplina autônoma na universidade de Michigan, em Ann Harbor, e o termo foi utilizado como subtítulo de um artigo científico numa revista acadêmica, a *Language Learning,* ainda hoje existente e sob a editoração da referida instituição.

2 Problemas de definição da Lingüística Aplicada

Desde o princípio, devido talvez ao prestígio referendado às pesquisas de Charles Fries e Robert Lado, ambos estudiosos preocupados com o ensino de línguas modernas, o termo LA estava fortemente relacionado ao ensino de línguas estrangeiras, e esta não era uma interpretação isolada, pois na Rússia o termo estava, também, intimamente ligado à tradução automática (ELS et al, 1984:11; apud Hilário BOHN, 1988:17). Els afirma que na França havia uma tendência semelhante, visto que o objetivo das pesquisas dos lingüistas aplicados era investigar os problemas relacionados com o ensino das línguas estrangeiras e com a tradução. Como o leque de opções foi crescendo enormemente, esta rigidez caiu por terra, dando à LA uma diversificação tal que praticamente incluía todos, ou quase todos os campos do conhecimento humano como interdisciplinas – tanto prática, como teoricamente – em que a linguagem atua com um papel de grande relevância.

Dentro da área das ciências sociais, a lingüística, nos últimos tempos, tem-se destacado por sua produtividade: a abundância, a qualidade e a abrangência de

estudos nesta área têm merecido o respeito, a admiração e a "cumplicidade" de outras ciências. Contudo, esta produção tem trazido alguns problemas, tais como a falta de unidade terminológica e a proliferação de outros termos que muitas vezes confundem os estudiosos da área, não levando-se em conta o seu tempo de experiência como cientista. Partindo-se deste princípio, tem a LA as seguintes conceituações epistemológicas:

- Lingüística Aplicada entendida como ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras;
- Lingüística Aplicada como consumo e não como produção de teorias;
- Lingüística Aplicada como área interdisciplinar.

A noção da LA como sinônimo do estudo científico dos princípios e prática do ensino/aprendizagem de língua estrangeira é apresentada por Pit Corder (1973) em seu livro *Introducing Applied Linguistics*. Apesar do enfoque dado e do apoio recebido para o seu desenvolvimento, a LA continuou sendo relegada a um plano secundário e, mais particularmente, vista como ciência de valor menor, relacionada à *ciência pura* – Lingüística Teórica – e por abarcar uma estreita relação com o ensino. Diversas publicações recentes, a exemplo do *Longman Dictionary of Applied Linguistics* (Jack C. RICHARDS et al., 1985), adotam a definição geral da LA como sendo o "estudo do ensino/aprendizagem de línguas modernas" (p. vi). No mesmo dicionário surgem ainda outros dois usos do termo, entendido contemporaneamente como:

> ...aplicações do estudo da linguagem a qualquer área de interesse prático e aplicações das pesquisas em lingüística teórica.

A LA, como um ramo do saber, usa não só a informação da sociologia, da psicologia, da teoria da informação, bem como da Lingüística Teórica, a fim de desenvolver seus próprios modelos teóricos da linguagem e, posteriormente, usar esta informação e teorias em áreas práticas, tais como organização de programas, terapia da fala, planejamento lingüístico, estilística, etc. Também como etnografia da comunicação, ou 'o estudo de como as pessoas de um determinado grupo ou comunidade se comunicam entre si' e como as relações sociais entre essas pessoas afetam o tipo de linguagem que usam.

Além do estudo de ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras, a LA ocupa-se com o ensino da língua materna – LM: multilingüismo, avaliações, planejamento lingüístico, sociolingüística, psicolingüística, lexicografia, tradução, análise lingüística, lingüística computacional ou de informática, estilística, letramento, análise do discurso, interlinguagem, dentre outros. Sob esta óptica, a LA seria um mediador entre descrições teóricas e atividades práticas diversas:

a) Para Halliday, McIntosh e Strevens (1964;38), a LA usa as descrições feitas pela Lingüística para outra finalidade fora da Lingüística Teórica.

b) Para Pit Corder (1973), a LA pressupõe a Lingüística, mas não é um estudo teórico, mas, sim, uma atividade que usa os resultados de estudos teóricos para o ensino de línguas.

c) Palmer (1980;22), a respeito desse conceito, define que o lingüista aplicado seria o mediador entre a Lingüística e a maioria das atividades intelectuais. Conseqüentemente, ele não entende a Lingüística como uma ciência natural e assim não a reconhece como sendo uma *ciência natural*, como também não reconhece a LA com o *status* de uma *ciência aplicada*.

d) Anthony, Russell (1980) e Widdowson (1975) contra-argumentam Palmer, mas não refutam o papel de mediador da LA e dizem que ela pode ser entendida como o "uso de matérias lingüísticas cujo conteúdo pode aprimorar o trabalho prático naquelas disciplinas que incluem o uso da linguagem."

e) Para Oller (1977), a LA encontra-se nas "fronteiras da ignorância" sugerindo mudanças para 'ensino de línguas, dialetologia, fonologia e/ou teoria sintática.'

f) Para Pap, a LA é uma ponte com tráfego nos dois sentidos.

g) Para Buckingham (1980), a LA é uma horizontal com intersecções.

h) Para Kaplan (1980), a LA está para outras disciplinas, assim como o teatro está para todas as artes. A LA, então, é o ponto onde o estudo da linguagem se intersecciona com outras disciplinas.

i) Strevens afirma que os lingüistas aplicados não procuram usurpar as funções dos lingüistas teóricos, psicólogos ou professores. Para ele, a partir de uma interpretação multidisciplinar na solução de problemas relacionados à linguagem, de uma nova redefinição para cada conjunto de problemas, a LA adquire uma autonomia organizacional que justifica o nome como área de direito próprio.

j) Ingram (1980) também vê a LA como área autônoma que constrói os seus princípios a partir da experimentação e das modificações na solução de problemas. Está implícita a idéia de uma revisão e avaliação constantes das ciências básicas com que se relaciona por um lado, das introvisões e dos princípios com que se opera, por outro lado.

k) Crystal (1981), ao seu turno, questiona quem decide se há um problema a ser resolvido. Não deve, necessariamente, ser o lingüista, mas, sim, o professor, o fonoaudiólogo, o tradutor, o gramático, o crítico literário, etc. Para ele, a noção de "problema" tem que ser tomada como axiomática para que uma classe de situações de LA possa ser postulada. Crystal enfatiza a necessidade de se obter descrições do comportamento lingüístico de usuários da linguagem, onde, aliás, reside a grande tarefa da LA, a da interdisciplinaridade onde outras matérias relevantes teriam o mesmo peso da LA na formação do pesquisador.

Certamente, o estudioso da LA poderá apontar uma variedade de atividades em seu próprio ambiente acadêmico ou de trabalho em que princípios lingüísticos são aplicados na solução de algum problema prático, seja ele de ensino, de planejamento lingüístico, de terapia ou, simplesmente, de comunicação.

3 A Lingüística Aplicada ao processo de ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras: as características principais da didática das línguas estrangeiras

Dentre todas as ramificações da LA, sem nenhuma dúvida, a didática de ensino das línguas estrangeiras (LEs) se tornou uma das mais profícuas nesta última metade do século e em conseqüência disto alguns problemas e limites lhe foram impostos devido ao seu caráter complexo. No tocante à sua especificidade, a didática do ensino das LEs é limitada por depender da psicologia, da pedagogia e da lingüística propriamente dita; com relação às dificuldades, há algumas que devem ser levadas em consideração, para que a epistemologia dessa área de estudo se torne compreensível. São elas:

a) a dificuldade para escolher dentre as investigações lingüísticas e nas teorias contraditórias os elementos essenciais aos seus objetivos;
b) a dificuldade de delimitar toda a atividade docente, que contém não só o conteúdo a ser ensinado, como a receptividade e motivação do aluno para a aprendizagem, levando-se em conta as suas limitações;
c) a idade ideal para iniciar o processo de ensino/aprendizagem de uma LE;
d) o espaço limitado para que o processo de ensino/aprendizagem da LE se efetive, comparado ao tempo de exposição do aluno à L1;
e) os hábitos lingüísticos que interferem no processo de aprendizagem e produção da LE;
f) o etnocentrismo;
g) as subjacências evidenciadoras de dominação cultural.

Contudo, o ensino/aprendizagem de LEs acompanha o ser humano desde os primórdios da História, estando presente nas mais antigas civilizações de que se tem notícia, até os nossos dias. Isto deixa evidente a *real* necessidade de todos os povos em conhecerem outros idiomas, com a finalidade de expandir os seus conhecimentos nas áreas cultural, científica e comercial, seja para fins ideológicos, seja para fins estratégicos. Mesmo reconhecendo os problemas e distorções que esta área do conhecimento tem enfrentado, não se pode deixar de admitir que a didática das LEs é possuidora de um caráter humanizador extremamente necessário ao currículo acadêmico, se observado sob a ótica da 'Pedagogia da Positividade' (cf. MATOS, 1996), respeitando-se uma categoria especial dos direitos humanos, conforme o próprio autor cita, qual seja a dos direitos lingüísticos dos que as aprendem, com o objetivo claro de proporcionar-lhes uma ampliação de novos horizontes cognitivos, culturais, acadêmicos e/ou profissionais. Dado o caráter ambíguo que tal ensino geralmente assume, no que tange à questão de preservação ou anulação da identidade cultural desses aprendizes, há a necessidade de uma postura crítica em relação à aquisição de LEs, dando prioridade a uma atitude humanizadora e ética em relação a esse ensino.

Uma das formas mais eficazes de se ter idéia da dimensão da importância da didática das LEs é recuperar a sua trajetória ao longo da História, traçando o seu desenvolvimento como prática didático-pedagógica. Com efeito, para tal tarefa, vale ressaltar os subsídios que dão origem às teorias lingüísticas e das teorias educacionais que se desenvolveram nos vários períodos da civilização. Deste modo, este estudo se inscreve nesta concepção híbrida lingüístico-educacional, tomando em princípio uma sistematização baseada numa visão tripartite que norteia o estudo pretendido. Trata-se dos conceitos abordagem, método e técnica de ensino.

Por *abordagem* entende-se um corpo de teorias, postulados a princípios lingüísticos-filosóficos-educacionais, que em outras palavras remete os elementos fundamentais do processo – professor-aluno-método – à concepção de linguagem e da sua aprendizagem. Em face a esta concepção, cria-se um *método*, que se caracteriza como um conjunto de objetivos de ensino, mais o delineamento de propostas coerentes para a seleção e organização dos conteúdos, das estratégias de ensino e de avaliação, incluindo-se os papéis do professor e do aluno durante o processo didático-pedagógico. As *técnicas de ensino*, por sua vez, são os procedimentos efetivos de ensino visando a uma determinada prática em sala de aula.

Além da visão tripartite anteriormente citada, é utilizado outro instrumento de análise de caráter comparativo-evolutivo das diversas abordagens e seus respectivos métodos e técnicas de ensino de idiomas. Trata-se do modelo educacional do processo de ensino/aprendizagem de Legendre (1983) citado por Claude Germain (1999:10). Neste modelo, conhecido pelas iniciais dos seus componentes – SOMA –, são considerados: o sujeito (S), o objeto (O), o meio (M) e os agentes (A).

Entende-se por:

1. sujeito, o ser humano colocado em situação de aprendizagem da LE;
2. objeto, a LE e os elementos culturais que são necessários à compreensão de alguns dos aspectos lingüístico-gramaticais da mesma;
3. meio, ou ambiente educativo, que compreende recursos materiais e humanos, o local, as instalações, o tempo empregado no processo, etc.;
4. agentes, o professor, o aluno, os recursos didáticos, as técnicas e os procedimentos de ensino, bem como outros tipos de procedimentos.

A dinamização destes elementos gera as relações pedagógicas e, reportando-se a isto, Germain (1999:13) sugere que no estudo evolutivo-comparativo dos métodos de ensino das LEs seja considerado o seguinte quadro geral de concepções implicadas na didática de línguas:

Modelo sugerido por Germain

As concepções de língua (O)
As concepções de aprendizagem (S)
As concepções de ensino (A)
As concepções das relações didático-pedagógicas (O-S-A)

Relações didáticas (O-A)
a) seleção do conteúdo
b) organização de conteúdo
c) apresentação do conteúdo
Relações de aprendizagem (S-O)
a) papel da língua materna
b) atividades pedagógicas
Relações de ensino (S-A)
a) interação ensino/aprendiz
b) tratamento dado aos erros

4 Um breve histórico da didática das línguas estrangeiras: da Antigüidade até os nossos dias

Para efeito didático, o autor Claude Germain (1993) cita, em sua obra *Évolution de l'Enseignment des Langues: 5000 ans d'histoire*, uma periodização que vai desde as primeiras civilizações da Mesopotâmia até o século XX. Destarte, são apresentados cinco grandes períodos históricos da didática de línguas, que são:

- o ensino de línguas dos sumérios aos acadianos
- Egito e Grécia
- da Antigüidade Romana até o Renascimento
- do século XVI ao século XIX
- século XX: a era científica

4.1 O primeiro período: dos sumérios aos acadianos

O primeiro período, ou o período da civilização sumeriana, tida como a primeira conhecida no mundo, desenvolveu-se há mais de 5.000 anos na região que hoje corresponde ao sul de Bagdá, no Iraque, próximo ao Golfo Pérsico. Os sumerianos foram os primeiros a utilizar uma língua escrita, a escrita cuneiforme, que se caracterizava pelos caracteres gravados em forma de cunha em tábuas de argila. Nestas tabuletas se registravam, primeiramente, vários dados sobre a agricultura, evoluindo mais tarde para os sistemas econômicos, governamentais, jurídicos, práticas médicas e religiosas e também educacionais. O objetivo da escola sumeriana era treinar o aprendiz no traçado da escrita cuneiforme para se formar os escribas que mais tarde pudessem interpretar os caracteres e registrar os dados mais importantes da sua comunidade. De um modo geral, esses escribas eram filhos de governantes e funcionários graduados e de outras categorias prestigiadas na época. A escola era conhecida como a *"escola das tabuletas"*, onde, além de copiar as tabuletas, os alunos eram designados a recitar de cor o que haviam apren-

dido (ou escrito), geralmente longas listas de palavras – de árvores, acidentes geográficos, minerais, rochas, animais, etc. – cujo período de aprendizagem demorava cerca de dez anos mais ou menos, até que o aluno pudesse dominar a escrita de no mínimo 600 signos. A tarefa do mestre–escola e de seus assistentes era de prover esse aprendizado aos seus alunos.

Sem dúvida nenhuma, os aspectos da educação sumeriana dizem respeito à escrita, mas de qualquer forma era de domínio apenas das elites, embora se tratasse de uma língua nacional. O ensino de uma língua estrangeira se deu por volta do período compreendido entre os anos 3.000 e 2.350 a.C., quando os sumerianos foram gradativamente dominados pelos acadianos, povo de origem semítica oriundo do norte e oeste. A *Akkad* tornou-se o centro de poder unificador dos povos da Mesopotâmia, sob a liderança de Sargão I, e curiosamente foram os acadianos que, em reconhecendo a superioridade dos sumerianos, aprenderam a língua dos dominados, tendo um interesse particular pela escrita cuneiforme, pois eles sabiam que este era um instrumento valioso para a promoção social e acesso a segmentos sociais tais como a religião e a cultura da época. Com tal processo de dominação, a língua falada sumeriana desapareceu e as crianças acadianas passaram a aprender a língua escrita dos sumérios — a escrita cuneiforme —, uma vez que aqui se pode falar num aprendizado escolarizado de língua estrangeira, em termos de língua escrita, já que esta não era utilizada nas interações sociais. Foram os escribas desta época que organizaram os primeiros dicionários do mundo, os quais dispunham de listas de palavras em uma língua de um lado e sua tradução em outra língua no outro lado, acompanhada de símbolos fonéticos para indicar a pronúncia, que, paulatinamente, se transformaram em manuais de ensino nos quais a memória possuía papel preponderante. Vale ressaltar que o ensino de aprendizagem de língua estrangeira dos sumerianos terminou assumindo um caráter de 'imersão', como informa Kramer (1963:231, apud GERMAIN, 1999:24). Por se tratar de uma língua na qual os conhecimentos de matemática, teologia, ciências naturais e gramática eram passados às crianças, esta língua era exatamente o que hoje se convencionou de *"língua de cultura"* ou *"língua instrumental"*, diferente da língua materna, familiar ou coloquial.

4.2 O segundo período: os egípcios e os gregos

O segundo período, ou o período das línguas arcaicas entre os egípcios e os gregos, não se tratava de um período onde houvesse um ensino sistemático e regular de línguas estrangeiras entre as duas civilizações, pelo menos no que diz respeito a línguas vivas. Entretanto, pode-se considerar uma língua arcaica praticamente como uma língua estrangeira, na medida em que esta não se constitui num sistema de uso corrente do cotidiano de seus usuários. Portanto, o ensino formal da escritura hierática entre os egípcios e do grego clássico entre os gregos pode ser considerado como duas experiências efetivas de ensino de segunda língua e mesmo de língua estrangeira na Antigüidade. Os egípcios se interessavam pelas línguas dos

povos conquistados, assim como ocorreu com os acadianos, por questões de segurança da soberania, e há dados que comprovam a existência de tradutores e intérpretes no serviço diplomático no Império Antigo (3.000 a 2.100 a.C.), como, por exemplo, um tratado bilíngüe egípcio-hitita datado de 1.278 a.C., além do que sabe-se que os egípcios dominavam algumas línguas estrangeiras, como atestam as tabuletas multilíngües do Novo Império (da 17ª. à 20ª. dinastia, período compreendido entre 1.600 e 1.800 a.C.) (TITONE, 1968:06, apud GERMAIN, 1999:26).

Também neste período o serviço administrativo era realizado por uma casta de funcionários solidamente estabelecidos — os escribas —, cuja formação era feita em escolas onde os aprendizes eram treinados em atividades de lectoescrita. A escola gozava de enorme prestígio entre os faraós e era considerada como o "local do ensinamento dos livros" ou "a casa da vida". Os antigos egípcios conheceram três formas de escrita, dentre as quais a *escrita hieroglífica*, a mais conhecida, que significa escrita dos deuses (do grego *hieros* — sagrado — e *gluphein* — gravar). As primeiras inscrições hieroglíficas remontam ao terceiro milênio a.C., em que os signos pictográficos — ou pictogramas — eram gravados em pedra, e destinavam-se a registrar fatos históricos, como batalhas, casamentos na corte, nascimentos e óbitos de pessoas importantes, dados contábeis, regras jurídicas, contratos de venda e outros registros de interesse da corte. A escrita hieroglífica também se tornou importante por compilar a tradição literária dos egípcios expressa em máximas da educação moral, hinos sagrados, exaltações a reis e rainhas, contos de amor, odes, poesias épicas e fábulas (JEAN, 1987:38; apud GERMAIN, 1999:34).

Por se tratar de uma escrita rebuscada, minuciosa, pouco prática, a partir da escrita hieroglífica foi, aos poucos, sendo criada uma outra mais rápida, cursiva, que era reproduzida no papiro. Trata-se da escrita hierática, tida como *escrita sagrada* ou *sacerdotal*, utilizada originalmente pelos padres e sacerdotes de então. Esta escrita possuía os mesmos caracteres da hieroglífica (ideogramas pictográficos, fonogramas e determinativos), a diferença estava no tipo de escrita — a primeira em separado, e a segunda ligada —, o que contribuiu para o seu alongamento gradual.

O terceiro tipo de escrita que surgiu neste período foi por volta de 650 a.C., chamava-se *demótica* e apresentava-se mais clara, mais rápida e definitivamente ligada. Tornou-se a escrita popular do Egito, de uso bastante corrente, que pouco lembrava os hieróglifos originais.

A educação era um valor de enorme importância entre os egípcios e cabia aos educadores informar as crianças sobre os princípios da verdade e da ordem contidos na doutrina do *Ma'at*, que era o verdadeiro código de ética apresentado em forma de repositório de sentenças e máximas que o aluno devia memorizar e recitar, fazendo uso da escrita hierática para a leitura, ensinada nas escolas como língua estrangeira.

Os gregos, por sua vez, não se interessavam pelas línguas estrangeiras vivas à sua época, por considerá-las como "línguas bárbaras", e como tal não mereciam ser aprendidas. A educação lingüística dos gregos se pautava no estudo do grego

clássico, através dos poemas épicos de Homero — a *Ilíada* e a *Odisséia* —, escritos nos anos 850-750 a.C., por volta do século V a.C. A esta época, a língua grega falada — a chamada *koiné* — já havia se transformado em uma língua diferente, e é neste sentido que se considera que o estudo dos textos clássicos era feito em outra língua, praticamente estrangeira para os gregos. Na escola grega, as atividades didático-pedagógicas se desenvolviam inicialmente com a explicação dos textos dos autores clássicos, eram dados resumos da epopéia (ou da peça de teatro, ou do discurso, conforme o caso) traduzidos na língua dos alunos. O professor fazia uso dos quadros, murais e baixos-relevos para enfatizar os episódios principais, identificar os personagens e assim por diante.

4.3 Terceiro período: da Antigüidade Romana até o Renascimento

Na Antigüidade Romana a língua latina tornou-se a língua internacional de cultura, religião, filosofia, direito, das relações governamentais, das comunicações e ciências de um modo geral do mundo ocidental. Os textos oficiais de todos os lugares eram redigidos em latim, em especial os textos jurídicos, contratos e relatórios de transações comerciais. Até as grandes invasões germânicas, no final do século V d.C., quando da queda do Império Romano, o latim era uma língua viva com as suas estratificações sociais: latim vulgar (popular) e latim clássico (erudito). O latim clássico era o latim da Igreja e da literatura, ao passo que ao latim vulgar era falado pelo povo, pelos soldados e pelos funcionários de baixo escalão do governo. Foi esse latim popular que foi levado às províncias romanas e, aos poucos, misturou-se aos dialetos e línguas locais dando origem às línguas neolatinas, que emergiram e se tornaram línguas literárias, acompanhando o nascimento das nações européias do mundo moderno (a Europa latina de hoje). Do período compreendido entre os séculos IV e VI a base do ensino lingüístico era a gramática, fundamentada na obra de Donato, gramático latino que viveu no século IV e que escreveu verdadeiros manuais didáticos de gramática. A cultura era adquirida pela leitura dos textos clássicos latinos de Cícero, Horácio, Ovídio, Virgílio e outros (GERMAIN, 1999:52). Na Europa da Idade Média, o latim era ensinado como segunda língua, um exemplo disto é que na Irlanda, país de origem da cultura celta, os monges eram obrigados a estudar o latim como língua estrangeira para celebrarem atos litúrgicos e poderem ler a Bíblia. Na França do século IX, o latim ensinado nas escolas também tinha estatuto de língua estrangeira, pois o francês já estava se consolidando como língua nacional, cujo atestado de nascença foi o Juramento de Estrasburgo, datado do ano de 842. A partir do século XII, os mercadores iniciadores da revolução burguesa começaram a criar as suas próprias escolas — leigas e urbanas — para melhor atender às necessidades de suas atividades mercantis e à esta época as línguas chamadas vulgares (o francês, o espanhol, o italiano, etc.) estavam em pleno desenvolvimento e seu ensino passou a ser adotado obrigatoriamente em escolas burguesas. As escolas monásticas se fecharam em torno de si mesmas e dedica-

ram-se a finalidades exclusivamente cristãs e religiosas. Tudo indica que o latim ensinado nas escolas européias variava muito em forma (metodologia) e conteúdo. Para ensinar a leitura em latim, os mestres da Idade Média recorriam sempre aos métodos das escolas romanas: das letras para as sílabas, das sílabas para as palavras e das palavras para as frases. O material didático também não sofria grande variação: eram sempre os mesmos textos de autores clássicos e da Bíblia, como por exemplo o saltério, que era copiado e recopiado aos milhares e utilizado nas escolas. Mas o latim também era ensinado como língua oral, que se restringia ao ambiente acadêmico das crianças, onde elas se comunicavam com os seus colegas e mestres na língua estrangeira. O conteúdo dessa prática eram provérbios latinos, questionários sobre as escrituras sagradas e diálogos que eram dramatizados e às vezes eram apresentados de maneira bilíngüe (latim e inglês) para facilitar a compreensão. A educação da Idade Média privilegiava a gramática, inspirada em Donato (séc. IV) e em Prisciano, famoso gramático do século VI, nascido na Constantinopla, que escreveu a mais completa descrição da língua latina na Antigüidade, composta de 18 volumes. Outro aspecto relevante era a atenção dada ao vocabulário e à tradução. À época do reinado de Guilherme, o Conquistador, duque da Normandia e rei da Inglaterra, o francês tornou-se língua oficial da corte inglesa, enquanto o inglês era a língua falada pelo povo, só no final do período medieval é que o inglês suplantou o francês, tornando-se a língua de prestígio na dinastia dos Tudors, e passando o reino à característica de monolíngüe. O francês passou a ser a língua estrangeira tida como importante por razões culturais e acadêmicas e o latim passou a ser suplantado pelas *línguas vivas* da Europa de então.

Os primeiros manuais destinados ao ensino de inglês como língua estrangeira só aparecem cem anos depois, no final do século XVI, coincidindo com a vinda dos huguenotes (protestantes) franceses para a Inglaterra. A metodologia de ensino das LEs era inspirada diretamente no ensino do latim, concebido até então como *língua viva*, cuja elaboração de obras deste formato foi mantida até o século XVII. Ao fim da Idade Média e no começo do Renascimento, o latim vai perdendo gradualmente o seu *status*: as línguas nacionais, já presentes nas literaturas de prestígio, vão ocupando o seu lugar, num processo que se arrasta até a Renascença tardia, quando, enfim, o latim é considerado uma *língua morta*, ou seja, uma língua não mais falada com regularidade.

4.4 Quarto período: do século XVI ao século XIX

Do século XVI ao século XIX predomina a figura do *preceptorado* — modalidade de ensino em que alguém é contratado para dar instrução formal a uma ou mais crianças de determinada família, cuja origem remonta à Grécia dos sofistas do séc. V a.C. A tradição do preceptorado se perpetuou até os primórdios da era contemporânea passando pela Antigüidade, Idade Média e depois no Renascimento. Três grandes educadores, segundo Germain (1993:71-81), são tidos como grandes represen-

tantes do preceptorado dedicado ao ensino de LEs, são eles: Roger Ascham (Inglaterra, séc. XVI); Michel de Montaigne (França, séc. XVI) e John Locke (Inglaterra, séc. XVII), sendo estes dois últimos conhecidos e renomados filósofos.

O primeiro, Roger Ascham, foi preceptor da princesa Elizabeth (1548-1550) e depois tornou-se seu secretário quando ela foi coroada rainha da Inglaterra. Como grande humanista, ficou conhecido como o educador clássico à época dos Tudors e escreveu uma obra intitulada *The Schoolmaster*, destinada a orientar a educação dos filhos de famílias nobres no reinado da rainha Elizabeth I. Ascham defendia técnicas de ensino que encaminhassem os alunos a construir um estilo próprio, a partir do estudo de textos clássicos, cujas atividades recomendadas eram: a dupla tradução (literal e literária); a paráfrase ou reformulação; a metáfrase, ou a transformação de um texto poético num texto em prosa, e vice-versa; o epítome ou resumé; a imitação e a declamação ou eloqüência pública.

Michel de Montaigne ficou mais conhecido na História como literato e filósofo e pouco se tem divulgado sobre a sua concepção de aprendizagem de línguas, baseada na sua própria experiência como aluno de latim, que foi praticamente a sua primeira língua. Montaigne defendia a aprendizagem de idiomas através da imersão do uma vez aprendiz, habituando-o a uso da língua estrangeira nas interações sociais regulares. Neste aspecto, o papel do preceptor é fundamental, uma vez que ele costumava levar o seu aprendiz a países onde a língua estrangeira era oficialmente falada para um contato direto com a língua e a cultura daquele país. Montaigne também foi um defensor da aprendizagem precoce das LEs através de um contato direto com a língua-alvo.

John Locke viveu numa época em que o latim ainda era a língua veicular entre a maior parte dos intelectuais. Só depois é que o francês e o inglês foram se tornando línguas veiculares da filosofia e da ciência. Em 1693, Locke publica *Some Thoughts Concerning Education*, um verdadeiro tratado sobre a educação dos filhos da nobreza da Inglaterra. Quanto ao ensino de LMs e LEs, Locke defendia a visão de que a língua é o produto do seu uso social:

> As línguas não são o produto das regras nem da arte; elas se originam do uso casual e comum do povo. (LOCKE, 1693:225; apud GERMAIN, 1993:75).

Para ele há três grandes necessidades que levam as pessoas a aprender línguas, e para cada uma dessas finalidades ele recomenda uma adaptação metodológica: aprendizagem para fins comunicativos, aprendizagem para o aperfeiçoamento do estilo e aprendizagem de línguas para fins de estudos lingüísticos. A primeira diz respeito ao "método natural", entendido como sendo a aprendizagem através da imitação e da memória, levando o aprendiz a praticar o uso rotineiro da língua em interações sociais. No que Locke repudia a aplicação prescritiva da gramática:

> Para aprender a se comunicar numa língua, seja ela materna ou estrangeira, o estudo da gramática é inútil (op. cit.:225).

A segunda se refere ao aprendizado para o aperfeiçoamento do estilo, tanto oral como escrito, em que ele julga necessária a aplicação gramatical:

> ... se a gramática de uma Língua deve ser ensinada, é àqueles que já sabem usar esta língua escrita e oralmente, pois de outra forma como poderíamos ensiná-la? (op. cit.:227).

A terceira, ele se refere como sendo o caso dos lingüistas e filólogos, ou seja, daqueles que querem se aprofundar no estudo de uma língua. Aqui a gramática deve ser estudada com cuidado. É importante enfatizar o pensamento de Locke diante do ensino explícito da gramática e ele defende que a língua materna seja ensinada por primeiro, depois uma língua estrangeira qualquer, a de maior necessidade ao seu usuário, e por fim a língua latina.

No século XVII, o ensino de línguas na educação escolar recebe uma grande contribuição para o incremento das suas metodologias. O escritor tcheco Jan Amos Komensky, mais conhecido por João Amós Comenius, considerado como o fundador da Didática Geral, também é visto como fundador da didática de línguas. Em 1638 ele publicou a sua *Didática Magna*, onde apresenta as bases filosóficas da sua concepção de educação, a qual se fundamenta em três princípios básicos, ainda hoje observados na didática moderna:

- o princípio sensualista: que segue a máxima do empirismo de que *"nada existe no espírito que não tenha passado pelos sentidos"*, em especial ao da visão, o qual é por demais valorizado;
- o princípio da ordem: que deve ser considerada como a *ordem natural*, ou seja, deve-se partir das coisas concretas até chegar-se à abstração: o ensino, portanto, deve partir de exemplos, depois devem ser apresentadas as regras, em seguida os exercícios;
- o princípio do prazer: deve-se enfatizar o aspecto lúdico do ensino, tornando, portanto, toda a atividade de educação e ensino tão agradável quanto o jogo, devendo evitar-se os castigos corporais.

Comenius demonstra um cuidado pragmático quanto ao domínio e aprendizagem de línguas: que são necessárias, isto é, a língua materna primeiro, depois as línguas de países vizinhos, e, contrário a outros autores de sua época, ele acreditava haver outros objetivos para se aprenderem línguas, além daquele que era o propósito de aprender antigas culturas. Para ele, a língua devia ser concebida como sendo um instrumento para designar e representar coisas e o pensamento, antes de ser considerada um instrumento de comunicação. Ele acreditava nas regras lingüísticas universais, em que as línguas são constituídas das mesmas regras.

Ao longo dos séculos observou-se que o processo de ensino/aprendizagem das línguas maternas e das línguas estrangeiras apoiava-se em duas grandes tendências: a primeira, que utilizava métodos dedutivos, e a segunda, métodos indutivos.

A tendência racionalista costuma privilegiar a língua escrita, tida como a expressão disciplinada e lógica do pensamento, enquanto a tendência empirista preconiza a língua oral e a comunicação interpessoal. Na Antigüidade, na Idade Média e na Idade Moderna o ensino do latim como primeira língua e/ou língua estrangeira possuía forte tendência racionalista, no entanto, nas experiências do ensino do latim falado como língua estrangeira viva, que perduraram até o Renascimento, já se nota a influência do empirismo. Essas duas tendências geraram abordagens, que geraram métodos, que, por sua vez, levaram alguns estudiosos a procurar alternativas metodológicas para a reformulação do ensino de LEs. Nesta perspectiva, surgem, no final do século XIX, segundo Germain (1993:111), inúmeros esforços que visavam sistematizar e transformar a tendência empírica de ensino de LEs em um método: o *Método Direto* de ensino. A rigor, as principais características do Método Direto são:

- não é permitido o uso da língua materna do aluno. A tradução não é admitida;
- o professor deve ser nativo ou muito fluente na língua estrangeira;
- a gramática deve ser ensinada de forma implícita. As regras gramaticais devem ser aprendidas intuitivamente;
- os manuais didáticos devem conter diálogos e anedotas breves;
- a leitura é bastante estimulada e aparece de forma constante e assistemática. O texto é para ser lido e apreciado. Nunca para servir de pretexto de análise gramatical;
- valoriza-se a cultura da língua-alvo;
- o professor utiliza-se de vários recursos para explicar significados: ações, ilustrações, mímicas etc.

Durante a segunda metade do século XIX, surge uma outra tentativa de renovação do ensino de línguas, através do *método seriado* de François Gouin, que criou uma teoria própria de aquisição de língua. Esse método chegou a se popularizar nos EUA, mas suas influências não foram devidamente estudadas.

4.5 Quinto período: a era científica

No início do século XX, os estudos lingüísticos vão assumindo foros científicos e, em 1916, com a publicação do *Curso de Lingüística Geral* — atribuída a Ferdinand de Saussure, estão lançados os fundamentos do Estruturalismo, uma das mais importantes correntes da Lingüística Moderna. A Psicologia deu uma enorme contribuição para as pesquisas sobre a linguagem e a cognição no século XX e instaura-se aí um novo e fértil período para o processo de ensino/aprendizagem das LEs — a *era científica*.

A era científica se caracteriza por teorias lingüísticas que seguem pontos de vista e tendências diferenciadas, num esforço filosófico e científico constante de forma inter, multi e transdisciplinar, para dar conta da grande complexidade de que

se reveste a linguagem humana. Nesta linha de raciocínio pode-se definir quatro grandes concepções de linguagem que merecem ser identificadas como as mais importantes e as mais representativas do século XX. São elas:

- A Concepção Tradicional
- A Concepção Estrutural
- A Concepção Inatista ou Cognitivista
- A Concepção Sociointeracionista

Com efeito, a Lingüística Aplicada recebe as influências das várias concepções de linguagem que permeiam as teorias lingüísticas, que, numa perspectiva integrada, no ensino de línguas, operam com as várias concepções de ensino e educação, especialmente no tocante às teorias de ensino e aprendizagem da linguagem. Assim sendo, há de se considerar três grandes modelos teóricos de aprendizagem que se desenvolveram no século XX, cujas teorias tornaram-se as mais divulgadas atualmente, quais sejam:

- As teorias Behavioristas
- As teorias de Campo-Gestalt
- As Teorias Progressistas

Da interação entre as várias concepções de linguagem e das teorias de aprendizagem, surgiram as abordagens e das abordagens surgiram os métodos. As abordagens e seus respectivos métodos mais conhecidos e, efetivamente, mais utilizados nas escolas especializadas dispõem-se como a seguir:

- Abordagem Tradicional ou Clássica, que engloba os seguintes métodos:
  - Método da Gramática e da Tradução
  - Método da Leitura
- Abordagem Estrutural, que abrange os seguintes métodos:
  - Método Áudio-Lingual (ou Áudio-Oral)
  - Método Estrutural-Situacional
  - Método Estruturo-Global Audiovisual (SGAV)
  - Método Audiovisual-Lingual
- Abordagem Cognitiva, que se confunde como método homônimo, o chamado
  - Método Cognitivo
- Abordagem Comunicativa, que está em plena fase de consolidação, englobando os métodos abaixo discriminados:
  - Método Funcional-Nocional
  - Método Instrumental de LEs

5 Conclusão

Além da sistematização apresentada, é de bom alvitre sumarizar uma outra maneira de delinear o ensino de línguas e sua relação com o desenvolvimento da LA e das ciências afins durante o século XX. Germain (1993:137) cita, por exemplo, três correntes que reagrupam as principais abordagens e métodos de ensino de línguas estrangeiras, quais sejam:

- uma corrente integrada, que compreende as abordagens e métodos que levam em conta a língua e a manipulação do comportamento e da percepção como forma de aprendê-la. Abrange os métodos audiolingual, audiovisual, estrutural-situacional e estruturo-global audiovisual;
- uma corrente lingüística que se baseia numa concepção articulada da língua, preocupando-se com o desenvolvimento das competências lingüística e comunicativa. Corresponde ao método situacional (também conhecido como método oral britânico) e à abordagem comunicativa;
- uma corrente psicológica, voltada mais para as condições psicológicas da aprendizagem, levando em conta os aspectos afetivos e expressivos do aprendiz. Engloba o método sugestopédico de Losanov (a suggestopedia), a abordagem natural ("natural approach" de Krashen), o método do movimento de Asher e o método do silêncio de Caleb Gattegno.

A rigor, não se pode dizer que existe um método perfeito, acabado, para o ensino de LEs, pois que todos possuem pontos positivos e negativos. Ao longo da evolução das abordagens e métodos de ensino, verifica-se a existência de um pêndulo: que ora se dá muita importância aos aspectos comunicativos, ora se valorizam os aspectos internos, cognitivos e mentalísticos do aprendiz, e outras vezes são os fatores externos, os aspectos sociais da aquisição e aprendizagem das línguas. Isto posto, é natural a hesitação do professor em adotar e aplicar um determinado método em suas atividades acadêmicas, e nesta hora prevalecem o bom senso e a consciência crítica que o norteiam, levando-o a considerar a sua clientela-alvo, as suas condições de trabalho, os objetivos do curso, e assim por diante, para que este não se firme numa posição conservadora, cristalizada, que só cuida dos aspectos formais da língua, nem também que caia em outro extremo, ou seja, de adotar posições demasiadamente "modernas", não-diretivas, que terminam por não se definirem claramente do que se pretende com o ensino de línguas estrangeiras, e nem ao menos reportarem a definições de linhas metodológicas adequadas para uma ação pedagógica eficaz.

Referências bibliográficas

BROWN, Douglas H. *Teaching by principles – an interactive approach to language pedagogy*. New Jersey: Prentice Hall Regents, 1994. p. 468.

DE GRÈVE, Marcel et al. *Lingüística e ensino de línguas estrangeiras*. 2. ed. São Paulo: Livraria Pioneira. 1973; 1975. p. 111-37. (Biblioteca Pioneira de Lingüística Teórica e Aplicada. Séries Língua e Cultura).

GERMAIN, Claude. *Evolution de l'enseignement des langues: 5000 ans d'histoire*. Paris: CLE International (Série *"Didatique des Langues Étrangères"*, collection dirigée par Robert Galisson).

LYONS, John. *Linguagem e Lingüística*. Trad. de Marilda Winkler Averbug e Clarisse Sickenius de Souza. Rio de Janeiro: Zahar. 1981. p. 257-61.

KRASHEN, Stephen. *Principles and practice in second language acquisition*. New York: Pergamon Press, 1982.

MATOS, Francisco Gomes de. *Pedagogia da positividade:* comunicação construtiva do Português. Recife: EdUFPE, 1996.

SILVEIRA, Maria Inez Matoso. *Línguas Estrangeiras:* uma visão histórica das abordagens, métodos e técnicas de ensino. Maceió/São Paulo: Catavento, 1999. p. 103.

VANDRESEN, Paulino. Lingüística contrastiva e o ensino de línguas estrangeiras. In: BOHN, Inácio H., VANDRESEN, Paulino. *Tópicos em Lingüística Aplicada*. Florianópolis: EDUFSC. 1988, p. 85-94. (Série Didática. Secção Mestrado).

Um estudo das variantes nos testemunhos de *O cão de bordo* de Arthur de Salles[1]

Rosa Borges Santos Carvalho

Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia

Resumo

O poema "O cão de bordo" apresenta-se em cinco testemunhos: um manuscrito autógrafo, um apógrafo e três impressos. Em sua tradição, nota-se um rico processo genético, daí fazer-se o cotejo entre todos os testemunhos disponíveis, com a intenção de identificar, descrever e analisar as variantes que resultam da manipulação do texto pelo autor, observando-se a distribuição dessas variantes quanto às classes morfológicas, à estrutura sintática e aos sinais de pontuação, em relação às operações genéticas de substituição, supressão, acréscimo e deslocamento, seguindo uma orientação estatística.

Résumé

Le poème "O cão de bordo" présente cinq témoins: un manuscrit autographe, un apocryphe et trois textes imprimés. Dans leur tradition, on a observé un riche processus génétique, c'est pour ça qu'on fait la comparaison parmi tous les témoins disponibles, avec l'intention d'identifier, décrire et analyser les variantes qui résultent de la manipulation du texte pour l'auteur, en observant la distribution de ces variantes par rapport à la classe morphologique, à la structure syntactique et à la ponctuation, par rapport aux opérations génétiques de substitution, suppression, accroissement et déplacement, à partir d'une orientation statistique.

[1] Este trabalho é um excerto da minha tese de doutorado e faz parte de um capítulo que estuda as modificações que sofrem os textos em seu processo de construção.

1 Introdução

O estudo desenvolvido acerca do processo criativo do poeta Arthur de Salles levou-nos à caracterização de quatro situações textuais distintas, conforme os materiais disponíveis, isto é, autógrafos, apógrafos, datiloscritos e impressos da obra *Poemas do mar*.[2] São elas:

1. Dos manuscritos[3] – observam-se as transformações genéticas no interior de cada testemunho autógrafo, seja ele completo, incompleto, cópia limpa ou rascunho, datiloscrito ou impresso com emendas realizadas pelo autor;
2. De um manuscrito a outro – considera-se o conjunto dos testemunhos autógrafos de uma obra: manuscritos, datiloscritos, impressos corrigidos pelo autor, incluindo-se também a versão divulgada em *Poesias*,[4] livro que teve o acompanhamento rigoroso do poeta em seu preparo;
3. Do manuscrito ao texto impresso em vida – reúnem-se os manuscritos autógrafos, apógrafos, quando se justifica a necessidade de tomá-los na comparação, e os impressos;
4. Do texto impresso ao impresso em vida – tomam-se os poemas que revelam um processo genético através das variantes impressas. Nestes casos, embora não tenhamos nem manuscritos, nem explicações do autor sobre o seu trabalho, a história da gênese, mesmo reduzida à história do texto impresso, se evidencia.

---

[2] Trata-se de um livro que o poeta pretendeu publicar em vida, mas, infelizmente, não o fez. Os poemas que deveriam formar tal livro acham-se dispersos em jornais e revistas, outros ainda inéditos. Coube-me a tarefa de reunir e editar esses poemas de temática marinha.

[3] Entenda-se **manuscrito** em sentido amplo, todo e qualquer testemunho em que se possa perceber "as mãos do autor". Segundo Grésillon, **manuscrito moderno** é o termo reservado aos manuscritos que fazem parte de uma gênese textual atestada por vários testemunhos sucessivos e que manifestam o trabalho de escrita de um autor. (Cf. Almuth GRÉSILLON. *Eléments de critique genetique*: lire les manuscrits modernes. Paris: PUF, 1994. p. 244).

[4] Cf. Arthur de SALLES. *Poesias*:1901-1905.Bahia:[s.n.], 1920. iv + 252 p. il.

Do exame destas quatro situações textuais, procedemos à identificação, descrição física e análise das **variantes**,[5] classificando-as em dois tipos: **variantes autorais** e **variantes da tradição impressa (em vida)**, que caracterizam dois momentos bem definidos, aquele em que o poeta corrige o texto com suas próprias mãos, não restando dúvida quanto a sua intervenção, e aquele em que os testemunhos trazem versões diferentes que foram publicadas enquanto vivo o poeta e que revelam um processo genético importante, mas que, diante da ausência do autógrafo, não se pode afirmar, com certeza, tratar-se de uma alteração realizada pelo poeta. Entretanto, a análise dessas variantes extraídas das situações 3 e 4 torna-se imprescindível para o estabelecimento crítico dos textos, principalmente no que diz respeito à relação estabelecida entre os testemunhos, numa árvore genealógica, e à escolha do texto de base. Além disso, os resultados obtidos em 3 e 4 foram confirmados quando confrontados com aqueles resultados que se verificam nas situações 1 e 2 e que, sem dúvida alguma, revelam o trabalho de criação do próprio Arthur de Salles.

Para mostrarmos como se desenvolveu o trabalho com as variantes, tomamos o poema "O cão de bordo", que aqui se inclui na situação 3 (Do manuscrito ao texto impresso em vida). Buscamos, por meio de uma orientação estatística, determinar os percentuais, considerando a freqüência e a distribuição das classes morfológicas, da estrutura sintática e dos sinais de pontuação em relação às operações genéticas de substituição, supressão, acréscimo e deslocamento.

2 Estudo das variantes nos testemunhos de "O cão de bordo"

2.1 Tradição do poema

São cinco os testemunhos desse poema: o apógrafo, sem data, **0448**[6] (*a quo* 1933); os impressos, **AV** (1935), texto publicado no jornal *A Verdade*, de Santo Amaro; **VA** (1946), texto publicado na revista *Veneza Americana*, de Recife; **RJ**, impresso que apresenta a grafia característica da época na qual viveu o poeta, portanto, anterior a 1943; e o manuscrito autógrafo **0259**[7], datado de 26 de março de 1912, como se pode observar na correspondência de Arthur de Salles:

> O cão de bordo
> Candeias–26-3-912. / Do – O Mar – Ribas Nataes–[8]

---

[5] Lugar de variação no interior de um testemunho ou entre os diversos testemunhos de uma obra.

[6] Cf. doc. PO-CO-OM-076:0448-XE (2 cópias): 01-02/HS; citado 0448 (número do documento no Acervo do Setor de Filologia Românica).

[7] Cf. doc. PR-EP-CO-OM-063: 0259-XE: 01-03 / JM; citado 0259 (número do documento no Acervo do Setor de Filologia Românica).

[8] Cf. id., ibid., f°1r°, L. 1; f° 3r°, L. 5-6.

Ainda na correspondência deste poeta, há uma referência a uma publicação que teria feito do poema:

> ... Mandei-te um numero da / revista modernista da Bahia, Arco-Flexa em que apparecem uns versos meus mo- / dernistas. Esses senhores pensam que isto / é diffícil ou inattinjivel. No próxi- / mo numero publicarei Cão de bordo e o / primeiro acto do Macbeth de Shakespeare.
> Barracão 21-7-929.[9]

Ressalve-se, entretanto, que "O cão de bordo" não foi publicado na revista *Arco & Flexa*,[10] como afirmara Arthur de Salles.

Astério de Campos, em *Vários escriptos*[11] , menciona "O cão de bordo", lido para ele, por Arthur de Salles, numa tarde, à rua do Carmo: "(...) uns versos – 'O CÃO DE BORDO', que nunca publicou, versos que eu reputo uma obra prima."[12]

Édio Souza publicou no jornal *Massapê*, de Santo Amaro, em 1996, o texto que corresponde ao testemunho **AV** (1935) de "O cão de bordo"[13]. Em artigo divulgado no jornal *A Tarde*, de 30 de março de 1980, este autor, ao criticar a *Obra Poética*[14], pelos seus enganos e tropeços, remete para o poema:

> Mas, não se deixe de lamentar, aqui, duas omissões imperdoáveis que foram feitas em "Obra Poética", do grande Arthur de Salles, dois poemas que aumentariam o renome de qualquer poeta verdadeiro: "Cão de Bordo" e "Zuza Tropeiro".[15]

2.1.2 Descrição física dos testemunhos[16]

1. Testemunho **0259**

SALLES, Arthur de. *O cão de bordo*. Candeias, 26-03-1912. 3 fº.

Manuscrito autógrafo. Texto definitivo. 55 linhas, distribuídas em 3 fólios, das quais quarenta e oito correspondem aos versos iniciados com letra maiúscula. Papel de carta pautado, medindo 329mm x 217mm. Numerado, a partir do fº 2, no centro da margem superior. Cópia xerográfica.

fº 1rº

Contém 23 linhas: L. 1, título, ao centro, sublinhado, ***O cão de bordo***; L. 2-23, versos. Mancha escrita com 221mm x 133mm. Manchas provocadas pela tinta da pena de aço em: ***bordo***, L. 1; ***bravio***, V. 24; ***bordas***, V. 12; ***nocturno***, V.13. No V. 8, a letra ***C*** de *Cresceu* e a palavra *Tritão* vêm sublinhadas.

---

9 Cf. doc. PR-EP-CO-OM-069: 0381-XE: 01-04 / JM, fº 3rº, L. 8-14; fº 4rº, L. 15.

10 Cf. revista *Arco & Flexa*, 1929.

11 Cf. Astério de CAMPOS. *Vários escriptos*: 1911-1916. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, [191-]. p. 89-104.

12 Cf. id., ibid., p. 90.

13 Ofertou-me o texto digitado encaminhado ao jornal e também o jornal *Massapê* com a publicação do poema. Deu-me ainda uma cópia do texto publicado no jornal *A Verdade*, de 1935.

14 Obra póstuma de Arthur de Salles (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. *Obra poética de Arthur de Salles*. Salvador: Mensageiro da Fé, 1973. 464 p.).

15 Cf. Édio SOUZA. "Berço Vazio". *A Tarde*, 30 mar. 1980. Faz parte do livro *Bondinho da Saudade* que reúne as publicações do autor.

16 Os testemunhos são representados por siglas que correspondem ao jornal, revista ou livro onde foram publicados ou pelo número de tombamento do documento no Acervo do Setor de Filologia Românica.

fº 2rº

Possui 24 linhas: L.1, linha de pontos; L. 2-24, versos. Mancha escrita medindo 228mm x 175mm. Ao ângulo superior esquerdo acha-se lançado o título: **(*O*) cão de / (*b*)ordo**, sublinhado. Manchas provocadas pela tinta da pena de aço: ***bruto, o,*** *velho cão*, V.37; ***valoroso***, V.41; ***fofa***, V.45.

fº 3rº

Com 6 linhas: L. 1-3, versos; L.4, **Arthur de Salles**; L.5, **Candeias – 26-3-912.** (ponto); L. 6, **Do – O Mar – Ribas Nataes –.** Mancha escrita com 150mm x 085mm. Ao ângulo superior esquerdo, (*O*) **cão de / (*b*)ordo**.

2. Testemunho **0448**

SALLES, Arthur de. *O cão de bordo.* [S.l, s.d.] 2fº.

Manuscrito apógrafo, com 55 linhas, sendo cinqüenta e dois o número de versos. Escrito numa folha para **Inventário do material existente...** Papel de assentamento, pautado, com traços verticais, medindo 331mm x 216mm. Numerado à máquina: **3**. Cópia xerográfica do manuscrito, pertencente ao Acervo Hélio Simões.

fº 3rº

Com 28 linhas: L.1, título: **O cão de bordo-**; L. 2-27, versos; L. 28, linha de pontos. Mancha escrita medindo 255mm x 184mm. Ao ângulo superior direito, lê-se a rubrica: **(E)d. Carneiro**, sublinhado. Não se acha grafado o ***ce*** final em *esque(**ce**)*, V. 10.

fº 3vº

Consta de 28 linhas: L. 1-26, versos; L. 27, **Arthur de Salles**; L. 28, uma observação: **Tem muita cousa copiada errada**. A mancha escrita mede 233mm x 196mm. A parte inferior da letra ***g*** em *golfão*, V. 46, está manchada.

3. Testemunho **AV**

SALLES, Arthur de. O Cão de bordo. *A Verdade*, Santo Amaro, 3 ago. 1935.

Texto publicado em uma coluna central, envolvido numa moldura, pondo em destaque o título, separado dos versos pelos adornos que compõem a moldura, bem como o nome do poeta. Consta de 60 linhas: L.1, o título em maiúsculas, **O CÃO DE BORDO**; L. 2-59, os versos iniciados com maiúsculas; L. 60, o nome do poeta, **ARTHUR DE SALLES**. Papel vincado ao meio, comprometendo a leitura do V. 35. Xerox pouco nítida.

4. Testemunho **VA**

SALLES, Arthur de. O Cão de bordo. *Veneza Americana*, Recife, set. 1946.

Texto distribuído em duas colunas: col. 1, 42 linhas: L.1, **Poemas**, destacando apenas a inicial maiúscula; abaixo dessa palavra, há 9 estrelas; L. 2, **do Poeta Bahiano**; L. 3, **Arthur de Salles**; L. 4-9, comentário sobre o poeta, entre aspas; L. 10-36, 38-42, versos; L. 37, linha de pontos; col. 2: no ângulo direito da página,

há uma foto do poeta, medindo 92mm x 69mm, e, ao lado esquerdo, em linha vertical, há 6 estrelas; seguem-se-lhe 27 linhas correspondentes aos versos.

5. Testemunho **RJ**

SALLES, Arthur de. *O cão de bordo*.[S.l., s.d].

Poema com cinquenta e oito versos, iniciados com maiúsculas. Impressão em preto. Recorte de jornal, ainda não identificado. Furos, no papel, causados por cupins, atingem duas estrofes, a terceira e a quarta. Título em negrito. Traz o nome do poeta no ângulo inferior direito, em maiúsculas: **ARTHUR DE SALLES**. Medida do recorte: 228mm x 91mm. Erro óbvio em *exguio*, V.17: ***x*** por ***s***.

2.2 Variantes lingüístico-estilísticas

Iniciamos esta análise considerando as marcas deixadas pelo autor no texto manuscrito, avançando-se depois para o confronto entre todos os testemunhos desse poema. Certamente, os textos veiculados pela tradição impressa podem sofrer mutilações e alterações comprometedoras cometidas por editores, tipógrafos, copistas. No caso do apógrafo, entretanto, as transformações genéticas que se verificam nos diferentes testemunhos de "O cão de bordo" revelam "marcas invisíveis", marcas não-físicas, da intervenção do autor no processo de construção desse poema. Evidencia-se um rico processo genético que merece ser explorado, com as devidas ressalvas, levando-se em conta que as intervenções ali realizadas não permitem ver a mão do autor, mas, por outro lado, oferecem informações, com relativa margem de segurança, a seu propósito, pois um editor, acredita-se, não seria tão ousado a ponto de mudar, por exemplo, o conteúdo dos versos.

Tomamos para estudo das variantes o manuscrito **0259**, de 1912, com 48 versos, por ser o único testemunho autógrafo conhecido até o momento, e, provavelmente, o primeiro, levando-se em conta as alterações que se mostram nos demais testemunhos; o apógrafo **0448**, com 52 versos, não datado, mas escrito com a mesma letra dos poemas "Anchieta" e "Os Boitatás", datados de 18 de agosto de 1933, por atestar algumas modificações encontradas no recorte de jornal (**RJ**); e os impressos **AV**, **RJ** e **VA**, com 58 versos, que se mostram modificados em relação à versão apresentada em **0259**: com dez versos a mais, com substituições de palavras, com outra redação para determinados versos. Observando-se a cronologia, esses testemunhos ficariam assim organizados: **0259** (1912), **0448** (*a quo* 1933), **AV** (1935), **RJ** (ant. a 1943, conforme características ortográficas) e **VA** (1946). O apógrafo **0448** revela-se intermediário entre o autógrafo **0259** e os impressos **AV**, **RJ** e **VA**, parece copiar um texto que o poeta vinha trabalhando. Os impressos, por sua vez, representariam uma etapa mais avançada na elaboração do texto, como se pode notar pelo número de versos e pelas transformações por que passou o poema. O estema que melhor representa a relação entre estes testemunhos é:

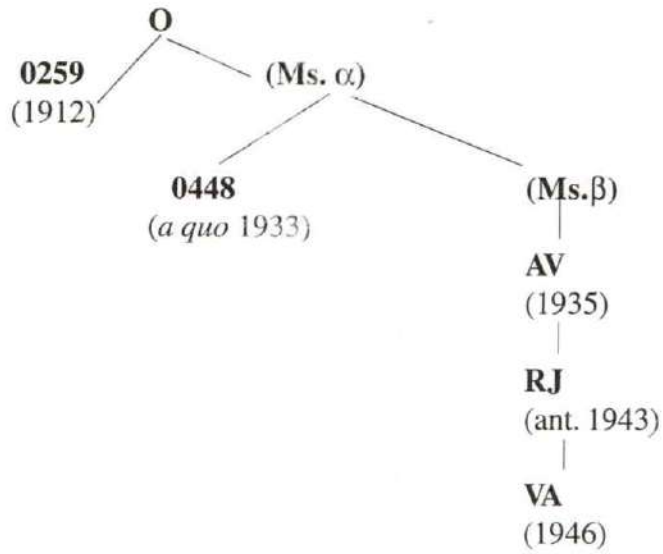


FIG. 1 – Estema dos testemunhos do poema "O cão de bordo"

Vejamos então quais foram as mudanças realizadas no texto desse poema. No manuscrito autógrafo (**0259**), tem-se apenas um momento genético, aquele em que o poeta passa a limpo o texto, fazendo-lhe correções características do ato de recopiar, a substituição por sobreposição (100%). Veja-se: **I. Substituição por sobreposição**: *1. Olhando o mar festivo onde revolto<†> seio* (V.7, fº 1rº); *2. E lesto inda uma vez, como então, v<†>/a\loroso* (V.41, fº 2rº); *Ahi fica em <†>/f\o<†>/f\a areia. A agua, em surdo bramido*, (V.45, fº 2rº). Quando cotejamos todos os testemunhos, notamos que esse poema sofreu várias alterações.

No V.1, o autor muda o tempo verbal de **abriu** (pretérito perfeito) para **abrira** (pretérito mais-que-perfeito) e muda os verbos, de **veio** (perfeito de **vir**) para **foi** (pretérito perfeito de **ir**), suprime o SN **um dia**, e, por fim, modifica a pontuação:

V.1				
Ms.	0259	1912	*Mal que os olhos* ***abriu*** *o mestre*	***veio um dia***
Ms.	0448	1933	***abrira***	***foi busca-lo;***
AV	1935		***abrira,***	***foi buscal-o...***
RJ	ant. 1943		***abrira***	***foi buscal-o...***
VA	1946		***abrira***	***foi buscá-lo...***

O V. 2 do manuscrito **0259** foi basicamente suprimido: a primeira parte, o verbo acompanhado do pronome, **Buscá-lo**, encontra-se no final do verso anterior e o restante, **e se partiu a longa travessia**, foi eliminado. Confira-se:

V.2

Ms.	0259	1912	***Buscal-o e se partiu á longa travessia.*** (cp. V.1)
Ms.	0448	1933	***E em pleno mar, ao sol, á chuva,*** *ao rude embalo* (cp. V.3)
AV	1935		***E foi a vida,*** *em pleno mar, ao rude embalo*
RJ	ant. 1943		***mar (s.v.)***
VA	1946		***mar,***

O V. 3 do manuscrito **0259** equivale àquele do V. 2 do apógrafo **0448**, que sofreu alterações nos testemunhos impressos. De **0259** para **0448**, registrou-se o acréscimo da conjunção **E**, a substituição de **oceano** por **mar** e de um SP por outro, **ao murmúrio** por **ao rude embalo**. De **0448** para **AV**, **RJ** e **VA**, houve a supressão de dois SPs, **ao sol / á chuva**, o deslocamento do SP **em pleno mar**, o acréscimo **foi a vida** e a modificação da pontuação.

Ms.	0259	(V.3)	*Em pleno* ***oceano****, ao sól, á chuva,* ***ao murmurio***
Ms.	0448	(V.2)	***E*** *em pleno* ***mar****, ao sol, á chuva,* ***ao rude embalo***
AV		(V.2)	***E foi a vida,*** *em pleno* ***mar****,* ***ao rude embalo***
RJ		(V.2)	***mar (s.v.)***
VA		(V.2)	***mar,***

Os versos 10 e 11 do manuscrito **0259** já se afastam daqueles dos testemunhos **0448** e dos impressos. Novos versos foram acrescentados, num total de 12, e alguns, suprimidos, uns, na íntegra, outros, modificados apenas parcialmente.

O autor alterou a ordem do verbo por três vezes (cf. V.2 para o V.1, V.8, V.35/39, de **0259** para **0448**), invertendo a posição ou passando para outro verso, e uma só vez o adjetivo. Também deslocou o SP, por duas vezes (cf. V.3/2, 10).

Essas são algumas das transformações verificadas ao longo desse processo genético que a Tabela 1 procura dar conta. O fenômeno mais significativo, no que se refere à manipulação dos signos léxicos e gramaticais, foi o da substituição (65,5%) que envolveu, sobretudo, as palavras da mesma classe gramatical; os demais, o acréscimo (17,2%) e a supressão (17,2%), tiveram a mesma freqüência. Entre os signos léxicos (70,7% das 58 ocorrências), o autor trabalhou, intensamente, com o **adjetivo** *(31%): risonho / sereno* (luar) (V.6); *feroz / arisco* (cão) (V.8); *agigantado / asselvajado* (cão) (V.8); *festivo / revolto* (mar) (V.7); *revolto / tranqüilo / múrmuro* (mar) (V.7); *inquieto/ ligeiro* (cão) (V.13/17); *turrante / patusco* (mestre) (V. 14/18); *acinzentada / esvermelhada (*a pele do cão em feridas) (V. 26/30); *impaciente / assanhado* (cão) (V.12/16), etc., e, a seguir, com o **verbo** (17,2%)*: olhando / mirando* (V.7); *dormir / cochilar* (V.30/34); *empola / erriça / escava (V. 35/ 39); assoma / surge / irrompe* (V. 12/16); *seremos / estaremos (V. 19/23),* incluindo-se também as locuções verbais (6,9%), totalizando 24,1%. O substantivo (13,8%) também foi modificado, porém com menor freqüência que os adjetivos e os verbos: *fusta / marinhagem; quarentão / cinqüentão,*

entre outros. O advérbio (1,7%) apresentou apenas uma ocorrência. Nesses casos, a modificação prima pela concisão, pela expressão concentrada em função da imagem e da metáfora que o poeta deseja construir, valorizando as diferenças entre os sinônimos. Ressalte-se que em qualquer situação impõe-se o respeito à métrica, à rima e ao conteúdo. O trabalho intenso com o adjetivo e o verbo revela certo equilíbrio entre dois aspectos característicos da produção poética de Arthur de Salles, o descritivo e o narrativo. Tomando-se os signos gramaticais, que correspondem a 29,3% do total de ocorrências, notamos a supremacia da preposição (10,3%) e da conjunção (10,3%) sobre o pronome (6,9%) e o artigo (1,7%).

Os dados da Tabela 2 demonstram que os fenômenos de substituição (43,2%), acréscimo (37,8%) e supressão (18,9%) tiveram um percentual bastante significativo e envolveram, sobretudo, a frase, F (40,5%), e parte dos versos, Ffrag. (32,4%), esta, na maioria dos registros, substituída (56,25%); aquela acrescentada (85,7%). Quanto aos sintagmas, destaca-se o manuseio pelo autor do SP (13,5%), a seguir, do SN (8,1%). Os Sadj. (2,7%) e Sadv. (2,7%) tiveram uma freqüência baixa.

As alterações concernentes à distribuição dos elementos de natureza sintática, no conjunto dos testemunhos, resultam da preocupação do autor com a melodia do verso, com o sentido mais preciso, com a forma, daí o acréscimo de novos versos, a substituição de um verso por outro ou ainda a supressão dele.

Quanto às correções que envolviam os sinais de pontuação, verificamos, a partir dos dados da Tabela 3, que o acréscimo (44,3%) teve uma freqüência expressiva em relação à substituição (28,6%) e à supressão (27,1%). A vírgula (67,1%) foi o sinal de pontuação mais manipulado pelo autor, tanto foi acrescentada (83,9%) como suprimida (78,9%). Registrou-se ainda seu deslocamento nos versos 27/31 e 39/43. Confiram-se os dados nas tabelas 1, 2 e 3.

Todas as modificações relativas à pontuação traduzem o comportamento do autor em duas direções: uma que se revela na ansiedade do primeiro momento de escrita, e, por isso, é despropositada, ainda frouxa, mais espontânea; e a outra que resulta de um momento de reflexão, mais racional, quando a pontuação é feita de forma consciente, atendendo-se, em alguns momentos, às normas da gramática, e, em outros, pontuando de acordo com a emoção do autor.

Da análise desse material lingüístico envolvido nessas transformações genéticas, procurou-se caracterizar, ainda que superficialmente, o labor estilístico do poeta, a luta que travou para alcançar o resultado desejado, buscando conciliar as qualidades que as palavras apresentam com sua intenção de comunicar por meio de sua poesia, com ênfase para a expressividade poética. Trata-se, pois, da retomada do texto com a intenção de melhorá-lo. Vê-se delinear a busca da frase perfeita, dentro da forma apurada, construída com todos os seus ingredientes léxicos, gramaticais e rítmicos.

3 Considerações finais

Nesse momento, salientamos que o estudo dessas modificações feitas ao texto, das "marcas invisíveis", faz-se necessário, embora saibamos ser difícil afirmar, com segurança, que todas aquelas variantes correspondam à vontade do autor, já que não se dispõe do autógrafo que teria servido de base ao(s) texto(s) publicado(s), e nem se tem certeza quanto à revisão do texto pelo autor antes de sua publicação. Além disso, deve-se também considerar a possibilidade de intervenção alheia tanto no apógrafo como no impresso. Desse modo, as considerações acerca da gênese do poema "O cão de bordo" limitam-se a observações prováveis, a hipóteses, jamais terão um caráter conclusivo, mas deverão contribuir para entendermos melhor o processo de construção do texto.

SIGNOS LÉXICOS	TIPOS DE CORREÇÃO						TOTAL %
	Substituição	%	Acréscimo	%	Supressão	%	
Substantivo	*por* subst. (V.3/2, 4, 9 (2 vezes), 15/19, 35/39, 40/44) **7**	18,4			(V. 21/25) **1**	10	8 13,8
Adjetivo	*por* adj. (V. 6, 7 (3 vezes), 8 (2 vezes), 12/16, 13/17 (2 vezes), 14/18, 24/28, 26/30, 33/37, 40/44) **14**	36,8	(V. 13/17 (2 vezes), 14/18) **3**	30	(V. 28/32) **1**	10	18 31
Verbo	*por* verbo (V.1, 7, 12/16 (2 vezes), 19/23, 30/34, 35/39) **7**	18,4			(V. 10, V. 12/16 (e percorrendo), 35/39) **3**	30	14 24,1
Loc. Verbal	*por* loc. verbal / gerúndio (V. 12/16: vae ladrando por a ladrar), 17/21: ao ver/ vendo), (V. 28/32: a fugir por fugindo), (V. 47/51/58: a arder por queimando)) **4**	10,5 (28,9)					
Advérbio			(V. 21/25) **1**	10			1 1,7
PARCIAL %	32		4		5		41 70,7
SIGNOS GRAMATICAIS	**Substituição**	**%**	**Acréscimo**	**%**	**Supressão**	**%**	**TOTAL %**
Preposição	*por* pron (V. 4) **1** *por* prep. (V. 18/22) **1**	2,6 2,6	(V. 12/16) **1**	10	(V.39/43, 40/44, 47/51/58) **3**	30	6 10,3
Conjunção	*por* art. (V.15) **1**	2,6	(V. 21/25, 22/26, 45/49/56, 46/50/57) **4**	40	(V. 9) **1**	10	6 10,3
Pronome	*por* pron. (grau de distância) (V. 4) **1** *por* pron. (tratamento) (V.19/23) **1** *por* SN (V. 35/39) **1**	2,6 2,6 2,6	(V. 31/35: (mesóclise)) **1**	10			4 6,9
Artigo					(V.34/38) **1**	10	1 1,7
PARCIAL %	6		6		5		17 29,3
TOTAL %	**38** 65,5	100	10 17,2	100	10 17,2	100	58 100

TABELA 1 – Ocorrência e freqüência das classes morfológicas nos testemunhos de "O cão de bordo"

ESTRUTURAS SINTÁTICAS	TIPOS DE CORREÇÃO						TOTAL
	Substituição	%	Acréscimo	%	Supressão	%	%
SN	*por* SP (semanticamente se equivalem) (V. 9, 49) **2**	12,5			SN (V.1) **1**	14,3	3 8,1
Sadj.	*por* SN (subst. + adj.) (V.14/18) **1**	6,25					1 2,7
Sadv.	*por* adj. (V. 23/27) **1**	6,25					1 2,7
SP	*por* SP (V.3/2, 10) **2**	12,5			SP (V. 2 (2 vezes), 14/18) **3**	42,8	5 13,5
F	*por* F (V. 44/48/54) **1**	6,25	F (V. 12, 13, 14, 15, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55) **12**	85,7	F (V.11, 43/47) **2**	28,6	15 40,5
Ffrag.	*por* Frag. (V. 4, 10, 28/32, 34/38, 36/40, 42/46/50, 45/49/56) **7** *por* SP (V. 40/44) **1** *por* verbo (V. 43/47) **1**	43,75 6,25 6,25	Ffrag. (V.2, 19/23) **2**	14,3	Ffrag. (V.2 de 0259) **1**	14,3	12 32,4
TOTAL %	16 43,2	100	14 37,8	100	7 18,9	100	37 100

TABELA 2 – Ocorrência e freqüência das estruturas sintáticas nos testemunhos de "O cão de bordo"

SINAIS DE PONTUAÇÃO	TIPOS DE CORREÇÃO						TOTAL
	Substituição	%	Acréscimo	%	Supressão	%	%
Vírgula	*por* ponto (V. 15/19 (retoma a vírgula), 21/25, 22/26 (2 vezes)), 42/46/50, 45/49/56) **6**	30	(V.1, 4, 7, 10, 11, 12/16(depois suprime a vírgula), 15/19, (16/20, 35/39, 38/42, 39/43, 42/46/50, 45/49/56 depois a suprime), 22/26, (23/27, 24/28: suprime e volta a acrescentar), 26/30, 30/34 (2 vezes), 34/38, 36/40 (2 vezes), 39/43, 41/45 (2 vezes), 42/46/50) **26**	83,9	(V. 1, 2 (retoma a vg), 5, 8,11, 12,12/16, 16/20 (retoma a vírgula), 17/21, 20/24, 21/25 (2 vezes), 22/26, (32/36, 33/37 (retoma a vg.) **15**	78,9	47 67,1
Reticências	*por* ponto (V.13/17, 40/44, 46/50/57) **3** *por* vírgula (V. 43/47) **1**	15 5			(V.21/25) **1**	5,3	5 7,1
Ponto	*por* vírgula (V. 16/20, 29/33 (retoma o ponto), 45/49/56) **3** *por* interrogação (V. 18/22) **1** *por* ponto-e-vírgula (V.20/24) **1** *por* reticências (V. 22/26 (retorna o ponto) **1**	15 5 5 5	(V.16/20, 30/34) **2** (V.48/52/59) **1**	6,4 3,2	(V. 40/44) **1**	5,3	10 14,3
Ponto-e-vírgula	*por* reticências (V. 1) **1** *por* vírgula (V.6 (retoma o ponto-e-vírgula) **1**	5 5	(V.1, 25/29) **2**	6,4	(V. 6 (retoma o ponto-e-vírgula)) **1**	5,3	5 7,1
Dois pontos	*por* ponto-e-vírgula *por* vírgula (V. 37/41) **1** *por* ponto (V. 43/47) **1**	5 5					3 4,3
Aspas					(V. 22/26) **1**	5,3	1 1,4
TOTAL %	20 28,6	100	31 44,3	100	19 27,1	100	70 100

TABELA 3 – Ocorrência e freqüência dos sinais de pontuação nos testemunhos de "O cão de bordo"

Discussão de processos de gramaticalização de preposições latinas documentadas nos *Gregorii Magni Dialogi Libri IV*

Rosauta Maria Galvão Fagundes Poggio

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Os estudos da mudança lingüística têm sido retomados pelos estudos da gramaticalização, considerada como um aspecto das mudanças que afetam a gramática das línguas. Em termos diacrônicos, a teoria da gramaticalização pressupõe que as formas gramaticais originam-se em material léxico, atravessando vários estágios, durante os quais elas perdem, progressivamente, suas características lexicais e adquirem, simultaneamente, características gramaticais. Esta pesquisa inclui-se num trabalho maior, na minha tese de Doutorado, na qual se realizou uma análise dos dois primeiros livros dos *Gregorii Magni Dialogi Libri IV* (século VI) e da sua tradução, em português do século XIV, centrando-se na representação lingüística dos adjuntos adverbiais. À luz da teoria funcionalista, procurou-se determinar os processos de gramaticalização mobilizados na formação de algumas preposições.

Abstract

The studies of linguistic changes have been recovered by the studies of grammaticalization, considered as an aspect of changes which affect the grammar of languages. In diachronic terms, the theory of grammaticalization assumes that grammatical forms originate from lexical material, going through several stages during which they progressively lose their lexical features and simultaneously acquire grammatical features. This research is part of a longer project developed in my Ph. D. Dissertation in which I make an analysis of the first two books of Gregorii Magni Dialogi Libri IV (6th Century) and their translations into Portuguese in the 14th. Century, focusing on the linguistic representation of adverbial phrases. In the light of the functional theory, I try to determine the processes of grammaticalization used in the constitution of some prepositions.

1 Introdução

Nos estudos funcionalistas mais recentes, percebe-se um interesse cada vez maior pela investigação histórica dos fatos lingüísticos.

Os estudos da mudança lingüística têm sido retomados pelos estudos da gramaticalização, considerada como um aspecto das mudanças que afetam a gramática das línguas.

É vista a gramaticalização como um processo de criação da gramática através da necessidade discursiva.

Há uma variedade de conceitos de gramaticalização, referindo-se esse termo não apenas a uma unidade léxica que se torna gramatical, mas a uma unidade gramatical que se torna mais gramatical. Considera-se ainda a gramaticalização como a reanálise de moldes do discurso para moldes gramaticais e de funções do nível do discurso para funções semânticas do nível da sentença.

A sincronia e a diacronia não podem estar separadas. Para compreender-se o processo de gramaticalização, torna-se fundamental a interação e interdependência sincronia/diacronia, uma vez que se procura examinar a origem das formas gramaticais, as trajetórias das mudanças dessas formas, além do exame das mesmas como um fenômeno discursivo-pragmático.

Em termos diacrônicos, a teoria da gramaticalização, como foi desenvolvida, nesses últimos anos, por inúmeros pesquisadores, pressupõe que as formas gramaticais originam-se e desenvolvem-se de material léxico, atravessando vários estágios, durante os quais elas perdem, progressivamente, suas características lexicais e adquirem, simultaneamente, cada vez mais, características gramaticais.

Esta pesquisa inclui-se num trabalho maior, na minha tese de Doutorado intitulada "Relações expressas por preposições no período arcaico do português em confronto com o latim" (Poggio, 1999), sob a orientação da Profa. Dra. Rosa Virgínia Mattos e Silva.

Realizou-se uma análise dos dois primeiros livros dos originais dos *Gregorii Magni Dialogi Libri IV* (século VI) (Moricca, 1924) e da sua tradução, considerada a mais antiga em português arcaico do século XIV (Mattos e Silva, 1971), em

relação ao tópico selecionado, ou seja, a representação lingüística dos adjuntos adverbiais e dos complementos locativos de verbos circunstanciais.

Foram fichadas as passagens do latim e do português arcaico que continham adjuntos adverbiais e complementos de verbos circunstanciais, iniciados por preposições, a fim de se verificar a preposição selecionada para cada um deles.

Seguindo-se à seleção, foi realizada uma classificação dos elementos confrontados e, num segundo momento, à luz da teoria funcionalista, procurou-se determinar os processos de gramaticalização mobilizados na formação de algumas preposições.

2 Processos de gramaticalização de preposições

Entre as preposições estudadas no original latino dos *Diálogos de São Gregório* foram encontradas, do ponto de vista da sua significação, desde formas intensamente gramaticalizadas, como **ad**, **in** e **de**, o que, às vezes, dificulta a análise semântica desses elementos, até formas transparentes, como **ante**, **cum**, **contra**, **excepto**, **inter**, **per**, **pro**, **secundum**, **sine**, **sub** e **super**.

Após a identificação de passagens contendo adjuntos adverbiais, iniciados por preposições, em latim, examinou-se o percurso de alguns desses elementos de relação, verificando-se que a gramaticalização dos mesmos ocorreu tanto mediante alterações gramaticais como através de alterações semânticas.

2.1 Alterações gramaticais

No que se refere às alterações gramaticais, foram encontrados os processos de sintaticização exemplificados a seguir.

2.1.1 Sintaticização

Entre os processos de sintaticização, no que diz respeito às preposições, registraram-se: recategorização sintática e relações intersentenciais.

2.1.1.1 Recategorização sintática

A maioria das preposições encontradas no *corpus* foi gramaticalizada como tal através do processo de recategorização sintática que, segundo os autores, teria ocorrido até o período áureo do latim. Dentre elas, citam-se: **ante**, **inter**, **cum**, **contra**, **de**, **per**, **pro**, **secundum**, **sine** e **super**. Também através da recategorização sintática, gramaticalizou-se a preposição latina **excepto**.

Nesse grupo, ocorreram os seguintes processos:

N > Prep.

Segundo E. Faria (1958:264), as preposições latinas **cum** e **de** são provenientes de forma casual do nome que se tornaram, inicialmente, advérbios, passando

depois a preposições. Também a forma latina de locativo **inter** foi gramaticalizada como preposição, aparecendo apenas uma vez como advérbio. Nos *Diálogos de São Gregório* encontram-se:

(1) *[...] ubi dum vir Dei* **cum** *fratribus pervenissit* (2, 124, 23-24)
(E o santo homen de Deus pois chegou **con** seus frades ali hu o corpo jazia (2, 32, 21))

(2) *[...] ex eadem domo percepisset [...] sed saxum ingens subito* **de** *tecto cecidit eique in verticem venit* (1, 54, 1-3)
[...] e saindo-se da casa, caeu huu seixo ***do*** *teito da casa e deu-lhi na cabeça* (1, 18, 13)

(3) *[...] cumque subito oculos ad vestimentum suum* **inter** *extensa brachia reduxissit* (1, 55, 11-12)
(E parando el mentes ao manto que tiinha tendudo **antr**'os braços (1, 19, 13)).

V > Prep.

Em latim, há preposições gramaticalizadas através desse processo de recategorização sintática, mediante a busca de formas nominais do verbo. É o que acontece, por exemplo, com a preposição **excepto**, exemplificada a seguir:

(4) *[...] tribusque annis,* **excepto** *Romano monacho* (2, 76, 9-10)
([...] e jouve hi tres anos que nunca o homen do mundo conhoceu, tirado aquel monge que avia nome Romaão (2, 1, 41)).

Numeral ordinal > Prep.

A forma de numeral ordinal pode recategorizar-se como preposição. Um exemplo que pode ser citado é do numeral **secundum** em latim que passou a ser usado também como preposição, mantendo-se o uso como numeral ordinal e como preposição, o que se pode observar no exemplo que se segue:

(5) [...] *die viro altero* **secundum** *viri Dei sententiam funditus finivit vitam* (1, 54, 4-5)
([...] e en outro dia morreu assi como dissera o santo bispo (1, 18, 14)).

Adv. > Prep.

Dentre as preposições provenientes de advérbios, citam-se: **ante**, **contra**, **foris/ foras**, **post/ de post**, **super**, exemplificadas a seguir:

(6) *[...] reversumque mancipium* **ante** *ora discumbentium piscem cum aqua fudit* (1, 17, 16 e 18, 1)
([...] e quando se tornou o mancebo, deitando a agua da canada **ante** aqueles que hi siiam comendo, caeu o peixe en terra (1, 2, 9))

(7) *Venerabilis autem pater* **contra** *vitam suam inardiscere sacerdotis animum videns* (2, 92, 12-14)
(E pois o honrado padre San Beento vio que o coraçon daquel prelado era tam acezo en mal **contra** sa vida (2, 8, 18))

(8) *[...] proici missisque* **foras** *fratribus cellam clausit; qui oratione instantius quam solebat incubuit* (2, 98, 13-14)
([...] e pois deitou todolos frades **fora da** cela, deitou-se en as oraçon o mais fortemente que soia (2, 11, 11))

(9) *Simplicio, qui congregationem illius* **post** *eum tertius rexit* (2, 73, 3-4)
(O terceiro ouve nome Simplicio que foi terceiro abade **depós** el (2, 1, 26))

(10) *[...]* **super** *sepulchrum illius rusticus quidam arcam cum frumento posuit* (1, 38, 1-2)
([...] e huu homen bõõ simprez pôs hua arca de triigo **sobrelo** seu muimento (1, 9, 4)).

Segundo M. Bassols de Climent (1956:226 e 235), a maioria das preposições provém de advérbios. No latim do Baixo Império, acentua-se o uso dos advérbios como preposições, como **contra**, **post**, entre outros. Assim, uma mesma partícula podia ser usada como advérbio, preverbo e preposição. Todavia, em latim, restam apenas tênues vestígios do emprego adverbial dessas preposições de formação mais antiga, ao passo que as preposições latinas de origem adverbial mais recente continuaram a ser usadas como advérbios. É o que ocorre, por exemplo, com os advérbios: **coram** ('abertamente'), **clam** ('às escondidas'), **erga** ('frente a frente'), **adversus** ('na direção de'), entre outros.

2.1.1.2 Relações intersentenciais

Entre as preposições documentadas no *corpus*, verificou-se que, desde o latim, algumas delas, além de relacionar vocábulos, foram empregadas para relacionar sentenças. Assim, no exemplo dos *Diálogos de São Gregório* apontado a seguir, observa-se o uso da preposição latina **ante** como introdutora de sentença:

(11) *[...] quatinus postulando mereantur accepere quod eis omnipotens Deus* **ante** *saecula disposuit donare* (1, 49, 3-4)
(Por esso [...] non fez Deus senon aquelo que ordinhado tiinha e aquelo que primeiramente soubera que se avia de fazer **ante que** o mundo fosse feito (1, 16, 24)).

2.2 Alterações semânticas

No que se refere às alterações semânticas, as preposições estudadas, na maioria das vezes, evidenciam um processo de extensão metafórica, embora ocorram também processos metonímicos.

2.2.1 Processos metafóricos

De acordo com a teoria localista, adotada por inúmeros lingüistas, como B. Pottier (1962), J. M. Anderson (1975), J. Lyons (1980), G. Lakoff e M. Johnson (1980), C. J. Fillmore (1989), S. Svorou (1993), entre outros, as expressões espaciais são fundamentais, no plano lingüístico, uma vez que servem de modelos estruturais a outras expressões.

Para G. Lakoff e M. Johnson (1980:xi) e outros estudiosos, a língua faz parte da cognição humana. As manifestações da cognição, como experiência, compreensão e imaginação, são necessárias para que os homens entendam a língua, bem como para o desenvolvimento da linguagem em geral. Para eles, o significado lingüístico está incorporado às formas da língua e à experiência do mundo.

Segundo esses autores (p. 3), a metáfora é para a maioria das pessoas um desvio da imaginação poética, uma matéria de linguagem extraordinária, sendo vista, além disso, como característica de uma língua. Entretanto, a metáfora é, principalmente, o meio de conceber uma coisa em termos de outra e sua função primária é a compreensão.

Admitindo-se que a maioria do sistema conceitual normal é estruturada metaforicamente, os primeiros conceitos a serem compreendidos diretamente são os espaciais simples, derivados da experiência. Assim, numa visão localista, esses autores consideram que, num primeiro passo para a metáfora, parte-se de conceitos espaciais, ampliando-se para conceitos temporais e para outros mais abstratos.

S. Svorou (1993), em seu estudo da codificação e expressão de relações espaciais, busca estabelecer semelhanças e diferenças entre as línguas. Esse estudo refere-se, principalmente, à origem e à mudança de morfemas gramaticais espaciais, bem como suas características semânticas e morfossintáticas. Por um lado, foram encontradas semelhanças no modo como morfemas gramaticais espaciais originam-se e apresentam mudanças no seu desenvolvimento, e, por outro lado, no modo como se usam tipos específicos de morfemas gramaticais espaciais para expressar relações temporais e outras relações não-espaciais. Para ela, essas semelhanças entre as línguas é motivada pela experiência do homem no mundo, o que depende da configuração física e do aparato neurofisiológico das pessoas, bem como das culturas individuais.

Para todos os localistas, o espaço é a fonte dos conceitos temporais e de conceitos mais abstratos.

Todas as preposições documentadas no *corpus* deste estudo, tanto na língua latina como na língua portuguesa, foram empregadas, basicamente, em seu sentido espacial, estendendo seu uso pelas acepções temporais e outras noções abstratas.

M. Bassols de Climent (1956:238-9) assinala que o significado originário das preposições era material e concreto, uma vez que elas expressavam relações de caráter local ('separação' ou 'movimento' no espaço). Essas relações se aplicaram logo ao tempo e a noções mais abstratas, destinadas a precisar o significado da frase, para indicar a 'causa', o 'modo', o 'fim', o 'resultado' ou 'conseqüência', a 'referência', a 'comparação', o 'meio' ou o 'instrumento', a 'conformidade', entre outras.

A título de exemplificação, serão apontadas algumas passagens dos *Diálogos de São Gregório* em que a preposição latina **in** é empregada nas acepções de 'espaço', 'tempo' e 'noções mais abstratas':

'Espaço':

(12) *[...] qui mox ut monasterium exiit, contra se adsistere aperto ore draconem* **in** *itenere invenit* (2, 117, 10-11)

([...] e el pois foi fora do moesteiro achou huu dragon estar **na** carreira con sa boca aberta (2, 25, 6))

'Tempo':

(13) *[...]* **in** *ipso autem biduo more suo in oratione fuit occupatus* (2, 118, 15-16)

([...] e **en** aqueles dous dias foi San Beento sempre en as oraçon (2, 27, 7)

'Modo':

(14) *[...]* **in** *monachico habitu Valeriam fugiens petiit* (1, 29, 1)

([...] fugio aa cidade de Valeria **en** hávito de monge e rogou (1, 5, 9))

'Meio':

(15) *[...] adiuro vos* **in** *nomine Domini Dei nostri Ihesu Christi, recedite hinc* (1, 56, 14-15)

([...] e de vos mando **en** nome de Nosso Senhor Jesu Cristo que vós vaades (1, 21, 5)

'Causa':

(16) *[...] sicque* **in** *duobus miraculis duorum patrum est virtutes imitatus* (1, 45, 18-19)

([...] e assi **en** dous miragres que fez novos semelhou dois padres santos que ante el foron (1, 5, 75)

'Fim':

(17) *[...] sibique eas abscondit* **in** *sinu* (2, 109, 10-11)

([...] e per que podessen mais perseverar **en** seu serviço (2, 19, 3)).

Verifica-se um entrecruzamento no sistema preposicional, uma vez que várias preposições podem expressar a mesma relação. Embora cada um desses elementos possua uma significação fundamental e todas elas sejam distintas entre si, pode-se empregar duas ou mais delas numa frase com o mesmo sentido.

Diante de tais observações, pode-se pensar como E. Coseriu (1967:107) que cada palavra possui um significado nuclear e uma série de significados laterais, dentro da esfera de significados possíveis de cada forma. Daí a possibilidade de intercâmbio de seus usos por esses significados laterais, vindo a coincidir na expressão da mesma relação.

Do mesmo modo, B. Pottier (1962:127) assinala que as preposições possuem uma significação fundamental, independente do discurso, onde elas tomam diversas acepções. Assim, esse lingüista parte da idéia de que cada preposição apresenta uma significação fundamental, de caráter abstrato e geral ('espaço', 'tempo' e 'noção'), no nível da língua, e que a realização da significação externa é contextual, situando-se no nível do discurso. Das diversas realizações, poder-se-ão depreender

o semema básico e outros derivados dele ou não. As preposições realizam-se por áreas significativas, sendo, pois, agrupadas pelos traços sêmicos.

A partir do estudo dos diversos autores que tratam de sincronias diferentes, verifica-se que as preposições se desenvolvem sempre do seu sentido espacial para acepções mais abstratas, metaforicamente motivadas. Na literatura da gramaticalização, admite-se a existência dessa unidirecionalidade dos domínios de conceitualização. Entretanto, vale ressaltar que não há rigidez no sentido de que essas ampliações sejam apenas em uma direção, conforme propõem alguns autores. Desse modo, a partir de um sentido espacial, uma preposição pode ampliar-se em direção a uma maior abstração, apresentando irradiações, sem, necessariamente, passar pelo sentido temporal.

2.2.2 Processos metonímicos

A metonímia consiste no emprego de uma entidade para fazer referência a outra, possuindo uma função referencial, que permite tal uso.

A metonímia, considerada como um elemento no processo de gramaticalização, diz respeito a uma mudança de sentido provocada por uma associação sintática de itens, afetando a gramática da língua, uma vez que origina nova forma gramatical.

Com relação aos processos metonímicos que atuam sobre as preposições, pôde-se observar, no *corpus* analisado, que algumas preposições foram estendidas da sua função básica de relacionar vocábulos para a função conjuntiva de relacionar sentenças, fato que está documentado em latim e em português. Nos *Diálogos de São Gregório*, registra-se, em latim, o emprego da preposição **ante** para relacionar sentenças com a acepção temporal de 'anterioridade', como no seguinte exemplo:

> (18) *[...] quatinus postulando mereantur accepere quod eis omnipotens Deus* **ante** *saecula disposuit donare* (1, 49, 3-4)
> (Por esso [...] non fez Deus senon aquelo que ordinhado tiinha e aquelo que primeiramente soubera que se avia de fazer **ante que** o mundo fosse feito (1, 16, 24)).

3 Observações sobre os processos de gramaticalização de preposições documentadas nos *Gregorii Magni Dialogi Libri IV*

No que diz respeito à gramaticalização de preposições encontradas no *corpus* analisado, serão feitas algumas considerações.

Observa-se, no quadro a seguir, o número de ocorrências das preposições latinas nas acepções de 'espaço', 'tempo' e 'outras noções mais abstratas':

Ao observar alguns critérios propostos por B. Heine, U. Claudi e F. Hünnemeyer (1991:156-8) de que as preposições que estabelecem "relações lógicas" são mais gramaticalizadas do que aquelas que estabelecem relações temporais e espaciais e de que uma categoria referente a um conceito em três dimensões é

Preposições	Espaço	Tempo	Noções abstratas
IN	249	5	63
DE	27	-	36
PER	13	3	31
AD	113	2	25
PRO	-	-	23
CUM	39	2	22
SINE	-	-	5
INTER	6	-	4
CONTRA	5	1	4
POST	-	15	1
SUB	4	3	1
SUPER	17	1	1
SECUNDUM	-	-	1
ANTE	20	-	1
EXCEPTO	1	-	-

Ocorrências das preposições latinas nos
Gregorii Magni Dialogi Libri IV,
nas acepções de Espaço, Tempo e Noções abstratas.

menos gramaticalizada do que uma ligada a um conceito de uma dimensão, pode-se concluir que, em latim, as preposições **in**, **de**, **per**, **ad**, **pro** e **cum** são mais gramaticalizadas, em virtude de estarem documentadas em maior número de vezes em acepções abstratas, enquanto a preposição **excepto** demonstra ser a menos gramaticalizada, visto que ocorre apenas em sentido espacial.

Segundo esses lingüistas (p. 157), as preposições mais abrangentes são mais gramaticalizadas. Assim, por exemplo, a acepção de 'modo' das preposições latinas **per** e **pro**, documentadas no *corpus*, é mais gramaticalizada do que as acepções de 'instrumento' e 'meio' desses elementos.

Os referidos autores (p. 157-8) observam que, se um dado morfema governa tanto sintagmas nominais como sentenças, então, o último uso é mais gramaticalizado do que o anterior. Assim, conjunções são mais gramaticalizadas do que preposições. Pode-se inferir, finalmente, dessa última afirmativa que, devido ao fato de terem sua origem em nomes, numerais, verbos e advérbios, as preposições são mais gramaticalizadas do que as classes que as originaram.

4 Considerações finais

Conforme salientou-se neste trabalho, recentemente, os estudos da mudança lingüística têm sido retomados pelos estudos da gramaticalização.

Observa-se que é necessário investigar a história das formas gramaticais não só para explicar a sua variação, mas também porque essa história reflete aspectos mais profundos da interação social e aspectos da construção cognitiva dos seres humanos (Svorou, 1993:102-103).

Para satisfazer as necessidades de comunicação, no que se refere às preposições, percebe-se que, com a finalidade de criar novas formas, já na língua latina, se recorreu a outras palavras, como: nomes, numerais, verbos, advérbios etc., ocorrendo processo semelhante na língua portuguesa.

Desse modo, criam-se novas formas, inicialmente dotadas de grande força expressiva, mas que, com o passar do tempo, sofrem generalização. A significação dessas formas se cristaliza e, assim, elas se tornam estereotipadas.

Finalmente, verifica-se que as preposições estudadas encontram-se em diferentes graus de gramaticalização, uma vez que, enquanto algumas delas se referem mais ao seu sentido espacial, outras são empregadas em sentidos cada vez mais abstratos.

Pôde-se observar que as mudanças que ocorreram na língua latina e na portuguesa comprovam a presença de processos de gramaticalização, tanto na história da língua latina como também na história do português.

Referências bibliográficas

BASSOLS DE CLIMENT, M. *Sintaxis latina*. Madrid: C. Bermejo, 1956.

CASTILHO, Ataliba T. de. A gramaticalização. *Estudos lingüísticos e literários*, Salvador, v. 19, p. 25-64, mar. 1997.

COSERIU, E. Sistema, norma y fala. In: COSERIU, E. *Teoría del lenguaje y lingüística general*: cinco estudios. 2. ed. Madrid: Gredos, 1967. p. 11-113.

FARIA, Ernesto. *Gramática superior da língua latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

HEINE, Bernd; CLAUDI, Ulrike; HÜNNEMEYER, Friederike. *Grammaticalization*: a conceptual framework. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors*; we live by. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *A mais antiga versão portuguesa dos quatro livros dos Diálogos de São Gregório*, 1971. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Estruturas trecentistas*: elementos para uma gramática do português arcaico. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

MORICCA, Umberto (Ed.). *Gregorii Magni Dialogi Libri IV*. Roma: Tipografia del Senato, 1924.

POGGIO, Rosauta Maria Galvão Fagundes. *Relações expressas por preposições no período arcaico do português em confronto com o latim*, 1999. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia.

POTTIER, B. *Systematique des elements de relations*. Paris: Klincksieck, 1962.

SVOROU, Soteria. *The grammar of space*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1993.

Observações sobre a expressão verbo-temporal do latim ao romance

Teresa Leal Gonçalves Pereira

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Estudo da expressão verbo-temporal latina e românica. Através da história das formas temporais na língua latina percebem-se mudanças peculiares, cujas conseqüências estruturais são notáveis para a melhor representação do tempo. A caracterização dos diversos processos de gramaticalização poderá vir a contribuir para o esclarecimento da criação de novas formas de designações temporais românicas.

Abstract

The aims of this paper is to present a brief report of tense and aspect systerms in Latin and the Romance developed compound tense. The study of the history shows the opposition of two series in Latin (*infectum – perfectum*) and European languages, especially Romance, with structures quite different through process of grammaticalization.

Ao examinarmos alguns aspectos do processo de gramaticalização do pretérito perfeito composto, desde o latim às línguas românicas, como parte de um projeto de pesquisa mais amplo que se encontra em desenvolvimento, observamos que o sentido de posse do verbo transitivo latino *habere* concorria com os sentidos locativo e existencial, quando acompanhado de verbos que expressavam estados sensitivos e cognitivos. Do ponto de vista sintático, é relevante a mudança da ordem padrão OV > VO, para que a perífrase verbal fosse percebida com o valor de passado. O verbo *habere* tende a depender do verbo não finito desse tipo de construção. No entanto, só quando exemplos em que a concordância deixa de ocorrer é que essa mudança de estrutura pode ser evidenciada.

No latim, sem consideração de tempo, as formas do *infectum* e do *perfectum* opunham-se quanto ao aspecto verbal, em duas séries, conforme a designação de uma ação inacabada ou em desenvolvimento (*infectum*), ou a indicação de uma ação concluída (*perfectum*).

Essa realidade lingüística sofreu alterações decorrentes da necessidade de se expressar as relações de tempo, no cotidiano, na língua latina falada e no período do românico comum.

Geralmente se admite um contraste na significação do verbo e do nome (substantivo e adjetivo), baseando-se no fato de serem as desinências pessoais o que caracteriza, formalmente, o verbo; dessa forma, o particípio seria excluído do conjunto das formas verbais. Porém, o que se verifica é que o contraste existente entre a significação do verbo e do adjetivo não é necessariamente dependente das desinências verbais em si. Seria mais admissível postular essa diferença a partir da possibilidade que os nomes têm de exprimir uma propriedade permanente, enquanto os verbos expressam um processo limitado no tempo. Essa idéia associada a uma forma e função adjetiva encontra-se no particípio, que se presta a dotar a expressão de um acontecimento de um valor de atributo. Observa-se que o particípio passado latino teria a sua origem nos adjetivos indo-europeus em *–to*[1].

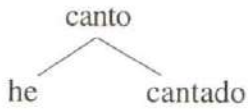
---

[1] H. PAUL. *Princípios fundamentais da história da língua*. Tradução de Maria Luisa Schemann. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1966. p. 380-381.

Conforme a proposta de R. Langacker[2], os adjetivos e os verbos seriam incluídos entre as categorias lingüísticas classificadas como relacionais, sendo que os verbos designam processos, e os adjetivos, juntamente com os advérbios, relações atemporais.

Nas formas compostas, o particípio, sem carga de potência temporal, aproxima-se muito da categoria de um adjetivo. Para que seja empregado com valor verbal, há que ser aplicado um processo que o carregue de tensão temporal. O verbo auxiliar assume, então, esse papel de renovação e verbalização do particípio. É esse último que, sem perder o seu caráter terminativo original, apresenta certo valor de 'passado' incorporado a todas as formas compostas, opondo-se, assim, às correspondentes formas simples.

Para L. Tesnière, trata-se de um processo de segmentação analítica das formas simples em dois elementos[3]:



A forma simples confere parte das características do seu valor semântico à forma do particípio, enquanto a outra parte do valor gramatical é aplicada à forma auxiliar.

As formas compostas, caracterizadas como inovações românicas, já eram usadas no latim, desde a época de Plauto, mas constituíam-se em uma opção de estilo. Quando o perfeito adquiriu o valor secundário de pretérito, a perífrase formada com *habeo* e o acusativo do particípio passivo era uma construção que se verificava, habitualmente, no período pré-clássico, embora se torne evidente a autonomia tanto do particípio como do verbo *habere*, ex.: *cognitum habeo, scriptum habeo, perspectum habeo, deliberatum habeo*[4].

Na época de Cícero, o seu emprego literário torna-se cada vez mais restrito. Supõe-se que, desde então, o seu uso já estava sendo difundido e expandindo-se, cada vez mais, com características populares, razão por que os escritores passavam a evitá-lo, nas suas produções mais cuidadas. Apesar disso, encontramos:

> *Quae cum ita sint, de Caesare satis hoc tempore dictum habeo* (Cícero, *Phil.*, 5, 52)
> 'Sobre as circunstâncias, eu verei o que tenho dito de César como suficiente no presente.'

---

[2] R. W. LANGACKER. *Foundations of cognitive grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1987. v. 1. p. 189.

[3] L. TESNIÈRE apud ALLARCOS LLORACH, E.. Estructura del verbo español. In: E. ALLARCOS LLORACH. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 1970. p. 75-6.

[4] V. VÄÄNÄNEN. *Introducción al latín vulgar*. Versión esp. de Manuel Carrión. Madrid: Gredos, 1967. p. 209-10.

Os verbos latinos *habere* e *esse* eram usados junto aos particípios passados, que funcionavam como adjetivos, concordando em gênero, número e caso com o complemento verbal. Quanto mais a significação independente de *habere* e *esse* se esvai, a gramaticalização se processa, aumentando o conceito de atividade do particípio e a significação da perífrase aproxima-se do perfeito.

O perfeito composto indica uma ação que acaba de ser efetuada, uma ação próxima e cujos resultados encontram-se no presente, ou, ainda, um ponto de vista subjetivo da parte do interlocutor, na maioria das vezes, com valor afetivo.

Em latim da baixa época, passou a se constituir em uma perífrase que substitui o perfeito:

> *Episcopam invitatum habeo* (Greg. Tur. *Patr.* 3,1)
> ('convidaste o bispo').

Essas formas compostas, em espanhol, muitas vezes são empregadas acompanhando advérbios como: *hoy, ahora, estos días, esta semana, esta tarde, esta mañana, este mês, esta temporada, hogaño, todavia no, en mi vida, durante el siglo presente*, ou de outros complementos que indicam que a ação se dá no momento presente de quem fala ou escreve e, desse modo, influem no seu significado e nas relações temporais, aspectuais ou modais:

> *Me dijeron esta mañana que te habías ido;*
> *Este año he estado en Londres.*

Nesses casos, a forma composta conserva a significação temporal do presente, cuja origem é a do auxiliar empregado. Como se sabe, o presente gramatical das línguas românicas, diferentemente do presente latino, é uma fração do tempo abstrato que contém uma fração do passado e do futuro. O valor do perfeito composto é, pois, o de ações produzidas no 'presente ampliado' para o passado.

Quando a temporalidade não se encontra marcada exteriormente, o conceito do 'presente ampliado' depende de fatores subjetivos, por isso é que existe a possibilidade do emprego afetivo do perfeito composto.

Apesar de haver diferenças aspectuais e modais, é certo que no uso lingüístico são percebidas diferenças temporais diversas entre as formas simples e as formas compostas.

Na Idade Média, as produções românicas de caráter literário também adotam essas construções, em que é constante a concordância do particípio com o complemento direto. Nos primeiros documentos românicos da Espanha, o que prevalece é o valor da significação independente do verbo *haber*, como 'ter', 'possuir'. Quando o verbo *tener* passou a deslocar o sentido independente de *haber*, verifica-se o uso cada vez mais freqüente desse último como auxiliar.

Em alguns exemplos do *Libro de Alexandre*, é freqüente o uso do particípio, concordando em gênero e número com o complemento:

Veo que los agueros avedes olvidados 729b;
La tierra que me manda yo me la he ganada 1282;
Grant cosa as pedida 389 a.

É interessante observar que, no francês, ainda hoje é possível haver concordância do particípio com o complemento direto, tendo o particípio o valor sintático de um adjetivo, com o auxiliar *être* e os verbos intransitivos (ativos ou pronominais): *Marie est arrivée à huit heures.* Com o verbo *avoir,* os verbos transitivos e os pronominais transitivos, a concordância se verifica sempre que a expansão nominal do verbo ou o complemento direto antepõem-se ao verbo principal: *l'allocution que Marie a prononcée; la voiture qu'il s'est achetée*. Quando a inversão não ocorre, dá-se a invariabilidade: *Marie a prononcé une allocution; Il s'est acheté une voiture*. Esses tipos de variabilidade e invariabilidade do particípio são, no entanto, facultativos, na fala[5].

No fim do século XVI, a diferença entre o perfeito simples e o composto já está bem definida e, a partir do XVII, o emprego da forma simples pela composta é sentido como arcaísmo afetado, latinismo, ou devido à licença poética.

Segundo Alarcos Llorach[6], no espanhol, o perfeito composto tinha, inicialmente, um valor de duração presente, como resultado de uma ação anterior:

pagado vos he.

Em seguida, o seu valor passou a ser o da expressão da ação continuada durativa ou iterativa, que produziu um estado presente :

tanto avemos hecho;
mas gané e he ganado.

Da mesma forma, temos em português semelhante processo:

que motivos tenho eu dado;
À sombra do lindo céu – eu juro, tenho jurado.

Mais tarde, a perífrase adquire o valor de uma ação momentânea, imediatamente anterior ao presente gramatical:

tan gran palabras havéis oído.

Finalmente, o seu uso passa a ter o sentido de uma ação momentânea não imediatamente anterior, mas percebida em relação com o presente, o que significa que ela se estende, na sua produção, para o 'presente ampliado':

según después me ha dicho.

---

[5] G. MOIGNET. *Systématique de la langue française*. Ouvrage posthume publié par les soins de Jean Cervoni, Kerstin Schlyter et Annette Vassant. Paris: Klincksieck, 1981. p. 68-70.

[6] E. ALARCOS LLORACH. Perfecto simple y compuesto. In: E. ALARCOS LLORACH. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 1970. p. 46.

O processo de gramaticalização leva o verbo *haber* a perder o seu sentido concreto, até reduzir-se a um mero signo formal, com o mesmo valor de um sufixo; o particípio, por sua vez, perde o seu valor de substantivo, como complemento do verbo, e representa, apenas, a raiz verbal, com a modificação temporal que possuía, anteriormente.

O verbo *haber* chega a substituir, na função de auxiliar, o verbo *ser (había nacido,* em vez de *es nacido, había partido* em lugar de *es partido),* com verbos intransitivos, o que não ocorre nas línguas francesa, provençal e italiana.

Em castelhano e português, essa transformação foi completa e generalizou-se. No catalão, segundo Francisco Marsá[7], o pretérito é, quanto à sua temporalidade, também, uma forma de passado com limite ao 'presente ampliado', coincidindo com o pretérito castelhano:

> *Senyor, tu has deslliurada la mia ànima de infern e has salvat mi dels devallants al llach* (R 210, 9-11) ;
> *Tu, empero, Senyor, has deslliurada la mia ánima que no perís* (R 210, 16-17);
> *moltes vegadas he vist morir hòmens e bèsties e oçells* (MP 65);
> *en tenebres he parat lo meu lit* (MP 533).

No galego, porém, tal como no latim, as formas verbais do pretérito são simples. O sistema temporal galego não conserva os tempos compostos (*aver* ou *seer* e particípios). Os exemplos encontrados limitam-se à documentação medieval, quando a significação aspectual é dominante.

Nos casos em que o verbo *ter* é usado com o particípio passado, diferentemente do português, em que esse verbo assume, parcialmente, no sistema verbal, a função de auxiliar em substituição ao verbo *haver*, o seu valor é de uma perífrase de valor reiterativo.

Dessa forma, pode-se dizer que, nas línguas românicas atuais, a transição da construção adjetiva para a construção especial de particípio é passível de observação: francês: *j'ai vu les dames*; *je les ai vus*; *les dames que j'ai vues*; italiano: *ho veduta la donna*; *ho vedute le donne*; *ho veduto la donna*; em espanhol, a flexão desaparece, completamente, na forma composta com o verbo auxiliar *haber*: *la carta que he escrito*; *he escrito una carta*. Porém, com o verbo *tener*, que se tornou usual mais tardiamente, a flexão sempre se mantém: *tengo escrita una carta*; *las cartas que tengo escritas*.

A temporalidade resulta da relação que se estabelece entre ela e o seu suporte pessoal, pelo fato de que a pessoa está ligada a uma ordem que se apresenta no ato da fala, situado, por definição, no presente do locutor. O verbo será, pois, como medida de falar quer do autor do ato da fala, no momento em que ele fala, quer do interlocutor, nesse mesmo momento, ou, ainda, de um ser que exclui esses

---

[7] F. MARSÁ. Sobre dos tiempos verbales en Bernat Metge. *Revista Española de Lingüística*, año 5, fasc. 2, p. 315-31, jul.-dec. 1975.

dois, além de combinações variadas que incluem ou excluem o locutor. Ele poderá falar de cada um desses seres, situando-os em um tempo distinto do ato do discurso. O verbo é capaz de formar uma frase temporal, porque é capaz de estabelecer as distâncias, ao mesmo tempo, em relação ao autor do ato da fala e em relação ao momento em que se produz o ato do discurso. É nesse sentido que se pode dizer que ele atualiza o discurso.

Referências bibliográficas

ALARCOS LLORACH, Emilio. Perfecto simple y compuesto. In: ALARCOS LLORACH, Emilio. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 1970. p. 13-49.

ALARCOS LLORACH, Emilio. La estructura del verbo español. In: ALARCOS LLORACH, Emilio. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 1970. p. 50-89.

LANGACKER, Ronald W. *Foundations of cognitive grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1987. v. 1.

MARSÁ, Francisco. Sobre dos tiempos verbales en Bernat Metge. *Revista Española de Lingüística*, año 5, fasc. 2, p. 315-31, jul.-dec. 1975.

MOIGNET, Gérard. *Systématique de la langue française*. Ouvrage posthume publié par les soins de Jean Cervoni, Kerstin Schlyter et Annette Vassant. Paris: Klincksieck, 1981.

PAUL, Hermann. *Princípios fundamentais da história da língua*. Tradução de Maria Luisa Schemann. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1966.

VÄÄNÄNEN, Veikko. *Introducción al latín vulgar*. Versión esp. de Manuel Carrión. Madrid: Gredos, 1967.

Estudos Literários

Nación y transculturación en la etnología y la narrativa cubanas

Arnaldo E. Valero

Instituto de Investigaciones Literarias
«Gonzalo Picón Febres»
Universidad de Los Andes

Resumen

Con Hayden White hemos aceptado que la historia y la ficción literaria hallan en la narratividad una estrategia indispensable para su producción discursiva. También los balances antropológicos de rituales usos y costumbres de algunos pueblos exigen la perfomance de una organización discursiva tributaria de la narratividad. En el caso de la narrativa cubana de la primera mitad del siglo XX, es bastante probable que el modelo de competencia discursiva de quienes optaron por representar la realidad cultural de los sectores populares se haya consolidado a partir del impacto que tuvo en el imaginario republicano de dicho país la producción antropológica de Fernando Ortiz (1881-1969).

Abstract

With Hayden White, we admit that literary history and fiction find an indispensable strategy for their discursive production in narratives. Also, the anthropological oscillations of rituals, uses and customs of some peoples demand the performance of a discursive organization which is a tributary of narrativity. In the case of Cuban narrative in the first half of the 20th century, it is likely that the model of discursive competence of those who opted for representing the cultural reality of popular sectors has consolidated itself with the impact that reviews the anthropological production of Fernando Ortiz (1881-1969) in that country´s Republican imaginary.

Entre el grupo de intelectuales que durante el siglo XX reflexionaron con mayor detenimiento y objetividad en torno a las condiciones, naturaleza y resultados de los procesos de contacto intercultural en el Caribe se destaca el polígrafo cubano Fernando Ortiz (1881-1969). Se distingue por su constancia, su inquietud y una trayectoria marcada por el interés propio de alguien preocupado por encontrar soluciones efectivas a los problemas que la modernización periférica había generado en una república que aún no había logrado liquidar los problemas generados por su pasado colonial.

Criminólogo de formación, en sus primeras investigaciones Fernando Ortiz se ocupó del aspecto antisocial de las prácticas religiosas de los afrocubanos, mas progresivamente fue distanciándose de la orientación establecida por la escuela de Lombroso hasta adquirir – a finales de la década del treinta – una perspectiva más acorde con el desafío intelectual supuesto en el intento de comprensión de la compleja realidad cultural de su país. Es entonces cuando imparte sus conferencias «La religión en la poesía mulata» (1937) y «Los factores humanos de la cubanidad» (1939) y publica *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), textos que al realizar un balance de las condiciones y los efectos de la transculturación en el Caribe permiten suponer la existencia de cierta unidad cultural antillana.

En el presente artículo intentaré establecer los vínculos existentes entre las primeras propuestas narrativas de escritores como Alejo Capentier, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré con las nociones de patrimonio, cultura y nación que fueron desarrollándose a partir de las investigaciones criminológicas y antropológicas realizadas por Fernando Ortiz desde 1905 hasta 1940.

El contexto

Entre los años de 1928 y 1940 aparecen unos cuantos textos que dan cuenta de un proceso destinado a consolidar y legitimar un discurso antropológico concebido desde una perspectiva acorde con la realidad cultural de América Latina y el

Caribe. 1928 es el año de publicación del conjunto de ensayos que el etnólogo haitiano Jean Price-Mars recogiera bajo el título de *Así habló el tío* en respuesta a los catorce años de ocupación de Haití por parte de las tropas norteamericanas. 1940 es la fecha de aparición del *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Entre ambas fechas aparecieron otros textos de gran interés, entre los que cabe destacar *Casa-Grande y Senzala* (1936) de Gilberto Freyre y *The Black Jacobins* (1938) de C.L.R. James. Estos libros, en su totalidad, han llegado a jugar un rol fundamental en el proceso de imaginación de las naciones que conforman el área puesto que sus autores asumieron una posición sumamente crítica con respecto a las perspectivas que habían impedido emprender balances acertados de las contribuciones realizadas por los miembros de los sectores populares, especialmente los de ascendencia africana, en el proceso de consolidación de dichas comunidades nacionales.

Uno de los aspectos que caracteriza al período que nos ocupa es el colapso que sufre uno de los grandes metarrelatos de la modernidad: el que sostenía que la historia del mundo occidental podía entenderse como el éxito de un propósito moral en el tiempo. Sin embargo, no por esto debemos pensar que el cuestionamiento que realizaron los antropólogos que nos ocupan a las nociones de *cultura civilización* y *progreso* obedezcan a la misma circunstancia. Dos razones deben ser tomadas en cuenta a la hora de hablar de este singular proceso de crítica al orden occidental: por un lado, la desmesurada injerencia que empezaron a tener los EEUU, bastión indiscutible de una idea bastante relativa de «progreso», en la política de los países de América Latina y del Caribe. La ocupación norteamericana de Haití, por ejemplo, fue la circunstancia histórica que precipitó la publicación de *Así habló el tío*. En el caso específico de la producción de Fernando Ortiz, no debemos olvidar que una de las principales preocupaciones que lo embargó, como a muchos otros de sus compatriotas, fue la terrible sujeción de su país a la arbitraria política estadounidense impuesta por la Enmienda Platt. Otro aspecto que probablemente haya incidido en este proceso de crítica a las nociones occidentales de progreso y civilización es la serie de conclusiones a las que se llega en virtud del balance que se hace de la presencia de Occidente en nuestro continente. Por cualquiera de estas dos razones, las críticas que estos autores le hicieron a las nociones antes mencionadas fueron considerables; cualitativa y cuantitativamente hablando, mas, por razones de economía textual, apenas nos tomaremos la libertad de citar, dada su contundente elocuencia, una de las conclusiones que ofrece Gilberto Freyre tras haber demostrado que la presencia de occidente en Brasil no implicó necesariamente un mejoramiento en ciertos aspectos de la vida colonial: «la civilización y la sifilización andan unidas». (FREYRE, 1977:71)

En sus textos, Price-Mars, Ortiz y Freyre demuestran su disposición a despojarse de las perspectivas que hasta entonces habían condicionado la mirada antropológica para, de este modo, evaluar con la mayor objetividad posible las manifestaciones culturales de los sectores populares de ascendencia africana. En el

caso del autor de *Así habló el tío* esta disposición llega a ser explícita cuando participa de la observación que hiciera Lévy-Bruhl en las *Funciones mentales en las sociedades inferiores* donde «señala en qué grave error caen los observadores que tratan de penetrar la psicología de los primitivos siguiendo la forma aplicada a analizar la mentalidad 'de un adulto blanco'» (PRICE-MARS, 1968:109).

En este mismo orden de ideas, y – ya lo había señalado Angel Rama – probablemente como consecuencia de una concepción de los procesos culturales en los que no se ve a los sectores populares como el estrato que menos aportes realiza en los procesos de contacto intercultural, el autor del *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* señalaba lo siguiente:

> Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (ORTIZ, 1978:96)

¿No está implícita, acaso, en estos señalamientos la necesidad de emprender los estudios que se hagan de las realidades culturales latinoamericanas y del Caribe desde una perspectiva acorde con la realidad que se está abordando? Por esta razón ¿No es legítimo suponer que en estas y muchas otras reflexiones, que por razones de economía textual no podemos incluir, se está proponiendo la apertura hacia una antropología deslastrada de una óptica eurocentrista, esto es, concebida desde lo que Angel Rama denominó perspectivismo latinoamericano?

Según Edward Said, las tres etapas que han definido toda empresa de expansión occidental son conocer, conquistar y reestructurar. La culminación de este proceso ha traído consigo la consolidación de lo que él ha denominado «estructuras de actitud y referencia», esto es,

> una virtual unanimidad en cuanto a que las razas sometidas debían ser gobernadas, en cuanto a la existencia de razas inferiores, en cuanto a que una raza en particular merecía, y se había ganado totalmente, el derecho a ser considerada como aquella cuya misión principal era extenderse fuera de sus propios dominios. (SAID, 1996:103).

Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar, *Ainsi parla l'oncle* y *Casa-Grande y Senzala* estarían inscritos dentro de un proceso destinado a rebatir las tesis difundidas en función de lo establecido por las estructuras de actitud y referencia. De su lectura se desprende que el reto inicial del antropólogo latinoamericano consistió en *inventariar el conjunto de elementos diferenciales de la nación*. Por esta razón, una de las metas trazadas por Price-Mars, Freyre y Ortiz consistió en sentar las bases para reconocimiento antropológico de la diferencia.

La cultura afrocubana: entre la superstición y la modernidad

Referirse a este proceso sin ofrecer un pequeño balance de los matices que llegaron a caracterizarlo desde un primer momento, resultaría deshonesto y hasta imperdonable. En principio, ninguno de estos autores fue ajeno al sistema de prejuicios o actitudes paternalistas que, con respecto a las manifestaciones populares, llegó a condicionar a los sectores ilustrados de nuestro continente. Por otro lado, el primer intento o aproximación que realizaron en pro de la comprensión de la cultura popular fue hecho a partir de las posibilidades que les brindaban las ciencias que para el período empezaban a adquirir prestigio en el seno de la intelectualidad europea. Además, para el sector que asumió el reto de construir el cuerpo social de las entonces repúblicas emergentes, la prioridad consistía en exponer la necesidad de definir los ejes normativos y judiciales para la contención de unos valores y prácticas que consideraban al margen de la ley[1]. En este sentido, el caso de Fernando Ortiz resulta paradigmático. El primer texto que dedicara al estudio de la realidad afrocubana fue hecho desde una perspectiva positivista[2]. En cierta medida, este trabajo pretendía dar cuenta de las posibilidades de comprensión de algo que, para ese primer momento, él denominaba «hampa afrocubana» y que en el fondo no era sino el conjunto de manifestaciones culturales, particularmente religiosas, que los sectores de origen africano habían desarrollado al margen del sistema de valores del occidente moderno. En el prólogo, escrito en 1905, para la primera edición de *Los negros brujos* (1906) el autor afirmaba lo siguiente:

> *todo esfuerzo intelectual en pro del conocimiento científico del hampa afrocubana* no será sino una colaboración, consciente o no, a la higienización de sus antros (...) al progreso moral de nuestra sociedad (....) para que libres de prejuicios étnicos (....) la evolución superorgánica siga su curso determinado (ORTIZ, 1995:5-6)

En este valioso documento del pensamiento latinoamericano pueden observarse indicios de los factores que impedían a los científicos sociales del momento estudiar objetivamente las manifestaciones de la cultura popular. En un primer momento, Fernando Ortiz estimó oportuno difundir el «conocimiento del atavismo religioso que retrasa[ba] el progreso de la población negra de Cuba» para hacer posible su libertad mental. (ORTIZ, 1995:6). Para el autor de *Los negros brujos* la noción de progreso implica el mejoramiento ético, esto es, desde su perspectiva, lo que explicaba la conducta criminal y parasitaria de los negros brujos era el carácter

---

[1] Al respecto resulta imprescindible la lectura del artículo «Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano» de Beatriz González Stephen (González, 1996:17-47). También resulta esclarecedor el clásico *Vigilar y castigar* de Foucault.

[2] Aspecto bastante comprensible pues, como bien lo señalado el Dr. Isaac Barreal Fernández en el prólogo a la edición de *Los negros brujos* de 1995, la escuela positivista criminológica representaba el «criterio criminalista más avanzado de aquellos años».

amoral de sus creencias. Según el autor, este hecho los diferenciaría cualitativamente de la población negra estadounidense en la cual la divulgación del legado cristiano tuvo como propósito fundamental la difusión de valores éticos y no la adoración de las formas. En consecuencia, como alternativa para la difusión de esos principios que aparentemente no poseía el sector afrocubano, sugería la iniciación de un proceso de instrucción pública.

La mirada del autor de *Los negros brujos* es la de un sujeto que vigila, examina, juzga, condena; es la mirada de la policía, de quien guarda por el buen orden, por la urbanidad y el cumplimiento de las leyes de la comunidad. Según González Stephen, para el sector que asumió el reto de construir el cuerpo social del estado postindependentista la prioridad consistía en erigir las normas y leyes para contener y castigar las «pulsiones de barbarie». Al respecto, las siguientes palabras de Alejo Carpentier resultan esclarecedoras:

> en país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro – es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro – era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable. En 1913, se prohibieron las comparsas tradicionales. Las fiestas religiosas de negros fueron objeto de interdictos. Por otra parte, era indudable que ciertos crímenes rituales, realizados por brujos, justificaban las persecuciones policíacas contra las prácticas de los *babalaos*. Algunos choques callejeros entre potencias ñáñigas enemigas habían motivado también, de modo lógico, una acción represiva. Pero tampoco debe creerse que los hechos fuesen tan corrientes, ni alcanzaran, en suma, el índice de frecuencia de ciertos delitos comunes. (CARPENTIER, 1946:220)

En lo que se refiere a los términos como es evaluado el perfil social y cultural de la nación cubana, existe una abismal diferencia entre el autor de *Los negros brujos* y quien, diez años más tarde, publica *Los negros esclavos*. Si pensamos en la tesis de Benedict Anderson según la cual el «capitalismo impreso» contribuyó a definir los términos en los que habrían de ser concebidos los imaginarios nacionales a partir del siglo XVIII, podríamos explicar este significativo cambio. En efecto, es probable que, en el lapso comprendido entre 1906 y 1916, la lectura de un vasto conjunto de textos cubanos – entre los que cabe destacar la producción de José Antonio Saco sobre la esclavitud, los artículos de costumbres de Anselmo Suarez y Romero y las novelas *Cecilia Valdés* (1882) y *Vía Crucis* (1914), «acaso la mejor novela cubana de estos tiempos» según el mismo Ortiz – redimensionara el concepto que Fernando Ortiz tenía de su país. Ya consciente de la importancia de ciertos textos en el desarrollo de una consciencia nacional cubana inició, en 1928, la Colección de Libros Cubanos, en la que, a juicio de Julio Le Riverend, fueron editadas «obras clásicas de la cultura cubana que no circulaban desde el siglo XIX, [y que eran] sin embargo, indispensables para un entendimiento legítimo del pasado nacional» (LE RIVEREND, 1995:3522) de la mayor de Las Antillas.

En artículos como «La fiesta afrocubana del Día de Reyes» (1920) y «Los cabildos afrocubanos» (1921) se puede apreciar cómo la mirada del jurista ha cedido terreno a las preocupaciones del estadista. Ortiz reconoce los beneficios de «la secular tradición del socorro mutuo»[3], cuya recuperación, por parte del Estado, hubiese significado «el adelanto» en «muchos lustros en la historia de la cooperación social cubana» (ORTIZ, 1992:17). La incapacidad gubernamental, debida en parte a la ignorancia y los prejuicios de sus burócratas, para sustituir el cabildo por otra forma de mutualidad o previsión social es considerada como una grave pérdida para la «constitución económica y el bienestar de [las] más humildes capas sociales» cubanas. Esta etapa de la producción del polígrafo cubano se distingue por su propósito de estudiar la tradición para obtener de ella lo que resulte favorable en la conformación de instituciones modernas y en la producción de dinámicas de participación ciudadana que reporten progreso social, esto es, beneficios a los sectores sociales económicamente más deprimidos.

De la confusión a la transculturación

Resulta significativo que en sus primeros escritos Fernando Ortiz catalogara de ruidosas y confusas a ciertas manifestaciones de la cultura afrocubana, como las comparsas que participaban en la celebración del Día de Reyes. *Confusión*. Ésta es la primera definición que le da el polígrafo cubano a las manifestaciones resultantes del proceso de contacto intercultural en su país. En *Los negros brujos* el autor utiliza una sola vez la palabra mestizo[4]; mestizaje, en cambio, jamás llega a ser utilizada. Esta interesante posición es mantenida en *Los negros esclavos*. Es decir, para catalogar el vasto conjunto de manifestaciones que para la fecha solían ser incluidos en el inventario de la cultura mestiza, Ortiz prefiere utilizar los siguientes términos: fusión, asimilación, adopción, afinidades, aproximación, unión relajada, contacto, equivalencia esencial y comunión.

Es probable que este sistemático rechazo a la utilización del término mestizaje se deba al hecho de saber que éste no ha sido un fenómeno exclusivo de las sociedades latinoamericanas; básicamente, la totalidad de las culturas del mundo ha adquirido su perfil gracias al mestizaje. Sin embargo, la renuencia de Ortiz a utilizar este término va desapareciendo progresivamente. Especialmente cuando el autor empieza a otorgarle un matiz de dinamismo ausente o no contemplado en su uso tradicional, esto es, cuando empieza a concebirlo como un proceso. En «Los factores humanos de la cubanidad», conferencia leída en la Universidad de La Habana en 1939, puede apreciarse perfectamente este modo bastante singular de concebir el

---

[3] Curiosamente, años más tarde, el escritor haitiano Jacques Roumain considera que este mismo aspecto reportará beneficios sustanciales a la comunidad campesina de su país. Al respecto véase el clásico *Gouverneurs de la Rosée* (1944).

[4] Cito el texto en cuestión: «Actualmente, hay muchos negros criollos y hasta algún mestizo dedicado al ejercicio de la brujería». (ORTIZ, 1995:115).

Estudos Lingüísticos e Literários número 27/28, janeiro/dezembro de 2001

mestizaje. Para Ortiz, este concepto es aceptable en la medida que trasmita la idea de proceso y que no esté referida de forma exclusiva a encuentros raciales sino que sea capaz de expresar la dinámica que se genera cuando diversas razas, culturas y economías se encuentran.

Todavía, a mediados de la década del treinta, Fernando Ortiz entendía las manifestaciones de los sectores populares que habían sido objeto de su interés como una «confusión inextricable»; eso vemos en «La religión en la poesía mulata» conferencia leída el 16 de enero de 1937 en la sesión inaugural de la Sociedad de Estudios Afrocubanos:

> *Hoy en día sería imposible definir la religión del pueblo cubano.* No hay un credo general ni popular, ni oficial. Las prácticas religiosas de Africa son tan seguidas como las cristianas; a veces al mismo tiempo. Y, fuera de ellas, el espiritismo y la teosofía están muy extendidos, así como todo género de supersticiones. Y todo ello en una *confusión inextricable* de conceptos teológicos de inmanencia, de trascendencia o de panteísmo. Acaso sea un vago o difuso panteísmo lo más próximo a la conceptuación religiosa del pueblo cubano; pero en éste la religión es más sentimiento que inteligencia y, por lo general, poco se preocupa de la teodicea.
> En Cuba la gente de color, como la blanca, ocupa todos los peldaños de la *evolución religiosa, desde la nebulosidad preteológica, a través de los mitos,* dogmas, supersticiones y quimeras, hasta el agnosticismo o el ateísmo franco (ORTIZ, 1991:154).

Probablemente el intercambio de ideas con Rómulo Lachateñeré haya brindado a Ortiz la posibilidad de abordar esta problemática desde una perspectiva más amplia. La posición de Lachatañeré era que las manifestaciones culturales de los afrocubanos, particularmente las religiosas, tenían un eje bastante preciso; pertenecían a un circuito con reglas propias, correspondientes a un patrimonio incomprensible para quienes adoptaran la posición del autor de *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*[5].

---

[5] Para esta afirmación me he basado en las siguientes palabras del «Prefacio» al *Manual de Santería* (1942): *el método aplicado por el iniciador de los estudios afrocubanos, mérito que ha de concederse a Don Fernando Ortiz, en la actualidad es completamente inadecuado para llegar a la solución definitiva de la discusión; y no obstante que el profesor Ortiz, en posteriores trabajos, ha modificado grandemente su primer criterio, aún no ha aparecido ningún trabajo que responda a la verdadera naturaleza de las creencias afrocubanas. El presente no pretende dar una contestación definitiva, pero sí establecer nuevos criterios que pueden llegar a aclaraciones en la discusión de la religión de los afrocubanos.*
Recientemente no conocemos ninguna publicación que estudie las creencias afrocubanas en concordancia con las propias apreciaciones de los afrocubanos, sus deducciones lógicas y sus especulaciones filosóficas, aplicada en el manejo de sus cultos. Aún Don Fernando Ortiz, en uno de sus últimos trabajos, «La religión en la poesía mulata», aparecido en 1937, parece aceptar la posición adoptada por Lucien Lévy Bruhl en su famosa obra Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, de donde asume Fernando Ortiz a los negros a una «mentalidad paralógica que no analiza las causas de los fenómenos, porque aún ignorándolas, las tienen por bien sabidas»
Este acercamiento al problema, rebatido brillantemente, en lo que respecta a Lévy Bruhl, por Paul Radin en su libro Primitive Religion, jamás puede conducir a una satisfactoria conclusión sobre la religión de los afrocubanos, cuya lógica rebosa en cada aplicación práctica de sus creencias. (LACHATAÑERE, 1992:95-6)

«De la confusión a la transculturación»; así podría ser descrito el arco de la producción de Fernando Ortiz sobre la cultura cubana. A decir verdad, es bastante probable que ese carácter «confuso» obedeciera a que en dicho circuito cultural eran perceptibles «todos los escaños de la evolución» humana. Desde un primer momento el polígrafo cubano intuyó que el interés que tenían las diversas manifestaciones culturales de nuestros pueblos residía en su originalidad, en su carácter inédito, en su diferencialidad y en el hecho de estar en un constante proceso de transformación; cualidades inaprehensibles desde la noción de mestizaje. Para el erudito que todo había leído no había registro sobre algo semejante en ninguno de los textos que hablaban de procesos de contacto intercultural. Nadie con mayor capacidad para advertir la distancia existente entre las manifestaciones de Cuba y la de los países europeos. Él detectó, por ejemplo, los paralelismos entre el hampa italiana y la afrocubana, pero en las manifestaciones sin equivalentes sólo vio confusión. Más tarde, con la precisión que permite la reflexión serena advirtió la médula, el aspecto crucial en el proceso de formación de la cultura cubana.

Según se desprende de la lectura del segundo capítulo complementario del *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), «Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba», la transculturación es un proceso característico de los escenarios donde la población aborigen fue exterminada por completo y, en su lugar, comenzaron a participar diversos conglomerados humanos que, siendo históricamente representativos de diferentes sistemas económicos y culturales, interactuaron sucesiva y hasta coetáneamente. En consecuencia, la transculturación se dio en Cuba desde el siglo XVI, momento a partir del cual todas sus gentes y culturas fueron «igualmente invasoras (...) exógenas y desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación, a una cultura en nueva creación» (ORTIZ, 1978:94). En principio, la totalidad de los factores humanos que participan en el proceso de transculturación se ven forzados a abandonar su lugar de origen, su patria. Por esta razón, como proceso, la transculturación es protagonizada por inmigrantes, esto es, por sujetos que llevan el desarraigo de su tierra como experiencia fundamental. Además, cuantitativa y cualitativamente hablando, el autor de *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* concibe la transculturación como un proceso semejante al mestizaje, aunque de mayor complejidad: «inmenso amestizamiento de razas y culturas [que] sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico» (ORTIZ, 1978:93). Asimismo, en el caso de la nación cubana, cada uno de los factores humanos que participaron en su formación era representativo y, a la vez, síntesis histórica de una economía y una cultura. Así, p. ej., los conquistadores pertenecientes a la cultura ibérica subpirenaica eran exponentes de la economía feudal, mientras que aquellos pertenecientes a la cultura mediterránea participaban de una lógica mercantil y hasta industrial. El tercer aspecto que identifica la transculturación es su *polisincronicidad*, es decir, la coexistencia de distintos estadios evolutivos en un mismo momento histórico. Por eso:

> Toda la escala cultural que Europa experimentó en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos. Lo que allí fue subida por rampas y escalones, aquí ha sido progreso a saltos y sobresaltos. Primero fue la cultura de los *ciboneyes* y *guanajabibes*, la cultura paleolítica. Nuestra edad de piedra. (...) Después, la cultura de los indios *taínos*, que eran neolíticos. Edad de la piedra con pulimento y de madera labrada. Ya con los taínos llegan la agricultura, la sedentariedad, la abundancia, el cacique y el sacerdote. Y llegan por conquista e imponen la *transculturación* (...). Luego, un huracán de cultura; es Europa. Llegaron juntos y en tropel el hierro, la pólvora, el caballo, el toro, la rueda, la vela, la brújula, la moneda, el salario, la letra, la imprenta, el libro, el señor, el rey, la justicia, el banquero... Y un vértigo revolucionario sacudió a los pueblos indios de Cuba, arrancando de cuajo sus instituciones y destrozando sus vidas. Se saltó en un instante de las soñolientas edades de piedra a la edad muy despertada del Renacimiento. En un día se pasaron en Cuba varias edades; se diría que miles de «años-culturas» si fuese admisible una tal métrica para la cronología de los pueblos. (ORTIZ, 1978:94)

En los procesos de transculturación, el progreso se da «a saltos»; miles de años de historia son cubiertos en un breve lapso temporal. Finalmente, este intenso tránsito hacia un nuevo ambiente cultural ha estado condicionado por la dialéctica del amo y del esclavo, aspecto éste que intensificó los grados de disociación social entre la cultura dominante y las culturas subordinadas.

Del secreto linaje de la transculturación

En mayo de 1992, un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana agrupado en torno a la revista *Albur* se dio a la tarea de editar las fichas de una de las muchas investigaciones que Fernando Ortiz adelantara en vida sin llegar a darle una versión definitiva. Se trataba de un estudio sobre el *choteo*, un trabajo que el autor había estado escribiendo en paralelo con su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* y las magníficas conferencias en las que llegara a indagar en torno a los procesos de contacto intercultural que habían dado origen a la cubanidad... bueno, al menos esa es la impresión que se obtiene de su lectura.

La lectura de cualquier texto de Fernando Ortiz siempre resulta una experiencia excepcional, una oportunidad de ver la afortunada coincidencia de erudición, inteligencia y sabiduría caldeando la más exquisita de las prosas imaginables. Incluso careciendo de su versión definitiva, las fichas que escribiera sobre el choteo no llegan a ser la excepción que confirme la regla.

Además, las fichas editadas por la gente de *Albur* abordan ciertas prácticas que la transculturación ha dado a la cultura latinoamericana y que pocos especialistas se han atrevido a considerar a la hora de reflexionar en torno a nuestra identidad. En efecto, las investigaciones a las que estamos acostumbrados suelen ser extremadamente épicas, edificantes, mistificadas. No hemos dejado de oscilar entre la «raza cósmica» y el noble linaje de Bolívar. En el *Contrapunteo cubano*, en

cambio, es notable la consideración que se hace en torno a la manera como dos productos emblemáticos de la economía insular antillana, el tabaco y el azúcar y sus modos de producción, sirvieron de coordenadas fundamentales para la consolidación de la cultura nacional cubana.

Inicia Ortiz sus notas sobre el choteo reflexionando sobre el humor. Asume que éste puede subvertir moralmente la historia porque con él se adquiere dominio del presente. Es por eso que toda pretensión de trascendencia o cualquier magnífica promesa de progreso palidece ante la risa. Además, como estrategia, la risa posee un contenido emocional, una fuerza orgiástica y un poder liberador que ninguna ideología puede acaparar. En virtud del proceso transculturador experimentado en Caribe y de la terrible coerción impuesta por el régimen esclavista, la risa, el humor, el «choteo», se han constituido en alternativas para quienes no han estado dispuestos a subordinar su inteligencia al orden dominante.

No descuida Ortiz el aspecto intrahistórico y transcultural de ciertas prácticas y costumbres de nuestras comunidades en sus fichas sobre el choteo. Advierte que desde tiempos remotos la mayoría de ellas fueron concebidas en reacción a tendencias inaceptables para el apego a la tradición característico de la «pureza salvaje». «En su necesidad de defensa, el hombre primitivo crea impulsos para lograr la mayor uniformidad y convergencia de los esfuerzos sociales y la corrección de las discrepancias peligrosas por su divergencia. Ese dinamismo reactivo del hombre y de sus agrupaciones va desde la guerra con el enemigo extraño y la pena de muerte contra el peligroso interno, hasta la risa fisiológica y el escarnio, que es la risa verbal, contra todas las inaceptables divergencias» (ORTIZ, 1992:33). Desde esta perspectiva, la envidia es examinada como estrategia que amortigua el impacto negativo que para la tradición suponen ciertos excesos en los que incurren sujetos extremadamente inclinados a filoneísmo.

Por otro lado, coincide Ortiz con otros conocedores de las sociedades postcoloniales en considerar al autoritarismo como una de las formas de cohesión social en las que encallan las naciones que se distinguen por su heterogeneidad racial o su estratificación en castas. Cancelados los vínculos con el centro externo de poder, cada sector de la sociedad postcolonial aspira a imponer un modelo de gobierno concebido en atención a sus intereses. De ahí el triste historial de guerras interétnicas que suelen caracterizar los procesos postindependentistas y que invariablemente culminan en la sangrienta figura del dictador. En las dictaduras y su figura centralizadora de poder está el origen de la *guataquería*, es decir, de la lisonja política. Observa Ortiz en esta práctica una fuerza opuesta al choteo pero complementaria y, en consecuencia, imprescindible para el necesario equilibrio de fuerzas que confiere estabilidad y garantiza la existencia de algunas comunidades.

Finalmente, aborda Ortiz en sus notas sobre el choteo un aspecto particularmente polémico de todo proceso de contacto intercultural: la neofilia. Enmarca esta tendencia en el contexto de lo que él considera la etapa intermedia de la transculturación: la etapa asimilativa. A partir de las observaciones recogidas por R.

C. Thurnwald en su libro *Black and White in East Africa* (1935), señala el sabio cubano la tendencia existente por parte de los miembros más jóvenes de las comunidades subordinadas a «imitar con cierto furor al superior jerárquico». Es la neofilia lo que hace que la América toda viva «la angustia de una perpetua transitoriedad creada por el mercantilismo sórdido» que nos conduce, quizá en demasía, a incurrir en las impropiedades por exceso, esto es, a la cursilería, al ridículo, al kitsch. Distingue, sin embargo, otro tipo de filoneísmo, caracterizado por su «razonado deseo de transformación», una tendencia «muy propia de esta América amestizada» que al preferir «el influjo de la poesía francesa de fines del siglo XIX, rebelada contra la métrica clásica del verso y frenética por los neologismos» (ORTIZ, 1992:226), halló el camino que la condujo al modernismo, genuina expresión del genio mestizo, según él.

Los apuntes de Fernando Ortiz sobre el choteo abordan el linaje secreto de la transculturación, su cotidiana heredad. Como hemos señalado, en el capítulo complementario que el autor del *Contrapunteo* dedicara a la transculturación señala algunos de los procesos que la caracterizan, como la desterritorialización, el supermestizaje y la polisincronía. Aspectos éstos que generan una inquietante sensación de desarraigo y de caos histórico. C(a)osmos. Mas, de la lectura de las notas sobre el choteo se desprende que, en la experiencia cotidiana, la transculturación ha sido la causa de nuestro particular sentido del humor, de nuestra manera de reírnos y burlarnos del prójimo, de la envidia, de cierta tendencia a lisonjear al gobernante de turno o quien está próximo a hacerse con el poder, del tuteo, del misoneísmo y su contraparte, la neofilia, y muchas otras estrategias, bastante particulares por cierto, de autoregulación social que en conjunto, incluso, han llegado a definir al populismo como dinámica de participación ciudadana en América Latina y el Caribe.

De cómo la antropología hizo legible a la cultura

Concebida en principio como una ciencia para el estudio de pueblos ágrafos, la antropología partía del principio de ser una manifestación propia de una civilización cuya superioridad se evidenciaba en la capacidad de su pensamiento para estudiar las manifestaciones culturales de otras comunidades, catalogadas, en principio, como primitivas. Esta concepción primera propiciaba su aplicación a comunidades cuya distancia o separación territorial de la cuna de la Civilización y la Historia les daba el carácter de exóticos, extraños, salvajes, inferiores. El estudio del Otro permitió el desarrollo de un conjunto de herramientas metodológicas que, *en manos de sujetos* con propósitos ajenos a los que identificaban las épicas expediciones imperiales, generaría, lógicamente, resultados completamente distintos. Basta pensar en la repercusión que tuvo un conjunto de ensayos etnológicos como *Ainsi parla l'oncle* en la consolidación de la consciencia nacional haitiana para ilustar esta afirmación.

Efectivamente, los trabajos que hicieron los intelectuales latinoamericanos en el interior de sus países cambiaron la percepción que nuestros pueblos tenían de sí. Las entrevistas etnológicas, la participación en rituales y festividades, las expediciones al interior de los países que conforman el continente, la incorporación como observador en la vida del pueblo, en fin: el cambio en el paradigma de la investigación social – lo que podría ser llamado el *tercer descubrimiento*, esto es, la constatación del carácter original de las manifestaciones culturales de los pueblos latinoamericanos – permitió dar con los aspectos que han definido el perfil de cada una de las repúblicas del continente. En la base de la ambiciosa mirada totalizante de un autor como Rómulo Gallegos está la libreta del etnólogo.

En principio, la primera novela de Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba-O* (1933), puede ser vista como un documento que nos permite vislumbrar la relevancia que tiene la mirada antropológica como instrumento para incorporar ese particular costado de la cultura nacional cubana como lo son las manifestaciones religiosas de los descendientes de africanos en los proyectos estéticos del momento. La manera como son hechas las descripciones de los escenarios rituales, de los atuendos, de los roles desempeñados por los practicantes, la transcripción de pattakies, el carácter sentencioso de los diálogos tienen como hipotexto la libreta del etnólogo[6]. Sin embargo, estos intentos de incorporación del patrimonio afrocubano fueron realizados desde una concepción o punto de vista que ponía en tela de juicio la naturaleza misma de lo que pretendía representar. Eso puede explicar por qué el destino de Menegildo Cué sea el de morir en un enfrentamiento entre potencias ñáñigas enemigas. Esta manera de clausurar el relato coincide plenamente con las apreciaciones que para la fecha tenía Fernando Ortiz sobre la «brujería». Ésta, para el autor de *Los negros curros*, era un «fenómeno criminal de base religiosa» (ORTIZ, 1993:1). Como ya ha sido señalado, en ese momento de la historia cubana las prácticas, las creencias religiosas y el modo de vida de los descendientes de esclavos eran asumidos como peligrosos para la consolidación de la nación. El espectro de Sarmiento y otros artífices del positivismo condicionaba cualquier reflexión que pudiera hacerse al respecto. Quienes aparentemente habían permanecido al margen de la acción «civilizadora» de las instituciones modernizadoras eran considerados como un peligro inminente, como una mácula nefasta para la existencia y desarrollo del ideal republicano.

Sin embargo, el negro y lo negro ya habían ganado un espacio en los proyectos narrativos cubanos. En textos posteriores, la actitud de los autores con respecto al patrimonio afrocubano tiene la intención de ser diferente. Esta disposición es notable, p. ej., en *Oh mío Yemayá* (1938). Mas, al parecer, para el autor, el otro careçe de la capacidad de expresarse adecuadamente; sus leyendas, previa revisión, «inspiran» cuentos. Los relatos que conforman el libro son estilizados según un patrón discursivo

---

[6] Según Carpentier: «La secuencia del rompimiento ñáñigo se debe a lo apuntado por mí en ceremonias a las cuales asistía en compañía del compositor Amadeo Roldán cuando trabajábamos en el texto y la música de los ballets *La rembambaramba* y *El milagro de Anaquillé*» (CARPENTIER, 1980:10).

próximo a lo que, desde la perspectiva de quien tiene a cargo el quehacer total del discurso, eran las convenciones narrativas del momento. Tal vez porque el culto yoruba es considerado como una «sugestiva forma de superstición» (LACHATAÑERÉ, 1992:3) que, paradójicamente, debe ser incorporada a la cultura nacional.

En el texto que precede a los relatos y canciones religiosas que conforman *Oh mío Yemayá*, «Predisposición al lector», Fernando Ortiz advierte al lector del sentido ético de ese colectivo que ha logrado producir, transmitir y preservar tan original manifestación cultural. Al parecer, Rómulo Lachatañeré y Fernando Ortiz advirtieron que no era suficiente con trasvasar, asimilar o aproximar los mitos, leyendas y cantos religiosos de los afrocubanos a los géneros o cánones aceptados o reconocidos por el sector ilustrado de la época que eran, además, de fácil comprensión para el lector convencional. En virtud de la enorme diferencia existente entre el orden civilizacional del cual procedían los textos (además de su carácter religioso) y las coordenadas culturales del circuito en el cual iban a ser insertados, la legibilidad y, en consecuencia, el reconocimiento del legado cultural afrocubano dependía fundamentalmente de la capacidad o disposición, por parte del lector, de aceptar su original naturaleza, su *diferencia*, aunque estuviera en conflicto con sus premisas culturales. En consecuencia, el propósito de Ortiz en la prefación consiste en preparar el ánimo del lector, ampliar su percepción del mundo, es decir, sentar las bases que permitan la comprensión, aceptación y reconocimiento de esa porción del patrimonio cultural de los descendientes de esclavos que nutren las páginas de *Oh mío Yemayá*.

Dentro del proceso que nos ocupa, *Los cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera representan, sin lugar a dudas, momentos de excepción. Para la autora estaba claro que en nuestros países no es suficiente con postular filosóficamente la aceptación y reconocimiento de la alteridad sino que resulta imprescindible sentar las bases antropológicas que posibiliten la participación de los sectores subordinados. En cada uno de los *Cuentos negros de Cuba* se advierte este propósito. Además, la propuesta estética de Lydia Cabrera apunta las opciones reales que ofrece la idea de cultura del sector ilustrado y de las clases dirigentes. Tal vez sea ésta la razón por la cual la lectura de *El Monte* (1954), el libro que encierra los fundamentos del cosmos, nos concede el privilegio de concebir la existencia del planeta en términos de un equilibrio ideal entre el orden natural y el orden cultural.

Conclusión

Textos fundamentales en la historia de las ideas de América Latina y del Caribe, como *Ansi parla l'oncle*, *Casa-Grande y Senzala* y *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, son el resultado de estudios que tenían como propósito fundamental inventariar e investigar todos aquellos elementos de la cultura popular que habían sido ignorados o desconocidos por las élites europeizadas. Es significativo advertir que, al contrario de lo que muchos han señalado, Jean Price-Mars y Fernando Ortiz llegaron a considerar como elementos propiamente nacionales

elaboraciones culturales, realizaciones humanas en el tiempo, o sea, logros históricos y no consecuencias raciales.

En cada uno de los países donde fueron realizados estos trabajos existía cierta renuencia a aceptar el legado cultural de origen africano. Price-Mars, Freyre y Ortiz indagaron en torno a las razones de semejante actitud, las desmontaron y, finalmente, se dieron a la tarea de realizar un balance destinado a otorgar legitimidad a ese legado. Probablemente con el propósito de recuperar de forma definitiva lo que los sectores dirigentes habían desdeñado por ignorancia, prejuicio o capricho. En consecuencia, la producción de estos etnólogos puede ser considerada como el resultado de un proceso destinado a cancelar la hegemonía de la cultura dominante en los modos y modelos de representación de las culturas nacionales en América Latina y Caribe.

En la producción ensayística de Fernando Ortiz se observa perfectamente los indicios de la consolidación de un discurso antropológico en cuyos contenidos programáticos es perceptible la aspiración de contribuir positivamente en el proceso de configuración ideológica de la nación cubana. El impacto que este conjunto de textos ejerció sobre el sector intelectual de su país incidió enormemente en la elaboración de ciertos modelos narrativos de la primera mitad del siglo pasado; al producir percepciones y concepciones autocentradas, cambiaron la dinámica intelectual y contribuyeron a desarrollar campos unificados de intercambio que estabilizaron y formaron el modelo de comunidad imaginada de la nación cubana.

Las estrategias de investigación puestas en juego en los trabajos de campo desde el nacimiento mismo de la antropología y la experiencia acumulada por siglos de exploraciones científicas – concebidas por los imperios occidentales con el objetivo fundamental de construir alteridades para garantizar su sometimiento y exploración – sufrieron una significativa transformación a partir del momento en que el antropólogo emprende su labor al margen de las exigencias del imperio. En el caso específico de Cuba, es bastante probable que las investigaciones realizadas por Fernando Ortiz hayan dado origen a una tendencia de apropiación y representación del patrimonio afrocubano que contó en todo momento con las estrategias del etnólogo. Como decíamos anteriormente, las incursiones a la manigua con el propósito de asistir a rituales o festividades religiosas, el nivel mínimo de cordialidad que debía dar paso a las entrevistas etnológicas, esto es, el acercamiento que los jóvenes intelectuales del momento hicieron a esa fascinante realidad, cambió la percepción que tenían de sí y de su entorno porque permitían su participación en la dinámica cultural del pueblo al cual se pertenecía. Finalmente, la utilización de los recursos y estrategias habituales de la investigación etnológica permitió reconocer las normas que regulan la singularidad cultural de América Latina y el Caribe. Textos como *Los cuentos negros de Cuba*, *El Monte*, *Oh mío Yemayá*, *Biografía de un cimarrón* e, incluso, algunas de las páginas de *Ecué Yamba O* son el resultado de una atención a formas grupales de invención al mismo tiempo que una afirmación de su interdependencia y autosuficiencia cultural. En cada uno de estos textos están las categorías mentales de las comunidades

cuyas prácticas y dinámicas culturales fueron consolidadas al margen del logos occidental y que, gracias a esta peculiaridad, lograron imprimirle un carácter específico a la cultura nacional cubana. En la manera como ha sido ordenado el discurso – particularmente en algunos de los *Cuentos negros* y en *Biografía de un cimarrón* –, en el léxico, pueden ser rastreadas cierta cosmovisión, ciertas categorías mentales e, incluso, la producción más colectiva de la cultura cubana: la lengua... y su voz.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica.

CARPENTIER, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

CARPENTIER, Alejo. 1980. *Ecué-Yamba-O*. Barcelona (España): Bruguera.

CABRERA, Lydia. 1995. *Cuentos negros de Cuba*. Introd. Fernando Ortiz. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

CABRERA, Lydia. 1983. *El monte. Igbo-Finda. Ewe orisha-vititi nfinda*: notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba. Miami: Ediciones Universal.

FREYRE, Gilberto. 1977. *Casa-grande y Senzala*. Prólogo y cronología: Darcy Ribeyro. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. 1996. Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano In: GONZÁLEZ, Stephan (comp.). *Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades y ciudadanías*. Caracas: Nueva Sociedad.

LACHATAÑERÉ, Rómulo. 1992. *El sistema religioso de los afrocubanos*. Prólogo de Isaac Barreal. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

LE RIVEREND, Julio. 1995. Ortiz Fernández, Fernando. In: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Monte Avila Editores Latinoamericana.

ORTIZ, Fernando. 1975. *Los negros esclavos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

ORTIZ, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Prólogo y cronología de Julio Le Riverend. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ORTIZ, Fernando. 1991. *Estudios etnosociológicos*. Compilación, prólogo y notas de Isaac Barreal Fernández. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

ORTIZ, Fernando. 1992. *Los cabildos y la fiesta afrocubana del Día de Reyes*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

ORTIZ, Fernando. 1992. El choteo. *Albur*. La Habana, v. 5 (número especial).

ORTIZ, Fernando. 1995. *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

PRATT, Mary Louise. 1997. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

PRICE-MARS, Jean. 1968. *Así habló el tío*. Prólogo de René Depestre. Trad. de Virgilio Piñera. La Habana: Casa de las Américas.

SAID, Edward. 1996. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Nora Catelli. Barcelona: Anagrama.

Imagens e representações do messianismo na *Seara* de Jorge Amado

Aurélio Gonçalves de Lacerda

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Objetivamos, neste artigo, proceder a uma leitura analítica das imagens e representações do messianismo no romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, buscando surpreender os níveis de contaminação do discurso do narrador sobre o discurso da personagem, o beato.

Résumé

On cherche, dans cet article, à faire une lecture analytique des images et des représentations du messianisme dans le roman *Seara Vermelha* de Jorge Amado, pour connaitre les niveaux d'imbrication du discours du narrateur dans le discours du personnage, le Béat.

Essas coisas se passaram no sertão,
onde a fome cria bandidos e santos.
Jorge Amado, Seara Vermelha

1 Introdução

O romance *Seara Vermelha*[1] compõe-se de quatro partes: um *Prólogo – A Seara – A Festa*; o *Livro Primeiro – Os Caminhos da Fome* – com sua tríade: *A Caatinga, O Rio* e *O Trem de Ferro*; o *Livro Segundo – Estradas da Esperança* – igualmente triático, *José*; *Jão* e *Juvêncio* e de um *Epílogo – A Colheita – Tonho*. Essas partes que se sucedem e que se encaixam, aparentemente autônomas, têm, de per si, seus sentidos e adquirem, pela interpenetração de ações, imagens, representações de espaços, personagens e temas no todo do tecido narrativo, novas significações, novas figurativizações, instaurando-se, aí, uma tensão e um comércio dialético entre o dizer e o dito, entre narrativa e discurso.

No *Prólogo*, encontram-se postos temas e assuntos, teses e proposições, personagens e conflitos que povoarão as demais partes.

Na segunda parte, *Livro Primeiro*, centra-se a narrativa no percurso da família de Jerônimo que vai da fazenda a São Paulo com sua caminhada pelos caminhos da fome, simbolizados pela caatinga, rio e trem de ferro e pelos espaços geográficos e simbólicos, representados, principalmente, pela caatinga e pelas cidades de Juazeiro, na Bahia, e Pirapora, em Minas Gerais.

O cangaceirismo, o messianismo e o partido comunista ocupam, sucessivamente, o *Livro Segundo*.

Segundo Michel Pêcheux[2], a quem se atribui ter iniciado a Escola Francesa da Análise do Discurso, "*as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam...*". Das palavras acima, inferimos que para o autor a produção do sentido não está na língua, mas no discurso. De outra forma, sobre a mesma questão nos fala Bakhtin[3],

---

[1] Jorge AMADO. *Seara Vermelha*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. Doravante indicaremos as citações referentes ao romance colocando entre colchetes a sigla SV seguida do número da página.

[2] Michel PÊCHEUX. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: EdUnicamp, 1988. p. 160. Grifos do autor.

[3] Cf. Mikhail BAKHTIN (VOLOCHINOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 36-8.

para quem as palavras são, em si mesmas, neutras, abertas, vazias, mas, quando postas em situação de discurso, transformam-se em signos; estes, sim, peremptoriamente ideológicos. Ambos, portanto, embora sob óticas diversas, põem em evidência as posicionalidades dos sujeitos quando enunciadores, quando a linguagem é posta em situação de discurso e, para ambos, também, a apreensão e compreensão do sentido estão para além daquela lingüística que tem a língua como seu objeto de estudo.

Assim, embora usando as mesmas palavras, as mesmas expressões, as mesmas proposições, e até explorando os mesmos temas, os signos e os discursos não são os mesmos em *Seara Vermelha* e em outras obras de Jorge Amado ou de seus contemporâneos. As obras têm os seus autores; as narrativas, os seus narradores; os discursos, os seus enunciadores. São discursos datados, social e historicamente produzidos.

2 Imagens e representações do messianismo

2.1 Zefa – Figura e voz estigmatizadas

Embora o messianismo somente seja tematizado no *Livro Segundo – Estradas da Esperança* –, em sua segunda parte, sob o título *Jão*, as suas primeiras imagens e representações, como as sobre o cangaceirismo, já se encontram disseminadas no *Prólogo* e no *Livro Primeiro*. Aliás, messianismo e cangaceirismo se enunciam num mesmo momento, num só episódio narrativo, e enunciação e enunciados já indiciam as relações de proximidade e de alianças entre esses dois fenômenos que, à primeira vista, seriam os temas centrais do romance. Assim, nesse tópico de *Seara Vermelha*, em que a narrativa se organiza pela instauração do discurso indireto do narrador, as personagens vivenciam a ação propiciada pela invasão dos cangaceiros à fazenda, quando, se, de um lado, os colonos se amedrontam diante dos cangaceiros, de outro, são eles que se assombram e se curvam diante de Zefa, após ouvirem as suas imprecações e o seu anúncio sobre o fim do mundo. Ironicamente, em episódio de tom cômico, Zefa associa a tropelia dos cangaceiros com os sinais do fim do mundo:

> Para ela o dia era chegado. Aqueles jagunços armados, dando tiros para o ar, modificando tão totalmente o seu inalterável quotidiano, deram-lhe a sensação de que enfim chegara o momento em que os pecadores iam pagar a sua culpa. Atirou-se pela porta da casa, ante o espanto da velha Jucundina, e saudou os cangaceiros como enviados de Deus. Lucas Arvoredo, ao vê-la, gritou:
> – Que demônio é isso? [SV:44].

Paradoxalmente, é Zefa quem salva a fazenda, a casa-grande e os colonos do saque dos cangaceiros, pois, nas suas imprecações, saudando os cangaceiros como os enviados de Deus contra os pecadores, provoca-lhes estranha reação:

> Lucas Arvoredo fitou a moça mais parecida com um bicho, os cabelos há anos sem pentear, onde andavam soltos os piolhos, as mãos de grandes unhas, a boca profética. Então dobraram-se os joelhos do cangaceiro, fez o sinal-da-cruz, curvou a cabeça e os seus homens o imitaram em silêncio.[...] Zefa gritou sua mensagem, esperou qualquer coisa que não aconteceu, voltou para casa. Lucas mandou restituir o dinheiro que já havia arrebanhado, não quis levar nada da fazenda. Tudo que aceitou foi um café com aipim em casa do velho Jerônimo. E partiu.
> Uma única coisa ele levou. Foi José que naquela noite fugiu para se juntar ao bando de jagunços. [SV:44]

As imagens e representações do messianismo impregnadas no imaginário sertanejo prevalecem e se impõem às personagens, escapando-lhes as possibilidades de compreensão e interpretação dos acontecimentos que as envolvem. Zefa interpreta a tropelia dos cangaceiros como sinais de presença dos anjos exterminadores, consumação do fim do mundo; Lucas Arvoredo, identificando-a, primeiramente, como um demônio, ajoelha-se diante de sua figura e rende-se, com o seu bando, à sua pregação messiânica. Tal reação somente é possível porque Lucas Arvoredo identifica a fala de Zefa à pregação do beato Estêvão. Neste sentido, é possível afirmarmos que o beato Estêvão surge na narrativa após as primeiras imagens características da pregação messiânica, dando-nos o discurso romanesco a impressão de ser o messianismo um fenômeno recorrente, duradouro, enquanto que o beato, esse ou aquele, sua objetivação, uma de suas manifestações. Assim, o tom da pregação messiânica precede ao aparecimento do próprio messias.

Sobre os movimentos messiânicos, adverte-nos Janaína Amado[4] que:

> Os movimentos messiânicos confundem o historiador. Não são essencialmente políticos nem apresentam uma seqüência lógica, no sentido de imediatamente identificável por categorias racionais pré-definidas. São simbólicos, são mágicos, invadem o terreno do sonho. Costumam pregar exatamente o oposto daquilo que é sistematizado, a liberação de todo o estruturado, inclusive das próprias categorias racionais. Por isso se prestam a interpretações do tipo "loucura coletiva", "fanatismo doentio", "violência sanguinária", tão em voga durante certa época da historiografia brasileira.

Tomamos, aqui, o pensamento de Janaína por, pelo menos, três razões: a primeira, para afirmarmos que não temos como objetivo fazer dos movimentos messiânicos estudo sistemático, de caráter científico-disciplinar, seja de História, Sociologia, Antropologia, Etnologia ou Psicologia Social; em segundo lugar, porque, embora sejam plenamente válidos e até mesmo indispensáveis esses estudos disciplinares, somos partidários dos que defendem a multidisciplinaridade, especialmente em matéria de tamanha complexidade como a que nos debruçamos – as representações do messianismo –, e, em terceiro lugar, porque aprendemos com Bakhtin

---

[4] Janaína AMADO. *Conflito social no Brasil:* a revolta dos 'mucker'. São Paulo: Símbolo, 1978. p. 17-8.

que o homem em si somente pode ser objeto de ciências como a Biologia ou a Anatomia, enquanto ser orgânico e mudo. Nas ciências ditas humanas, o objeto de investigação é um sujeito falante, sociopsicológico, e o que de fato se torna objeto de estudo são gestos, falas, linguagens, discursos que, em si, já são expressões de uma complexa interação social e, sobretudo, verbal, numa formação social dada.

2.2 A gênese do beato

No entanto, o advento do messias reclama por anúncio que lhe seja prévio, preparando-lhe o caminho, dizendo da sua origem, do seu poder, missão e investidura divina. É pela voz de uma das muitas personagens que povoam a narrativa que o leitor entra em contato com as primeiras imagens e representações do beato, antes que lhe seja concedido o direito à voz, instaurado como enunciador do seu próprio discurso.

> O homem contava no outro lado:
> – Dizque é o fim do mundo...Toda essa desgraceira que tá sucedendo... Não sou eu quem dizque, é um homem santo, um beato que apareceu pras bandas do sertão. O nome dele é Estêvão e dizque faz milagres, cura doente que nem Padre Cícero... Apareceu num faz muito tempo, vem andando pro lado do mar. Dizque já tem mais de quinhentos homens atrás dele... Ele tá avisando que o mundo vai se acabar, convidando os homens pra fazer penitência... [SV:70]

Embora se trate de anúncio por parte de uma das personagens, não é estranho que se veja, ainda que por alusão, uma certa relação entre a estrutura do anúncio narrativo e a estrutura do evento bíblico da pregação de João Batista quanto à presença de Jesus entre os homens e quanto à existência de alguém, profeta, precursor ou personagem, que aponta para a chegada do messias. Não há, contudo, simetria em relação ao tom da pregação; lá, com João Batista, anunciava-se o advento de um novo tempo; aqui, com o beato, o tom da pregação é sobre o final dos tempos, embora o discurso bíblico também se enuncie como escatológico.

O anúncio, enquanto narrativa e, sobretudo, enquanto discurso, merece atenção especial em relação a algumas das marcas de seu enunciado. A primeira delas diz respeito à instauração da personagem como enunciador, por meio do discurso direto marcado. Tal enunciador, ao utilizar-se da reticência, instaura o seu interlocutor, no caso do presente da narração, os seus ouvintes; no da narrativa, os narratários. Cabe, pois, ao interlocutor, seja o ouvinte ou o narratário, preencher as lacunas deixadas pelas reticências em qualquer dos seus significados, seja a simples suspensão do pensamento, a hesitação, a dúvida; seja como estratégia para conquistar a adesão ou a repulsa do interlocutor quanto aos conteúdos enunciados, especialmente quanto a sua veracidade, fidedignidade e validade. A responsabilidade da adesão é do interlocutor, não do enunciador, menos ainda do narrador, que há tempo transferiu a enunciação a uma das personagens. Uma segunda observação refere-se à localização espacial do locutor, do enunciador. Ao dizer – *um beato*

que apareceu pras bandas do sertão. E *vem andando pro lado do mar* –, o enunciador parece estar espacialmente desnorteado, vez que é presumível que o ponto dêitico espacial em que se encontra como enunciador seja algum lugar do e no sertão e não em um outro lugar que lhe permita produzir o enunciado *pras bandas do sertão*. Já o enunciado – *vem andando pro mar* – pressupõe um dêitico espacial localizado na faixa litorânea, em que deve encontrar-se o enunciador, pois somente assim teria sentido a noção de movimento inserida do enunciado – *vem andando* –, o que pressupõe que seja na direção em que se encontra o enunciador. Identificamos, neste momento, que quem de fato enuncia a pregação messiânica e o advento do beato não é propriamente a personagem, mas o narrador, que, como máscara do autor-escritor, situa-se histórica e geograficamente no litoral, do qual e, portanto, de longe, vê o sertão e os seus fenômenos, assim como o messianismo e o beato, também a seca e o cangaceirismo.

A delegação da voz narrativa à personagem, pelo menos neste caso, parece-nos artificiosa e, assim sendo, não se constituirá em expediente assegurador da presença de vozes divergentes, de caráter polifônico, na tessitura da narrativa, conseqüentemente, do discurso. Tal precariedade em termos de polifonia demonstra-se mais claramente quando o narrador, pelo expediente da intervenção na narrativa, passa a dissertar, momento em que se diluem as barreiras, as marcas entre autor-escritor, figura externa à obra, e o narrador que lhe é imanente. Assim, expressa-se o narrador sobre o surgimento do beato:

> Um dia, no fundo do agreste sertão, onde a fome mata os homens, os rios secos pelo sol ardente, os coronéis tomando a terra dos lavradores, mandando liquidar os que discutiam, os imigrantes partindo em levas sucessivas para o sul, os cadáveres ficando pelas estradas, quando morriam crianças às centenas, e as que cresciam eram doentes e tristes, quando o impaludismo se estendeu como um manto de luto e a bexiga negra deixou sua marca mortal em milhares de faces, quando a febre tifo se alastrou que nem grama ruim, quando já nenhuma esperança restava no coração cansado dos sertanejos, apareceu o beato. [SV:235].

Conquanto, sob os modos de narrar, sejam visíveis, e até assinaláveis, momentos marcados por procedimentos de implicitação, o traço mais característico da narrativa é o da explicitação. O narrador parece impaciente diante de um interlocutor a ser doutrinado, persuadido, por isso fala em excesso, assume o lugar do leitor. Além de narrar, descrever, argumentar, rouba-lhe o gozo ou o constrangimento da interpretação. Assim se nos apresenta o excerto acima, como de difícil caracterização. Trata-se, perguntamo-nos, de narração, descrição ou dissertação? É evidente o seu tom discursivo, por que não dizer retórico. Sendo, pois, uma das modalidades de intervenção do narrador na narrativa, explicitam-se, aí, mais claramente as suas posicionalidades diante da matéria narrada: o messianismo, encarnado na personagem, o beato, esgarça-se como fenômeno cultural, reduzindo-se à sua dimensão socioeconômica. As marcas de tempo e de lugar introduzindo ora as

subordinadas adjetivas, ora as subordinadas adverbiais temporais, antecedidas por um adjunto adverbial de tempo e um adjunto adverbial de lugar – *Um dia, no fundo do agreste sertão, onde... quando... quando... quando... quando já nenhuma esperança restava no coração cansado dos sertanejos, apareceu o beato* –, nos levam, primeiramente, a excluir ser da intencionalidade do narrador tratar do fenômeno do messianismo em sua extensão e complexidade, para se deter nas causas que levam os sertanejos a ele se apegarem como última tábua de salvação. O último dos enunciados aglutina e sintetiza o dito nos anteriores, reiterando a idéia-força de que o messianismo, o beato não são realidades desejadas, esperadas, mas que se impõem pelas circunstâncias de tempo e de lugar, configuradas pela crueza das condições materiais de existência dos sertanejos, antes mesmo que por representações geradas pelas suas imaginações.

Acrescem-se a esses aspectos elementos que concorrem para a figurativização da personagem, o beato, em contraposição aos sertanejos, como se fora um ser espacial e temporalmente desenraizado, caído, à maneira das forças fantásticas e miraculosas que surgem e amparam personagens em situações adversas, próprias das narrativas marcadas pelo modo romanesco de narrar[5].

> Ninguém sabia de onde ele vinha, quem era, quando chegara, nem sua idade, nem seu nome por inteiro. Chamava-se Estêvão, sobrenome não possuía, o seu bordão, que parecia uma cobra cascavel, trazia poeira de muito caminho percorrido, as alpargatas velhas e rotas, o camisu salpicado de lama seca de muitos dias. A barba alva e revolta, não muito densa, descia-lhe sobre o peito, os cabelos compridos, brancos também, escorriam sobre o pescoço até o princípio das costas. Os piolhos baixavam dos cabelos para o camisu, e as aves, nas horas do meio-dia e do entardecer, pousavam nos ombros do beato e beliscavam suas orelhas que as mechas de cabelo escondiam. [SV:236].

Não obstante, não se trata de figura alienígena, de todo envolta em imprevisibilidade, de modo a não ser reconhecida e acolhida pelos sertanejos. O imaginário sertanejo contém, via narrativas bíblicas e presença católica, representações de pastores, profetas e padres, bem como representações disseminadas, por múltiplas formas, de Antônio Conselheiro, figuras que, *mutatis mutandis*, a partir das quais plasma-se a do beato Estêvão. Plasma-se também pela conformação à estereotipia como elemento discursivo e, por sua via, o beato é alçado, naturalmente, como sucessor dos pastores, profetas e padres; para tanto, concorrem os símbolos que, por meio de um processo de ressignificação, o aproximam dos sertanejos. Assim, o cajado transforma-se em bordão, que parecia uma cobra cascavel; as sandálias, em alpargatas; a túnica, a batina, em camisu. Figurativiza-se, assim, uma forma rústica, sertaneja, de "poder-saber". E, como nos ensina Foucault[6], "Ne-

---

[5] Tomamos, aqui, o romanesco conforme a teoria dos modos de Northrop FRYE. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 39-40.

[6] Michel FOUCAULT. *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 19.

nhum saber se forma sem um sistema de comunicação, de registro, de acumulação, de deslocamento, que é em si mesmo uma forma de poder e que está ligado, em sua existência e em seu funcionamento, às outras formas de poder". Entretanto, para populações iletradas, a captação, compreensão, interpretação dos "capitais simbólicos" reclamam por elementos mediadores, o que na narrativa se agencia por meio dos elementos identificadores do "poder-saber" do beato com as forças da natureza, ainda timidamente enunciados: "e as aves, nas horas do meio-dia e do entardecer, pousavam nos ombros do beato...", para, em outros momentos da narrativa, atingir dimensões fantástico-romanescas:

> Sua voz era sugestiva e terna [...], porém na hora das imprecações se alteava violenta, doía como chicotada. [...] Semelhava a uma árvore majestosa, um rio caudaloso, uma cachoeira ruidosa. [...] Sua bênção era milagrosa, curava doenças, cicatrizava feridas, evitava pragas nas plantações, moléstias nos animais, expulsava os maus espíritos e fechava o corpo dos homens às mordidas das cobras venenosas e às balas assassinas. [SV:236]. As aves vinham pousar em seu ombro, os violeiros cantavam em sua honra, as mulheres beijavam a ponta do seu camisu, e as cobras enroscavam-se em seu braço magro, aninhavam em seu peito cavado. Essas coisas se passaram no sertão, onde a fome cria bandidos e santos. [SV:239].

2.3 O discurso messiânico

O discurso messiânico, propriamente dito, se faz, portanto, preceder da instauração da personagem, o beato, e da sua recepção como enviado de Deus, cujos sinais são as manifestações sobre as forças da natureza e a cura dos males físicos e espirituais, como seu credenciamento, antes de se instituir como voz autorizada para pronunciar o seu discurso, anunciando as suas profecias. Tanto o aparecimento do beato quanto a sua pregação têm como pressupostos as dualidades pré-apocalípticas a serem superadas pelo discurso messiânico; mas, em *Seara Vermelha,* há um cruzamento de discursos, o do beato e o do narrador, um perpassando e atravessando o outro, melhor dizendo, o do narrador interferindo no do beato. Disso resultam estratégias, tons, matizes e sentidos radicalmente diversos entre essas duas representações do discurso messiânico. Num primeiro momento, o discurso que se enuncia aproxima-se das imagens do discurso bíblico em que a maldade dos homens, o seu pecado, provoca a ira divina, como se fora uma repetição cíclica das metáforas da expulsão do paraíso, do dilúvio e da destruição de Sodoma e Gomorra, ou, mesmo, do cântico *Dies irae, dies illa*[7] , das missas fúnebres. A ira divina seria aplacada pela penitência dos homens, mas não a tempo e o suficiente para a salvação da vida terrena, como não há retorno ao paraíso adâmico, e sim da celestial, o que implica na morte dos corpos para a salvação ou danação das almas.

---

[7] Cântico de origem medieval próprio às Missas pelos Defuntos, especialmente às de corpo presente e no dia de finados. *Dies irae, dies illa, / Solvet saeculum in favilla: / Teste David cum Sibylla.*

> Apareceu dizendo que o mundo ia acabar, a maldade dos homens chegara ao máximo, a piedade findara no coração de Deus. O limite de sua paciência se esgotara e agora viria o castigo terrível, era chegada a hora da penitência. Ai dos que não cobrissem a cabeça de cinza e não abandonassem tudo, casa e trabalho, patrões e colheitas, para rezar... Os que assim não agissem não teriam salvação possível quando a hora soasse implacável. [SV:236].

Mesmo neste fragmento, mais consoante com as imagens e representações bíblicas, o narrador indicia o discurso do beato com elementos próprios do seu discurso, como, por exemplo, ao explicitar que entre as coisas a serem abandonadas pelos sertanejos encontram-se *casa e trabalho, patrões e colheitas*. Esses signos indiciam a natureza social do pecado dos homens. Por isso, na próxima seqüência narrativa, introduz-se um novo elemento a esse discurso messiânico, qual seja o de que, se a morte dos corpos iguala a todos, ricos e pobres, para além da terra e após a morte, existem céu e inferno, lugares metafóricos das diferenças e das desigualdades eternas e absolutas. As dualidades pré-apocalípticas não são superadas, pois o maniqueísmo que divide os homens entre bons e maus, pobres e ricos, persiste e o discurso gera uma outra representação: a da inversão das posições de ricos e pobres, que, se em situação de dominação/subordinação na terra, com a morte se apartam, cessando as relações de poder e, metaforicamente, pobres no céu, ricos no inferno, realizam-se, na narrativa, as promessas messiânicas, pelo castigo dos pecados sociais.

> Naquela hora final seriam todos iguais, pois partiriam nus, nada levariam da terra, ninguém poderia distinguir o pobre do rico porque as doenças e a magreza teriam se acabado para sempre. Sobre a terra seria silêncio jamais interrompido, mais além da terra estavam céu e inferno. [SV:254-5].

Em ritmo crescente, avança a narrativa e, à medida que avança, o discurso do narrador perpassa e contamina o do beato, a ponto de desaparecerem quase por completo as referências à natureza individual e moral da culpa, para instaurar-se, como convém ao narrador, a denúncia das condições de subordinação e exploração em que se encontram os sertanejos. É aí, sob a ótica do narrador, que residem a origem da culpa e a razão do anúncio do final dos tempos. Examinemos, pois, esse discurso messiânico formalmente pronunciado pelo beato.

O narrador instaura a personagem, o beato, criando-lhe ambiência sobrenatural, enfatizando a habitualidade e o caráter repetitivo de sua pregação. Enunciam-se e manifestam-se pelo seu discurso cenas do cataclisma e do juízo final:

> O beato repetia todas as noites, envolto na luz da fogueira, parecendo pairar sobre a terra:
> – Num vai ficar pé de pau, nem capim rasteiro, nem limo molhado. Num vai ficar nem passarinho, nem bicho do chão, nem bicho das água, nem peixe nem sapo, num vai ficar vivente nenhum... Vai morrer tudo na mesma hora. Primeiro é eles, depois é o homem, os bons e os ruim, os rico e os pobre, os são e os doente. Foi Deus que mandou dizer...

E como um eco Zefa repetia:
– Foi Deus que mandou dizer...
– Tudo vai prestar conta, tintim por tintim, num pode esconder mesmo que queira, num pode mentir, quem pode mentir pra Deus que vê tudo?
Zefa levantava os braços:
– Quem pode mentir pra Deus que vê tudo?

Já apontamos para as proximidades das cenas desse discurso com as cenas bíblicas; neste caso, primeiramente, com as do Apocalipse, quando a ira divina abate-se sobre os elementos da natureza antes que sobre os homens. Em segundo lugar, com a metáfora evangélica do juízo final, sobremodo como descrita em Mt. 25, 31-46, com a separação entre os justos e os ímpios. Mas é assinalável que o cataclisma anunciado pelo beato caracteriza-se por um movimento simétrico ao da criação: o homem é, segundo o Gênesis, o último dos viventes a ser criado; no discurso do beato, é o último a ser destruído: *Vai morrer tudo na mesma hora. Primeiro é eles, depois é o homem, os bons e os ruim, os rico e os pobre, os são e os doente.* Aqui registramos o primeiro *nonsense*: pela contradição entre *primeiro é eles* (árvores e bichos) e *depois é o homem...*, o que pressupõe que natureza e homem padeceriam de processos diversos de destruição. Além do mais, com a destruição da natureza, como sobreviveria o homem? Neste fragmento, realiza-se, aparentemente, a superação das dualidades pré-apocalípticas: natureza e cultura, animais e homens (bons e maus) serão igualados pela destruição, cujas causas são as maldades dos homens. É na descrição das maldades dos homens que o discurso do beato se distancia das imagens e representações bíblicas, porquanto o narrador, aí, introduz os seus pontos de vista, suas concepções ideológicas no discurso do beato.

Estêvão esperava que a voz de Zefa morresse ao longe, continuava sua pregação:
– Deus se cansou, seus óio se fechou, aguniado de ver gente tão ruim fazendo ruindade pros filho dele... Os óio de Deus espiavam o sertão, só via desgraça. Menino morrendo sem ter de comer, os homens morrendo sem ter tratamento. Os homens sem terra suando na terra dos outro... Gente cum tudo, gente cum nada... Deus achou ruim, num tava direito...
– Deus achou ruim, num tava direito... – aquela segunda voz ajudava a gravar a verdade no coração dos homens.

Não são as mesmas as razões que, nas metáforas bíblicas, levam Javeh à expulsão do homem do paraíso, ao dilúvio, à destruição de Sodoma e Gomorra, nem mesmo as representadas pelas cenas apocalípticas do final dos tempos e das imagens evangélicas do juízo final que fundamentam o discurso do beato. Esse discurso caracteriza-se por oposições entre o ter e não ter a posse dos bens materiais e pelas relações de poder que levam à subordinação, à exploração e à exclusão: *Os homens sem terra suando na terra dos outro... Gente cum tudo, gente cum nada...* O enunciado anterior: *Menino morrendo sem ter de comer, os homens morrendo sem ter tratamento* soa como conseqüência dos dois primeiros. Ao fazer seguir a mais radical representação das oposições entre os homens de

uma outra fala divina: *Deus achou ruim, num tava direito...*, o discurso messiânico, ao mesmo tempo, inverte o pronunciamento divino sobre a criação: "Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom"[8], e introduz a justificação do fim dos tempos por uma espécie de malogro da própria criação, o que era bom torna-se ruim, perdendo, então, a sua razão de ser. O que é assinalável é a apropriação da voz divina, das imagens e representações bíblicas, aparentemente evocadas pelo beato, para submetê-las ao reducionismo socioeconômico, marcado pelas relações de poder e de exploração dos fortes sobre os fracos. Esse é o tom, é o matiz, ou melhor, é a dimensão ideológica que apontamos como resultante da intromissão do discurso do narrador no discurso da personagem, o beato, introjetando-lhe a denúncia das mazelas sociais como a causa do evento apocalíptico anunciado. Evento que tem como centro o sertão como se fosse metonímia do mundo, do cosmos: *Os óio de Deus espiavam o sertão, só via desgraça.* Temos, aí, uma outra modalidade de isolamento do sertão, de lhe conferir identidade, o sertão como o lugar da exacerbação das injustiças sociais, da escravidão dos filhos de Deus, como imagens dos cativeiros de Babilônia e do Egito, ou do povo de Deus sob as privações na travessia do deserto. Não é, pois, para esse discurso, a eleição, a aliança, a fé que fazem dos homens povo de Deus, mas a sua condição de escravidão, de dor e abandono. Assim nos parece ser, sobretudo porque, na ordem seqüencial do discurso, as denúncias sobre as desigualdades entre os homens precedem ao chamado e à própria investidura do beato de mandato divino:

> – Deus me chamou, mandou que viesse. Estêvão, diz a eles que o mundo vai acabar. Quem fizer penitença vai se salvar, quem não fizer num tem salvação... Quem num fizer não tem salvação, Deus foi quem disse...
> – Quem num fizer num tem salvação, Deus foi quem disse...
> – Chama só os pobre, os rico tá tudo perdido, fizero coisa de espantar, num quero ver eles. Os rico tá condenado, não salva nenhum...
> Não salva nenhum...
> – Já gozaro na terra, os pobre sofrero... Manda eles fazer penitença que vou acabar cum mundo de vez, com os bicho, os pés de pau, as borboleta e cum os homem... Assim falou Deus e estava cum raiva, cum raiva dos ricos, cum raiva dos homem...
> – Estava cum raiva, cum raiva dos ricos, cum raiva dos home...

Neste fragmento, o processo de enunciação atinge um alto grau de complexidade. O discurso enunciado pelo beato, enquanto discurso citado, insere-se no discurso do narrador, o discurso citante, todavia a personagem instaura, no seu discurso, um outro discurso direto, a voz divina, o que se nos apresenta como uma enunciação em cadeia, com múltiplos enunciadores. Assim, da voz do beato temos

---

[8] Gênesis 1, 31. Bíblia Sagrada. Tradução dos originais hebraico, aramaico e grego, mediante a versão francesa dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave Maria, 1967.

apenas: – *Deus me chamou, mandou que viesse e Deus foi que disse... Assim falou Deus e estava cum raiva, cum raiva dos ricos, cum raiva dos homem...* Tudo o mais é enunciação divina. E, por estranho que pareça, é na fala divina, ou melhor, na que lhe é atribuída, em que se encontra, antes do cataclismo, antes do juízo, a separação, não entre os justos e os ímpios, mas entre os pobres e os ricos, os explorados e os exploradores. Para os pecados dos ricos não há perdão, logo, não adianta chamado, pregação, penitência; já estão condenados. Chamado, pregação e penitência são exclusivamente para os pobres. A exclusão e a condenação antecipam-se à morte e ao julgamento. A penitência anunciada aos pobres destina-se à cura das almas dos pecados individuais e morais. A introdução da fala divina ao discurso do beato e o deste no do narrador confere autoridade incontestável, como verdade revelada, aos pontos de vista enunciados, pairando o narrador acima do bem e do mal, como que dizendo sem ter dito. Isto não acontece sem razão, a separação maniqueísta, insistente, repetitiva, reiterada entre ricos e pobres, exploradores e explorados é parte integrante e indissociável do discurso do narrador, que, para se sustentar, se justificar e para produzir eficácia, busca ancoragem no discurso de outrem, no caso, na voz do discurso religioso-messiânico tão arraigado ao imaginário sertanejo e nas imagens e representações legadas ao próprio público leitor por um secular processo de formação sociorreligioso fortemente marcado por valores e desvalores de uma tradição judaico-cristã.

O beato retoma o seu discurso, repetindo e enfatizando as mesmas idéias, imagens e representações, agora, em tom paternal, falando aos seus adeptos:

> – Meus filho, eu lhe digo que o mundo não dura, seu tempo passou. Tá chegando no fim, já vai se acabar. O dia tá perto, os homem não pode empatar. Foi Deus que arresolveu, cansado de ver tanta miséria...
> – Cansado de ver tanta miséria...
> – Seus óio até se fecharo de tanto que viu... Meus filho, eu lhe digo que já tá perto e que é tempo de penitença. Quem não fizer não vai se salvar... Foi por isso que vim, só falo pros pobre, não falo pros rico, falar não adianta...
> – Falar não adianta...
> – Eles vai ser castigado, os que tomaro terra nesse mundo quando chegar lá em cima vão dar suas terra pros que não tem nada. Fica mais pobre que cego de feira... Os que mataro gente vão morrer todo dia de morte matada... Os que roubaro vão dar tudo que têm, dinheiro dos outros e o seu também. Eles vai ser castigado, não escapa nenhum...
> – Não escapa nenhum...
> – Deus tá cansado de tanta ruindade... Meu filho, a hora chegou, o mundo vai se acabar. Vamo rezar, fazer penitença, limpar os pecados pra Deus perdoar...
> – Pra Deus perdoar...

Em síntese, trata-se, claramente, de um discurso citado, reportado, e a sua forma é a do discurso direto marcado. Mas, embora vazado em discurso direto marcado, quebra-se a estrutura dialogal, uma vez que a presença da fala de Zefa, como diz o próprio narrador, é um eco da voz do beato e não um seu interlocutor.

Da mesma forma, o narrador cumpre apenas as formalidades da instauração das personagens, não dialoga, não opina, não contesta nem cauciona a fala do beato. As falas de Zefa conferem forma e tom de ladainha ao discurso do beato, e a estruturação dele, a partir da oralidade, o aproxima de um outro gênero, o do sermão. Evidenciam-se, ainda, pelo estilo, traços dos modos de narrar dos textos bíblicos, especialmente do Gênesis, como se a narrativa se destinasse à memorização. Entretanto, não se pode falar de monólogo, o beato não fala para si mesmo, dirige-se a um público ouvinte silencioso (silenciado), os interlocutores são os seus adeptos. Mas a forma dialogal, teatral, aproxima ao ouvinte o leitor, duplicando-se a função do discurso, a do beato para os ouvintes; a do narrador para os leitores. É nessa duplicidade enunciativa que o narrador aponta para o leitor o *nonsense* da enunciação e do enunciado do discurso messiânico, discurso que, se prontamente aceito pelo ouvinte, o sertanejo, retirante, penitente, será posto em dúvida, contestado, rejeitado pelo leitor do discurso romanesco, leitor adredemente preparado, persuadido a ficar com o discurso do narrador que, superando o discurso messiânco, instaura uma outra utopia, a da superação das dualidades, das desigualdades advindas das relações de poder que se fundam na dominação e subordinação, pela via revolucionária, pela alteração da ordem das coisas, inclusive dos discursos.

2.4 O reduto – A guerra santa no sertão

Representado como peregrino, o beato não chega a constituir um reduto em lugar certo e com contornos e organização bem definidos. Há referência de seu pouso nas proximidades da cidade de Juazeiro, já acompanhado de grande número de adeptos, romeiros, egressos de fazendas, o que, à semelhança dos episódios envolvendo Antônio Conselheiro, desperta a ira dos fazendeiros e preocupações das autoridades; nesse caso, mais quanto à fuga de mão-de-obra, provocando o esvaziamento das atividades agrícolas, além dos furtos, roubos e ameaças de saques, do que propriamente por razões de ordem doutrinária. Não obstante essas preocupações, a narrativa detém-se na caracterização desse grupo humano, explicitando, sobretudo, as marcas inerentes ao estado de miserabilidade em que se encontra.

> O número certo dos que haviam chegado às imediações de Juazeiro nunca ninguém soube direito. Seriam duzentos, trezentos talvez com os homens de Lucas. Certos jornais que noticiaram os fatos falaram que havia para mais de quinhentos, existia, no entanto, quem garantisse que não chegaram nunca a mais de cento e cinqüenta. Era uma suja multidão de doentes e desgraçados. Homens, mulheres e crianças, caboclos pardos, mulatos e negros. [SV:246].

Reticente quanto ao número dos adeptos do beato, o narrador não hesita em caracterizá-los, e o faz, primeiro, por uma espécie de síntese de quanto já foi dito sobre a condição social dos romeiros: *Era uma suja multidão de doentes e desgraçados,* passando a explicitar uma outra condição, a de origem e mestiçagem

racial: *Homens, mulheres e crianças, caboclos pardos, mulatos e negros*. Apontamos, aqui, como em outros momentos da narrativa, os processos de projeção operados pelo narrador, disseminando e introjetando, ao meio social sertanejo, visões, concepções, imagens e representações da miscigenação racial própria da zona litorâneo-açucareira, mormente, do Recôncavo baiano. Tal proceder enfatiza posicionalidades de um tipo de narrador que vê de um "outro lugar", de cima e de fora.

Antes de ser o lugar da guerra santa do sertão, o reduto é o local da pregação do beato e, mesmo um tanto improvisado, apresenta alguns elementos simbólicos que o configuram como terra santa, dentre eles o fogo e a água com os seus significados, ambivalências e ambigüidades, porquanto como elementos que juntamente com a terra e o ar são os formadores do mundo (planeta); de per si, funcionam na narrativa como instrumentos de purificação, santificação, ao mesmo tempo, sem perder o seu sentido de destruição.

> Também no bivaque das forças da polícia acendiam-se fogueiras, mas eram pequenas e serviam tão-somente para cozinhar e afastar as cobras. No acampamento elas tinham uma outra serventia, não eram simplesmente pedaços de gravetos onde cozinhavam o jantar e ferviam a água para o café. Tinham um significado religioso, oferendas de fogo ao Deus que ia destruir o mundo e castigar os homens, colocadas simetricamente, um determinado número, sempre vinte uma, só o beato sabia o por quê. [SV:332-3].
> Aliás, ali no acampamento, entre as fogueiras sagradas, os sete poços bentos, ouvindo as profecias do beato, não pareciam estar mais no mundo de todos os dias. Era como numa alucinação, não havia limites entre a realidade e a imaginação. [SV:262].

Não obstante a toda uma narrativa extremamente simpática ao sertanejo, ao retirante, e mesmo ao beato e sua pregação, o narrador deixa continuamente suas marcas de enunciador nos enunciados que nos levam a perceber a exclusão do discurso messiânico e a utopia por ele gestada. O discurso messiânico agencia na narrativa, pelo que apresenta de denúncia das relações de dominação/subordinação, *uma certa prefiguração do discurso do narrador, que, eliminando o conteúdo* ideológico-religioso-apocalíptico daquele discurso, põe em seu lugar o discurso ideológico da utopia socialista, para o qual aquel'outro funciona e age como força alienadora das massas subjugadas, exploradas. Neste sentido, é assinalável a descrição do estado de catalepsia em que se encontram os romeiros diante do beato.

É neste contexto que se organiza a perseguição ao reduto, com o objetivo de, eliminando o beato e alguns de seus seguidores, dispersarem-se os romeiros, fazendo-os retornar ao trabalho nas fazendas. Sitiado o reduto pelo aparelho policial, o beato recorre ao auxílio do bando cangaceiro de Lucas Arvoredo que, prontamente atendendo ao apelo, dá-se o enfrentamento das duas forças, a dos 'soldados dos homem ruim' e a dos cangaceiros, defensores dos 'filhos de Estêvão', numa luta de demônios e santos, ricos e pobres, penitentes e condenados.

A guerra santa é precedida do encontro paterno-filial entre os líderes do *movimento messiânico e do cangaceirismo, cujo diálogo travado entre* Estêvão e Lucas revela uma sorte de aliança que se reveste de significados para além de uma simples solidariedade entre oprimidos. Trata-se, cremos, da convergência entre o poder espiritual e o temporal, sendo este o braço militar daquele, que, como poder instituído, e, pelo outro legitimado, pode exercer o poder físico e simbólico da vingança e da violência legitimada. Mais uma vez estamos diante da prefiguração de legitimação da violência dos oprimidos contra a violência do poder de Estado.

> Lucas Arvoredo nunca andara tão depressa. O Negro Cirilo que fora buscar e que pedia rapidez quase não os pode acompanhar. Viram as luzes das fogueiras no princípio da noite. Puseram os joelhos em terra, fizeram o pelo-sinal, começavam a pisar em terra santa, sentiam-se aliviados dos pecados, defendendo o beato eles se redimiam dos crimes praticados. [SV:260].
> [...] Lucas disse:
> – Tem muito macaco pra gente queimar...
> Zé Trevoada sentia-se alegre, nada lhe agradava mais que matar um soldado de polícia. E se fosse um granduado, melhor ainda. Andaram para diante, o canto ia dominando as vozes dos romeiros, era um canto de guerra, agora as coisas se modificavam no acampamento. Aquela foi a última noite de paz. [SV:260].
> Quando Lucas chegou, o beato o esperava de pé, em frente à fogueira, os romeiros em torno, a multidão silenciosa e suja, desgrenhada e enferma. [SV:260].
> [...] Lucas caiu de joelhos mas Estêvão o levantou:
> – Meu filho, tu chegou bem chegado. Mandei buscar tu porque os homens ruim mandou os soldado atacar os filho de Estêvão, os que vão se salvar. Tu também vai, mas com tu e teus homens é doutro modo. Tu vai lutar, acabar com os soldados... Estêvão não terminou com sua missão, num pode interromper... Eles não deixa os romeiros chegar pra vim fazer penitença, eles não deixa eles passar, assim eles fica sem bênção, vai tudo se condenar... Deus num quer isso, tu vai acabar... [SV:260-1].
> [...] Lucas Arvoredo respondia a Estêvão:
> – Meu pai, sou teu filho pra obedecer tuas ordens. Dizque tem muito soldado, viero quarenta e sete homem comigo, munição não tem muita mas nóis arranja... Meu pai, onde tu for, Lucas vai também e seus homem com ele... Meu pai, é só tu mandar e a gente tá pronto...
> – Deus tá contente com tua chegada...
> – Deus tá contente com tua chegada... – Zefa repetia. [SV:261].

Mal concluído o diálogo, como que transferidos os poderes do beato para os cangaceiros, após os preparativos, planos e estratégias, iniciam-se os combates entre soldados e cangaceiros. Os cangaceiros, a princípio, levam vantagem:

> Lucas reuniu os seus, traçaram seus planos. Os soldados completavam o cerco. [SV:262].
> – É Lucas Arvoredo...
> Eram oito soldados, ficaram oito cadáveres em torno ao poço, os romeiros vieram e levaram água para muitos dias. [SV:263].

Mas a guerra santa, como se plasmada na destruição de Canudos, é profundamente desigual, pois os cangaceiros lutam em campo aberto, não travam as lutas pela guerra de guerrilha, mas pela guerra convencional, do que é previsível a chacina de praticamente todos os que se aglutinam em torno do beato, até mesmo de parte dos cangaceiros, especialmente do seu chefe, Lucas Arvoredo.

> [...] Com os reforços chegados tinham vindo também repórteres dos jornais da capital. Constava por lá que o fim do beato se aproximava. [SV:263].
> Os tiros continuavam e na parte fronteiriça ao acampamento ressoavam os passos dos soldados no ataque decisivo. Zé Trevoada gritava seus gritos de guerra, Jão morrera sorrindo. [SV:265].
> O soldado fez pontaria no peito do beato, o seu tiro partiu ao mesmo tempo que o de Cirilo, o beato rolou sobre os corpos dos sertanejos, o soldado caiu no chão onde as brasas se espalhavam. Então Cirilo marchou pra frente, largara a repetição, tomara do punhal. Um soldado segurou Zefa por um braço, ela se debateu, mordeu e arranhou, dava-lhe pontapés, cuspia-lhe na cara. Ele bateu no seu rosto com a coronha do fuzil, quando ela caiu, o soldado baixou a arma e atirou. [SV:265-6].

À chacina do acampamento, à morte do beato Estêvão e de Lucas Arvoredo, à escapula de Zé Trevoada com parte dos cangaceiros, seguem-se as tão costumeiras cenas do ritual macabro e sinistro da decapitação dos vencidos, impondo-lhes a humilhação e a irrisão *post mortem* e a heroicização e glorificação triunfante dos vencedores, lugar-comum a tantas narrativas, sobretudo às referentes ao episódio de Canudos e à morte de Lampião.

> Por ordem do capitão cortaram as cabeças do beato Estêvão, de Lucas Arvoredo, de Zefa, dos outros cangaceiros, de alguns romeiros também para aumentar o número. Levaram como troféus, exibiram-nas na cidade, desfilaram centenas de curiosos. O capitão foi promovido, citado em ordem do dia, e, apesar de não gostar de literatura, escreveu um livro sobre a campanha. Pôs o título de *O Novo Canudos*. [SV:266].

Entretanto, é no fecho da narrativa, quando da descrição dos escombros do acampamento, que o narrador, lançando mão dos recursos da ironia, introduz elementos implicadores de suas posicionalidades perante os fatos narrados. Posicionalidades que reclamam por problematização, dialetização:

> No acampamento, de madrugada, os cadáveres estavam amontoados. Com o calor começaram a apodrecer. Os urubus vieram de toda a caatinga, cobriram o sol com o seu negrume, foi tamanha a escuridão que parecia que o mundo ia se acabar. [SV:267].

Os enunciados desse excerto, aparentemente, de sentidos unívocos, encerram uma profunda ironia, não de uma ironia no sentido clássico, de atitude filosófica, mas como nos faz compreender Beth Brait[9], ironia como procedimento intertextual,

---

[9] Beth BRAIT. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: EdUnicamp, 1996. p. 218.

interdiscursivo, capaz de "provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretença objetividade em discursos tidos como neutros". Assim procede o narrador. Após investir, ao longo de toda a narrativa, contra o discurso do poder, de desmascarar o discurso positivista colonialista que tenta construir a estereotipia do sertanejo como indolente e preguiçoso, herança de sua mestiçagem, o narrador investe igualmente contra o discurso messiânico pela descaracterização e desqualificação do sentido e pertinência da figura espiritual do beato e de sua pregação. O final dos tempos, a hecatombe anunciada e esperada, o dia da ira divina desejado convertem-se em nota fúnebre, sem sentido, sem grandeza, sem eficácia: *Os urubus vieram de toda a caatinga, cobriram o sol com o seu negrume, foi tamanha a escuridão que parecia que o mundo ia se acabar*. Surpreendemos, aqui, não uma polifonia, um cruzar e entrecruzar de vozes discordantes tecendo um mesmo discurso, mas um assassinato de discursos. Sob a ótica do narrador, em consonância com a voz autoral, o discurso messiânico é obstáculo a ser superado, porquanto age pela alienação, para dar lugar a um outro discurso, o da afirmação da luta de classes como motor da história. Esses discursos, o messiânico e o da utopia revolucionária, são inconciliáveis porque fundados em concepções teleológicas antagônicas; o do beato, teocêntrico, apocalíptico, aponta para o fim da História, pela completude dos tempos, para a parusia; o do narrador, antropocêntrico, utópico, quiçá messiânico, mas dialético, tem por fim a construção da História; História feita pelos homens para os homens, com a superação e substituição do Estado burocrático burguês pelo Estado do proletariado, ou melhor, da sociedade sem Estado e sem classes.

Não nos parecem ser outros os sentidos dos enunciados:

> O sertão se esqueceu do nome do beato Estêvão, se esqueceu do nome de Lucas Arvoredo. Mas o nome de Zé Trevoada ficou cada vez mais famoso, sua malvadez e seus crimes deixaram muito longe os de todos os cangaceiros que antecederam no domínio da caatinga. Dele diziam que não tinha mesmo coração, que homem assim tão ruim nunca surgira, nem mesmo Virgulino Ferreira Lampião. Nunca perdoou um soldado, nunca abateu um tostão nos tributos que lançava nas cidades assaltadas. As modas diziam dele:
>
> *"Trevoada já chegou,*
> *muito sangue vai correr..."*

A narrativa opera pelo apagamento da memória do beato e de sua pregação, pelo apagamento da memória do nome do chefe do bando cangaceiro, Lucas Arvoredo, e, embora o cangaceirismo sobreviva com as tropelias de Zé Trevoada, havemos de reconhecer que a morte do chefe, simbolicamente, representa a morte do bando. Mas, neste aspecto, cabe uma distinção. Os cangaceiros, como soldados da vingança e como indivíduos desprovidos de discursos, não rivalizam com o discurso do narrador; pelo contrário, funcionam como elemento premonitório ou prefiguração, à semelhança dos chamados rebeldes primitivos, dos militantes partidários, os revolucionários comunistas.

Outra questão a ser problematizada é a da possível ruptura com a isotopia do discurso romanesco em *Seara Vermelha,* vez que aquilo que é enunciado no *Prólogo – A Seara* – remete diretamente ao *Epílogo – A Colheita* – mediante um metafórico processo de deslocamentos e de produção de sentidos, de significações. Se associarmos o enunciado do Prólogo "... Farrapos de nuvens perdiam-se no céu de um azul claro onde primeiras e leves sombras anunciavam o crepúsculo" [SV:15] aos do Epílogo "...E pela madrugada, quando as sombras ainda envolviam os campos úmidos de orvalho, e no ar se elevava aquele cheiro poderoso de terra, Nenén partiu para a caatinga pelo mesmo caminho seguido um dia por Jerônimo e sua família. Os brotos de dor e de revolta cresciam naquela seara vermelha de sangue e fome, era chegado o tempo da colheita" [SV:335], concluiremos que a colheita de que trata a narrativa não se reporta mais aos resultados do cultivo da terra pelos camponeses, mas, sim, do surgimento, do nascimento e crescimento dos militantes do partido. Essa passagem do prólogo ao epílogo caracteriza-se também por uma ruptura, por uma transgressão da isotopia do discurso em *Seara Vermelha.* O discurso, inicialmente messiânico de tom profético-apocalíptico, pronunciado pelos beatos, transforma-se em discurso de tom profético-apologético, proferido pelo narrador, exaltando os militantes construtores do partido comunista, partido posto como instrumento único de libertação e de realização da utopia socialista. Trata-se, pois, de um segundo discurso, o do narrador, que apaga o primeiro, o dos beatos. Vejamos como o discurso:

> ...Zefa se prepara mais uma vez para proclamar o segredo que lhe foi transmitido. Não é a única assim nesse sertão de imensas fazendas e de fome...Um dia todos se convencerão e os instrumentos de trabalho serão abandonados, as mãos largarão as foices e os machados, *se elevarão para os céus, os joelhos dobrados sobre a terra, as cabeças inclinadas* [SV: 40], grifamos,

assume um outro tom:

> *"...Eram homens alegres e confiantes, tinham a face voltada para o futuro."* – Agora tome conta do sobrinho... Esses – batia no ombro de Tonho – é que vão levantar o campo "... e ele, Tonho, ingressara no Partido Comunista para lutar contra o sofrimento e a fome." [SV: 333]. "... Agora vai se acabar os cangaceiros e os beatos... Vai ser a nossa vez..." [SV: 331. "... Ele tem razão. Os beatos e os cangaceiros acabarão no dia em que os sertanejos tiverem consciência política." [SV: 334].

Desaparecem, assim, sob a ótica do narrador, beatos e cangaceiros, os rebelados do latifúndio, sem norte, sem rumo, sem consciência e organização política, e se afirmam outros rebelados, os cidadãos orgânicos, conscientes, reformadores do Estado e construtores da nova sociedade, igualitária, sem exploração, sem classes.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. 46. ed. Rio de Janeiro, Record, 1987.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: EdUnicamp, 1988, p. 160.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec 1997, p. 36-8.

AMADO, Janaína. *Conflito social no Brasil:* a revolta dos ´mucker´. São Paulo: Símbolo, 1978. p. 17-8.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 39-40.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 19.

GÊNESIS, 1, 31. Bíblia Sagrada. Tradução dos originais hebraico, aramaico e grego, mediante a versão francesa dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave Maria, 1967.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: EdUnicamp, 1996. p. 218.

A *obra dispersa* de Arthur de Salles publicada em periódicos[1]

Célia Marques Telles

Maria Dolores Teles

Alícia Duhá Lose

Norma Suely da Silva Pereira

UFBA/CNPq

Resumo

Procede-se à *recensio* da obra dispersa de Arthur de Salles publicada em periódicos. Informam-se inicialmente as quatro etapas da pesquisa realizada, ressaltando-se os resultados parciais já obtidos. Apresenta-se, então, a *recensio* alcançada a partir da correspondência entre Arthur de Salles e Durval de Moraes, confrontando-se as indicações registradas nas cartas com o levantamento realizado nos jornais e revistas. A pesquisa em jornais e revistas mostrou como neles se refletem o pensamento e o ambiente cultural do início do século XX, além de veicularem os elementos reveladores da ideologia da época. Dos cento e cinco títulos de periódicos fichados, apenas vinte e três traziam textos de Arthur de Salles. Resgataram-se, assim, oitenta e uma obras do poeta baiano (setenta e sete em verso e quatorze em prosa). Conclui-se, reafirmando a importância de Arthur de Salles no seu tempo e na literatura baiana.

Résumé

On fait la *recensio* de l'oeuvre dispersée d'Arthur de Salles publiée veiculée par des publications périodiques. On cite d'abord les quatre moments de la recherche, en y signalant des résultats partiels. On présente, donc, la *recensio* à qui on est arrivé d'après la correspondance entre Arthur de Salles et Durval de Moraes, en comparant ce qui est enregistré dans les lettres avec le dépouillement procedé a partir des journaux et des revues. Cette recherche a montré comme on y peut observer la pensée et l'ambience culturel du commencement du vingtième siècle, aussi que les éléments qui revelent l'idéologie de l'époque. De la totalité de cent cinq titres qui ont été fichés, il n'y a que vingt trois qui publiaient des textes d'Arthur de Salles. On a réuni, donc, quatre vingt une oeuvres du poète baïannais (soixante dix sept en vers et catorze en prose). En conclusion, on réafirme l'importance d'Arthur de Salles pour son époque et dans la littérature baïannaise.

---

[1] Este artigo é o resultado de um trabalho de pesquisa que tem envolvido professores, doutorandos, mestrandos e, em especial, bolsistas de investigação científica, sem os quais não se teria podido mapear a obra dispersa de Arthur de Salles. Por outro lado, reúne quatro trabalhos apresentados durante o I Encontro de Revistas Literárias Brasileiras, realizado em Salvador, em novembro de 1999: *A "obra dispersa" de Arthur de Salles publicada em periódicos* (C. M. Telles), *Arthur de Salles em:* Nova Revista, Bahia Illustrada *e* A Luva (M. D. Teles), *A produção literária de Arthur de Salles em periódicos* (N. S. da S. Pereira) *e O contexto intelectual na correspondência entre Arthur de Salles e Durval de Moraes* (A. D. Lose).

Introdução

Arthur Gonçalves de Salles, poeta baiano representante das tradições simbolista e parnasiana, embora tenha produzido bastante, não compilou a maior parte de sua obra, que permaneceu dispersa, publicada em periódicos de sua época.

A obra dispersa de Arthur de Salles publicada em periódicos compreende um período que vai de 1901 a 1952, momento da sua morte. São *poesias*, *discursos*, *ensaios* e até mesmo *fragmentos* da sua obra[2].

A pesquisa relativa a essa extensa obra dispersa publicada em jornais e revistas tem sido desenvolvida em quatro etapas:

1. O momento inicial relativo à edição crítica de *Sangue-mau*[3], cujo resultado se acha publicado nas *Referências bibliográficas* da referida edição crítica;
2. O período correspondente ao trabalho desenvolvido por Célia Goulart de Freitas Tavares para a edição da prosa édita e inédita de Arthur de Salles[4];
3. As etapas desenvolvidas no projeto *Levantamento em periódicos da* ***obra dispersa*** *de Arthur de Salles*[5];
4. As etapas desenvolvidas dentro do projeto *Arthur de Salles: o homem e a obra*[6].

Na primeira, todos os pesquisadores trabalharam para coletar o material que subsidiaria o estudo sobre o poeta Arthur de Salles na edição de *Sangue-mau*, durante os anos de 1978 a 1981. Na segunda, o trabalho de levantamento foi feito

---

2 Cf. a propósito o artigo de Albertina Ribeiro da Gama e Célia Marques Telles, *Critérios para a edição crítica da* ***obra dispersa*** *de Arthur de Salles* (cf. Albertina Ribeiro da GAMA, Célia Marques TELLES. Critérios para a edição crítica da *obra dispersa* de Arthur de Salles. In: ENCONTRO DE ECDÓTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 3; anais. João Pessoa: UFPB/APML/FECPB/FCJA, 1993. p. 353).

3 Cf. Arthur de SALLES. *Sangue-mau*. Cidade do Salvador: UFBA, 1981. p. 305-11.

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

5 Projeto de pesquisa apresentado de início por Nilton Vasco da Gama, em 1994, em seguida por Célia Marques Telles, a partir de 1995 até 1997, para obtenção de bolsas de iniciação científica junto ao PIBIC.

6 Projeto de pesquisa apresentado por Célia Marques Telles, a partir de 1998, para obtenção de bolsas de iniciação científica junto ao PIBIC.

exclusivamente por Célia Goulart de Freitas Tavares no período de 1983 a 1986. Finalmente, o trabalho foi retomado a partir de 1994, com a participação de bolsistas de iniciação científica, pesquisa que vem sendo desenvolvida até hoje, em dois projetos diferentes:

Projetos	Bolsistas
• *Levantamento em periódicos da **obra dispersa** de Arthur de Salles*	Maria do Carmo de Jesus[7] Mônica Pedreira de Souza Liliane Coutinho Duques
• *Arthur de Salles: o homem e a obra*	Norma Suely da Silva Pereira Soraya Tavares Joseli dos Reis Querino Tatiana Maria de Oliveira Coelho Jussara Fonseca Pedro Gabriel da Silva Daniele de Souza Cerqueira Malena Maria Silva de Souza

Quadro 1 – Projetos de pesquisa relativos ao levantamento da obra dispersa e bolsistas de iniciação científica que neles trabalharam

A primeira análise do material bibliográfico coletado foi mostrado por Albertina Ribeiro da Gama e Célia Marques Telles no artigo *Critérios para a edição crítica da **obra dispersa** de Arthur de Salles*[8]. Nesse artigo, lembra-se que essa *obra dispersa* pode estar contida em uma publicação textual ou pode mesmo achar-se *dispersa* (isto é, publicada em periódicos de circulação local ou nacional). Por outro lado, estabelece para o tratamento do texto dois tipos de obras, aquelas anteriores a 1943 e as posteriores a esse ano[9].

Outros artigos já em decorrência da pesquisa financiada pelo CNPq foram preparados por Célia Marques Telles. O primeiro deles, *Das cartas à impressão: uma trajetória,* mostra a trajetória entre a carta e a subseqüente impressão de algumas das obras de Arthur de Salles, buscando o caminho percorrido pelos manuscritos que este enviou ao amigo Durval de Moraes, como documenta o texto da carta de 16 de maio de 1924: "...Ahi vão estes versos que encontrei mais a mão, (...), faze

[7] Orientada por Nilton Vasco da Gama (1994-1995).
[8] Cf. Albertina Ribeiro da GAMA, Célia Marques TELLES, art. cit. p. 358.
[9] Cf. Albertina Ribeiro da GAMA, Célia Marques TELLES, art. cit., p. 354-6.

delles o que quiseres..."[10], remetendo os poemas *Veneza* e *Sub umbra*. Em outro trabalho, *A correspondência de Arthur de Salles e a edição crítica de sua obra*[11], analisa-se o "o fazer do texto" poético de Arthur de Salles, mostrando-se a importância do *modus scribendi* do poeta para melhor se compreender o seu processo de pontuação. Em *Quatro acervos baianos: problemas de informatização*[12], mostra-se em um dos itens, "A obra de Arthur de Salles nas cartas a Durval de Moraes", como se está procedendo na construção do banco de dados sobra a obra do poeta baiano. No artigo *A lição conservadora na edição crítica da obra de Arthur de Salles*[13], ressaltam-se dois comportamentos para a edição crítica da obra dispersa: a lição conservadora e a atualização ortográfica nas obras posteriores a 1943. Em *As Cartas de Arthur de Salles a Durval de Moraes: o homem e a obra*[14], mostra-se a contribuição que essas cartas trazem para a edição crítica da obra do poeta baiano, a partir da série de notícias sobre a elaboração do seu trabalho ali descrita claramente ou nas entrelinhas. No trabalho *Variantes autorais nas cartas de Arthur de Salles*[15], ao se traçar o panorama das variantes autorais, mostra-se que essa correspondência entre os dois poetas, além de oferecer essas variantes, permite ter uma idéia, ainda que incompleta, da vasta obra de Arthur de Salles. Mais recentemente, durante o 5º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros, apresentou-se uma comunicação, *Redesenhando o perfil de Arthur de Salles*, na qual, em um item intitulado "A obra dispersa publicada em jornais e revistas", oferece-se um quadro geral do mapeamento da obra dispersa de Arthur de Salles[16].

1 Os periódicos na correspondência entre Arthur de Salles e Durval de Moraes[17]

Através da consulta à correspondência trocada entre Arthur de Salles e Durval de Moraes, no período de 1908 a 1935, percebe-se a preocupação de ambos

---

[10] Cf. Doc. 070:0391.

[11] Cf. Célia Marques TELLES. A correspondência de Arthur de Salles e a edição crítica de sua obra. *Revista do GELNE*, Fortaleza, v. 2, n. 1, 2000, p. 113-6.

[12] Cf. Célia Marques TELLES. Quatro acervos baianos: problemas de informatização. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 57 e 61-3, jun. 2001.

[13] Cf. Célia Marques TELLES. A lição conservadora na edição crítica da obra de Arthur de Salles. In: Albertina Ribeiro da GAMA et al. *Memória cultural e edições*. Salvador: UFBA/Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, 2000. p. 331-40.

[14] Cf. Célia Marques TELLES. As cartas de Arthur de Salles a Durval de Moraes: o homem e a obra. *Qvinto Império*; Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, Salvador, n. 14, p. 69-74, jul. 2001.

[15] Cf. Célia Marques TELLES. *"Variantes autorais" nas cartas de Arthur de Salles*. CONGRESSO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 5. Feira de Santana, BA: UEFS, 2000. Entregue para publicação nos anais.

[16] Cf. Célia Marques TELLES. *Redesenhando o perfil de Arthur de Salles*. ENCONTRO NACIONAL DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS, 5. Porto Alegre: PUCRS, 01 a 03.08.2001. Entregue para publicação nas atas.

[17] Nascido em 1882, morreu em 1948. Diplomado em Química Farmacêutica, morou e exerceu sua profissão, durante algum tempo, no Rio de Janeiro. Como poeta simbolista publicou *Sombra fecunda* (1913), *Lira franciscana* (1921), *Cheia de graças* (1924), *Rosas do silêncio* (1926), *O Poema de Anchieta* (1929), *Solidão sonora* (1943), além de três peças de teatro e muitos poemas em jornais e revistas da época.

com o movimento cultural na Bahia. Segundo afirma Célia Telles, "A importância da correspondência entre os dois poetas foi assinalada mais de uma vez nas entrevistas com seus familiares ou com Hélio Simões"[18].

Este epistolário, que integra o acervo Julival de Moraes – do qual, porém, o Setor de Filologia Românica é portador de fotocópias –, possui 223 cartas, sendo 221 de Arthur de Salles para Durval de Moraes e apenas duas, ainda em rascunho, de Durval de Moraes endereçadas a Arthur de Salles. O valor desta correspondência já foi ressaltado inúmeras vezes, por trazer informações relevantes e preciosas tanto sobre a vida pessoal quanto intelectual de Arthur de Salles[19].

No acervo, para fins de tombamento, a correspondência entre os dois poetas foi dividida em cinco grupos: *carta + trechos completos*; *cartas + versos isolados*; *poemas completos*; *cartas-poema* e *cartas-informação*,[20] e são essas últimas, que datam especificamente de 1912 a 1935, que vão interessar por conterem, principalmente, indicações dos jornais contemporâneos e o processo de divulgação cultural e de editoração. O conteúdo das cartas, muitas vezes, como já foi dito, poemas ou trechos de poesias, denota o percurso editorial dos textos de Arthur de Salles.

Foi com informações deste tipo que o Grupo de Edição Crítica da "Obra" de Arthur de Salles localizou, além dos originais autógrafos, alguns dos poemas que haviam sido anteriormente publicados em periódicos e que passaram a integrar, por exemplo, o livro *Poesias*[21], um dos três que o autor publicou em vida. Entre as 221 cartas consultadas, 24 fazem referências nominais a revistas, sete fazem referências nominais a jornais e sete fazem referência a periódicos cujos nomes não são identificados.

Limitando, assim, a análise às informações contidas na correspondência entre os dois amigos, chega-se ao levantamento dos seguintes periódicos, nos quais se poderia encontrar publicações de Arthur de Salles:

a) Revistas: *Bahia Illustrada* (Rio de Janeiro); *Annaes* (Bahia); *Renascença* (Rio de Janeiro); *A Cegonha* (Bahia); *Nova Cruzada* (Bahia); *Arco & Flexa* (Bahia); *Revista do Brasil* (São Paulo); *Bahia Nova* (Bahia); *Creação de Quinet*[22]; *Nova Era*; *A Justiça*; *Filhote*; *Terra do Sol* (Rio

---

[18] Cf. Célia Marques TELLES. Das cartas à impressão: uma trajetória. *Leitura*; Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da UFAL. Maceió, n. 22, jul./dez. 1998. p. 44.

[19] Cf. Nilton Vasco da GAMA, Célia Marques TELLES. A "Obra" de Arthur de Salles contida na sua correspondência a Durval de Moraes. In: Jacyra MOTA (org.). CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LINGÜÍSTICA, 1; atas. Salvador: UFBA, 1997. v. 2, disq. 7, linghist, com. 8; Albertina Ribeiro da GAMA, Célia Marques TELLES. Alguns aspectos da cultura literária baiana nas cartas de Arthur de Salles a Durval de Moraes. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 92-100, jul. 1996; Célia Marques TELLES. Uma carta de Durval de Moraes a Arthur de Salles. *Qvinto Império*; Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, Salvador, n. 6, p. 87-103, 1° sem. 1996; Célia Marques TELLES. Das cartas à impressão: uma trajetória, ... p. 43-51.

[20] Cf. Nilton Vasco da GAMA, Célia Marques TELLES. A "Obra" de Arthur de Salles contida na sua correspondência a Durval de Moraes...

[21] Arthur de SALLES. *Poesias:* (1901-1915). Bahia: s.l., 1920.

[22] Deixa-se de indicar o local de publicação de alguns periódicos pelo fato de não se ter achado qualquer referência até o momento.

de Janeiro); *Revista Social*; *Veneza Americana* (Recife); *A Luva* (Bahia); "*Revista do Centenário*"[23] (Bahia); *A Fita* (Bahia)

b) Jornais: *Gazeta do Povo* (Bahia); *O Imparcial* (Bahia); *A Tarde* (Bahia); *O Jornal*; *O Globo* (Rio de Janeiro); *O Diario de Noticias* (Bahia); *A Folha da Noute*; *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro).

No entanto, a partir das buscas realizadas pelos projetos *Levantamento em periódicos da obra dispersa de Arthur de Salles* e *Arthur de Salles: o homem a obra*, localizaram-se publicações apenas nas sete primeiras revistas citadas e nos três primeiros jornais citados.

Vejamos, então, extraindo alguns excertos[24] das cartas enviadas por Arthur de Salles a Durval de Moraes, exemplos do que se afirma.

Em duas cartas consecutivas, Arthur de Salles menciona um número dos *Annaes*[25] em sua homenagem. Na primeira faz rápida menção à publicação:

> Tenho um punhado de versos em mão do Alvaro para um numero dos '*Annaes*' sobre mim.[26]

E, nesta outra, na qual relata ao amigo as dificuldades para essa publicação, clama:

> Deus permitta que fique nisto senão, os *Annaes* entrarão pelo 1912 sem ter resolvido a publicação.[27]

No pequeno trecho que vem a seguir, têm-se quatro preciosas informações. A primeira delas é que poderia haver, em algum periódico, a publicação dos versos *Na hora da prece*[28], de autoria de Arthur de Salles; a segunda é que esse mesmo poema teria sido publicado na revista *Renascença*[29]; a terceira, que poderia haver sonetos e poesias de Arthur de Salles, que versavam sobre o mar, publicados na *Justiça*; e a quarta, que Arthur de Salles tencionaria fazer uma bibliografia do mar – intenção esta que veio a se confirmar, tornando-se concreta após o falecimento do autor, com a edição crítico-genética de *Poemas do mar*, preparada por Rosa Carvalho[30]

> Dous obsequios a te pedir: a publicação de meus versos [...] Na hora da prece por que não os tenho mais. Repara que a *Renascença* publicou com uma revisão pessima. O outro é: quando encontrares sonetos e poesias sobre o Mar, publica-os na *Justiça*. Estou fazendo uma bibliographia do Mar.[31]

---

23 Na verdade, o número especial da *Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia*.

24 Nas transcrições dos trechos da correspondência, manteve-se a ortografia dos originais, e todas as referências aos periódicos foram destacadas com o auxílio de itálico.

25 Encontra-se, publicado nos *Annaes* o poema "Ausencia".

26 Cf. Doc. 071:0402.

27 Cf. Doc. 071:0401.

28 Foi localizada uma publicação deste poema no jornal *Gazeta do Povo*, e, embora o próprio autor mencione uma publicação na revista *Renascença*, esta não foi localizada.

29 Na revista *Renascença* encontra-se publicada a poesia "Cesárea", publicada também na revista *Nova Cruzada*.

30 Rosa Borges CARVALHO. *Edição crítico-genética de* Poemas do mar *de Arthur de Salles*. Salvador: UFBA, 1999. 206f. Capítulos da tese em desenvolvimento, orient. por Nilton Vasco da Gama.

31 Cf. Doc. 071:0409.

Nesta outra carta, são mencionadas mais duas revistas, uma delas, a *Terra do Sol*, sendo classificada como possuidora de tendências futuristas, com as quais o poeta declara não compartilhar, definindo, ainda, seus versos como parnasianos:

> Recebi a Terra do Sol e a Revista Social. Affonso Costa que ahi está, no Rio, disse-me que lhe mandasse producções para a *Terra do Sol*. Não mandei. Vejo que ella é futurista ou tem tendencias futuristas, o que não critico. Eu porem não sou futurista. Meu verso parnasiano não agradará aos srs. da Revista.[32]

Em um breve bilhete, sem data, Arthur de Salles fornece outras duas pistas para a trajetória de suas poesias, os poemas *Anchieta*[33] e *Pharol* teriam sido publicados anteriormente em periódicos:

> Mandar-te ei o Anchieta na primeira carta e o Pharol. Agradeço-te o interesse em publicares esses passadismos nas *tuas revistas*.[34]

A atividade intelectual da época era, também, mencionada freqüentemente na correspondência entre os dois amigos. Neste trecho, por exemplo, é dado a conhecer que Arthur de Salles era colaborador, embora não com a efetividade desejada, da revista *Bahia Illustrada*, a qual tinha Asterio de Campos à frente da redação:

> Não fora isto e minha colaboração na Bahia Illustrada seria effectiva. O Asterio de Campos, ora na redação da Revista, escreveu-me pedindo o meu retrato, trabalhos para outra página (...). Nada mandei até agora, tenho, no entanto, alguma cousa nova. (...) É provavel que envie ao Asterio um punhado de versos mas prosas para a *Bahia Illustrada*.[35]

O conteúdo das cartas também deixa transparecer a participação ativa de Arthur de Salles na efervescência cultural de sua época:

> Em Abril fui chamado à capital por uns amigos da actual situação bahiana para um negocio. Lá chegando informaram-m'o: a fundação de um *jornal portico* (...)[36]

E, mais uma vez, fica evidente que Arthur de Salles, mesmo afastado dos grandes centros intelectuais de sua época, mantinha-se informado e atualizado:

> Peço-te, caso te seja facil, alguns *jornaes dahi*, algumas *revistas literarias* para que eu possa ver o que anda pelo mundo. Como o Jornal do Commercio do Rio talvez publique as conferencia de [...] tu poderás enviar-m'as depois de as leres.[37]

Como já foi dito anteriormente, nas cartas entre os dois poetas transparece também o desenrolar dos acontecimentos culturais do momento. Nesta carta, toma-se conhecimento da criação de mais uma revista, *A Ordem*:

---

[32] Cf. Doc. 071:0412.

[33] Foi localizada a publicação do poema "Anchieta" na *Revista da Academia de Letras da Bahia* e no jornal *O Imparcial*, porém da publicação de "Pharol" não se tem notícia.

[34] Cf. Doc. 071:0412.

[35] Cf. Doc. 067:0335. Realmente Arthur de Salles publicou alguns textos na revista *Bahia Illustrada*. O Projeto *Levantamento em periódicos da* ***obra dispersa*** *de Arthur de Salles* localizou seis: dois em prosa e quatro em verso, que vieram a ser publicados na dissertação de Maria Dolores Teles (*A Obra dispersa de Arthur de Salles em "Nova Revista", "Bahia Illustrada" e "A Luva": tentativa de edição crítica*. Salvador: UFBA/PPGLL, 1998. Dissertação orient. por Célia Marques Telles).

[36] Cf. Doc. 067:0335.

[37] Cf. Doc. 071:0406.

> Recebi tua cartinha, o livro do Garcia Rosa e a revista A Ordem. (...) A Ordem triunphará, vencerá. (...)[38]

Ainda fazendo menção a esta mesma revista, Salles exalta a veia religiosa de Durval de Moraes:

> Li teus versos n' *"Ordem"* graças a Deus: tem o Brasil o seu poeta catholico.[39]

E, algum tempo mais tarde, o poeta pede notícias da mesma ao amigo, anunciando futuras publicações[40]:

> Como vae a Ordem que só me vizitou uma vez? Espero 'ora em diante escrever-te mais assiduamente e fazer alguma cousa para a tua revista.[41]

Informações sobre o temperamento do poeta também podem ser apreendidas da correspondência. Neste trecho, Arthur de Salles deixa transparecer a sua natureza desorganizada e desprendida em relação ao seu trabalho:

> Não mandei ainda a colaboração para a *Revista do Jonathas* porque não sei por onde andam meus papeis.[42]

O mesmo desprendimento se percebe no tocante às suas publicações. Como se vê neste trecho de uma carta de 22 de abril de 1924, onde o poeta demonstra ter apenas uma vaga informação sobre seus versos:

> Salvo que o Globo publicou uns versos meus. Não sei se é jornal ou revista. (...)[43]

Mais uma faceta da personalidade de Arthur de Salles é denunciada pelo próprio, a de colecionador de retratos, quando pede ao amigo:

> Manda-me *jornaes velhos* e *revistas* e alimenta a mania minha de collecionador de retratos com alguns que achares.[44]

Em carta de 21 de maio de 1923, Arthur de Salles informa que publicou, em determinado número da revista por ele denominada *"Revista do Centenario"*[45], o poema *Sino da Villa*[46] e o famoso *Hymno ao Senhor do Bomfim*[47]:

---

38 Cf. Doc. 068:0348.

39 Cf. Doc. 068:0361.

40 Encontra-se publicado na revista *A Ordem* o poema *Sub Umbra*, também publicado na *Revista da Academia de Letras da Bahia* e na revista *A Luva*.

41 Cf. Doc. 068:0349.

42 Cf. Doc. 068:0355.

43 Cf. Doc. 068:0365. Esta dúvida, no entanto, não pôde ser dirimida, pois nada ainda foi localizado, nem na revista nem no jornal *O Globo*. Tem-se confirmado o fato de não se tratar de referência a uma publicação na *Revista do Globo* de Porto Alegre, informação que devemos à colaboração de Alice Moreira, da PUCRS, que fez a busca no arquivo informatizado da revista.

44 Cf. Doc. 071:0402.

45 Como se disse acima, trata-se do número especial da *Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia* em homenagem ao centenário da Independência do estado.

46 O poema *O sino da casa da Camara* foi publicado inicialmente, em 1922, no jornal *A Tarde*, depois na revista *Illustração Brasileira*. Cf. Arthur de SALLES. O sino da Camara. *A Tarde*, Salvador, 7 de setembro de 1922; e id. O sino da casa da Camara. *Illustração Brasileira*, [Rio de Janeiro], v. 4, n. 34, não paginado, 1923.

47 O *Hymno ao Senhor do Bomfim* foi publicado na revista *Illustração Brasileira*. Cf. Arthur de SALLES. Hymno ao Senhor do Bomfim. In: "A Musica na Bahia". *Illustração Brasileira*, [Rio de Janeiro], v. 4, n. 34, não paginado, 1923.

> A minha collaboração no numero da *Revista do Centenario* consta do Sino da Villa, destes versos do Gregorio e do Hymno ao Sr. do Bomfim, com musica do maestro Vanderley.[48]

Nesta mesma correspondência, fala de seus dias atarefados com o trabalho intelectual:

> Estou cheio de compromissos. Avalia que para a procissão do senhor do Bomfin, numero obrigado dos programas da festa, que deve ser bello, fui eu o escolhido para fazer o hymno que tem de ser cantado e distribuido pelo povo. Pedido que me foi feito pelo Secretário da fazenda e approvado já esta o hymno pelo sr. Rvm – Arcebispo.
>
> Outros compromissos me assaltam a desejada paz de Brotas. Artigos sobre a Villa[49], versos para a casa da Bahia, versos sobre o 2 de Julho, um hymno do Centenario Bahiano e ainda um discurso sobre Ruy Barbosa (...)[50]

É, ainda, interessante ressaltar que, assim como as revistas, os jornais também eram uma constante na correspondência entre os dois amigos. Como se pode ver neste trecho:

> A principio, o discurso sahiu sem peroração por esquecimento do Weber, ou como não visse pregado na lauda pensou que o que sahiu no Diario de *Noticias* não era preciso[51]

Em correspondência de 19 de junho de 1923, Arthur de Salles declara-se informado a propósito da publicação de um poema do amigo no jornal *A Tarde*:

> Sei que mandaste o soneto sobre Joana Angelica para o numero da Tarde.[52]

E, em carta enviada dois meses depois, dá mais uma pista da trajetória impressa dos versos sobre o Dous de Julho:

> Nada tenho feito afora estes versos do 2 de Julho que publiquei no numero de A Tarde (...)[53]

Todavia, se Durval de Moraes era personagem importante na divulgação da obra de Arthur de Salles, a correspondência entre ambos também nos deixa claro o inverso: Arthur de Salles também publicava, em revistas baianas, trabalhos enviados do Rio de Janeiro pelo amigo.

Como vemos, as informações contidas nas cartas não dizem respeito apenas à produção de Arthur de Salles, mas também à do seu destinatário. Neste trecho,

---

[48] Cf. Doc. 068:0357.

[49] O artigo sobre a Vila de São Francisco foi publicado no *Diario Official do Estado da Bahia*. Cf. Arthur de SALLES. Vila de S. Francisco. *Diario Official do Estado da Bahia*; edição especial do Centenario, Cidade do Salvador, ano 8, segunda-feira, 2 de julho de 1923, p. 267-70.

[50] Cf. Doc. 068:0357.

[51] Cf. Doc. 071:0401. Nada foi localizado no jornal *Diario de Noticias*.

[52] Cf. Doc. 068:0358.

[53] Cf. Doc. 068:0359. Na edição do poema *Lances de epopéa*, o Grupo de Edição Crítica de Textos, a propósito dessa informação de Arthur de Salles, afirma: "Até ao momento nada se localizou no número citado do referido jornal, desse modo existe apenas uma versão pré-textual fidedigna dessa coletânea de poemas." (cf. Nilton Vasco da GAMA, Cláudio VEIGA. *Arthur de Salles e o Dous de Julho*. Salvador: ALB/UFBA/CEC, 1993. p. 28).

nos é informado que Durval de Moraes teria um texto publicado na revista *Bahia Illustrada*:

> A *Bahia Illustrada* desde que surgiu que mando comprar na capital todo mez. Bellas paginas. A tua não me agradou de todo: um retrato mettido no meio da pagina, sem uma nota, sem uma referência.[54]

Neste outro, Arthur de Salles também alude a essa mesma atividade intelectual do colega:

> Há poucos dias li no *Filhote* a proposito da questão do Almachio uma pequena arenga a teu respeito, sobre a tua página.[55]

Mesmo a distância, Arthur de Salles acompanhava o andamento das publicações do amigo, que o supria de informações:

> Li a tua chronica que me chegou dias depois: Evocativa e bella. É uma pagina de Arte de Saudade!.. Envia-me sempre *este jornal*.[56]

E, ao que o conteúdo das cartas indica, Arthur de Salles era uma espécie de procurador do amigo, como podemos verificar neste trecho:

> Quando procurei os moços para dizer-lhes que não acceitavas já o *Diario* dizia noticiando outras nomeações. (...) Escrevo-te estas linhas na redação do *Diario de Noticias*, junto ao Vianna com quem vim tratar do assumpto.[57]

Para fins de clareza, faz-se aqui uma amostragem quantitativa das ocorrências de comentários acerca de periódicos na correspondência entre os dois amigos:

Revistas	Quantidade	Jornais	Quantidade
A Justiça	1	*A Folha da Noute*	1
A Ordem	6	*A Tarde*	2
Annaes	2	*Gazeta*	3
Arco e Flexa	1	*Jornal do Commercio*	1
Bahia Illustrada	3	*O Diario de Noticias*	4
Bahia Nova	2	*O Globo*	1
Creação de Quinet	1	*O Imparcial*	4
Filhote	1	*O Jornal*	1
Nova Cruzada	1	jornais e revistas não identificados	7
Nova Era	1		
Renascença	1		
Revista do Brasil	1		
"Revista do Centenário"	1		
Revista Social	1		
Terra do Sol	1		
	Total = 24 + 17 + 7 = 48		

Quadro 2 – Relação de revistas e jornais citados nas cartas a Durval de Moraes

---

[54] Cf. Doc. 067:0335.
[55] Cf. Doc. 071:0417.
[56] Cf. Doc. 071:0411.
[57] Cf. Doc. 071:0398.

Como fica evidente nesses breves trechos da correspondência entre os dois amigos, literatos, poetas e conterrâneos, tanto as revistas como os jornais são parte integrante da vida de ambos, tema constante e real, mola propulsora de suas produções literárias, em uma época em que o intelectualismo e a imprensa andavam de mãos dadas.

2 A obra dispersa em revistas e jornais

O trabalho de pesquisa em periódicos, longe de resumir-se ao exercício mecânico de fichamento de revistas e jornais antigos, proporciona ao pesquisador um contato com elementos de épocas distantes, tornando-se, assim, um trabalho bastante enriquecedor da cultura acadêmica. As revistas literárias e de divulgação do início do século serviam para dar conhecimento das obras literárias e de seus autores e também veiculavam o que de importante ocorria na sociedade. Nelas encontram-se refletidos o pensamento e o ambiente cultural daquela época. A ideologia da época era revelada não só pelos textos literários, como também pelas anedotas, caricaturas e pela farta publicidade divulgada nas revistas. Tudo neste período era traduzido em forma de arte. As capas das revistas, bem como suas ilustrações internas, eram feitas por artistas, que sem os recursos modernos precisavam usar de muito engenho para conseguir os matizes e os traçados mais perfeitos. As matérias publicitárias cantavam, literalmente, em verso e prosa as qualidades dos produtos anunciados. Até mesmo crimes hediondos ou os grandes desastres eram veiculados de forma requintada, envolvidos em um quê de mistério e estupefação, bem longe do apelo sensacionalista que vemos hoje em dia.

A pesquisa foi desenvolvida nos acervos de Salvador, do Rio de Janeiro, de Recife e de São Paulo, a saber: Biblioteca Central do Estado da Bahia, Biblioteca do Instituto de Letras (hoje na Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa), Setor de Filologia Românica, Arquivo Público do Estado da Bahia, Fundação Clemente Mariani, Academia de Letras da Bahia, Instituto Geográfico e Histórico, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco e Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros/USP. Esse trabalho foi feito tanto pelos alunos bolsistas de iniciação científica, como pelos professores que preparavam teses ou dissertações sobre a obra de Arthur de Salles[58].

---

[58] Cf. Rosa Borges Santos CARVALHO. ***Poemas do mar** de Arthur de Salles: tentativa de edição crítica.* Salvador: UFBA/ Mestrado em Letras, 1995. Dissertação orient. por Nilton Vasco da Gama; Rita de Cássia Ribeiro de QUEIROZ. ***Sonetos** de Arthur de Salles.* Salvador: UFBA/ Mestrado em Letras, 1995. Dissertação orient. por Nilton Vasco da Gama; Maria Dolores TELES. *A obra dispersa de Arthur de Salles em: **Nova Revista, Bahia Illustrada** e **A Luva**.* Salvador: UFBA/ Mestrado em Letras, 1998. Dissertação orient. por Célia Marques Telles; Maria da Conceição Souza REIS. ***O Ramo da fogueira**, obra regional de Arthur de Salles: proposta de edição crítica.* Salvador: UFBA/ Mestrado em Letras, 1995. Dissertação orient. por Albertina Ribeiro da Gama e Eliana Maria Correia Brandão GONÇALVES. *Edição do livro **Poesias** (1920) de Arthur de Salles: uma leitura crítica.* Salvador: UFBA/ Mestrado em Letras, 1999. Dissertação orient. por Nilton Vasco da Gama.

O tempo, o manuseio e, muitas vezes, as condições de armazenamento inadequadas acabam oferecendo grandes dificuldades ao trabalho do pesquisador. Dentre as revistas catalogadas, algumas encontravam-se em precário estado de conservação, principalmente *Careta, A Cegonha, Fon-Fon* e *Revista da Bahia,* que apresentavam alguns volumes bastante danificados pela ação de insetos, alguns exemplares incompletos, com páginas rasgadas, cortadas ou arrancadas totalmente e outros ainda que possuíam apenas as capas. A numeração nem sempre é regular e constata-se a falta de alguns exemplares.

Pelo que se sabe, a fase literária de maior produtividade de Arthur de Salles começa por volta de 1899, indo até 1930, período que corresponde na Bahia a uma grande efervescência cultural, tendo em vista a tradição de ensino que contribuía para uma intensa movimentação intelectual. Nessa época, as Faculdades de Medicina e de Direito funcionavam como centros culturais. A imprensa contava com um grande número de revistas e jornais e tinha por função incrementar as célebres polêmicas, que, a despeito de qualquer assunto, incitavam toda a intelectualidade e o povo em geral.

Foi também esse o período em que proliferaram revistas e jornais literários, muitos deles de vida efêmera, cuja tiragem, muitas vezes, não passava de um único número. A partir de 1900, as revistas transformaram-se em órgãos de agremiações literárias. Foi neste contexto que surgiu a *Nova Revista,* que, à semelhança da *Nova Cruzada*, reuniu um grupo de jovens poetas que desejavam, como diziam seus manifestos, libertar-se do marasmo cultural até então existente na Bahia.

Nos três decênios seguintes do novo século, as revistas sofreram transformações importantes com a introdução da fotografia e da propaganda no mundo da imprensa. Além desses dois elementos de promoção e de estímulo ao leitor, apareceram as reportagens, trazendo assuntos de interesse do grande público, e as revistas deixaram de ser apenas literárias para se converterem em meio de divulgação da cultura, tornando-se ecléticas, representantes de um momento em que as tendências estilísticas conviviam lado a lado. É esse o momento da *Bahia Illustrada* e de *A Luva*.

Independente das especificidades conceituais que cada uma representava e da sua ligação com os grupos culturais locais, elas subordinavam as várias linhas programáticas do contexto social e cultural da época, articulando ora um momento mais definido ora mais eclético, dependendo das correntes de pensamento a que estavam vinculadas por conta de suas diretrizes e seus colaboradores.

Quanto a Arthur de Salles, o registro mais antigo que se tem da sua trajetória na imprensa confirma-se anterior a 1900, segundo Antonio Loureiro de Souza[59],

---

[59] A indicação da data 1899 é de inteira responsabilidade de Antonio Loureiro de Souza, pois, lamentavelmente, não se teve acesso a outras informações que comprovassem essa datação como verdadeira. Na pesquisa realizada, não se encontrou nenhuma revista baiana com esse título anterior a 1900. Cf. Antonio Loureiro de SOUZA. *A Tarde*, sábado, 8/9/56. Seção Literária.

que informa sobre a publicação do soneto *Supremo anceio*, em *Os Annaes*. Entretanto, sua caminhada nesse sentido registra-se com certeza em a *Nova Cruzada*, revista literária, de 1900, da qual era sócio efetivo. Esta era uma revista que reunia literatos já conhecidos, como Xavier Marques, e poetas como Galdino de Castro, Francisco Mangabeira, Pedro Kilkerry e tantos outros que formavam a elite da agremiação. Nesse mesmo período, Arthur de Salles fundou, juntamente com Desouza Dantas, Galdino de Castro e Lindulfo Matos, a *Revista Moderna*, de duração relâmpago. Em 1902, fez parte, como sócio efetivo e poeta já conhecido, da *Nova Revista*, periódico em que publicou sonetos, poemas, crônica e no qual recebeu dedicatórias em versos dos amigos e admiradores. Em 1915, em parceria com Asterio de Campos, planejou uma revista a que dariam o nome de *A Concha*, escolha de Arthur de Salles, que, nesse tempo, se envolvera com o estudo da malacologia. Vale a pena recordar que Arthur de Salles dava especial relevo às conchas e às flores em sua poesia. Estes elementos manifestavam-se de maneira imaginativa e criadora, ora usados como representação da natureza ora figurativamente em imagens retóricas. Entre o elemento flores, ele escolhe aquelas que são jogadas à porta da amada como em *A ballada* ou *O cavalleiro das horas mortas*, ora ainda coloridas, vermelhas, vivas, como em *Os mulungús*. Nesta crônica, Arthur de Salles põe em destaque a beleza ostensiva e admirável dos pés de mulungus em flor. Sua sensibilidade capta a florescência da natureza como um pintor capta as cores, vermelha e verde, em suas telas. O outro elemento privilegiado, a concha, aparece em *O ocaso no mar*, um de seus poemas mais publicados.

A projeção literária do poeta baiano segue um percurso que vai além das publicações na Bahia. Encontraram-se textos seus em a *Veneza Americana*, de Recife, 1946, com o poema *O cão de bordo*; *A Ordem*, Rio de Janeiro, 1937, com o poema *Sub umbra*; *Illustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1917, 1918, 1919 e 1923, de onde se citam dois poemas, *Hymno ao Senhor do Bomfim* e *O sino da casa da Camara*.

No artigo *Critérios para a edição crítica da "obra dispersa" de Arthur de Salles*[60], em um quadro, resumia-se a extensão da pesquisa de fontes em jornais (literários e não-literários) e revistas (especializadas[61] e não-especializadas), englobando àquela época apenas quinze títulos.

[60] Cf. Albertina Ribeiro da GAMA, Célia Marques TELLES, art. cit. p. 358.
[61] Dentro das revistas especializadas destacavam-se aquelas ligadas a movimentos literários.

Jornais	**Literários**	*Dom Casmurro*
	Não-literários	*A Tarde*
		Diário de Notícias
		Diário da Bahia
		Gazeta do Povo
Revistas	**Especializadas (de movimento literário)**	*Nova Cruzada*
		Arco & Flexa
	Não-especializadas	*O Mundo Literario*
		Festa; Revista de Arte e Pensamento
		Revista da Academia de Letras da Bahia
		Nova Revista
		Bahia Illustrada
		Illustração Brasileira
		A Luva
		Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia

Quadro 3 – A obra dispersa de Arthur de Salles publicada em periódicos
FONTE: Arthur de SALLES. *Sangue-mau* (ed. crítica); A. R. da GAMA, C. M. TELLES, *Critérios para a edição crítica da* obra dispersa *de Arthur de Salles.*

A partir do trabalho de Célia Goulart de Freitas Tavares amplia-se a extensão dos periódicos que trazem publicada a obra do poeta baiano. Dele se depreende o acréscimo que vai expresso no Quadro 4.

Jornais	**Não-literários**	*O Imparcial*
		Jornal do Commercio
Revistas	**Não-especializadas**	*A Seara de Ruth*

Quadro 4 – A obra em prosa de Arthur de Salles publicada em periódicos
FONTE: Célia Goulart de Freitas TAVARES.
Aspectos da prosa dispersa e inédita de Arthur de Salles.

O projeto *Levantamento em periódicos da* ***obra dispersa*** *de Arthur de Salles*, desenvolvido entre 1994 e 1998, chegou a indexar cento e cinco títulos de periódicos, dos quais oito jornais e noventa e sete revistas (cf. anexo). Desses títulos, apenas vinte e três (vinte revistas e três jornais) traziam publicações da *obra dispersa* de Arthur de Salles, como vai indicado no anexo.

Poesia			Prosa
A fonte	Esmeralda	Paysagem	Carta (A. S. R. S.)
A jangada	Espumas	Pirajá	Chronica
A lenda	Essencia e pó	Poesias: Natal	Chronica dos mortos
A lua	Estiada	Praia em festa	Discurso official
A luz da prece	Flora	Purpuras: Flor do mal	Francisco Mangabeira
A mãe d'agua	Hinverno	Purpuras: Manhã	Noticiário pequeno com trecho de uma poesia de AS
A morte, o mar, os mortos	Ilhas ephemeras	Purpuras: Meio dia	Noticiário sobre Alvaro Reis
A paz	Lances de epopéa	Purpuras: Noite	Noticiário sobre AS, com poesia
Anchieta	Lucia	Recordando	O assassino do sol
Atracção funesta	Manhã no mar	Revendo o passado	O triplo amor
Ausencia	Mater amabilis	Serenata	Orpheu
Ballada	Na hora da prece	Solicitudo	Os mulungús
O cavalleiro das horas mortas			
Berço vasio	No Sahara	Soneto	Passé
Cair das folhas	Nonagenario	Sonho morto	Resumo do discurso do Acadêmico AS
Canção mesta	O ceu	Sub umbra	
Canção mysteriosa	O clarim da victoria	Suicida	
Carnavalesca	O homem e o mar	Supremo anceio	
Cesaréa	O ramo da fogueira	Tristeza	
Cesárea	O remorso	Ultima pagina	
Choupanas	O sol	Veneza	
Clamor	Occaso no mar	Vida	
Coqueiros	Ode	Vida pagan	
Dos poemas do mar	Oferenda	Visão	
D. Quixote	Olhos verdes		
Ella			

Quadro 5 – A obra dispersa de Arthur de Salles em periódicos
FONTE: *Dossiê Arthur de Salles* (1994-1998).

Como se pode ver nos dados do Quadro 5, foram resgatadas oitenta e uma obras do poeta baiano publicadas até 1952 – sessenta e sete em verso e quatorze em prosa –, a que se acrescentam outras indicações de obra sua, sem qualquer identificação.

A partir de 1998, com o desenvolvimento de outro projeto de pesquisa que aliava o resgate da *obra dispersa* com a construção do perfil de Arthur de Salles a partir das entrevistas, novos resultados foram obtidos, como se pode ver no Anexo.

Considerações finais

Dessa forma, tem-se o registro de 86 (oitenta e seis) títulos publicados em 23 (vinte e três) revistas, alguns deles com mais de um testemunho e até mesmo versões diferentes, como se vê na relação abaixo:

1	A fonte	*Festa*
2	A jangada	*O Imparcial*
3	A lenda	*Renascença*
4	A lua	*Nova Revista*
5	A luz da prece	*Gazeta do Povo*
6	A mãe d'agua	*O Imparcial*
7	A morte, o mar, os mortos	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
8	A paz	*Nova Revista*
9	Anchieta	*O Imparcial*
	Anchieta	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
10	Atracção funesta	*Nova Revista*
11	Ausencia	*Annaes*
	Ausencia	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
12	Ballada	*O Imparcial*
	O cavalheiro das horas mortas	*A Cegonha*
	O cavalleiro das horas mortas	*Bahia Illustrada*
13	Berço vasio	*A Tarde*
14	Cair das folhas	*O Imparcial*
	Cair das folhas	*Revista O Mundo Literario*
15	Canção mesta	*Nova Revista*
16	Canção mysteriosa	*Gazeta do Povo*
17	Carnavalesca	*Nova Cruzada*
18	"Carta (A. S. R. S.)"	*Nova Cruzada*
19	Cesaréa	*Nova Cruzada*
	Cesaréa***	*Nova Cruzada*
20	Cesárea	*Renascença*
21	Choupanas	*Arco & Flexa*
22	Chronica	*Nova Cruzada*
23	Chronica dos mortos	*Gazeta do Povo*
24	Clamor	*Nova Revista*
	Clamor [nova publicação]	*Nova Revista*
25	Coqueiros	*Arco & Flexa*
26	"Discurso official"	*Nova Cruzada*
27	Dos poemas do mar	*A Luva*
28	D. Quixote	*A Fita*
29	Ella	*O Imparcial*
30	Esmeralda	*Nova Cruzada*
31	Espumas	*Arco & Flexa*
32	Essencia e pó	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
33	Estiada	*Nova Cruzada*
34	Flora	*Nova Cruzada*
35	Francisco Mangabeira	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
36	Hinverno	*Nova Cruzada*
37	Ilhas ephemeras	*O Imparcial*
38	Lances de epopéa	*Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia*

39	Lucia	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
40	Manhã no mar	*Renascença*
41	Mater amabilis	*Nova Revista*
42	Na hora da prece	*Gazeta do Povo*
43	No Sahara	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
44	Nonagenario	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
45	"Noticiário pequeno com trecho de uma poesia de AS"	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
46	"Noticiário sobre Alvaro Reis"	*Nova Cruzada*
47	"Noticiário sobre AS, com poesia"	*Revista do Brasil*
48	O assassino do sol	*Bahia Illustrada*
	O assassino do sol	*A Seara de Ruth*
49	O ceu	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
50	O clarim da victoria	*A Tarde*
51	O homem e o mar	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
	O homem e o mar	*A Luva*
52	O ramo da fogueira	*A Luva*
53	O remorso	*Nova Cruzada*
	O remorso	*Nova Revista*
54	O sol	*Nova Cruzada*
55	O triplo amor	*Gazeta do Povo*
56	Ocaso no mar	*Anuario Brasileiro de Literatura*
	Occaso no mar	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
57	Ode	*Nova Cruzada*
58	Oferenda	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
59	Olhos verdes	*Nova Revista*
61	Orpheu	*Gazeta do Povo*
62	Os mulungús	*Bahia Illustrada*
63	Passé	*Nova Revista*
64	Paysagem	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
65	Pirajá	*A Tarde*
66	Poesias: Natal	*Bahia Illustrada*
	Natal	*O Imparcial*
67	Praia em festa	*Bahia Illustrada*
68	Purpuras: Flor do mal	*Nova Revista*
	Flor do mal	*Gazeta do Povo*
69	Purpuras: Meio dia	*Nova Revista*
70	Purpuras: Manhã	*Nova Revista*
	Manhã	*O Imparcial*
71	Purpuras: Noite	*Nova Revista*
	Noute	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
72	Recordando	*Nova Revista*
73	"Resumo do discurso do Acadêmico AS"	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
74	Revendo o passado	*Gazeta do Povo*
75	Serenata	*Revista da Bahia*
76	Solicitudo	*Revista do Gremio Literario da Bahia*
77	Soneto	*O Imparcial*
78	Sonho morto	*Nova Cruzada*
79	Sub umbra	*A Luva*
	Sub umbra	*A Ordem*
	Sub-umbra	*Revista da Academia de Letras da Bahia*

80	Suicida	*Bahia Illustrada*
	Suicida	*Gazeta do Povo*
81	Supremo anceio	*Nova Revista*
82	Tristeza	*Gazeta do Povo*
83	Ultima pagina	*Nova Revista*
84	Veneza	*Revista da Academia Brasileira de Letras*
85	Vida	*Renascença*
86	Vida pagan	*A Cegonha*
87	Visão	*Nova Revista*

Outros registros foram ainda catalogados, como se vê a seguir:

1	[Ironia divina]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
2	[Itaparica]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
3	[Navarca]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
4	[O ocaso no mar]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
	[Ocaso no mar]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
5	[Sub-mare]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
6	[Sub-umbra]	*Revista da Academia de Letras da Bahia*
7	[início de um poema de Arthur de Salles]	*Nova Cruzada*
8	[Leitura variada]	*O Imparcial*
9	[Marteladas AS: Perfidia, soneto recusado]	*Renascença*
10	[Marteladas AS: soneto recusado]	*Renascença*
11	[Saudação a Virgilio de Lemos]	*Gazeta do Povo*

Relativamente ao poeta Arthur de Salles, a pesquisa deu conhecimento de sua obra e da sua notoriedade na sociedade baiana da época. Arthur de Salles estava sempre presente nas tertúlias e encontros literários diversos, recitando seus próprios poemas ou sendo lido por outros, e é freqüentemente citado como um grande poeta, chegando a ser eleito "o príncipe dos poetas" em sua época.

Sabe-se pelas informações seguras de seus companheiros (Durval de Moraes, Asterio de Campos, Lafayete Spinola, Eugênio Gomes, Balthazar da Silveira) que, apesar de sua timidez e reclusão, sua poesia tinha receptividade sobre o grande público, como o demonstra o título *O Príncipe dos Poetas Baianos*, que lhe foi outorgado após a morte de Durval de Moraes, numa manifestação inequívoca de que sua arte poética era destaque no meio cultural em que vivia.

Assim, pode considerar-se que Arthur de Salles foi nome exponencial daquele período de glória da literatura na Bahia. Entretanto, com todo esse valor, ele permanece ainda quase desconhecido do grande público. No entanto, esforços do Grupo de Edição Crítica da UFBA vêm tentando redimir esta lacuna. Hoje, já se contam inúmeras edições críticas de sua obra, numa demonstração de apreço e resgate da fortuna crítica desse poeta e escritor que tanto fez pelas letras da Bahia.

Anexo

	Título do periódico	Obra dispersa
1	**A Cegonha**	*O cavalheiro das horas mortas*
		Vida pagan
2	**A Fita**	*D. Quixote*
3	**A Luva**	*Dos poemas do mar*
		O homem e o mar
		O ramo da fogueira
		Sub umbra
4	**A Ordem**; Orgão do Centro D. Vital	*Sub umbra*
5	**A Seara de Ruth**	*O assassino do sol*
6	**A Tarde**	*Berço vasio*
		O clarim da victoria
		Pirajá
7	**Annaes**; Revista Mensal Illustrada	*Ausencia*
8	**Anuario Brasileiro de Literatura**; Letras, Artes, Ciencias	*Ocaso no mar*
9	**Arco & Flexa**; Revista de Artes, Sciencias, Letras, Critica	*Choupanas*
		Coqueiros
		Espumas
10	**Bahia Illustrada**	*O assassino do sol*
		O cavalleiro das horas mortas
		Os mulungús
		Poesias: Natal
		Praia em festa
		Suicida
11	**Festa**; Revista de Arte e Pensamento – 2ª phase	*A fonte*
12	**Gazeta do Povo**	*A luz da prece*
		Canção mysteriosa
		Chronica dos mortos
		Flor do mal
		Na hora da prece
		O triplo amor
		Orpheu
		Revendo o passado
		[Saudação a Virgilio de Lemos]
		Suicida
		Tristeza

A obra dispersa de Arthur de Salles em periódicos (excerto 1)
FONTE: *Dossiê Arthur de Salles* (1994-1998).

	Título do periódico	Obra Dispersa
13	**Nova Cruzada**	*Carnavalesca*
		Carta (A. S. R. S.)
		Cesaréa
		*Cesaréa****
		Chronica
		Discurso official
		Esmeralda
		Estiada
		Estudantinas
		Flora
		[início de um poema de AS]
		Hinverno
		Noticiário sobre Alvaro Reis
		O remorso
		O sol
		Ode
		Sonho morto
14	**Nova Revista**	*A lua*
		A paz
		Atracção funesta
		Canção mesta
		Clamor
		Clamor [nova publicação]
		Mater amabilis
		Olhos verdes
		O remorso
		Passé
		Purpuras: Flor do mal
		Purpuras: Manhã
		Purpuras: Meio Dia
		Purpuras: Noite
		Recordando
		Supremo anceio
		Ultima pagina
		Visão

A obra dispersa de Arthur de Salles em periódicos (excerto 2)
FONTE: *Dossiê Arthur de Salles* (1994-1998).

	Título do periódico	Obra dispersa
15	**O Imparcial**	*A jangada*
		A mãe d'água
		Anchieta
		Ballada
		Cair das folhas
		Ella
		Ilhas ephemeras
		[Leitura variada]
		Manhã
		Natal
		Soneto
		Soneto
		Cesárea
		Manhã no mar
		[Marteladas AS: Perfidia, soneto recusado]
		[Marteladas AS: Soneto recusado]
		Vida
16	**Revista da Academia Brasileira de Letras**	*Veneza*
17	**Revista da Academia de Letras da Bahia**	*A morte, o mar, os mortos*
		Anchieta
		Ironia Divina
		Itaparica
		Lucia
		Noticiário pequeno com trecho de uma poesia de AS
		Navarca
		Noute
		O ceu
		O homem e o mar
		Ocaso no mar
		Oferenda
		Resumo do discurso do Acadêmico AS
		Sub-mare
		Sub-umbra
18	**Revista da Bahia**	*Serenata*
19	**Revista do Brasil**	Noticiário sobre AS, com poesia
20	**Revista do Gremio Literario da Bahia**	*Ausencia*
		Essencia e pó
		Francisco Mangabeira
		No Sahara
		Nonagenario
		Paysagem
		Solicitude
21	**Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia**	*Lances de epopéa*
22	**Revista O Mundo Literario**	*Cair das folhas*

A obra dispersa de Arthur de Salles em periódicos (excerto 3)
FONTE: *Dossiê Arthur de Salles* (1994-1998).

Tradução automática de textos sob a perspectiva da literatura

Décio Torres Cruz

Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia
Faculdade Ruy Barbosa

Resumo

Investigação da tradução automática de textos e da teoria da tradução sob a perspectiva da literatura através da análise do romance *A noite dos tempos*, de René Barjavel. Este trabalho mostra que a literatura cria sua própria teoria de tradução na qual o conceito de texto original é desconstruído. Mostra também os limites da lingüística e sua inabilidade para resolver problemas de tradução que envolvem aspectos temporais e culturais. O ensaio discute ainda as diferenças entre texto técnico *versus* literário e as dificuldades enfrentadas por uma máquina tradutora universal na solução de problemas relacionados à tradução.

Abstract

This paper investigates machine translation and the theory of translation from the perspective of literature through the analysis of René Barjavel's novel *La nuit des temps*. It shows that literature creates its own translation theory in which the concept of an original text is challenged. It discusses the limits of linguistics and its inability to solve translation problems that involve cultural and temporal aspects. The paper also discusses differences between technical *versus* literary texts and the difficulties faced by a universal translation machine in solving problems related to translating.

Fala-se muito acerca da tradução de obras literárias, centrando-se a discussão na eterna falácia da "fidelidade ao original". Muito pouco se tem falado da tradução vista sob a perspectiva da literatura, ou seja, como os próprios escritores (autores de "originais") a concebem.

No romance *La nuit des temps* [*A noite dos tempos*], do escritor francês René Barjavel, o ato tradutório constitui uma das peças-chave do enredo. Uma máquina de traduzir (a Tradutora) e a tradução adquirem o *status* de dois personagens centrais do romance, tornando-se duas peças fundamentais para o desenrolar da história, o que nos permite relacionar alguns aspectos da teoria da tradução concebidos sob o ponto de vista daquele que é considerado o "criador de originais", ou seja, o próprio autor.

Em uma expedição francesa ao Pólo Sul, os cientistas fazem uma descoberta que revoluciona todo o mundo: um sinal emitido debaixo do gelo revela a presença de vida humana há mais de 900.000 anos. Uma equipe de cientistas vindos de várias partes do mundo se reúne para tentar desvendar o mistério. A língua francesa é escolhida como língua de trabalho por ser a França o país anfitrião. Para facilitar as relações entre os cientistas, o Japão instala uma máquina tradutora universal[1].

> La France étant la puissance invitante, le français avait été choisi comme langue de travail. Mais pour rendre les relations plus faciles, le Japon avait installé à EPI 2 une Traductrice universelle à ondes courtes. Elle traduisait inmédiatement les discours et dialogues qui lui étaient transmis, et émettait la traduction en 17 langues sur 17 longueurs d'ondes différentes. Chaque savant, chaque chef d'équipe et technicien important, avait reçu un récepteur adhésif, pas plus grand qu'un pois, à la longueur d'onde de sa langue maternelle, qu'il gardait en permanence dans l'oreille, et un émetteur-épingle qu'il portait agrafé sur la poitrine ou sur l'épaule. Un manipulateur de poche, plat comme une pièce de monnaie, lui permettait de s'isoler du brouhaha des mille conversations dont les

---

[1] René BARJAVEL. *La nuit des temps*, p. 41-2. Todas as citações ao longo do texto serão desse livro; portanto, a partir de agora só serão indicados os números das páginas. No texto traduzido em notas, serão utilizados os números das páginas referentes à tradução publicada em português.

17 traductions se mélangeaient dans l'éther comme um plat de spaghetti de Babel, et de ne recevoir que le dialogue auquel il prenait part. (p. 41-2)[2]

Assim, uma "teoria" da tradução começa a se delinear onde o narrador concebe a prática da tradução da seguinte forma:

a) um instrumento que torna as relações mais fáceis entre pessoas oriundas de diversas partes do planeta.
b) a possibilidade de uma máquina tradutora simultânea universal.
c) essa máquina deverá isolar as traduções para evitar que elas se misturem no ar como um "espaguete de Babel".

Sob o ponto de vista a, a tradução seria algo "melhor" do que o "original", pois sendo o francês a língua oficial (portanto, "original"), e pressupondo-se que todos os participantes da equipe possivelmente o falem, a tradução surge como algo que facilitaria as relações. Contudo, para que isso se viabilize, é necessária a existência de uma máquina tradutora.

O ponto de vista b pressupõe a possibilidade de uma máquina tradutora que seja não somente simultânea, mas também universal, isto é, capaz de traduzir em todos os idiomas da Terra[3]. Pressupõe-se assim que todos os idiomas sejam passíveis de traduções em todas as línguas. Contudo, o universal concebido pelo autor limita-se às dezessete línguas faladas pelos sábios que fazem parte da equipe.

Além disso, é necessário que essa máquina possa não só traduzir, como separar as traduções para que cada pessoa somente ouça a tradução em sua própria língua. Caso contrário, uma nova Babel se instalará no ar, mas sob uma nova perspectiva: uma Babel de traduções que, ao se misturarem, não farão sentido algum. Nesse ponto de vista, a tradução poderá se transformar em uma linguagem caótica em vez de esclarecedora.

Essa máquina idealizada pelo autor é tão perfeita como um ser humano, porém muito mais perfeita por ser um objeto científico desprovido de ideologia (p. 97). Entretanto, embora a máquina traduza para os receptores tudo que lhe chega à memória através dos microfones, reproduzindo até mesmo assovios de surpresa

---

[2] Tradução: "A França era a potência que convidara, o francês tinha sido escolhido como língua de trabalho. Mas para tornar as relações mais fáceis, o Japão havia instalado na EPI-2 uma máquina tradutora de ondas curtas. Ela traduzia imediatamente os discursos, os diálogos que lhes eram transmitidos, e emitia a tradução em dezessete línguas sobre dezessete ondas diferentes. Cada sábio, cada chefe de equipe e técnico importante, havia recebido um receptor adesivo que não era maior que uma ervilha, no comprimento de onda de sua língua materna, que ele mantinha permanentemente no ouvido, e um emissor-alfinete que levava geralmente preso à lapela ou ao ombro. O manipulador de bolso, da espessura de uma moeda, lhe permitia se isolar do barulho das mil conversas quando as dezessete traduções se misturavam no éter, numa confusão de babel, e permitia selecionar o diálogo do qual se desejava participar". (*A noite dos tempos*, p. 19).

[3] No texto em português, a tradutora omite a palavra "universal", talvez devido ao fato de, na sua leitura, ela perceber a incoerência do autor a ter utilizado inapropriadamente, uma vez que se limitaria a 17 línguas, preferindo eliminar a incoerência através de sua "correção". Essa correção, por sua vez, eliminaria o comentário b se tivéssemos utilizado o trecho traduzido.

(p. 75), há momentos em que ela, como um ser humano, hesita e faz a sua interpretação a partir do contexto, fornecendo uma tradução não literal da qual o narrador (e o próprio autor em nota de rodapé) aponta as falhas:

> – Bon, dit Deville. Vous avez fait un trou dans la glace, vous avez trouvé une graine. Vous avez fait un trou dans la graine, vous avez trouvé un oeuf. Aujourd'hui, qu'est-ce que vous allez trouver, à votre idée?
> Hoover fit face avec un sourire charmant sur son gros visage.
> – Nuts (I) ? dit-il.
> Ce que la traductrice, après un millionième de seconde d'hésitation, traduisit dans les micros français par
> – Des clous?
> Il ne faut pas trop demander à um cerveau, automatique. Pour conserver l'image ronde, um cerveau d'homme aurait peut-être traduit par "des prunes?"
>
> (I) Des noix? [nota de rodapé] (p. 77-8)[4]

Nesse trecho o autor reconhece a preponderância do cérebro humano sobre a máquina. Se, por um lado, o fato de ser a máquina desprovida de ideologia constituir uma vantagem, a falta da capacidade imagética surge como uma desvantagem. As falhas da máquina se repetem em vários trechos.

Em um determinado ponto da narrativa, quando os sábios descobrem o belo rosto da jovem Eléa que estava congelada ao lado de um rapaz, a visão de sua extrema beleza faz com que um dos homens da equipe dê um grande suspiro e a Tradutora fica sem saber o que fazer (p. 109).

A crítica à máquina tradutora reaparece diversas vezes, algumas delas de maneira bastante jocosa, como no trecho mencionado acima, ou até mesmo de modo contraditório. Se, em determinados momentos o autor aponta as falhas da Tradutora por ela não ser humana, em outros ele lhe dá características humanas (também contraditórias) bem específicas. Quando um dos cientistas blasfema em holandês, a Tradutora cala-se (p. 172). Contudo, quando um cientista diz um palavrão em turco, a Tradutora fornece o equivalente em francês, surpreendendo um outro cientista que se admira do profundo conhecimento da língua francesa que a Tradutora possui, despertando a sua curiosidade para o termo "merde" em turco (p. 334).

---

[4] Tradução: "– Bem – prosseguiu Deville – o senhor fez um buraco no gelo, encontrou um grão. Fez um buraco no grão, encontrou um ovo. Hoje o que é que o senhor pensa que vai encontrar?
Hoover virou-se e apresentou um sorriso encantador no seu rosto gordo.
– *Nuts!* – disse, empregando gíria americana.
A máquina tradutora, depois de um milésimo de segundo de hesitação, traduziu nos microfones franceses como:
– Nozes.
Não se deve pedir demais a um cérebro eletrônico...
Para exprimir corretamente a idéia o cérebro do homem traduziria o termo por 'bolas'." (p. 36).
Nesse trecho, em francês, evidencia-se a incapacidade da máquina tradutora de lidar com a tradução de palavras com sentido duplo: "nuts" em inglês significa tanto "nozes" como "maluco" no uso coloquial. Note-se a omissão da nota de rodapé na tradução brasileira, o acréscimo de "empregando gíria americana" no corpo do texto e a solução para a omissão da palavra "prunes" ["ameixas"], substituída pela idéia de algo redondo (também omitida na tradução) pela palavra "bolas".

A personificação da máquina tradutora reaparece em outros trechos da narrativa. Ao se deparar com algumas expressões ou palavras da língua *gonda*, falada por Eléa, cuja tradução se torna problemática na língua de chegada (francês), a Tradutora age como um tradutor humano, fornecendo a tradução literal juntamente com uma forma equivalente para facilitar a compreensão:

> *Voix impersonnele de la Traductrice*:
> « J'ai traduit exactement les mots gonda, et cela donne bien « bombe terrestre ». Cependant. désormais, je remplacerai ce terme par son équivalent « bombe atomique ». (p. 184)[5]

O mesmo não acontece quando a tradução se processa do francês para a língua gonda, provocando a irritação de um dos cientistas, Hoover, quando ele utiliza uma palavra no sentido metafórico e a máquina a interpreta no seu sentido literal.

> « Mais enfin, qu'est-ce que cette sacrée clé? A quoi vous sert-elle? »
> *Voix impersonelle de la traductrice*:
> « Je ne peux pas traduire « sacrée clé ». Le mot « sacré » pris dans ce sens particulier n'a pas d'équivalent dans le vocabulaire qui m'a été injecté. »
> – Cette machine est um vrai pion! dit Hoover. (p. 184)[6].

O autor aponta mais uma das falhas da máquina: a sua capacidade limitada de tomar decisões. Tentando ao máximo ser "fiel" em sua tradução, a máquina não consegue discernir, dentro das acepções que foram injetadas no seu cérebro, e compreender a diferença entre o sentido literal e o figurado da palavra "sacrée" ["sagrada"], que havia sido utilizada apenas para dar ênfase à curiosidade de Hoover. Esse fato se repete em outro trecho, onde Hoover, já bastante irritado com a Tradutora, ia soltar um palavrão, controla-se, utiliza uma expressão com o verbo "transpirar", a qual a tradutora interpreta no seu sentido literal, provocando gargalhadas dos cientistas. Hoover comenta então com Lukos, o criador da máquina, que ela tem espírito, e Lukos retruca que o dever da máquina é ser meticulosa. Duas características humanas são aí ressaltadas: ter espírito e ser meticulosa.

> "Le dernier mot pronocé ne figure pas dans le vocabulaire qui m'a été injecté. Mais j'y trouve la même consonne que..."
> – Foutez-nous la paix! dit Hoover. Dites ce que vous savez, et, pour le reste, ne nous faites plus...

---

[5] Tradução: "Ouviu-se a voz impessoal da máquina tradutora: 'traduzo exatamente as palavras gondas, e isso dá bem 'bomba terrestre'. No entanto, ao mesmo tempo, substituirei este termo pelo seu equivalente: 'bomba atômica'." (p. 89).

[6] Tradução: "– Mas enfim que diabo de chave é essa? Para que serve?"
Voz impessoal da tradutora:
"Não posso traduzir 'diabo de chave'. A palavra "diabo" neste sentido particular não tem equivalente no vocabulário que me foi programado." (p. 89).
Note-se que a palavra "sacrée" (literalmente, "sagrada") aparece na tradução brasileira exatamente como o seu oposto, ou seja, "diabo", que é o sentido figurado no texto francês.

Il se tut, avant de sortir la grossièreté qui lui montait aux lèvres, et termina plus calmement:
– Ne nous faites plus transpirer!
– Je suis une Traductrice, dit la Traductrice, je ne suis pas un hammâm.
Toute la salle s'esclaffa. Hoover sourit et se tourna vers Lukos.
– Je vous félicite, votre fille a de l'esprit, mais elle est un peu casse-machins, non?
– Elle est méticuleuse, cést son devoir... (p. 185)[7]

Logo após ter sido feito o descongelamento e a ressurreição de Eléa, um dos seres vivos encontrados, a tradução atinge o seu ponto máximo de importância, tornando-se caso de vida ou morte: como se comunicar com aquela moça que está prestes a morrer de fome, pois ninguém entende a frase que ela repete insistentemente em uma língua desaparecida há 900.000 anos que todos desconhecem? Um dos personagens centrais, Simon, após o organismo de Eléa ter rejeitado todo tipo de comida que lhe haviam dado, e após ter tentado em vão todos os meios de se comunicar com ela, corre em direção ao "complexo da Tradutora" para falar com Lukos, um filólogo turco, o gênio que havia concebido o cérebro da Tradutora. O narrador esclarece que Lukos conhece talvez vinte vezes mais línguas do que a máquina pois ele possuía um ouvido para línguas assim como Mozart possuía para a música. Lukos segue o seguinte processo de análise lingüística: ao se deparar com uma nova língua, a partir de uma referência que lhe permite uma comparação, em poucas horas ele desvenda a arquitetura e o vocabulário dessa língua. (p. 127).

Nessa perspectiva, a tradução aparece como uma atividade lingüística, onde a simples comparação de estruturas e vocabulário conduz ao ato tradutório através do transporte de significados. Contudo, mesmo esse gênio tradutor ("melhor" do que a máquina) emudece perante a língua falada por Eléa, demonstrando, na visão do autor, a insuficiência da lingüística para poder resolver sozinha os problemas da tradução.

Durante dois dias Lukos havia desenhado na tela registradora da máquina os grupos de signos que pareciam não ter nenhuma relação uns com os outros. Essa língua estranha parecia ser composta de palavras todas diferentes umas das outras e que nunca se repetem. A escrita parecia ter dez mil palavras diferentes e a língua comportava milhares de sons. Ao inserir esses dados na máquina, ela os compararia um a um e por grupos, cada som e cada grupo de sons até que ela descobrisse uma idéia geral, uma regra, um caminho, qualquer coisa a seguir. Além disso, as imagens do cubo cantante (um objeto que foi encontrado ao lado de Eléa que emitia sons e

---

[7] Tradução: "A última palavra pronunciada não figura no vocabulário que me foi programado. Mas aí encontro a mesma consoante que..."
"– Deixe-nos em paz! – gritou Hoover. – Diga aquilo que sabe e, quanto ao resto, não aborreça mais...
Calou-se, antes de deixar escapar o palavrão que lhe subia aos lábios, e terminou mais calmamente:
– Não nos faça transpirar!
– Sou uma tradutora – replicou a máquina –, não sou um aquecedor.
Toda a sala riu-se a bandeiras despregadas. Hoover sorriu e virou-se para Lukos.
– Dou-lhe os parabéns, sua filha tem espírito, mas ela é um pouco enjoada, não?
– Ela é meticulosa, é seu dever..." (p. 89).

projetava imagens) ajudariam tanto Lukos quanto a máquina. (p. 127) Aqui o autor insere um novo dado: a importância das imagens para o trabalho de tradução, reafirmando a insuficiência da lingüística e destacando a importância da semiótica para desvendar universos que a lingüística não consegue penetrar sozinha.

Entretanto, o trabalho empreendido por Lukos levaria alguns dias, talvez semanas, para chegar a alguma conclusão. Eléa estaria então ou louca ou morta. Ao ouvir isso, o personagem Simon, já apaixonado por Eléa, se desespera e pede para Lukos mobilizar toda a base e providenciar a tradução imediatamente, utilizando todos os técnicos que ele dispõe. Lukos declara que a máquina faz o que sabe e que não é de técnicos que ela precisa, pois isso ela já possui em demasia (o que demonstra mais uma vez a limitação da máquina e o pouco caso que o autor faz de "técnicos" de tradução), e sim de cérebros, mas não os cérebros que necessitariam séculos de discussão antes de entrarem em acordo acerca do sentido de uma vírgula. Assim, na visão de Lukos, a máquina aparece como o fator neutro ideal que levaria ao progresso da ciência da tradução (p. 128).

Após essa discussão, um apelo internacional é lançado junto com a imagem agonizante de Eléa por todas as telas do planeta requisitando os maiores cérebros eletrônicos. Todos os grandes computadores do mundo se colocam à disposição da equipe e se ligam em cadeia formando um gigantesco cérebro universal para tentar desvendar as duas ou três palavras que Eléa repete sem cessar, e que seria possivelmente a sua única fonte de alimentação. Para compreender essas três palavras, era preciso compreender a língua desconhecida na sua totalidade. O grande cérebro do computador universal foi ligado ao da máquina tradutora e o cérebro genial de Lukos se dilatou no mesmo tamanho do cérebro eletrônico e ambos se comunicavam e se entendiam.

Enfim, no meio de milhares de combinações, o cérebro do computador universal descobre uma lógica e tira suas conclusões à velocidade da luz e em menos de dezessete segundos envia à Tradutora todos os segredos da língua desconhecida. Contudo, para decepção geral, a tradução não faz sentido em nenhuma das dezessete línguas faladas pelos membros da equipe. Em todas as línguas, ela dizia a mesma coisa, que em francês se lia como DE MANGE MACHINE:

> « De mange-machine ». C'était bien trois mots, mais, selon la logique de la langue d'Eléa, c'était aussi un seul mot, ce que les grammairiens français auraient appelé un « nom », et qui servait à désigner « ce-qui-est-le-produit-de-la-mange-machine. » La mange-machine, c'était la-machine-qui-produit-ce-qu'on-mange.[8]

[8] Tradução: "'De comer máquina'. Eram três palavras, mas segundo a lógica da língua de Eléa, era também uma só palavra, o que em gramática portuguesa seria chamada de um 'substantivo' e que servia para designar 'o-que-é-o-produto-da-máquina-de-comer'. A máquina de comer era a-máquina-que-produz-o-que-se-come." (p. 67).

A máquina de tradução mais potente do universo torna-se assim um elemento incapaz de resolver o problema da tradução. A máquina, a princípio perfeita, traduziu a língua, mas a língua por si só mostra-se insuficiente para se chegar ao significado daquilo que se busca. Era preciso muito mais que traduzir, era necessário compreender e interpretar o que aquelas três palavras significavam há 900 mil anos. Em suma, era preciso também traduzir a cultura daquela língua.

Lukos continuou a injetar na Tradutora as porções de texto encontradas no "objeto-de-ler" e a decifrar as traduções, pedaços de uma história em um estilo surpreendente que se passa em um mundo tão estrangeiro que parecia fantástico. Quando Simon lhe pergunta se tudo aquilo que fizeram foi por nada, ele responde que não, e lhe dá as folhas impressas, dizendo que aquilo é o texto, e não uma linguagem confusa e incompreensível, acrescentando que o Cérebro e ele não são idiotas, que ambos compreenderam bem a língua e a sua tradutora a assimilou bem, e que ela traduziu fielmente, exatamente por "De comer máquina":

> – C'est du text, ce n'est pas du galimatias! Le Cerveau n'était pas idiot, ni moi non plus. Il a bien compris la langue, et ma Traductrice l'a bien assimilée. Vous voyez, elle traduit... Fidèlement... exactement... de mange machine. (p. 135)[9]

Nesse ponto, surge a visão da tradução perfeita, fidelíssima. Mas fiel a quê? Como pode ser perfeita se ela, sendo igual ao original, não significa coisa alguma? Para isso, Lukos tem a seguinte explicação: a máquina traduziu bem as palavras que significam alguma coisa, mas eles é que são idiotas por não compreenderem a tradução:

> – De mange machine
> – Ça veut dire quelque chose!... Elle a traduit des mots qui signifiaient quelque chose!... Nous ne comprenons pas parce que c'est nous qui sommes idiots! (p. 136)[10]

Assim, a tradução passa a ser considerada como a possibilidade da perfeição que está além do bem e do mal – a imperfeição é dos homens que não sabem interpretá-la. Ela em si é una, imaculada, fiel, um organismo que sobrevive idêntica a si mesma há 900 mil anos sem as marcas da civilização. Todavia, são essas marcas culturais que faltam para a sua compreensão, antepondo-se entre as palavras e o seu significado.

A tradução (ou a sua ausência) figura também como uma possibilidade de um conflito internacional quando Simon pede a Lukos que libere um dos canais da máquina de tradução, desligando uma das línguas dos cientistas da equipe para ele

---

[9] Tradução: "– É um texto, isso não são garatujas! O cérebro não é idiota, ele compreendeu bem a língua e a tradutora e [sic] assimilou muito bem! Vela, [sic] ela traduziu... fielmente...exatamente...: *de comer máquina*." (p. 64)

[10] Tradução: "– De comer máquina...
– Isto quer dizer alguma coisa!... ela traduziu palavras que significam alguma coisa!... Não compreendemos porque nós é que somos idiotas!" (p. 64)

tentar se comunicar com Eléa através da máquina, pois nenhum cientista iria aceitar o fato de ficar sem o meio de comunicação. A desavença deixa de acontecer quando eles resolvem utilizar um dos canais de um cientista romeno que havia morrido. Desliga-se o canal romeno e inclui-se a língua de Eléa, após Simon pedir a Lukos para que a sua máquina "sagrada" não grite no tímpano sensível de Eléa. A máquina tradutora torna-se algo divino, sagrado, que merece ser reverenciado. (p. 136)

Depois de colocado o fone em Eléa, Simon começa a falar com ela em francês enquanto a máquina traduz o que ele diz, porém ela nada compreende. Somente quando uma outra mulher, uma cientista russa, fala com ela, Eléa passa a entender o que Simon diz. Isso porque, explica o narrador mais adiante, a dificuldade da decifração da língua de Eléa se deve ao fato dessa língua ser constituída de duas línguas, uma masculina e uma feminina, totalmente diferentes entre si no vocabulário e na sintaxe. Homens e mulheres se entendem, mas cada um fala a sua língua. Na escrita, as duas línguas se intercalam, às vezes uma, às vezes outra, de acordo com a hora ou a estação da ação, a cor, a temperatura, a calma ou agitação, o mar ou a montanha, etc. Às vezes as duas línguas se misturam. De acordo com o narrador, a dificuldade de se dar um exemplo da diferença entre a "língua-ele" e a "língua-ela" é devido a sua tradução. Na tradução, os termos são traduzidos pela mesma palavra. O homem diria "qu'il faudra sans épines" ("que será sem espinhos") e a mulher "pétales du soleil couchant" ("pétalas do sol poente") e ambos saberiam que estavam se referindo à rosa, que, no tempo deles, não havia ainda sido inventada (p. 139-40)[11].

A tradução transforma-se aqui na dificuldade, não de dizer o mesmo, mas de marcar a diferença numa língua que não possua essa marca. O "mesmo" é possível de traduzir, "fiel" ao original – a diferença é que fica intraduzível, provocando a infidelidade. A noção dessa diferença percorre a narrativa, como nos seguintes trechos:

> – Hon, hon... Ils sont de la merde, dit Hoover en français.
> – Ça n'est pas le même mot en russe, dit Moissov, mais c'est la même matière. Malheuresement, je vais être obligé d'utiliser des mots moins expressifs, et plus vagues, et que je n'aime guère, parce qu'ils sont prétentieux. Mais il faut bien parler avec les mots qu'on a... (p. 164)[12]

A diferença pode manifestar-se pela inexistência da palavra na língua de chegada ou na língua de partida. Ao falar sobre felicidade, Eléa diz:

> (...) Pour ceux-là, le mot bonheur ne suffit pas. Ils sont...
> La voix impersonelle de la Traductrice déclara dans toutes les langues qu'elle connaissait:

---

[11] p. 67 na tradução brasileira.

[12] Tradução: "– Eles são uma merda! Acrescentou Hoover, em francês.
– Não é a mesma palavra em russo – disse Moissov. – porém é a mesma matéria. Infelizmente vou ser obrigado a utilizar palavras menos expressivas e mais vagas; de que não gosto porque são pretensiosas. Mas é preciso falar com as palavras que se têm [sic]." (p. 79).

– Il n'y a pas de mot dans votre langue pour traduire le mot qui vient d'être prononcé. (p. 187).[13]

A insuficiência das palavras para significar o que dizem em línguas diferentes, principalmente quando se referem a noções abstratas, reaparece na voz de Simon-narrador:

(...) *Tu l'as tué par amour pour Païkan. Amour. Ce mot, que la Traductrice utilise parce qu'elle ne trouve pas l'équivalent du vôtre, n'existe pas dans votre langue. Depuis que je t'ai vue vivre auprès de Païkan, j'ai compris que c'était un mot insuffisant. Nous disons « je l'aime », nous le disons de la femme, mais aussi du fruit que nous mangeons, de la cravate que nous avons choisie, et la femme le dit de son rouge à lèvres. Elle dit de son amant : « Il est à moi ». Tu dis le contraire: « Je suis à Païkan » et Païkan dit: « Je suis à Eléa ». Tu es à lui, tu es une partie de lui-même. Parviendrai-je jamais à t'en détacher?* (p. 258-9, itálico no original)[14]

A diferença pode ainda permanecer mesmo quando na tradução são utilizados os mesmos signos, mas cujas marcas de significado diferem nas duas línguas, como podemos observar nesse trecho, quando Eléa pergunta a Simon:

– Vous n'avez pas de clé?
– Bien sûr que si!... dit Simon. Mais je crains que ce ne soit pas la même chose. (p. 170)[15]

Portanto, essa diferença elimina a noção de fidelidade. Retomando a história no ponto em que Simon tenta pela primeira vez se comunicar com Eléa, para entender (traduzir) a tradução de DE MANGE MACHINE, Simon lhe mostra imagens representando os objetos que foram encontrados ao lado dela. Ele pede-lhe que mantenha os olhos abertos e que os feche quando aparecer DE MANGE MACHINE (p. 139). Nesse caso, processa-se a tradução intersemiótica, utilizando-se de um sistema de signos verbal (lingüístico), um sistema não-verbal (gestual, paralingüístico) e um sistema visual (pictórico). Mais uma vez, o autor demonstra a incapacidade do sistema lingüístico de fornecer significado sozinho.

Descobre-se então que DE MANGE MACHINE são três palavras que, de acordo com a lógica da língua gonda falada por Eléa, formam uma única palavra,

---

[13] Tradução: "(...) Para estes, a palavra felicidade não é suficiente. Eles são...
A voz impessoal da tradutora declarou em todas as línguas que ela conhecia:
– Não há palavra na sua língua para traduzir a palavra que foi pronunciada." (p. 90).

[14] Tradução: "(...) *Tu o mataste por amor a Paikan. Amor. Esta palavra que a tradutora utiliza porque não encontra o equivalente, não existe na tua língua. Depois que te vi viver junto de Paikan, compreendi que era uma palavra insuficiente. Nós dizemos "eu amo", dizemos da mulher, mas também da fruta que comemos, da gravata que escolhemos, e a mulher o diz falando sobre o seu batom. Ela diz do seu amante: "ele é meu". Tu dizes o contrário: "eu sou de Paikan". E Paikan diz: "eu sou de Eléa". Tu és dele, és uma parte dele mesmo. Chegarei eu jamais a te desprender?* (p. 123).

[15] Tradução: "– Vocês não têm chave?
– Claro que sim! – respondeu Simon. – Mas creio que não é a mesma coisa..." (p. 82).

aquilo que os gramáticos chamariam de um substantivo e que serve para designar "aquilo que é produto da máquina-come". "De mange machine" é a "máquina-que-produz-aquilo-que-se-come".

Uma vez descoberto o significado da tradução, Eléa recebe a "máquina-come" de onde saem umas esférulas que ela engole, recuperando suas forças. Os cientistas abrem a máquina e descobrem que não há nada dentro. Perguntam-na, então, a partir de que a máquina fabrica o alimento. Eléa diz que é do Tudo. Eles perguntam se não há um outro nome para o Tudo. Eléa pronuncia três palavras que a Tradutora diz não existir no vocabulário nela injetado. Por analogia, ela propõe então uma tradução aproximada, como "a energia universal", a "essência universal" ou "a vida universal", e acrescenta que a primeira parece mais próxima do sentido original, mas para ser justa sentiu necessidade de incluir as duas últimas proposições, embora elas pareçam um pouco abstratas:

> « Les mots qui viennent d'être prononcés sur le canal onze ne figurent pas dans le vocabulaire qui m'a été injecté. Cependant, par analogie, je crois pouvoir proposer la traduction approximative suivante: *l'énergie universelle*. Ou peut-être: *l'essence universelle*. Ou: *la vie universelle*. Mais ces deux dernières propositions me paraissant un peu abstraites. La première est sans doute la plus proche du sens original. Il faudrait, pour être juste, y inclure les deux autres. » (p. 156-7)[16].

Aqui nos defrontamos com um dos problemas enfrentados por tradutores humanos. Qual das três possibilidades escolher? No caso, ela age como uma pessoa, escolhe uma e fornece as duas restantes. O público-alvo se encarrega de tomar a decisão da escolha. Sendo assim, constatamos que essa neutralidade que se busca inexiste também para a máquina.

Uma outra faceta das falácias acerca da tradução é abordada pelo autor – a diferença entre a tradução técnica e a literária. Perguntada sobre o princípio da energia universal, Eléa diz que o seu funcionamento se baseia na equação universal de Zoran, para a qual ela desenha um símbolo que se lê de duas maneiras: em linguagem corrente e em termos matemáticos universais. Porém, ela só sabe lê-la em linguagem corrente, traduzindo a equação para: "aquilo que não existe, existe". De outra maneira ela não sabe. Nem os sábios-cientistas do século XX (p. 158).

Nesse sentido, podemos interpretar o ponto de vista do autor sob a ótica desconstrutivista, onde texto técnico e literário se igualam, uma vez que a *diferença* (no sentido usado por Jacques Derrida) não está no texto (ou seja, não é intrínseca a ele), mas sim no olho de quem o interpreta. Sendo a equação de Zoran um símbo-

---

[16] Tradução: "– 'As palavras que acabam de ser pronunciadas no canal onze não figuram no vocabulário que me foi programado. No entanto, por analogia, creio poder propor a tradução aproximativa seguinte: *energia universal*. Ou talvez: *essência universal*. Ou ainda: *vida universal*. Mas estas duas últimas idéias me parecem um pouco abstratas. A primeira é sem dúvida a mais próxima do sentido original. Seria necessário, para ser justo, nela incluir as duas outras.'" (p. 75).

lo da matemática universal, segundo a concepção logocêntrica, ela não precisaria de uma tradução, pois significaria por si mesma em qualquer tempo, isto é, sua interpretação seria "unívoca", o que não acontece. Ela necessita de uma outra tradução em termos matemáticos de hoje, deixando, portanto, de ter validade e aplicação científica se não for lida e interpretada (traduzida) sob a ótica da ciência que se denomina moderna. A compreensão da equação depende também do fator cultural, do conhecimento de uma cultura extinta há 900 mil anos para que ela seja "traduzida". Mesmo lida com as palavras da linguagem corrente (que em francês, literalmente, se traduziria o termo por "palavras do mundo todo" – "les mots de tout le monde" – em uma contradição irônica), ela permanece inacessível, intraduzível para a ciência de hoje, reforçando a noção de significado para além do signo. O significado estaria ligado, preso àquele signo, mas depende de um outro fator (externo a ele) que o interprete. Esse fato se repete no momento em que Eléa fica perplexa ao olhar e girar o globo terrestre, pois não o reconhece, uma vez que as convenções geográficas do seu tempo não são as mesmas de hoje, e os próprios pontos cardeais podem ter mudado de lugar, e só depois de muito tempo e reflexão ela compreende a *diferença*:

> Eléa regarde le globe, et le fait tourner avec perplexité. On dirait qu'elle ne le reconnait pas. Sans doute les conventions géographiques de son temps n'étaient-elles pas les mêmes que les nôtres. Les océans bleus, peut-être ne comprend-elle pas ce qu'ils représentent, si, sur les cartes de son époque, ils figuraient par exemple en rouge ou en blanc... Peut-être le Nord était-il en bas au lieu d'être en haut, ou bien à gauche, ou à droitre?
> Eléa hésite, réfléchit, tend le bras, fait tourner le globe, et sur son visage on devine qu'elle le reconnait enfin, et qu'elle voit aussi la *différence*... (p. 172).[17]

É essa diferença que também influenciará a tradução. Para ler o globo terrestre e traduzi-lo para o seu conhecimento, ela precisa dar um tombo nele, desequilibrando-o em aproximadamente 40 graus. O globo é o mesmo? Em tese, sim. Mas o tempo não o é. Conseqüentemente, o mesmo não é o mesmo, como já demonstrou Heráclito na sua doutrina de que tudo se acha num estado fluente e que Borges enfatiza em "Menard, autor del Quijote". Assim, a "verdade" científica também torna-se fluida, relativa, dependendo sempre de um referencial. O que antes parecia ser uma sala de alvéolos, para os cientistas, depois se revela como sendo uma biblioteca com uma imensa enciclopédia com todos os conhecimentos do povo gonda, cujos símbolos (inclusive matemáticos) ninguém conseguia decifrar (p. 250-1).

---

[17] Tradução: "Eléa olha o globo e o faz girar com perplexidade. Dir-se-ia que ela não o reconhecia. Sem dúvida as convenções geográficas do seu tempo não eram as mesmas que as nossas. Os oceanos azuis, por exemplo, talvez ela não compreenda o que representam, se, nos mapas da sua época, eles figurassem em vermelho ou em branco... Talvez o norte fosse em baixo, ou à esquerda, ou à direita...
Eléa hesita, pensa, estica o braço, faz girar o globo, e sobre o seu rosto adivinha-se que ela, enfim, reconhece e que também vê a *diferença*..." (p. 83).

A tradução simboliza também o jogo do poder através do uso do conhecimento. O "Tratado das Leis Universais" que foi encontrado no sítio arqueológico denominado "Abrigo" parecia ser a explicação (ou seja, a tradução) da equação de Zoran. A tradução desse tratado (portanto, a tradução da tradução da equação) forneceria os elementos para a criação do Tudo a partir do Nada. Aquele que possuísse a tradução, a princípio possuiria o poder desse conhecimento. O tratado é colocado na máquina tradutora. Porém, poucas horas antes da máquina fornecer a tradução, o autor descarta essa possibilidade através de um dos personagens, demonstrando a insuficiência da tradução em si como fonte geradora do significado que se buscava, reafirmando a necessidade de um fator externo que a interpretasse. Eles poderiam conhecer o texto e o comentário, mas o significado dos símbolos matemáticos e físicos lhes escaparia da mesma forma que escapou à tradutora, requerendo um interpretante. Esse interpretante seria Coban, o sábio congelado junto com Eléa e que se debatia entre a vida e a morte na sala de ressuscitação, e por quem todas as potências passaram a se interessar, enviando guardas com o intuito de "protegê-lo" ou talvez matá-lo:

> – Donc, dans quelques heures, nous pourrons savoir, en 17 langues différentes, ce que signifie l'équation de Zoran?
> – Je ne crois pas, dit Hoi-To avec um sourire mince. Nous connaîtrons le texte de liaison, le raisonnement et le commentaire, mais la signification des symboles mathématiques et physiques nous échappera, comme elle échappe à la Traductrice. Sans l'aide de Coban, il faudrait un certain temps pour en retrouver le sens. (p. 323).[18]

Mesmo assim, para evitar que a tradução do Tratado fosse utilizada com outros objetivos, o grupo de cientistas decide anunciar através de um comunicado ao mundo inteiro essa descoberta. As universidades e centros de pesquisa seriam avisados que eles deveriam gravar um longo texto científico, cujas imagens seriam transmitidas em inglês e em francês, com os símbolos originais na língua gonda. Essa difusão geral de um tratado que conduz à compreensão da equação de Zoran impossibilitaria a exclusividade do seu conhecimento, tornando-se, em segundos, um bem comum de todos os pesquisadores do mundo. Conseqüentemente, desapareceriam as ameaças de destruição ou do rapto de Coban (p. 324). Dessa forma, o autor reconhece o poder de fogo da tradução, que pode ser utilizada tanto para fins pacíficos como bélicos, a depender de quem a utiliza, ou seja, ela será sempre utilizada de acordo com uma ideologia. A ciência aparece então como o elemento desprovido de opinião e ideologia, neutro, como o satélite Trio que rece-

[18] Tradução: "– Então, dentro de algumas horas já deveremos saber, em dezessete línguas diferentes, o que significa a equação de Zoran?
– Não creio – disse Hoi-To com um pequeno sorriso. – Conhecemos os textos de ligação, o raciocínio e o comentário, mas o significado dos símbolos matemáticos e físicos nos escapará, como escapa à tradutora. Sem a ajuda de Coban, será necessário um certo tempo para encontrar o sentido." (p. 156-7).

bia e enviava as imagens de televisão: "(...) Et Trio, object scientifique parfaitement dénué d'opinion, les retransmit pendant douze heures à ses jumeaux et ses cousins qui centuraient le globe." (p. 97).[19]

A tradução figura também como um elemento estranho que não é o "mesmo" que o "original". Simon, pensando que Eléa vai morrer no momento em que ela toma uma esférula para dormir, senta-se ao seu lado, e, ao começar a falar com ela, "pensa bruscamente que não é a voz dele que ela escuta, mas a voz estrangeira da Tradutora. A voz dele chegava até ela na outra orelha, não era mais que um barulho confuso, estrangeiro, que a sua atenção se esforçava por eliminar". (p. 320) Ele retira os microfones que intercediam na comunicação e começa a dizer para ela (em francês, sem a tradução para a língua gonda) o quanto ele a amava. As suas palavras pousavam sobre Eléa e, ao fim do seu discurso amoroso, ela lhe responde em francês que o compreendia, mas que ela era de Païkan:

> *Tu me comprends, tu avais compris, peut-être pas tous les mots, mais assez de mots pour savoir combien, combien je t'aimais. Je t'aime, l'amour, amour, ces mots n'ont pas de sens dans votre langue, mais tu les avais compris, tu savais ce qu'ils voulaient dire, ce que je voulais te dire, et s'ils ne t'avaient pas apporté l'oubli et la paix ils t'avaient donné, apporté, posé sur toi assez de chaleur pour te permettre de pleurer.* (p. 331, itálico no original).[20]

Assim, o autor concebe uma teoria de comunicação que dispensa a tradução, a linguagem universal dos sentimentos e das emoções, embasado em um dos pressupostos do senso comum, de que a linguagem do amor é a única que dispensa tradução, por ser universal. Contudo, a falta da tradução pode implicar em morte, como vimos antes. No seu relato sobre a vida em sua terra, Eléa descreve o assassinato de um cidadão de um país vizinho e amigo que é tomado por um espião de um outro país inimigo. Ele explica desesperadamente a sua condição, mas a multidão não entende a sua língua e termina por massacrá-lo. (p. 288)

A tradução é concebida ainda como um elemento de sabotagem e espionagem. Quando a Tradutora termina o seu trabalho de tradução do Tratado, por ordem de Lukos e decisão do conselho, ela grava na sua memória as traduções para imprimi-las e divulgá-las depois, tendo microfilmado as imagens das traduções inglesa e francesa. Os filmes ficaram guardados num armário. Os jornalistas do mundo inteiro receberam um dos receptores da Tradutora para poder compreender as explicações dadas por Mourad, um engenheiro que só falava turco e japonês. Ao começar as explicações, Mourad descobre algo anormal, sussurra alguma

---

[19] Tradução: "(...) E Trio, objeto científico perfeitamente desligado de opinião, as transmitiu durante doze horas a seus gêmeos e seus primos que circulavam no globo todo." (p. 46).

[20] Tradução: "Tu me compreendes, tu me compreendes, talvez não todas as palavras, mas o suficiente para saber quanto, quanto eu te amava. Eu te amo, o amor, amor, estas palavras não têm sentido na tua língua, mas as havia compreendido, sabias o que queriam dizer, o que eu queria te dizer, e se elas não te trouxeram o esquecimento e a paz, te deram, trouxeram, colocaram em ti bastante calor para te permitir chorar." (p. 160).

coisa no ouvido de Hoover que, por sua vez, dirige-se aos jornalistas dizendo que ele precisa ter uma conversa particular com Mourad, mas isso só será possível através da Tradutora, pois ele não fala turco, atitude que provoca protestos gerais. Recolhidos os fones, eles começam uma pequena reunião. A tradução aqui representa a quebra de sigilo.

A câmera havia sido sabotada e substituída por um circuito emissor de televisão que transmitiu as imagens das traduções inglesa e francesa para algum receptor situado nas proximidades. Os filmes originais haviam sido destruídos. Restava apenas a memória da Tradutora, mas a entrada para a sala dela estava minada. Lukos, o grande gênio, havia feito toda a sabotagem e se dirigia para o "Ovo", onde se encontrava Coban, com o intuito de matá-lo, já que ele era o único que possuía o conhecimento da equação de Zoran. Lukos é capturado, mas não diz por que agiu daquela forma. Ante a ameaça de tomar o soro da verdade, ele se mata sem revelar o seu segredo. Um alerta geral é espalhado, descobrem que a tradução havia sido transmitida para um submarino com duas pessoas, mas, devido a uma tempestade, o submarino choca-se contra as rochas no fundo do mar, sendo destruído e, com ele, a tradução – a chave para o enigma da equação de Zoran. Finalmente, conseguem fazer uma transfusão do sangue de Eléa para Coban, mas esta envenena-se antes, envenenando também o suposto Coban, que não a deixou morrer em sua terra e em seu tempo ao lado de Païkan. Eléa morre sem saber que, minutos antes de sua terra, Gondawa, ser destruída, Païkan havia ocupado o lugar de Coban e aquele que se encontrava ao seu lado era na verdade seu amado. Em seguida, o local é evacuado minutos antes de tudo ir pelos ares.

Podemos interpretar essa concepção final do que seria a tradução na ótica do autor da seguinte maneira:

1. A tradução como uma incógnita (metaforizada no Tratado) à qual os homens não têm acesso e que é destruída, deixando a dúvida no ar se ela seria ou não a grande verdade que traria o Conhecimento e iluminaria os homens. Nesse sentido, predominaria a cosmovisão logocêntrica de que um dia surgirá a verdade única e universal que nos revelará o segredo da essência do Tudo e da Vida, objeto de busca da ciência e da filosofia. Contudo, o autor não esclarece se a tradução seria auto-esclarecedora ou se ela iria requerer uma outra tradução por parte de exegetas.
2. Por que o autor escolheu Lukos, o grande gênio filólogo, para ser o vilão da história? Isso ele também não esclarece, destruindo o personagem para que a incógnita permanecesse. Se levarmos em conta o fato de que Lukos é o criador da Tradutora, podemos concluir que ele é a metáfora personificada da concepção "traduttore, traditore" – o grande gênio tradutor torna-se o grande gênio traidor, no sentido mais literal possível.
3. A tradutora, apesar de seus defeitos, acaba sendo o símbolo da tradução perfeita – ela fez tudo o que tinha que fazer dentro da sua neutralidade

não-humana de máquina. Foi ela quem revelou a "grande verdade" sem qualquer ideologia. O uso ideológico que se fez dessa verdade, a falha que existiu é do seu criador que é homem, portanto, imperfeito. Permanece assim a concepção de que a tradução perfeita só será possível através da máquina, pois ela eliminaria as falhas humanas que conduzem à interpretação ideológica.

Conclusão

La nuit des temps é um dos poucos romances a abordar de maneira crítica a questão da tradução como temática. Tornada peça fundamental da trama, a tradução é transformada em personagem cuja importância vai crescendo com o desenrolar da história, à medida que os problemas relacionados à tradução vão surgindo. A partir da elaboração e da solução desses problemas, o autor estabelece uma teoria da tradução que oscila entre uma posição logocêntrica e uma abordagem desconstrutivista. Apesar dessa abordagem múltipla, o autor finaliza a sua história optando por uma abordagem logocêntrica, privilegiando a noção do 'tradutor'. Entretanto, ele deixa em aberto a questão do "original" como o texto fornecedor da Verdade, permanecendo a dúvida se este "original" necessitará ou não de um interpretante, ou se ele seria auto-esclarecedor. Contraditoriamente, o "original" passa a ser o texto traduzido, o que nos leva a concluir que o autor também desconstrói a diferença entre "original" e tradução, preferindo chamar a atenção para a ***différance*** da interpretação que estará presente tanto no texto de partida ("original") quanto no texto de chegada (tradução).

Referências bibliográficas

BARJAVEL, René. *La nuit des temps*. Paris: Presses de la cité, 1968.

BARJAVEL, René. *A noite dos tempos*. Trad. Marisa Murray. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. New York: Grove Weidenfeld, 1962.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HERÁCLITO, apud RUSSELL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/ CODIL, 1969.

Relendo o fantástico em Borges

Eduardo F. Coutinho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Reflexão sobre o "fantástico" em Borges como forma de questionamento da lógica racionalista. Revisão da categoria do fantástico, tomando por base textos dos principais teóricos que se expressaram sobre o assunto, dentre os quais Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière e o próprio Borges. Discussão de alguns contos de Borges, em que o fantástico é utilizado por uma óptica questionadora.

Résumé

Réflexion sur le "fantastique" chez Borges comme forme de questionnement de la logique rationaliste. Révision de la catégorie du fantastique, en prenant pour base des textes des principaux théoriciens qui se sont penchés sur le sujet, parmi lesquels Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière et Borges lui-même. Discussion de quelques contes de Borges dans lesquels le fantastique est utilisé dans une optique de questionnement.

No prefácio de seu *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas,* Foucault faz uma afirmação que, além de pagar claro tributo a Borges pelo seu papel na construção do pensamento do século XX, traduz com grande argúcia o espírito que norteia sua obra. Diz ele:

> Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática do Mesmo e do Outro.[1]

É este caráter questionador, este cunho desestruturador que põe por terra "todas as superfícies ordenadas" e gera no leitor grande inquietação, tornando-o um incansável indagador, que faz de Borges uma figura tão atual, a ponto de teóricos da literatura já o haverem designado de "um pós-moderno *avant la lettre*". Desconstrutora por excelência de toda verdade estabelecida, a obra de Borges pode ser vista como um verdadeiro laboratório de reflexão, em que cada centelha de certeza é posta em xeque a todo instante, e a sensatez é questionada com o riso socarrão, que abala as estruturas mais sólidas de qualquer convicção identitária. O riso, de que fala Foucault com tanta ênfase, é elemento fundamental na obra de Borges, é o traço desestruturador que a atravessa do primeiro ao último de seus textos, introduzindo a dúvida e originando perguntas em territórios até então inabaláveis, embriagando, enfim, o espaço da racionalidade, que acaba por tornar-se caricatura. A razão no universo borgiano, e sobretudo em sua forma cartesiana, é emprenhada de mistério, e afrontada a toda hora, mas com as armas que ela mesma construíra ao longo da tradição ocidental. Admirada e ao mesmo tempo criticada, ela é constantemente posta em dúvida por meio de recursos os mais diversos. Nes-

---

[1] Michel FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Livraria Martins, 1981.

te ensaio, tomaremos como eixo uma categoria de que Borges se serviu com freqüência para questionar a lógica racionalista – o fantástico – e teceremos algumas considerações sobre o papel que ela desempenhou em alguns de seus textos.

Como se trata de uma categoria de grande tradição na literatura européia, que desempenhou papel de relevo em períodos como o romântico, pelo questionamento que empreendia à tirania da lógica racionalista, e que já dispõe de um espaço assegurado no discurso teórico-crítico sobre a produção literária ocidental, iremos então revisitar algumas das principais teorias que buscaram defini-la ao largo do século XX e examinaremos em seguida o sentido que ela tinha para Borges, através da leitura de textos em que ele também procurou delimitá-la. Finalmente, tomaremos, a título de amostragem, dois contos do autor, "As ruínas circulares" e "O sul", e veremos como a utilização do fantástico por Borges sempre esteve associada ao teor desconstrutor de sua obra, à desestruturação da lógica racionalista e ao intuito de induzir o leitor a uma verdadeira reflexão, que o deixava a descoberto, inquieto e tonto diante de si mesmo e do outro. Observe-se ainda que a escolha desses discursos teórico-críticos sobre o fantástico não é de todo arbitrária; baseia-se antes em autores que, pelas pesquisas realizadas sobre o assunto, conquistaram reconhecimento nos meios acadêmico e intelectual do Ocidente. Do mesmo modo, os contos selecionados, não sendo dos mais representativos no que diz respeito ao uso do fantástico por Borges, apontam, no entanto, para questões que em muito ampliam o conceito.

Para Louis Vax – o primeiro dessa série de autores revisitados por nós –, que estudou o fantástico em seu *L'art et la littérature fantastique*[2], o fantástico surge quando o inexplicável, o sobrenatural, o terror imaginário invadem um mundo lógico e racional, onde pessoas comuns são colocadas em situações excepcionais, sendo ele portanto uma ruptura da lógica racionalista, um dado de inexplicabilidade que se introduz no universo previsto e calculado pela razão. A literatura fantástica, para Vax, é filha da incredulidade; o fantástico parte do pressuposto de que o leitor vacila e teme espíritos nos quais já não acredita mais. Por outro lado, o texto em si deve convencer, e isso só se dá quando este mantém uma oscilação entre a verdade e o encantamento, o real e o possível. As situações em que o fantástico se manifesta tratam de metamorfose, vampiros, desmembramento de partes do corpo, dupla personalidade, do visível e do invisível, de alterações da causalidade, do espaço e do tempo, e de seres híbridos, mas o autor afirma que "le motif importe moins que la façon dont on l'utilise"[3], deixando claro que se trata de uma categoria do discurso literário.

Partindo da idéia, bem próxima à de Vax, de que "le fantastique... manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel"[4], Roger Caillois valoriza, em seu ensaio "De la féerie à la science-fiction", a noção de "conflito" como elemento definidor do fantástico, ao distinguir

---

[2] Louis VAX. *L'art et la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
[3] Ibidem, p. 24.
[4] Roger CAILLOIS. De la féerie à la science-fiction. In: *Obliques précedés de Images, Images...* Paris: Stock, 1975.

entre este, o conto de fadas e a ficção científica. Para ele, o conto de fadas estabelece, desde o início, um universo fictício e maravilhoso, coerente com suas próprias leis, que não entra em conflito com o real, pois materializa os desejos ingênuos do homem, e a ficção científica questiona o real propalado de segurança mantido pela ciência e manifesta a dúvida, a incerteza, o mistério, deixando o homem perplexo, vítima das invenções criadas por ele próprio. O fantástico, por sua vez, parte do triunfo do cientificismo de uma ordem racional-fenomenológica, de um determinismo que se apóia no encadeamento que tomamos por natural entre causas e efeitos, e procura dissociar as categorias estabelecidas pelas leis fundamentais para representar o espanto por forças desconhecidas. Para Caillois, a função dessas três categorias é refletir a tensão entre o poder real e o desejo de poder, entre o conhecido e o desconhecido, entre o permitido e o proibido, com a diferença de que no caso do fantástico a tensão está sempre presente. Finalmente, como Vax, Caillois acentua que tudo não passa de ficção que tem por objetivo jogar com o medo, deixando explícito mais uma vez que se trata de uma categoria do discurso literário.

Em um livro já clássico sobre o assunto, *Introdução à literatura fantástica*[5], Tzvetan Todorov afirma que o fantástico se define como a "hesitação" experimentada por um ser que conhece as leis naturais frente a um acontecimento sobrenatural. Para Todorov, o fantástico é um gênero literário, e não apenas uma categoria ou aspecto dentro dos gêneros narrativos, e a noção de gênero "evanescente" é o ponto de sustentação de sua teoria: o fantástico puro existe quando surge uma oscilação entre o maravilhoso, próprio dos contos de fadas, por exemplo, e o estranho, e se caracteriza justamente pela hesitação, a dúvida, a incerteza. Esta hesitação tem de ser tanto do leitor quanto da personagem, e supõe uma integração de ambos. Para que ela ocorra, três condições são essenciais: a primeira se refere ao aspecto verbal e diz respeito ao leitor – é o que o leva a hesitar entre as explicações dos acontecimentos evocados; a segunda está voltada para a personagem – é o que provoca a sua hesitação; e a terceira concerne novamente ao leitor, mas está ligada à escolha das diversas possibilidades de leituras, à necessidade do leitor de adotar uma atitude, recusando as interpretações alegórica ou poética. O fantástico acarreta um elemento de subversão, na medida em que dá margem para se abordarem temas interditos pela censura institucionalizada ou pela autocensura. Literariamente, no nível pragmático, ele emociona, assusta e cria suspense, produzindo um efeito sobre o leitor; no nível semântico, proporciona um universo que não tem realidade fora da linguagem; e, no nível sintático, organiza de maneira própria o desenvolvimento narrativo, tornando-o compatível com o enunciado, a fabulação estranha que veicula[6].

---

5 Tzvetan TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. Clara. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

6 Para uma discussão mais ampla sobre esta questão, veja-se a dissertação de Cristina Maria Teixeira Martinho, intitulada *Kafka, Borges e Cortázar: a linguagem da retórica fantástica*, defendida na UFRJ, em 1986. Neste trabalho, a autora faz uma leitura crítica das diversas teorias sobre o fantástico aqui evocadas e procede a um estudo minucioso de textos de Kafka, Borges e Cortázar sob a óptica das questões levantadas.

O livro de Irène Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'uncertain*[7], é talvez um dos ensaios mais completos sobre o assunto, pois não se prende apenas à narrativa tradicional de terror sobrenatural, mas procura apreender as formas mais modernas de visão da realidade. À diferença de Todorov, a autora não se preocupa com a categoria literária ou o gênero. Para ela, o fantástico significa a formulação estética das discussões intelectuais de um momento histórico, relativas à vinculação do sujeito com o supra-sensível, refletindo as metamorfoses culturais. O que caracteriza o fantástico não é somente a presença do inverossímil, mas sobretudo a justaposição e contradição de diversos verossímeis; daí o seu cunho paradoxal. Na narrativa fantástica, a impossibilidade da solução resulta, em suas palavras, da presença da demonstração de todas as soluções possíveis. As oposições natural/sobrenatural, razão/fantasia, lucidez/loucura neutralizam-se no fantástico, dando lugar a um real misturado de irrealidades, ou, melhor, a uma convergência do tético e do não-tético. Desse modo, o fantástico problematiza a natureza dos códigos ao apresentar uma questão que é um atentado às leis e à norma, pois a ambigüidade marca a impossibilidade de qualquer afirmação, tornando a lei incerta. Além disso, o conjugar dos contrários, tendo resultado de uma polivalência dos signos intelectuais, desvela o cunho arbitrário dos signos culturais e demarca o fim da submissão da letra a um referente externo. Bessière afirma que uma das condições principais do fantástico é que o equívoco esteja ligado a uma consideração antropocêntrica, o que a leva a reportar-se a Borges, que, segundo ela, salienta a identidade existente entre o estranho e a mente humana. Finalmente, o acontecimento fantástico desvela a totalidade que a cultura oblitera, instaurando-se conseqüentemente com uma função libertadora.

Embora haja denominadores comuns entre as duas últimas propostas teóricas, vale assinalar que há também pontos de divergência importantes, dentre os quais a preocupação de Todorov com a objetividade na abordagem do texto, que contrasta com a postura de Bessière, que valoriza o papel do leitor, ao chamar atenção para o fato de que este participa literalmente na construção-desconstrução do relato. Ao contrário de Todorov, Bessière não confere a mesma relevância à hesitação e afirma que o fantástico ultrapassa o estranho e o maravilhoso, estruturando-se na convergência dos dois. Para ela, o real e o sobrenatural apresentam a mesma consistência no texto e é na experiência imaginária dos limites da razão que reside o fantástico. Além disso, Bessière formula princípios bem mais abrangentes na categorização do fantástico e inclui em suas considerações tanto a narrativa sobrenatural tradicional quanto a moderna narrativa fantástica de autores como Borges e Cortázar. De acordo com sua proposta teórica, nenhuma análise pode manter-se em um nível apenas, pois o fantástico ultrapassa os diversos estratos do texto e tem uma manifestação diferente em cada um deles. No nível do enunciado,

---

[7] Irène BESSIÈRE. *Le récit fantastique:* la poétique de l'uncertain. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

constitui uma lógica narrativa especial em que o real e o irreal provocam a ruptura do verossímil; no nível ideológico, constitui uma maneira de problematizar códigos, leis, convenções, no desvelamento do real; e finalmente, no nível da leitura, forma um mecanismo capaz de estimular determinadas reações do leitor[8].

Uma das mais interessantes reflexões sobre o fantástico no contexto latino-americano encontra-se no livro de Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso*[9]. Preocupada com a caracterização do realismo maravilhoso latino-americano, a autora faz um apanhado crítico de diversas teorias sobre o fantástico e parte para o estabelecimento de um contraste entre as duas categorias, do qual emana a idéia de que o primeiro é uma espécie de expressão transculturada do fantástico europeu. Deixando de lado a questão do real-maravilhoso, eixo-motor de seu texto, e focalizando aqui o fantástico, este se apresenta como um discurso complexo, no qual convergem duas isotopias opostas (natural e sobrenatural) que instauram o paradoxo a que se referira Irène Bessière. Para Chiampi, o ponto-chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é fundamentalmente um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida). Trata-se de um medo do sobrenatural, do desconhecido, gerado pela cisão entre o real e o imaginário. A vacilação do leitor entre uma explicação racional dos fatos narrados (o fantástico como alucinação, por exemplo) e uma explicação sobrenatural, a impossibilidade de optar por qualquer das alternativas, constitui o dado objetivo que se projeta no discurso como questionamento das duas ordens: a natural e a sobrenatural. Os limites de ambas as ordens, de ambos os códigos são relativizados pela irreconciliação dos fatos narrados, seja com a razão, seja com a não-razão. O medo surge, assim, da percepção da ameaça tanto do sistema da natureza quanto da sobrenatureza. No fantástico desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – também no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. Daí sua afirmação de que o fantástico faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel.

As diversas reflexões evocadas acima sobre o fantástico apresentam, sem sombra de dúvida, uma série de denominadores comuns que nos poderiam levar a uma tentativa de sistematização da questão, mas não sendo este o nosso objetivo – interessa-nos mais a problematização do que qualquer tentativa de conceitualização – passaremos agora a uma breve revisão do fantástico em Borges, a partir da

---

8 Ver o trabalho de Cristina M. T. Martinho, mencionado na nota 6, p. 40-1.

9 Irlemar CHIAMPI. *O realismo maravilhoso:* forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

leitura de textos, de teor ensaístico, em que ele se pronunciou sobre o assunto: "El arte narrativo y la magia", de *Discusión*, "Prólogo a *La invención de Morel*" e a conferência "La literatura fantástica", proferida em Montevidéu, em 1949. Observe-se, contudo, que o fantástico em Borges já começa com o texto "El acercamiento a Almostásin", de *Ficciones*[10], que assume a forma de resenha bibliográfica de um romance detetivesco publicado em Bombaim, e que, apesar de o autor ter sido o responsável pelo uso da fórmula "literatura fantástica" nas letras hispano-americanas, não se encontra em sua vasta obra crítica nenhum trabalho que sintetize suas idéias sobre a questão, atitude esta que foi considerada por Rodríguez Monegal como própria de um escritor que prefere abordar os temas lateralmente e em quem a ironia é o recurso retórico favorito. Assinale-se ainda que seus textos básicos sobre a questão, os dois que examinaremos a seguir, são anteriores ao uso da fórmula "realismo mágico" e do famoso prólogo de Carpentier sobre o "real maravilhoso", e que, no entanto, tiveram uma repercussão mais reduzida.

Publicado primeiramente na revista *Sur*, em 1932, e mais tarde incluído em *Discusión*[11], "El arte narrativo y la magia" põe por terra toda tentativa de assimilar o conceito borgiano de "literatura fantástica" a qualquer espécie de "realismo", seja mágico, misterioso, maravilhoso ou mítico. Borges começa discorrendo sobre os "procedimentos" do romance, dos "artifícios romanescos", da trama, e, ao instaurar uma poética da narração, parte de uma concepção da arte narrativa como artifício, o que o situa à margem de qualquer tentativa de leitura realista do romance. Ao contrário, o que ele faz é buscar na causalidade o mecanismo central que permite diferençar a ficção supostamente "realista" da ficção que ele agora chama de "mágica", e, mais tarde, de "fantástica". Seguindo esta linha de reflexão, ele distingue duas formas básicas de causalidade que correspondem, segundo crê, às duas formas que se manifestam no mundo real: a mimética, que imita a causalidade do mundo real, tal como é apresentada pela ciência, e que corresponde ao que ele chama de "romance de tipos", mas que geralmente se designa como "romance realista", e a que segue a causalidade da magia, que corresponde ao romance tumultuado e progressivo, o romance de aventuras. Ele explicita esta segunda forma de causalidade demonstrando como Morris faz para alcançar a verossimilhança em seus textos ao apresentar seres quiméricos (vai dando os detalhes sobre estes seres e vai gradualmente conseguindo a "willing suspension of disbelief" de que fala Coleridge e sem a qual acha ser impossível ler ficção ou poesia), e conclui que, no plano do artifício, o inverossímil é aos poucos aceito como verossímil. No final, Borges resume os processos causais adjetivando-os: o natural, que é o resultado incessante de incontroláveis e infinitas operações, e o mágico, que é lúcido e limitado, e no qual profetizam os pormenores, e afirma que no romance a única possível honradez está com o segundo, ficando o primeiro para a simulação psicológica.

---

[10] Jorge Luis BORGES. *Ficciones*. 16 ed. Buenos Aires: Emecé, 1972. (1a. ed. 1956).
[11] Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé,1975© 1964.

Devido ao que chama de "asiática ordem do mundo real", declara que o mundo da ficção só pode tomar dois partidos: ou imitá-lo e cair na simulação, na mimese psicológica, ou criar sua própria ordem, como faz a magia. O ensaio termina postulando a analogia de dois processos causais – o da magia e o da narrativa. Com isso, Borges denuncia claramente o romance realista e lança os fundamentos do que entende por uma narrativa mágica, calcado no rigor e na lucidez intelectual.

O "Prólogo" a *La invención de Morel*[12], romance de Bioy Casares, publicado em 1940, apresenta os fundamentos de uma teoria da narração que se propõe diferir explicitamente da que apresentara Ortega y Gasset em seu conhecido ensaio de 1925, *La deshumanización del arte*. Na mesma esteira de "El arte narrativo y la magia", Borges começa estabelecendo uma distinção entre o "romance psicológico", ou de tipos, cujo traço central era a imitação da realidade, a simulação, e o "romance de aventuras", ou "mágico", e afirma que, diante da desordem do romance psicológico, o outro apresenta ordem e rigor, e não se propõe como transcriação da realidade; é, ao contrário, um objeto artificial que não suporta nenhuma parte injustificada, tendo como seu princípio unificador o conceito de causalidade mágica, que leva a um rigoroso argumento. Em seguida, distingue este romance primeiro do policial, que também tem um rigoroso argumento, mas no qual impera a causalidade mimética e o mundo real da ciência, e depois do romance sobrenatural, que abarcaria também o que se costuma chamar de maravilhoso, isto é, aqueles textos em que ocorre a participação de uma causalidade que, se não é natural, tampouco é mágica, já que depende de seres ou acontecimentos totalmente arbitrários. E finalmente conclui que há três tipos de narrativas baseados em três tipos de causalidade distinta: a narração mimética, realista, psicológica, que imita a causalidade natural e que é, portanto, caótica como o mundo; a narração mágica, ou fantástica, que tem, ao contrário, como fundamento a causalidade mágica e que é extremamente rigorosa; e a narração maravilhosa, ou milagrosa, em que a causalidade seria sobrenatural, isto é, totalmente arbitrária.

Na conferência "La literatura fantástica"[13], apresentada em Montevidéu em 1949, Borges desenvolve as idéias já apresentadas nos ensaios anteriores, afirmando que a literatura mimética é recente, enquanto a fantástica é muito antiga, pois se acha no berço da formação de qualquer literatura, e apresenta alguns traços do que entende por literatura fantástica: a obra de arte dentro da mesma obra, a contaminação da realidade pelo sonho, a viagem no tempo, a presença do duplo, etc. Quando Borges fala em "procedimentos", ele não se está referindo somente aos "temas", mas principalmente a "formas narrativas" – a viagem no tempo, por exemplo, pode ser um tema, bem como o duplo, mas o que lhe interessa é antes o aspecto formal do que o temático, como o que se pode expressar pelas perguntas:

---

[12] Jorge Luis BORGES. *Prólogos com um prólogo dos prólogos*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

[13] Jorge Luis BORGES. La literatura fantástica. Conferência apresentada em Montevidéu, a 02/09/1949.

O que acontece em uma obra narrativa quando o tempo pode ser invertido, ou saltar sem pausas para o futuro? ou O que acontece em um relato quando dois personagens são o mesmo? Do mesmo modo, no caso da obra dentro da obra, o que lhe interessa é a idéia de que a própria obra literária postula a realidade de sua ficção ao introduzir-se como realidade no mundo que seus personagens habitam, como ocorrera em obras paradigmáticas da tradição ocidental, como *Hamlet, D. Quixote, Eneida* e *Ilíada,* e, no caso da contaminação da realidade pelo sonho, cite-se o exemplo de seu próprio conto "A flor de Coleridge", que formula a indagação: o que aconteceria se um homem, ao despertar de um sonho em que havia atravessado o Paraíso e em cuja saída lhe tinham dado uma flor como prova de que havia estado ali, encontrasse essa flor em sua mão? Para Borges, a literatura fantástica vale-se de ficções não para evadir-se da realidade, mas para expressar dela uma visão mais profunda e complexa. Toda essa literatura destina-se mais a oferecer metáforas da realidade, por meio das quais o escritor quer transcender as observações pedestres do realismo, do que evadir-se para um território gratuito. Daí não poder valer qualquer ficção irresponsável; daí que a literatura fantástica requeira mais lucidez e rigor, mais autêntica exigência de estilo que a mera imitação da realidade cotidiana.

Para Irène Bessière, que estudou o fantástico em Borges[14], a obra do autor argentino é um grande jogo, uma grande composição lúdica, sempre renovada pela criação de cada escritor e por cada leitor. A multidão dos livros a que se refere Borges constantemente desenha o livro único: os textos nada mais são do que o meio de fazer movimentar-se uma inteligência obcecada com o disparate e sempre ocupada em estabelecer relações, em elaborar a combinatória de elementos imaginários. Esta possibilidade de reorganização infinita é o que fundamenta o fantástico literário. O arbitrário e a gratuidade da reflexão e da escritura levam à convicção de que a coerência do eu é duvidosa e de que, fora desse eu, a realidade é inconsistente. Desde então a representação do real se confunde com um conjunto de signos todos aparentados. O fantástico se desenha então, em Borges, como a coincidência progressiva dos contrários, e até mesmo como a sua conciliação, sua identidade. O insólito não corresponde, em seus contos, à descrição de um processo de desrealização, mas à revelação da organização e da desorganização das aparências. Tais premissas fazem da narração fantástica a narrativa literária mais lúcida e menos arbitrária. O problema do romance realista é que ele restabelece a desordem primeira pelo fato de se submeter à tirania da causalidade, fugindo assim ao equilíbrio. O texto fantástico, ao contrário, longe de usar a causalidade como processo da *mímesis*, como meio de assegurar a semelhança entre a lógica do argumento e a do mundo real, desenvolve o princípio de causalidade em todas as suas conseqüências e estabelece o que Bessière chama de "o pesadelo da causalidade", não a sua

[14] Ver nota 7.

contradição. A retomada dos temas fantásticos tradicionais (jogo entre a realidade e o sonho – "As ruínas circulares"; jogo temporal – "O milagre secreto"; motivo do duplo – "O sul") não induz ao questionamento habitual sobre a natureza do cotidiano, mas substitui a oposição tético/não-tético por um processo de regressão causal, que é freqüentemente confundido com a generalização lógica do fenômeno insólito. O improvável nasce assim, em Borges, da ambigüidade mesma da reflexão que, para codificar o real, fecha-se na imprevisibilidade. Daí sua declaração, no Prólogo a *Ficciones*, de que suas narrativas são fantásticas[15]. Mas passemos agora a alguns contos deste livro, e verificaremos como se constrói o fantástico na obra ficcional borgiana.

Em "Las ruinas circulares"[16], um dos mais belos e bem elaborados contos de Borges, a narrativa toda é uma grande metáfora do processo de criação artística. Nesta obra, que retoma uma das mais conhecidas imagens da tradição literária de língua espanhola, já presente em Cervantes e bastante freqüente no período barroco – a idéia de que a vida é sonho –, um velho asceta, mágico e sábio em ciências ocultas, retira-se para umas ruínas, as ruínas circulares do Templo do Fogo, já diversas vezes incendiadas, para realizar um propósito estranho: "Quería soñar um hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (*Ficciones,* p. 60). Depois de muito trabalho, baseado em severa disciplina, ele vai pouco a pouco realizando o seu objetivo – criando o seu filho/produto órgão a órgão, até que um dia o vê inteiramente pronto, mas sem falar nem abrir os olhos. Neste momento, apela então aos deuses, e uma intervenção miraculosa do deus Fogo insufla-lhe vida, de tal modo que "todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador lo pensaron um hombre de carne y hueso" (*Ficciones,* p. 63-4). Mas este exige em troca que o sonhado, o filho, uma vez instruído nos ritos, fosse enviado a outro templo para glorificá-lo. Assim, "en el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó" (*Ficciones,* p. 64). Em seguida, entretanto, o mago cumpre a promessa e, sozinho, surpreende-se com uns remadores que lhe falam de "un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse" (*Ficciones,* p. 65). Percebendo tratar-se de seu filho, sofre, com receio de que este descubra sua condição de simulacro. Mas um dia ocorre um novo incêndio no templo em que habitava e, após tentar refugiar-se na água, ele decide enfrentar a morte no fogo. Só que, ao atravessá-lo, as labaredas "no mordieron su carne", mas "lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión" (*Ficciones,* p. 66). E o mago, "con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (*Ficciones,* p. 66).

Este efeito de surpresa, presente no final (há alguns indícios antes, mas o relato só se faz no final), inverte a lógica da narrativa, que toma como referência primeira o real objetivo. Aqui, um homem descobre a sua verdadeira qualidade

---

[15] Jorge Luis BORGES. *Ficciones...*, p. 11.
[16] Jorge Luis BORGES. Las ruinas circulares. In: id. *Ficciones...*

sobrenatural, ele que acreditava que somente o cotidiano estava livre da ilusão da aparência. O mundo banal revela-se assim como anormal, e esta desrealização é sugerida pela aplicação estrita do princípio de identidade e pela regressão lógica: o homem que sonha um homem é ele mesmo produto do sonho de outro, o que traz como corolário a idéia de que todo ato é ao mesmo tempo causa e conseqüência, e torna clara a idéia, já sugerida no título, da repetição, de que todo ser, todo objeto, é colocado sob o signo do mesmo. No texto, coexistem o tempo todo o natural e o sobrenatural ("El propósito que lo guiaba no era imposible aunque sí sobrenatural", *Ficciones,* p. 60), e o sobrenatural realiza-se, gerando a ambigüidade do relato. Não há hesitação no sentido de Todorov, mas sim ambigüidade. Tudo conduz ao questionamento de uma ordem, a do real concreto, que toma como referencial o cotidiano. O fantástico aqui está associado ao mítico, que já aparece presente desde o início, criando o tom de toda a narrativa. O natural e o sobrenatural correspondem a dois discursos: o cotidiano e o mítico. O primeiro nos reporta para a metáfora da criação poética e o segundo para o questionamento sobre o real; juntos, eles dão lugar à idéia de que o sonho é real e de que o real é sonho.

O conto "O sul"[17], outra obra-prima da ficção borgiana, e um dos poucos em toda a obra do autor em que a questão da identidade cultural é tratada de modo explícito, é outra narrativa que integra, desta vez por uma perspectiva mais discreta, o quadro do fantástico em Borges. Nesse conto, composto de duas partes simétricas, um indivíduo, dividido entre sua origem européia e a identificação com a terra onde vive (era descendente de alemães, mas se sentia profundamente argentino), deseja visitar uma estância de seus antepassados no sul, mas sempre adia o projeto. Uma feita, é ferido gravemente, internado num hospital com septicemia, e quase morre. Ao recuperar-se, vai, aconselhado pelo próprio médico, visitar a tal estância, e, pouco antes de lá chegar, é provocado por uns tipos locais para um duelo à faca do qual sente que não sairá com vida. O último parágrafo da narrativa, até então aparentemente realista, estabelece, contudo, discretamente, o fantástico: sugere-se aí, por uma sutileza da linguagem, que ele já deve ter morrido, porque esta era a morte que ele teria escolhido se tivesse podido fazê-lo na primeira noite no hospital. Era a morte ligada à experiência cultural do sul, com o qual ele sempre desejara identificar-se:

> Sintió al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado (*Ficciones,* p. 195).

Para Irène Bessière[18], tudo aqui está ligado à questão do equívoco. Sob a continuidade e a aparente coerência narrativas (um homem ferido parte em conva-

---

[17] Jorge Luis BORGES. El sur. In: id. *Ficciones...*

[18] Ver a análise de Bessière, em *Le récit fantastique,* 156-8.

lescença e corre o risco de ser morto num duelo), Borges introduz os temas do sonho, do desdobramento da personalidade e da morte, sem relacioná-los diretamente à seqüência causal que eles conotam e ao mesmo tempo destroem. O detalhe suplementar que assegura em princípio a verossimilhança impõe aqui a inconseqüência, e, portanto, o fantástico (não se morre duas vezes). O escritor serve-se do arbitrário do romance realista para instalar o improvável, sem jamais evocar o insólito ou o extraordinário. O fantástico é aqui, conforme afirmamos, bastante discreto: não é designado explicitamente, mas construído pelo leitor no momento em que este restabelece a cadeia causal. Descobre-se nesse momento uma inconseqüência: sem que se recorra ao sobrenatural ou mesmo ao estranho, o fantástico emana junto a outras possibilidades narrativas. A história contém virtualmente outras histórias, mas o fato de que elas não se definem instala o improvável. A narrativa só existe por este paradoxo: apesar do seu final, ela pode tornar-se uma outra. Esta abertura do sentido é a expressão propriamente literária da estranheza inquietante: o discurso humano não acaba nunca. O final do conto, longe de oferecer uma conclusão ("Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabía manejar, y sale a la llanura", *Ficciones,* p. 195.), remete a um itinerário insuspeitado no próprio texto que é preciso tomar às avessas; a busca de explicação desdobra o argumento, que parece inadequado a si próprio.

"O sul" constitui um exemplo de elaboração do fantástico por redobramento do texto, e o caso de uma ambigüidade jamais mediatizada, mas totalmente produzida pela reorganização dos níveis narrativos e pelo deslocamento das unidades narrativas de um nível ao outro, da primeira parte do conto à segunda. A verossimilhança não é nunca desfeita. Há uma série de indícios, que apontam para o fantástico – referências a *As mil e uma noites*, ao tempo e ao duplo ("Era como si a un tiempo fuera dos hombres", *Ficciones,* p. 191), ao conhecimento literário que a personagem tinha do campo, à idéia de viagem ao passado, à idéia de que o velho gaúcho estava fora do tempo, ao uso do livro para tapar a realidade e ao sonho (a primeira frescura do outono) –, mas nenhum acontecimento fantástico é apresentado no texto. De acordo com a análise de Bessière, a ordem sintagmática da narrativa é substituída por uma ordem paradigmática que instaura o fantástico. Para que o fantástico seja alcançado, é preciso que o sistema paradigmático se defina como uma possível determinação sintagmática, e tal fato é realizado por uma intervenção do autor, quando afirma: "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos" (*Ficciones,* p. 189). A narração contém, na realidade, duas histórias gêmeas, que marcam a sua ambigüidade. São duas histórias excludentes, uma verossímil e a outra inverossímil, e é a coexistência de ambas que dá lugar ao fantástico.

Não podendo ser separado dos demais aspectos de sua obra, o fantástico em Borges se acha sempre relacionado à crítica que o autor empreende a todo instante à tirania da lógica racionalista como única forma de apreensão do real. Construindo suas narrativas a partir de esquemas matematicamente rigorosos, traço que ele mesmo aponta como próprio do "romance mágico" ou "fantástico", que

se distingue do realista justamente por basear-se em uma causalidade rigorosa, Borges leva ao extremo a racionalidade, hiperboliza-a, para acabar revelando suas incongruências e as incompatibilidades que ela gera, como a coexistência de discursos opostos e excludentes. Neste sentido, o fantástico em sua obra, além de incluir aspectos do que tradicionalmente se entendia como próprio da categoria, como a ruptura do universo tético pela introdução de dados que não se adaptam a esse universo, e a ambigüidade em todos os níveis do relato, se expressa também, ou, até mesmo, principalmente, pelo que Irène Bessière designou de "justaposição e contradição de diversos verossímeis". Esta confluência de discursos muitas vezes excludentes, que problematiza a natureza do código lingüístico e chama atenção o tempo todo para o cunho de artifício de toda ficção, é uma constante na obra de Borges, como se pode evidenciar pela referência a diversas passagens, dentre as quais a seguinte, de "El jardín de senderos que se bifurcan", que pode ser tomada, neste sentido, como paradigmática. Aqui, o narrador afirma a respeito de um personagem que ele não acreditava em um tempo uniforme, absoluto, como Newton ou Schopenhauer, e sim "en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos", e complementa: "Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades"[19]. É nesta abertura para "todas as possibilidades", representada, em outras narrativas, por imagens como a do jogo ("A loteria da Babilônia") ou do labirinto ("A Biblioteca de Babel"), que se inscreve o fantástico na obra de Borges.

[19] Jorge Luis BORGES. El jardín de senderos que se bifurcan. In: id. *Ficciones...*, p. 109-10.

A literatura baiana e o Modernismo através de revistas: a repercussão do Modernismo do centro na periférica Bahia

Ivia Alves

Universidade Federal da Bahia/CNPq

Resumo

O texto que se segue tem a intenção de mapear os diferentes momentos de avanço e de preservação das temáticas desenvolvidas na literatura baiana do século XX dentro do momento considerado como "modernismo". Isolada das preocupações do Nordeste, rejeitando as postulações de São Paulo, a Bahia mantém-se dentro de um âmbito de linhagem da permanência. Se até os anos setenta, a crítica avaliava a força do Modernismo pelo repúdio dos valores do passado, atualmente, procura-se resgatar as tendências permanentes, que colocam mais significativamente o contexto em que vivia o país naquele momento – entre a cidade e o rural, entre a novidade que vinha de fora e o colonial e o passado que insistiam em permanecer nas entrelinhas do modernismo.

Abstract

This essay intends to map the alternate moments of progress and preservation found in Bahia´s Modernism. An alien to Northeasterns' concerns, Bahia rejected ideas coming from São Paulo as well and kept itself within a lineage of permanence. Until the 70's, the strength of Modernism was assessed by the critics on the basis of its rejection to past values. Today's critics try to redeem permanence trends, as they provide a more significant picture of Brazilian context at that moment, when the country swayed between the city and the hinterland, the imported novelty and the colonial past which persisted in a very insistent way.

No âmbito da modernização e industrialização que vinham se processando no Sudeste do país por volta de 1910 e 1920, a Bahia (principalmente sua capital e o recôncavo) estava, claramente, na contramão. Seus principais produtos (as plantações da cana-de-açúcar e de fumo e do emergente cacau, e suas conseqüentes exportações) já vinham em queda e no começo do novo século praticamente extinguiram-se ou foram reduzidos a um pequeno parque industrial. O cacau, com o mesmo sistema político e econômico, ainda não pudera superar a força das agroculturas e o peso dos trezentos anos da capital da Colônia. Por conseqüência do deslocamento do poder, da prolífica cultura do cacau, para o Sul do país, mais próximo do local de decisões, a região gradativamente vinha perdendo seu poder político, ficando cada vez mais delimitado seu poder à região e não podendo mais influir nas decisões dos governos café-com-leite.

Este revés fará com que a Bahia, digo Salvador, entre em um grande marasmo nas esferas de poder e que repercutirá na esfera cultural. Região urbana por excelência (mesmo o recôncavo que sempre teve ares de cosmopolitismo) desde a sua fundação, e pela tradição e conservadorismo da sua classe dominante, que fora maciçamente contra a liberdade dos escravos, não desenvolveu uma infra-estrutura forte para criar fábricas e gerar empregos (em que pese o país livre ser um país colonizado e posteriormente cair nas mãos do imperialismo inglês) para uma população cuja grande maioria era formada de negros, ex-escravos e mestiços. A única saída para esses foi voltar-se para o que já haviam começado a exercer – como já trabalhavam para seus senhores, vendendo objetos e alimentos na rua, agora, por conta própria, utilizavam sua experiência. Por outro lado, não só nas ruas, mas também, vivendo em comunidades muito pobres, exploravam as plantas, as ervas, as mezinhas de seu conhecimento e de sua religião, além da pesca nos mares de Salvador.

A cidade via sua economia esfacelada e olhava o que lhe restava: a ruína de uma cidade colonial, com seu traçado sinuoso, suas igrejas e casarões que emitiam sinais de uma grandeza passada; no presente, os segmentos médios e brancos, juntamente com uma aristocracia decadente, olhavam para a movimentação da ci-

dade e o que viam eram híbridos e negros andando pelas ruas, vendendo suas comidas ou esperando o bom vento do mar para pescar. Havia muita gente transitando pelas ruas ou sentada em volta de mercados. Não parecia uma cidade moderna, com as suas costureirinhas ou seus operários transitando, como descreve Mario de Andrade sua cidade, São Paulo.

Se o bonde de Oswald de Andrade tinha, em São Paulo, de se contentar em conviver com a carroça, o bonde de Salvador precisava, acima de tudo, ainda destruir os últimos símbolos de valor e de tradição com a derrubada da Igreja da Sé a fim de que o meio de transporte fizesse a volta no centro da cidade. Refiro-me ao poema:

> O cavalo e a carroça
> Estavam atravancados no trilho
> E como o motorneiro se impacientasse
> Porque levava os advogados para os escritórios
> Desatravancaram o veículo
> E o animal disparou/Mas o lesto carroceiro
> Trepou na boléia
> E castigou o fugitivo atrelado
> Com um grandioso chicote![1]

Os carros eram poucos. E se havia algum sinal de indústria (porque havia a de tecelagem de Luiz Tarquínio, uma das primeiras implantadas no país, dentro dos modelos ingleses), ela se encontrava nos arrabaldes da cidade e não conseguia, portanto, fazer modificar o coração da cidade.

O baiano letrado e eurocêntrico, de classe média ou alta, voltava seu olhar para Paris, Nova Iorque, através de livros e revistas, quando não invejava o Rio de Janeiro e a Avenida Central. Suspirava pela azucrinação do barulho e do movimento que não existiam nas ruas da cidade, idealizando as grandes avenidas. Um dos futuros poetas modernistas baianos tenta trazer a atmosfera dos arranha-céus e dos automóveis para a cidade que ainda brigava por abrir sua avenida reta, a Avenida Sete de Setembro!

Não era fácil ingressar na era do "progresso", pois a grande maioria girava em torno da sua cidadela, a cidade de Salvador, antiga capital do país, com toda sua geografia antiga, de ruas sinuosas e torres de igrejas.

Os poucos que exigem uma mudança na década de vinte têm atitudes radicais, mesmo não havendo nenhum estímulo. Este vinha diretamente proveniente das notícias de São Paulo, ecoando por jornais e livros e não sensibiliza nenhum jovem a ingressar no partido do programa de modernização das letras, atmosfera que já

---

[1] Oswald de ANDRADE. Pobre alimária. *Obras completas*; poesias reunidas. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 120. Há um interessante estudo de Robert Schwarz no livro *Que horas são?*, no qual ele comenta a superposição no país do moderno/máquina e o colonial/agrário.

atingia outras províncias mais afastadas geograficamente do centro do país. A transformação do Rio de Janeiro impelia outros para as asas da imaginação.

Eugenio Gomes foi um deles, após uma viagem de três meses ao Rio de Janeiro. Ao entrar em contato com o grupo que fundara *Festa,* volta a Salvador para se tornar um dos arautos da mudança. Coincidentemente, ele é convidado a assumir uma coluna em um jornal diário e é daí que vem sua participação. De sua seção no jornal *O Imparcial*, passa a resenhar os livros recém-publicados por escritores do Rio, com a finalidade de chamar atenção dos escritores baianos. Exasperado pela inércia e pela atmosfera decadentista e de inspiração ainda finissecular francesa que não só é a atmosfera da cidade, mas também das atitudes e da criação artística, Gomes investe contra a cidade. Desde 1912, por exigência da linha de bonde (da Companhia Circular de Carris da Bahia) para que se fizesse chegar até o centro da cidade, foi decidida a derrubada da Igreja da Sé, Igreja Primacial, erigida em 1552, "nas suas primeiras fundações, pelo famoso Bispo Sardinha, onde pregaram Antonio Vieira, Euzébio de Mattos e tinha, como clérigo tonsurado, o poeta Gregório de Mattos e Guerra".[2] A polêmica entre "os conservadores/tradicionalistas" e "os demolidores/modernistas" – estes voltados pelo sucesso das reformas da cidade do Rio de Janeiro, sob a batuta do prefeito Pereira Passos – durou vários anos, com a vitória dos últimos, em 1933, quando, com algumas modificações de traçado, rompe-se de ponta a ponta a avenida e derruba-se a primeira igreja da Sé do Brasil. Mas, no meio das polêmicas, estava o exasperado Eugenio Gomes, que, não tendendo pela sua derrubada, invectivava com a Sé como símbolo de alguma mudança no cenário inerte da cidade. Em uma de suas resenhas críticas, o intelectual se posiciona contra tal inércia baiana:

> Modernizemo-nos!
> Sem apedrejar ninguém. Nem os gramáticos. Nem os sonetistas recalcitrantes.
> Nem, mesmo, a Sé...
> Modernizemo-nos, porém, a todo custo!.[3]

Um mês depois, no artigo "Um brado de reação"[4], faz referência ao seu colega do jornal *A Tarde*, Carlos Chiacchio, que, no novo jornal, assumia uma posição ainda mais forte, chamando os jovens a uma participação mais efetiva. Para agrupar os jovens intelectuais locais, Chiacchio promove em seu rodapé uma análise detalhada dos textos e livros já publicados por Mário de Andrade (não esqueçamos que estamos em 1928!) e, após tal análise, expõe e propõe seu programa para a Bahia.

---

[2] Fernando da Rocha PERES. A Sé da Bahia. Onde? Não há. *A Tarde*, Salvador, 7 ago. 1993. A Tarde Cultural, p. 2.

[3] Eugenio GOMES. A agonia do verso. *O Imparcial*, Salvador, 17 fev. 1928.

[4] Eugenio GOMES. Um brado de reação. *O Imparcial*, Salvador, 15 mar. 1928.

Chiacchio é cauteloso e propõe à juventude baiana não só uma tomada de atitude, já que todas as regiões vinham se manifestando, como também a exigência de que tal atitude devesse ser de meio-termo. A sua proposta, designada de "tradicionismo dinâmico"[5], procurou mostrar que se podia atualizar as tradições, não estilizá-las, mas também não refugá-las. Publicando sistematicamente seu rodapé crítico, Chiacchio, que já vinha se projetando desde a revista *A Nova Cruzada*, ganhou Gomes como seu parceiro para cruzar fogo e exigir que a Bahia tomasse um posicionamento.[6]

Por alguns meses, nada aconteceu, exceto o encontro dos jovens com o promotor no Café das Meninas, local chique da cidade, onde se reuniam, no final da tarde, os intelectuais já respeitáveis em diálogo com os jovens ou pretendentes estudantes universitários para falar de artes. O interesse de Chiacchio era "a Bahia não perder o passo", não perder seu lugar diante das outras províncias. Já Eugenio Gomes, afligido e desolado diante da inércia, passou a chamar os intelectuais para se aproximarem das experiências de *Festa*, revista carioca que envolvia católicos, simbolistas, adeptos da revista portuguesa *Presença*, contanto que a Bahia se pronunciasse. Dando como encerradas suas investidas, Eugenio Gomes, então, publica, integralmente, o primeiro editorial da revista carioca[7], que vinha, de algum modo, apaziguar as "desvairices" dos paulistas (criticadas por Chiacchio) e mostrava, também, uma nova maneira de rearticular o passado com o presente. Vale a pena resgatar na íntegra o texto de Gomes, que se encontra disperso em jornal e que dá a oportunidade de se perceber como o contexto local não era receptivo a qualquer modificação. Com o título "Rumos novos", Gomes escreve[8]:

> Não se dirá que, da refrega modernista, nada se tenha a contar de realmente lucroso para as nossas letras.
>
> Já agora podemos averiguar que o espírito moderno – no sentido mais desdobrado deste termo – atiçava ânimo a dois grupos, que só pareciam fundidos num único porque em ambos havia, ao lado de alguns bedelhos – valha a verdade – inteligências igualmente ágeis e vantajosas de fixarem o momento brasileiro.
>
> Aparte o espírito conservantista tipo segundo-império, que preferiu e ainda prefere tabaqueira com os clássicos lusos, mofentos e cacetes, como quê – podíamos verificar, desde o início, que a ânsia de modernização literária não inflamava unicamente aqueles que tomaram a si, no primeiro instante, a música ensurdecedora e nada deleitável da pancadaria.

---

5 Chiacchio foi crítico literário do jornal *A Tarde*, de 1927 a 1947. Participou, como poeta, de *A Nova Cruzada*. Para maiores informações sobre o seu trabalho crítico veja Dulce MASCARENHAS. *Carlos Chacchio: homens & obras*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

6 As idéias explicitadas, na época, nos artigos de *O Imparcial* e a crítica aos empréstimos da cultura européia, posição radical assumida pelos dois críticos, registram-se no livro *Manuel Bandeira: poeta xéxeu*, de Eugenio Gomes, e aproximam ainda mais Gomes da orientação de Carlos Chiacchio.

7 *Festa: revista de arte e pensamento* foi estudada integralmente pela pesquisadora Neusa Pinsard Caccesse, o trabalho foi publicado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, em 1971.

8 Eugenio GOMES. *O Imparcial*, Salvador, 14 abr. 1928.

Gabe-se, desse grupo, a coragem quase que só a coragem de suas arremetidas contra o passadíssimo bolorento e inútil, em que se malgastava a inteligência brasileira, já que, por outro lado, esses fundibulários preciosos, mas pouco avisados se vinham batendo antes pelo triunfo de idéias e fórmulas européias, do que pela fixação, em nossas letras, daquilo, a cuja falta de Mário Puccini atribui, num estudo recente, o fracasso do futurismo: o sentimento da tradição.

O outro grupo, em que esse sentimento encontrara partidários fiéis, mas cujas vozes não conseguiam romper a zona infernal, criada pelo estridor dos trombones, e que, por isso, parecia envolvido e arrastado pelo jazz, mantinha, ao contrário, uma atitude, não tanto de reserva, mas de serenidade confiada e sábia. Essa atitude, que alimentava uma reação surda, mas tenaz, do espírito tradicionista e inquieto da raça era, por assim dizer, uma lição de moços a moços.

E tinha que ser ouvida! Até porque não seria à fora de assobios e socos e pontapés, que havia os de criar uma arte nova.

Esta viria surda, mediante uma ríspida refrega como a de agora, mas com o equilíbrio de todos os valores mentais empenhados nela.

E a prova disso, e de que, *quando todas as foras interiores se equilibram, os gestos são luminosamente serenos*, veja-se FESTA, esse magnífico mensário, que é, já agora, um traço inflexível de união entre as modernas inteligências brasileiras integradas no *totalismo criador* de Tasso da Silveira.

FESTA é, desse modo, um gesto oportunismo de alta espiritualidade, cujo sentido vem ao encontro dos nossos grandes anseios de renovação mental.

Renovação sem as tropelias, sem os exageros, sem as futilidades, em que se perdeu o espírito desavisado de quantos se esforçaram por implantar o futurismo e outros ismos inadaptáveis às nossas condições especialíssimas de país menino. Menino e tonto...

Tasso da Silveira compreendeu nitidamente o fenômeno da realidade brasileira, dentro da qual vem gravitando as inteligências desagregadas e, irremissivelmente, desassociadas da consciência nacional.

Pôs em equação as forças idealistas que vêm nutrindo o atual movimento literário.

O modernismo predicado por Graça Aranha, com a sua exaltação tendenciosa entre dionísica, era falho.

O primitivismo (?) que teve em Mário e Oswaldo de Andrade, os seus afobadíssimos arautos, igualmente falhos.

Subsistiria, portanto, unicamente, desse caos, a corrente que derivasse do viveiro imenso, quase inviolado, da tradição.

Mas a tradição, por si só, não resolveria o problema da nossa completação no espírito literário, da época.

Era preciso reunir a essas reservas nativistas, assim despertadas, um sentimento atual de expansão: readequar o tradicionismo brasileiro à realidade universal, fixando-se destarte, o *tradicionismo dinâmico*, na síntese magistral de Carlos Chiacchio.

E isso o que predica e está realizando o grupo vitorioso de FESTA.

Como tais propósitos evidentemente dos mais sérios, se não os mais sérios que já preocuparam qualquer agrupamento literário, entre nós, pode afirmar-se que a imaginação brasileira está a caminho de readquirir a posse de um latifúndio fabuloso.

A arte – convém repetir – não é um simples torneio de palavras mais ou menos sonoras ou um entretenimento banal de idéias, senão uma modalidade inconfundível de todo nacional.

E se assim porque havíamos de permanecer indiferentes à realidade brasileira em detrimento das nossas mais profundas emoções de povo jovem?

Verdade que a culpa dessa criminosa abstração deve caber exclusivamente àqueles que, como o sortilégio de sua arte prestigiosa, infestaram os nossos campos de egipans e constringiram, até aqui, o pensamento brasileiro às fórmulas avelhantadas da expressão rigorosamente clássica.

Que era de esperar de uma geração que analisava Camões e aprendia a fazer versos como quem solfejava?

Acorrentados pelos grilhões de ouro desse sibarita d'A Tarde" que foi, após Castro Alves, o poeta mais contagioso do Brasil, trinta anos vivemos a trilhar, panurgicamente, um caminho que só parecia nosso porque nele florescia o espírito sensual da raça. Era preciso mesmo que estrondeasse o bárbaro "jazz-band", que teve a sua "ouverture" dos diabos em plena Academia de Letras para que pudéssemos abrir os olhos sonolentos à necessidade imperativa de renovação, com o desprezo, uma vez por todas, dessas fórmulas e idéias feiticeiras, mas velhíssimas, em que se amodorrava a imaginação através um caminho retrilhado por quatro gerações de sonetistas.

Mas quando passou o primeiro instante de atordoamento e a nova mentalidade brasileira entrou a girar num círculo, em que se misturavam xexéus e patativas, confundidos, entre si, por um espírito de clã comum a tais sublevações, fez-se notar a necessidade ainda maior de um contra-movimento que viesse restabelecer as linhas que sempre dividiram a inteligência realizadora da mediocridade fanfarrona e oca.

E tardava, já, um gesto audacioso de repulsa contar certos fantoches integrados nas artes modernistas, com pretensões e renovadores atilados, quando FESTA tomou a si essa obra de reconhecimento e seleção:

Vemos, lá fora e aqui dentro, o rodopio dos sentimentos em torvelinho trágico.

E as investidas reivindicadoras apetites que se disfarçavam e agora se desencadeiam em fúria.

E ouvimos o suspiro de alívio da mediocridade finalmente desoprimida: da mediocridade que, aproveitando o desequilíbrio de um instante, ergueu também a sua voz em falsete – e encheu o ar de gestos desarticulados – e proclamou-se vencedora, na ingênua ilusão de que as barreiras que a continham tombaram para sempre.

Mas vemos igualmente os espíritos legítimos no seu posto imutável.

E apuramos o ouvido ao brado de alerta das sentinelas perdidas...

Como se conclui destas palavras extraídas do programa – poema, o que distingue esse grupo espiritualista de FESTA, no seu desapego aos exclusivos odientos das igrejolas, é um desejo veemente de confraternização espiritual entre todos os brasileiros de pensamento autônomo e capaz.

Bem haja, pois, essa FESTA, de tão pura e alta idealidade!

Este é o último comentário de Gomes, que quase imediatamente ousa reunir seus versos e publicar, em maio, com o título sugestivo de *Moema*, fato que vai obrigar aos jovens poetas uma tomada de posição e, logo depois, a se reunirem

para publicar uma revista, que será considerada pelas histórias da literatura brasileira como a manifestação modernista da Bahia, a revista *Arco & Flexa*.[9]

Moema apresenta versos com temas regionais e um poema inicial, dividido em blocos, que retomava o mito da indígena apaixonada e recolocava-a na natureza de Salvador. A bateria de guerra contra qualquer atividade se acirrava, mas, em 15 de maio, Carlos Chiacchio saudava a criação como bem brasileira, nativista, promissora, "nosso primeiro livro modernista", dentro do tradicionismo dinâmico autêntico, com brasileirismos bem dosados.

Estava lançada a semente, como o "modelo", a "orientação" do tradicionismo dinâmico e, quase no final do ano, um grupo de jovens poetas da classe dominante começou a se acercar de Chiacchio para a publicação de uma revista com tais marcas. Havendo dinheiro para a edição, proveniente de uma herança recebida por Pinto de Aguiar, foi lançada em novembro de 1928 a revista *Arco & Flexa*.[10]

Desde o manifesto, escrito por Chiacchio, a revista propunha-se ficar no meio do caminho, nem rupturas abaladoras, nem uma continuação linear com a tradição. Procura se inserir por seu programa ao lado de *Festa* e por suas produções reavivar a tradição brasileira e baiana. No entanto, tal produção ainda passa pela clave eurocêntrica, procurando deixar de fora a cultura negra. Volta-se para a cidade (o urbano), mas em um clima mais próximo ao saudosismo (o que a aproxima do conjunto de produções do Nordeste) do que da alegria saltitante de uma urbe moderna: serão temas e motivos novos para descrever a cidade com suas ruas tortuosas e cheia de igrejas e mistérios. Outro motivo que já vinha desde as produções finisseculares era a Bahia marinista, que encontrou apoio de muitos dos jovens escritores, embora se excluísse o elemento humano. Apenas a colaboração de Eurico Alves, em todos os números da revista, e a colaboração, esparsa, de Godofredo Filho, com "Usina", destacavam-se trazendo para o panorama da cidade em ruínas um motivo novo como a máquina, a metamorfose da Bahia no corpo de uma mulher, como no poema "Minha terra".[11]

Os hábitos dos intelectuais da cidade ainda se mesclavam à atmosfera do *fin du siècle*, pois a vida literária se passava nos cafés da cidade para as reuniões. Não havendo editoras, nem grandes livrarias, estas só nos anos trinta vieram a se tornar

---

[9] Os quatro números da revista tiveram uma edição fac-similar na década de 70; também saiu o estudo completo da revista, de minha autoria, pela Fundação do Estado da Bahia, em 1978.

[10] Saíram quatro números da revista. O primeiro saiu em novembro de 1928, o segundo e o terceiro saíram acoplados bem como o terceiro e o quarto. Há informações vagas de que houve um quinto número da revista que não chegou a ser impresso, mas que tinha sido arrumado. No entanto, até hoje ninguém viu este número, nem nenhum pesquisador o publicou. Assim, cai na lenda este último volume da revista. No entanto, por entrevista com Carvalho Filho, foi-me mostrado um texto manuscrito que deveria ser um outro manifesto, que também não veio à luz, nem o poeta deixou que a entrevistadora tivesse uma cópia. Para ele, na época, seria um manifesto para nova revista. Seria esta a revista que virou a lenda do quinto volume. O grupo começava a desfazer-se, fato que não se efetivou, daí o receio do poeta abrir uma fenda no conturbado cenário baiano das duas épocas (1920/1970)?

[11] O estudo mais aprofundado deste autor pode ser encontrado no livro organizado por Rita Olivieri-Godet, *A poesia de Eurico Alves:* imagens da cidade e do sertão. BAHIA, Secretaria da Cultura e Turismo/ Fundação Cultural do Estado, 1999.

ponto de encontro dos interessados nas artes. Segundo Nonato Marques, os cafés eram a grande atração da década de vinte e proliferavam por toda a cidade. Em seu livro, que resgata aquele tempo e contexto, bem como delineia os grupos de letras existentes, ele escreve:

> O café pequeno era servido aos fregueses em mesinhas que se espalhavam pelo salão e sorvido pausamente, enquanto conversavam e discutiam. Esses cafés eram pontos de preferidos pelos boêmios, estudantes e intelectuais. Neles eram comentados assuntos políticos, o noticiário dos jornais, os escândalos surgidos, as conquistas amorosas, a vida alheia, inclusive as atividades literárias, estas com grande ênfase dada à formação de grupos que tiveram nos cafés seus pontos de referência. Foi assim no Café Progresso, no Fim do Século, no café Bahia, no Perez. No Madri, no Brunswick e em outros, com maior destaque para os que se situavam na área antiga da Sé, cujas ruas coloniais, inclusive a igreja, foram demolidas, E esse prestígio dos cafés se estenderia, ainda, por muitos anos, haja vista o exemplo do café das Meninas e do Bernadete.

Embora as histórias da literatura brasileira reduzam o momento modernista em um grupo diminuto, a realidade é que existiam pelo menos três grupos divididos por classe, ideologia e interesses. Todos os grupos, no entanto, tinham algo em comum: encontravam-se, diariamente, ao final da tarde, em seus respectivos cafés.O café da moda para a classe média e alta, como já foi citado, era o Café das Meninas, porque os clientes eram servidos por moças e situava-se na ponta da rua Chile, também, a rua do momento, que começava a ser povoada por moças e senhoras que iam às compras. Nas imediações entre a Baixa de Sapateiros e o Pelourinho, região já em começo de decadência, encontravam-se o Café Progresso e o Café Moderno. Desses três cafés, sairiam os escritores que ouviram o apelo de Eugenio Gomes e Carlos Chiacchio, pois além de *Arco & Flexa*, quase no mesmo mês, foi publicada outra revista de nome *Samba*. O grupo de *Samba*, que passou a ser designado como "poetas da Baixinha"[12] – largo que servia de união entre o Tabuão e a Baixa de Sapateiros –, era formado por interessados e intelectuais que vinham de vários segmentos sociais e de instrução diversificada. Sendo ignorados pelos jovens de *Arco & Flexa*, eles não ignorariam os membros da Academia dos Rebeldes, inclusive tendo como aglutinador de idéias Pinheiro Viegas (1865-1837), arquiinimigo intelectual de Carlos Chiacchio. Digamos numa moldura atual: Chiacchio era o intelectual que dera certo, além de exercer sua profissão de médico, tornara-se um promotor intelectual e, naquele momento, ganhara uma coluna para escrever sobre literatura no jornal mais novo da cidade. Pinheiro Viegas, epigramista, todo vestido de preto em pleno sol da Bahia, era o grande perdedor, cada vez mais afundava-se na bebida e com seus versos contundentes granjeava mais inimigos. Ele não era uma pessoa muito amada nas rodas literárias.

---

[12] Para maior conhecimento do grupo, vide, de Nonato Marques, *A poesia era uma festa*. Salvador: GraphCo, 1994.

Todas as noites, ainda segundo Marques, se reuniam em torno de Viegas rapazes interessados em literatura, aspirantes à glória das letras, à notoriedade da palavra escrita. Se entre eles existiam estudantes de Direito, como Alves Ribeiro, circulavam, também, Pinheiro Viegas, poeta maldito e proveniente do princípio do século, e o *guarda civil, negro e autodidata Samuel. O grupo estava interessado em fundar uma* revista, e foram Bráulio de Abreu, Clodoaldo Milton, Elpídio Bastos, Otto Bittencourt Sobrinho, Aníbal Rocha e Samuel de Brito Filho, o guarda 85, que se reuniram para *o grande intento (já que eles não haviam ganhado nenhuma herança).*

Segundo o depoimento de Marques para a edição fac-similar de *Samba* na década de oitenta, Samuel de Brito Filho, mais conhecido como o guarda civil 85:

> ouvindo-o, ninguém diria que ali estava um homem de condição modesta, um simples guarda civil que não fora além de um alinhavado curso primário. O livro e a leitura eram o seu prazer e sua preocupação.[13]

As produções do grupo, apesar do nome da revista – *Samba* – indicar uma descida à cultura popular, não eram diferentes da produção dos "meninos de Chiacchio", como eles próprios denominavam os jovens escritores e estudantes do ensino superior que fundaram *Arco & Flexa*. Pelos temas e pela eleição do soneto, as produções eram, aparentemente, mais conservadoras do que as de *Arco & Flexa*. Mas analisando, atualmente, ambas as produções, observamos que as duas, e inclusive os primeiros pronunciamentos do grupo que se intitulava Academia dos Rebeldes, tendiam muito mais em preservar o que conheciam e viviam existencialmente do que experimentar uma ruptura. Raros serão aqueles que vão fugir de um trato temático e estilístico finissecular como Eurico Alves ou mesmo Godofredo Filho.

Samba[14] teve, como a sua concorrente, vida efêmera, contando apenas com cinco números, um a mais do que *Arco & Flexa*, saindo até março de 1929.

Não se pode esquecer que as idéias socialistas já eram difundidas na Bahia, podendo vir embaralhadas com insatisfações políticas locais ou com um viés crítico da insatisfação ou da irreverência diante dos fatos do país e do mundo. Havia, à margem, freqüentando cafés mas também se reunindo nas casas, um grupo diverso dos dois anteriores. Constituído, também, de estudantes de Direito, tinha em volta de Pinheiro Viegas seu mais eminente herói (por desdenhar a burguesia) e denominava-se "Academia dos Rebeldes" (talvez rememorando o laço e os programas das inquietas agremiações das Academias do final do século XVIII na Bahia). Não

---

[13] Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura. *Samba: mensário moderno de Letras, artes e pensamento*. Salvador, 1999. (Ed. fac-similar), p. xxxii. Através de registro na própria revista tem-se notícia que ela saiu antes de *Arco & Flexa*.

[14] É interessante observar que, enquanto *Arco & Flexa* teve seu nome perpetuado nas histórias literárias, *Samba*, da mesma época e guardando os mesmos equívocos, foi omitida. Também vale ressaltar que a edição fac-similar da primeira foi feita ainda em 1976, enquanto a segunda teve de esperar até 1999 para ser resgatada. Embora seu estudo tenha sido realizado em 1885, precisou que o intelectual Waldir Freitas de Oliveira se empenhasse para reaver o estudo e o publicasse quase no século XXI. Estaria a omissão da revista relacionada às relações de poder e prestígio da época? Possivelmente, sim.

se tem certeza do porquê de terem eleito tal designação, mas havia entre eles um elo, que mais tarde suas produções irão explicitar, que é o estudo da cultura negra ou a exploração de temas similares em suas ficções, ora tomando como tema o negro, ora os problemas das classes subalternas. Os "acadêmicos" não escreveram de imediato uma revista, mas em suas produções provenientes da década de trinta percebe-se que se distanciaram, conscientemente, das propostas modernistas, voltando-se para o povo da Bahia.

Eram integrantes do grupo Édison Carneiro[15], que desenvolverá seus estudos etnológicos sobre o candomblé e também sua legalização; Jorge Amado, com seus primeiros romances voltados para os proletários[16]; Dias da Costa, contista, que dirigiu com Assemany a revista *O momento*,[17] revista considerada órgão da Academia dos Rebeldes, entre 1931 e 1932. Juntaram-se ao grupo formador, ainda, Da Costa Andrade[18], Áydano Ferraz, Alves Ribeiro e outros. Logo depois, nos meados da década de trinta, a grande maioria irá emigrar para o Rio de Janeiro, enquanto morria Pinheiro Viegas, em 1937, na Bahia.

Provavelmente, a situação política se agravou muito na Bahia na década de trinta, com o governo nas mãos de um interventor, e certamente tal situação repercutiu na cena literária. Tem-se conhecimento que esse início de movimentação vai diminuir e Salvador vai retornar ao marasmo do início de vinte. O registro da situação pode ser consultado através da enquête literária distribuída por cem intelectuais baianos, em 1932, pela escritora e redatora da página literária de *O Imparcial*, Maria Dolores, interessada em saber por que a região não prosseguira no movimento deflagrado anos antes. A enquête, que ainda se encontra dispersa nas páginas do jornal *O Imparcial*, teve baixa resposta, demonstrando o descaso em reavivar o debate literário através da imprensa.[19] Das dezoito correspondências por ela recebidas, jovens e antigos mostravam-se desmotivados e, às vezes, irritados pela lembrança.

As "ressonâncias" do modernismo na Bahia tinham sobrevivido por três ou quatro anos. Porém, não foram documentadas e a revista *Arco & Flexa* foi a única registrada pelas principais histórias literárias brasileiras, deixando de lado um momento rico e de embate de várias posturas ideológicas.[20]

---

[15] Seu pai foi um grande motivador da reunião deste grupo, pois, após terem perdido o local das reuniões, ele ofereceu sua casa para o grupo. Provavelmente, esse convívio mais estreito ajudou os membros do grupo a se tornarem amigos para a vida toda, e os levou ideologicamente a abraçar idéias socialistas e, posteriormente, o comunismo.

[16] O prefácio de *O país do Carnaval* informa que seu autor não acata o modernismo. Existe um precioso estudo deste prefácio por Wilson Lins, publicado em seu livro o *Modernismo*, anteriormente artigo de *O Estado de São Paulo*, em 1958.

[17] Revista mensal, que circulou de 15 de julho de 1931 a 1932 (apud Valdir OLIVEIRA. Academia dos Rebeldes sai do limbo. *A Tarde*, Salvador, 15 jan. 2000. A Tarde Cultural.)

[18] Escritor baiano, ainda não estudado, que pela década de trinta publica romances.

[19] Há um pequeno estudo sobre as enquêtes literárias realizado pela bolsista de IC, Margarete de Carvalho, e apresentado em várias comunicações. Alguma informação pode ser obtida no site www.ufba.br/~autoras.

[20] Sabe-se, por registro, que iriam circular mais duas revistas no ano de 1929: *Rua Chile* e *A nota* (ainda não se conseguiu localizar exemplares).

Talvez, este fato se desse, por ser a Bahia um lugar periférico, que insistia em permanecer na tradição, isolada do Nordeste e das experimentações do Sul do país. O olhar eurocêntrico dos jovens de *Arco & Flexa* não irá modificar muito o que já se fazia no final do século XIX. Com a produção iniciada pelo romance nordestino, região bem parecida, mas de alguma forma distinta de sua cultura, a Bahia e o movimento de Salvador perdiam o espaço para divulgar um programa que viesse suplementar São Paulo ou Recife, que havia iniciado a publicar maciçamente a partir de 1927, com Jorge de Lima e seu poema "O mundo do menino impossível", seguido de "Essa nega Fulô", de 1932, consolidando-se com o ciclo da cana-de-açúcar, iniciado com *Menino de engenho*, escrito por Lins do Rego, amigo e parceiro do antropólogo pernambucano de *Casa-grande & senzala*.

Jorge Amado, por sua vez, publica em 1930 *O país do Carnaval* e, dois anos depois, *Cacau*, muito mais preocupado em representar o problema das classes desfavorecidas do que construir a saga evocativa e memorialista dos escritores nordestinos que apontavam no cenário. Saindo imediatamente da cidade, juntamente com quase todo o grupo, ficava um vácuo, difícil de ser preenchido, principalmente, como se refere acima, porque o grupo deslocava seu olhar para o negro e sua cultura, fato que raros intelectuais que permaneceram no local queriam encarar.

As construções teóricas brasileiras partem quase sempre de um modelo maior, proveniente de zonas de poder e que, apropriadas pelos intelectuais, fazem suas adaptações à realidade local. O país estava procurando um novo caminho para palmilhar o mesmo eixo da identidade nacional, mas a Bahia, que tentava acertar o passo, percebia que seu contexto era diverso. Não havendo naquele momento nenhum intercâmbio importante com o Nordeste, só *a posteriori* percebe-se que as tentativas baianas poderiam se filiar à proposta de Gilberto Freyre, mas as fortes marcas locais irão diferenciar a produção baiana da saga nordestina. Embora não se deva esquecer que na década de trinta, mais precisamente 1933, Clovis Amorim, escritor bissexto, tenha escrito sobre a região canavieira do recôncavo baiano o romance *O alambique*[21], e que muitos romances experimentaram essa mesma senda, a figura maior ficou sendo, naquele momento, Amado, pelo seu diferencial de falar de negros e proletários.

Portanto, imprensada, de um lado, entre seu passado colonial e as ruínas da monocultura açucareira, de outro, não conseguindo ingressar na modernidade industrial e já tendo constituído seu próprio sistema de expressão e identidade, a Bahia parece ter resistido a incorporar as idéias vanguardistas e de rupturas que atravessavam o Brasil nos anos vinte e trinta.[22]

---

[21] Clovis Amorim publica em 1933 a ficção *O alambique* que foi, juntamente, com *Chão de massapê*, republicado pela Editora GRD em convênio com INL, em 1980.

[22] Vale ressaltar que muitos intelectuais migraram para o sul, como Édison Carneiro, que irá tornar-se etnólogo e trabalhar com a cultura negra, bem como Jorge Amado, que irá, em seus primeiros livros, descrever as intensas desigualdades entre as classes sociais, tanto da nova região do cacau quanto também de Salvador, com *Suor*, *Jubiabá* e *Capitães de areia*. Porém, aqueles que permaneceram em Salvador não conseguiram potencialmente emergir os novos temas.

Na década seguinte, várias tentativas foram intentadas, mas só quase no seu final aparece uma revista, que, formada por um grupo de intelectuais e artistas, vai conseguir colocar no centro de suas experiências tanto a cultura afro-baiana quanto as expressões populares, como a literatura de cordel. Constituindo-se de um grupo mais abrangente artisticamente, porque abarca escritores, críticos, músicos e artistas plásticos, eles vão conseguir quebrar as várias barreiras tradicionais daquele momento e aquelas que a geração de vinte nem sequer ousou. Também será o grupo de maior permanência e integração com grupos posteriores, sendo que sua revista, intitulada *Caderno da Bahia*, chegou a ter uma duração de quase cinco anos, além de promover concertos, exposições plásticas e tomar de assalto os periódicos locais.[23]

Considera-se este grupo, em estudo de perspectiva, o mais importante de Salvador, porque agregou as várias faces da alta cultura e da cultura popular baianas, congregando a literatura hegemônica com as expressões marginais. São escritores, artistas plásticos e intelectuais que não só criaram, mas também analisaram, comentaram e prepararam o espaço baiano para receber, sem preconceitos, a cultura afro-baiana e figuras como o grupo em torno das jogralescas, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros em outras áreas.

Portanto, até 1930 não se poderá encontrar textos fundadores da identidade nacional sendo moduladores da literatura local, e não se pode afirmar a existência de textos fundadores da identidade local; no mínimo, pode-se acompanhar as repercussões dessas idéias literárias (e incluem-se nesse sintagma o discurso, a ideologia, os parâmetros estético-literários e os juízos de valor) na expressão literária de seus autores.

Poucos são os historiadores e críticos literários baianos pesquisados, até agora, no cenário local. Mais raros ainda são aqueles que se inserem no rol da literatura "oficial". Ressalte-se, nas duas primeiras décadas – às vezes, com um pensamento formado no século XIX –, a presença dos estudiosos Pedro Julio Barbuda, Xavier Marques, Almáquio Diniz, Constâncio Alves, Afranio Peixoto (os dois últimos transferiram residência para a capital do país), Sílio Boccanera; os coetâneos aos anos vinte Afranio Coutinho, Eugenio Gomes, Herman Lima migraram para o Rio de Janeiro, permanecendo na cidade apenas Alexandre Passos.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, os intelectuais Adalmir da Cunha Ribeiro e Heron de Alencar (que por sinal não é baiano e sim cearense, mas que fez seu percurso literário entre Bahia, França e Brasília) despontaram na crítica e foram componentes da revista *Caderno da Bahia*. Parecem, quando citados, muitos intelectuais, e possivelmente criadores de textos teóricos identitários ou que ecoavam o discurso hegemônico vigente, porém são pouquíssimos os textos teóricos, e pode-se dizer que muitos deles escreveram sobre a literatura que se faz na Bahia, mas a maioria não teorizou.

---

[23] De alguma forma, essa invasão maciça dos jovens nos periódicos locais se deu pela morte da geração de intelectuais do início do século que tinham sob seu poder todos os espaços de divulgação.

Deve-se, ainda, aqui, esclarecer que a situação da Bahia tornou-se peculiar, desde que perdeu o poder político de sede do governo da colônia para o Rio de Janeiro. Por quase 60 anos, a antiga capital reagiu a essa desqualificação, e, por decorrência da permanência do sistema latifundiário e escravocrata até os anos de 1930/40 (se o foi), a Bahia se tornou reativa a qualquer inovação. Deixemos na superficialidade este assunto, apenas pontuado, porque advém dessa situação a posição conservadora e de permanência que ela vai tomar a qualquer inovação, como aconteceu com o modernismo.

Estudando os dois periódicos publicados na cidade, entre os anos de 1928 e 1930, com os sugestivos títulos de *Arco & Flexa* e *Samba*, ressonâncias do espraiamento pelo país das "novidades" modernistas, pude averiguar que, apesar dos títulos sugestivos de uma inserção em vertentes temáticas eleitas pela época, muito pouca coisa com relação à literatura modificou-se, inclusive os motivos e temas que nomeiam as revistas não são explorados pelos autores agrupados em torno delas.

Para que se instalasse um clima de renovação e que se agrupassem os jovens em torno das novas idéias, foi preciso que dois intelectuais da época, mais velhos, um de quarenta anos e outro de trinta, tomassem a frente e, por cerca de um ano, trouxessem e discutissem os livros de cunho modernista que estavam sendo lançados no mercado. Os dois promotores culturais, se eles vivessem hoje, foram Carlos Chiacchio, no jornal *A Tarde*, em sua seção "Homens e Obras", mais conhecida nos meios locais como os rodapés de Chiacchio, pelo espaço em que aparecia no jornal, e Eugenio Gomes, no jornal de maior tiragem na época, *O Imparcial*. Os dois não tinham as mesmas posições quanto à produção literária que vinha do Sul do país, porém eram unânimes em achar que já estava demorando muito para a Bahia se inserir no novo contexto. E essa posição é validada pelo depoimento do último, quando da comemoração dos trinta anos da revista. Em 1961, ao fazer a retrospectiva daquele momento, Eugenio Gomes alude à atmosfera literária dos fins dos anos 20, evidenciando que o movimento literário era de posição conservadora, distanciando-se dos grupos de São Paulo, que foram tomados como pólos de radicalismos.

> A Bahia era um dos baluartes quase inexpugnáveis do academicismo, ou simplesmente do classicismo, de cujo predomínio local já Castro Alves se queixava em 1864. O movimento desencadeado pela Semana de Arte Moderna, de São Paulo não teve maior repercussão ali, salvo por alguns de seus aspectos que deram motivos a comentários chistosos. [...] Mas, quando Godofredo Filho, ainda muito jovem teve seus primeiros poemas de feição moderna publicados com destaque em *A Tarde* refletindo o que se fazia de mais chocante no sul do país, isto causou certo espanto e, em conseqüência, as reações mais desconcertantes. [...] Só mesmo em 1928 é que o modernismo tomou feição de um movimento no meio baiano, através de dois grupos: um, liderado por Pinheiro Viegas [...] e, outro, tendo à frente Hélio Simões, Carvalho Filho, Eurico Alves. [...] Neste me filiei desde o começo, passando a incentivar também o movimento com artigos que publicava regularmente em *O Imparcial*.[24]

[24] *A Tarde*, Salvador, 11 jul. 58.

Sua análise em perspectiva está correta. *Samba* e *Arco & Flexa* tentaram acertar o passo com as inovações, mas não conseguiram.

A proposta de modernismo desenvolvida por Chiacchio e ideário para a revista baiana tomou como base as idéias do escritor hispano-americano Gabriel Alomar, propostas formuladas para a América espanhola, em 1904. Deixo mais este espaço aberto para outros estudos, pois não é possível incluir o estudo detalhado neste artigo.[25]

Retomando minha hipótese de trabalho sobre a ressonância das idéias do centro na Bahia, a análise detida dos três movimentos que se separam por partidarismo político e também por segmentos sociais, posso afirmar que nenhum deles conseguiu acertar o passo com o momento, seja porque não conseguiam ultrapassar os preconceitos para expressar a cultura negra, que era a mais visível e forte na cena cultural local, seja porque a tradição da literatura pesava mais do que experimentações. Salvam-se os poetas feirenses Eurico Alves e Godofredo Filho.

Na verdade, nem mesmo as publicações de Jorge Amado, iniciadas na década de trinta, foram consideradas por ele como produções modernistas. E a Bahia só veio a acertar o passo quando fez emergir a cultura negra e os intelectuais burgueses deslocaram-se do discurso hegemônico e se apropriaram da cultura negra ou deram voz a indivíduos provenientes dela. E isso só veio a acontecer entre 1947 e 1948, tomando como declaração a publicação de *Caderno da Bahia*.

[25] Sobre a análise das propostas modernistas na Bahia, vide: Ivia ALVES. *Arco e Flexa*; contribuição para o estudo do modernismo. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. Para o estudo das principais idéias de Carlos Chiacchio, vide: Dulce MASCARENHAS. *Carlos Chiacchio*; homens & obras. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 1978. Sobre o período, ver o capítulo "Presença do modernismo na Bahia". In: João Carlos Teixeira GOMES. *Camões, contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979. p. 165-98.

Referências bibliográficas

ALVES, Ivia. *Arco & Flexa*: contribuição para o estudo do modernismo. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. 152 p.

ALVES, Ivia. *Visões e revisões*: estudo de itinerário crítico de Eugenio Gomes. 1996. 2v. 736f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALVES, Ivia. "Samba" e "Arco & Flexa": marcas históricas do Modernismo na Bahia. In: BAHIA, Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura. *Samba*: mensário moderno de Letras, artes e pensamento. Edição fac-similar. Salvador, 1999.

ALVES, Ivia. Os Modernismos da Bahia. In: *Folder sobre Modernismo baiano*, 1994.

ALVES, Ivia. A imprensa e o Modernismo. *A Tarde*, Salvador, 1992. A Tarde Cultural, p. 4-5.

ALVES, Ivia. A modernidade de Arco & Flexa. *A Tarde*, Salvador, 1992. A Tarde Cultural, p. 3-4.

ALVES, Ivia. As revistas literárias e o modernismo. *A Tarde*, Salvador, 23 jun. 1990. A Tarde Cultural.

ALVES, Ivia. O jovem Eurico e a modernidade: o resgate do momento cultural. In: BAHIA, Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado. *A poesia de Eurico Alves:* imagens da cidade e do sertão. Salvador, 1999. (Ed. org. por Rita Olivieri-Godet).

ANDRADE, Oswald. *Obras completas*; poesias reunidas. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BAHIA, Fundação Cultural do Estado da Bahia. *Arco & Flexa.* Salvador, 1977. (Ed. fac-similar).

BAHIA, Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura. *Samba*: mensário moderno de Letras, artes e pensamento. Salvador, 1999. (Ed. fac-similar).

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa:* contribuição para o estudo do modernismo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

CHIACCHIO, Carlos. Modernistas e ultra-modernistas. *A Tarde*, Salvador, 31 jan. 1928 a 13 mar. 1918.

GOMES, Eugenio. A agonia do verso. *O Imparcial*, Salvador, 17 fev. 1928.

GOMES, Eugenio. Um brado de reação. *O Imparcial*, Salvador, 15 mar. 1928.

GOMES, Eugenio. Novos Rumos. *O Imparcial*, Salvador, 14 abr. 1928.

GOMES, Eugenio. *Moema.* Bahia: A Nova Gráfica, 1928.

GOMES, Eugenio. Trinta anos de modernismo na Bahia. *A Tarde*, Salvador, 11 jul. 1958.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Camões, contestador e outros ensaios.* Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

MASCARENHAS, Dulce. *Carlos Chiacchio:* homens & obras. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

MARQUES, Nonato. *A poesia era uma festa.* Salvador: Graphco, 1994.

PERES, Fernando da Rocha. A Sé da Bahia. Onde? Não há. *A Tarde*, Salvador, 7 ago. 1993. A Tarde Cultural, p. 2.

Considerações sobre a imagologia

Jael Glauce da Fonseca
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Algumas considerações sobre a imagologia, uma subárea da Literatura Comparada, e sua relação com os estudos culturais.

Abstract

Remarks on Imagology, an underarea of Compared Literature, and how it relates to Cultures Studies.

O estudo intercultural surgiu como área de pesquisa nos anos oitenta e interessa-se pelas afinidades e diferenças entre culturas e seus limites, abordando todas as áreas do conhecimento humano. No âmbito da literatura, ele volta-se para a representação de aspectos culturais em textos literários e tem como objetivo promover a compreensão entre culturas.

Considerando que a imagologia, como uma subárea da Literatura Comparada, segue os mesmos objetivos dos estudos interculturais, ela deve ser incluída no complexo desses estudos, nos quais várias pesquisas confluem, intercedem e se complementam[1].

Pesquisar aspectos culturais na literatura sob o ponto de vista imagológico significa analisar as imagens de um país que a literatura constrói, destrói, transforma e propaga. Entre os meios de comunicação, a literatura é uma grande geradora de imagens: imagens de culturas, sejam as regionais e nacionais como as estrangeiras, de homens, mulheres e crianças, de pessoas no seu cotidiano (no trabalho, no lazer, etc.), de camadas sociais, de amigos e inimigos, etc.[2]

O termo imagem é emprestado, neste sentido, da área da psicologia social, da psicologia econômica e da sociologia e significa o conjunto de representações (*Vorstellungen*), valores (*Bewertung*), idéias e sentimentos que uma pessoa ou um grupo de pessoas possui sobre si mesmo ou sobre outras pessoas, grupos, organizações, camadas sociais, ou sobre certos objetos e acontecimentos sociais e econômicos[3].

Dentro dessa perspectiva, os conceitos de imagem de Peter Boerner e de Manfred Fischer são apropriados para o estudo da imagologia.

Para Peter Boerner, as imagens de um país são um complexo de opiniões subjetivas, um conjunto de todas as observações e reflexões de um certo grupo de

---

1 Thomas BLEICHER. Imagologie zwischen Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft. In: *Germanistentreffen Bundesrepublik Deutschland-Türkei*. Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdient. (DAAD), 1994. p. 197.

2 Id. ibid., p. 197.

3 Karl Heinz HILLMANN. *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1982.

pessoas, e tem como característica o fato de que suas imagens são aceitas por muito tempo por seus leitores (por exemplo: a imagem da América como utopia social, como país exótico, país da liberdade, das possibilidades econômicas, berço do materialismo e do pesadelo tecnológico de nossa época)[4].

Manfred Fischer, em seu livro *Literarische Imagologie am Scheideweg. Die Erforschung des 'Bildes vom anderen Land' in der Literatur-komparatistik*[5] (*Imagologia literária na encruzilhada. A pesquisa da imagem de outro país na Literatura Comparada*), faz importante ressalva à inserção histórica do conjunto de imagens (impressões coletivas e individuais) na formação literária e social dos indivíduos. As imagens produzidas através da literatura participam do processo de socialização dos indivíduos, dando-lhes substrato para conhecimento e reconhecimento do outro[6]:

> O conceito de imagem refere-se a um conjunto de opiniões individuais ou coletivas bem consolidadas comprovadas pela história e a um complexo de 'representações' sobre outras nações; essas representações que podem tratar de qualquer tema sobre a nação estrangeira (do seu cotidiano até das características, por exemplo, de uma literatura nacional ou de uma cultura nacional) fazem parte de um processo de formação literária e social dos indivíduos e são historicamente comprovadas; os pressupostos e os motivos que levam à gênese, que dão aparência e determinam a atuação dessas representações e sua função literária e social podem ser esclarecidos, se compreendermos a sua inserção na literatura e na socialização dos indivíduos. Isso promete avanços na pesquisa sobre o conhecimento do outro através da literatura.
>
> A imagologia diferencia imagem em:
>
> 1) *auto-imagem* – a imagem que uma pessoa ou um grupo tem sobre si mesmo, sua posição social e sua relação com os outros.

---

4 Bilder von einem Land sind ein Konglomerat aus Meinungen, subjektiven Bewertungen, in denen alle Beobachtungen und Reflexionen zusammengefaßt sind, die von einer Gruppe von Beobachtern stammen und von Teilen des Lesepublikums auch über längeren Zeitraum hinweg aufgenommen werden (z.B. Amerika als Sozial-Utopie/ exotisches Land/ Traumland der Freiheit/ Land der unbeschränkten wirtschaftlichen Möglichkeiten/ Wiege des Materialismus und des technologischen Alptraums unserer Zeit). Peter BOERNER. Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 56, editado por Walter Höllerer e Norbert Miller, Stuttgart: Kohlhammer Gmbh., 1975. p. 315.

5 Manfred FISCHER. Literarische Imagologie am Scheidenweg. Die Erfoschung des, Bildes vom anderen Land' in der Literatur-Komparatitik. In: Blaicher Günther (ed.): *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereoyp und Vorurteil in der englischsprachigen Literatur*. Tübingen 1987. p. 55-71.

6 "Der Begriff (image) verweist hier auf eine mit Historizität belegte, struktuierte Gesamtheit von Einzel- und Kollektivaussagen, auf ein äßerst komplexes Zusammenwirken von 'Vorstellungen 'über Andernsnationales; diese 'vorstellungen', die sich in ihrer Aussage auf alle Bereiche des als andersnational Beschriebenen beziehen können (von der Beschreibung des Alltäglichsten bis hin zur besonderen Kennzeichnung bspw. einer 'Nationalliteratur' oder einer 'nationalen Kultur') sind nachweislich in einem historischen Prozeß der Literarisierung und der Sozialisierung eingebettet. Auf dem Wege der komplexen Erfassung dieser Einbettung können die Voraussetzungen und Beweggründe von Genese, Aussehen und Wirkung dieser 'Vorstellungen' und ihrer literarischen und sozialen Funktionierweise erklärbar werden und für die Erforschung internationaler literarischer Fremderfahrung Erkenntnisgewinn versprechen."

2) *heteroimagem* – a imagem do outro, ou seja, o conjunto de representações (*Vorstellungen*) que um indivíduo ou um grupo tem do outro como fator determinante para o seu julgamento.
3) *homoimagem* – a imagem daquilo que se aproxima, se assemelha ou é relacionado com a auto-imagem do observador. A homoimagem é a representação do aspecto positivo, não fazendo parte do observador, é reconhecida como algo semelhante, idêntico.[7]

No campo literário, o estudioso de imagens de países pode ocupar-se com a representação de sua própria cultura e/ou de culturas estrangeiras. Lidar com a representação de imagens estrangeiras é confrontar aquilo que é próprio com o outro, ou seja, identidades e alteridades[8].

Thomas Bleicher esquematiza, nos ensaios *Elemente einer komparatistischen Imagologie* (*Elementos da Imagologia Comparada*) e *Imagologie zwischen Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaf*'[9] (*Imagologia entre estudos culturais e estudos literários*), uma relação entre imagens de um modo bem próximo à tipologia desenvolvida por Tzvetan Todorov em *A conquista da América: a questão do outro*.[10]

O pensar em imagens, segundo Thomas Bleicher, estabelece uma separação entre o que é próprio (*das Eigene*) e o que é desconhecido (*das Fremde*), resultando no confronto entre auto e heteroimagens. As seguintes relações são possíveis entre essas imagens:[11]

---

7 Veit SORGE. *Die literarischen Länderbildern in den Liedtexten Wolf Biermanns und Wladmir Wyssozkis von 1960 bis 1980. – Ein imagologischer Vergleich.* Tese apresentada em Philosophische Fakultät der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau. Setembro 1995, p. 104.

8 "Die Imagologie erscheint als eines der, genuinen Forschungsanliegen' der Komparatistik, da es ‚die Literatur im Sinne ihrer Selstdefinition immer mit sprachlichen und/oder nationalen Grenzüberschreitungen zu tun hat und sie folglich in der Mehrzahl der Fälle, ob sie will oder nicht, auch mit dem Problem der Alterität konfrontiert wird". Manfred FISCHER. opus cit., p .55.

9 Thomas BLEICHER. Elemente einer komparatistische Imagologie. In: Komparatistische Hefte. Editado por János Riez, Bayreuth, 1980. – Imagologie zwischen Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft. In: *Germanistentreffen Bundesepublik Deutschland* – Türkei 25-29/09/ 1994, Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1994.

10 Bem antes da publicação do texto de Tzvetan Todorov *A conquista da América: a questão do outro* em 1982, vários pesquisadores já se interessavam pelo processo de assimilação e compreensão do outro. Tzvetan Todorov foi, entretanto, sem dúvida um marco para o desenvolvimento dos estudos da relação entre identidade e alteridade. Em *A conquista da América: a questão do outro*, ele desenvolve uma tipologia das relações com outrem, na qual ele demonstra que a relação entre culturas não se passa em uma só direção, mas pelo menos em três eixos que podem ocorrer independentemente: (1) o primeiro, ele denomina de plano axiológico, no qual o observador julga a partir de suas categorias culturais o outro. O outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho auto-estima). (2) no segundo plano, de ordem praxiológica, pode ocorrer "a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro": na de aproximação, "identifico-me a ele", na de distanciamento, "assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem". Todorov evidencia ainda um terceiro termo "entre submissão ao outro e a submissão do outro", ou seja, "a neutralidade ou indiferença". (3) o terceiro plano é o epistêmico, nele "conheço ou ignoro a identidade do outro. Aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores". (Tzvetan TODOROV. *A conquista da América:* a questão do outro. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.)

11 Thomas BLEICHER. opus cit., p. 200.

1) a auto-imagem é vista como ideal e a heteroimagem é criticada a partir da auto-imagem
2) a heteroimagem é o ideal e a auto-imagem é criticada a partir da heteroimagem
3) aspectos positivos e negativos são encontrados em ambas as imagens

Auto e heteroimagem encontram-se em uma relação dialética como os conceitos de identidade e alteridade, e são constituídas dessa relação. O que é próprio (*das Eigene*) e a auto-imagem formam-se através do contraste com o outro (*der Andere*) e com a heteroimagem. Por se ocuparem com a percepção e a representação do outro sob aspectos étnicos, auto e heteroimagens diferenciam-se de identidade e alteridade.[12]

A imagologia procura desvelar estereótipos, preconceitos, clichês e tipificações, analisando a representação do outro na literatura, para assim construir os elementos e identificar os aspectos que possibilitem a aproximação entre culturas.

Os fatores constitutivos da auto e heteroimagens são culturais, portanto, é necessário definir o termo cultura.

O estudo intercultural utiliza um conceito bem amplo de cultura, já que diferenças e afinidades culturais não são verdades absolutas, e sim relativas. Sendo assim, o conceito mais apropriado para o estudo literário de aspectos interculturais e relevante para a imagologia, segundo Norbert Mecklenburg[13], é aquele que compreende cultura como uma dimensão (*Dimention*), uma área (*Feld*), parte de um sistema, um processo de uma sociedade. Esta conceituação pode abranger diversos aspectos: a cultura de continentes, a cultura nacional e regional, a cultura de classes e grupos, subcultura, anticultura, contracultura, cultura emergente e cultura hegemônica.

A cultura é um sistema que representa as diferenças, as limitações, os conflitos, sendo um elo que permite o contato, a troca, a difusão e a integração entre os indivíduos de uma mesma cultura e de outras, sendo essa relação chamada de intracultural, enquanto que entre indivíduos de culturas diferentes a relação é intercultural.

A partir desse conceito, compreender a cultura significa reconhecer o caráter dialético, a capacidade de transformação, a flexibilidade dos seguintes fatores, entre outros, que a determinam:

1) tudo aquilo que denominamos de religião
2) os sistemas de direito
3) a forma de socialização dos jovens, como conhecimento adquirido e repassado
4) a forma de organização econômica, principalmente o mundo do trabalho, o sistema agrário e econômico

---

[12] Elke MEHNERT. *Bilderwelten-Weltbilder. Vademekum der Imagologie*. Chemnitz: Technische Universität Chemnitz, 1997. p. 40.

[13] Norbert MECKLENBURG. Interkulturelle Literaturawissenschaft. In: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. editado por Alois Wierlacher, München: Iudicium, 1998. p. 1-5.

5) a organização política e social
6) como nos alimentamos, nos vestimos e usamos os cabelos
7) a imagem que fazemos de nossa própria história
8) a literatura, a arte e as manifestações da memória cultural
9) a língua em seu uso verbal e escrito[14]

A auto e a heteroimagem são determinadas por esses e outros fatores culturais, através da identificação coletiva dos indivíduos e da participação fundada na memória: cultural e comunicativa. Jan Assmann[15] distingue e compreende a memória cultural como o fator que assegura a identidade de um grande número de pessoas e a memória comunicativa como o fator que permite a identificação de um grupo pequeno.

Segundo Wolfgang Raible, a identificação, a aproximação e o distanciamento entre culturas dependem das semelhanças e das diferenças entre os fatores que determinam a memória cultural de cada cultura. Qualificamos o outro de anormal, de estrangeiro quando essa diferença é relevante.[16]

A imagologia propõe a interpretação de imagens produzidas em textos literários, para evitar qualquer tipo de qualificação.

Estereótipos, preconceitos, clichês e tipificações são fatores que acompanham a representação e a formação de imagens. Eles servem como elementos diferenciais na comunicação inter e intracultural e, conseqüentemente, levam à aproximação ou ao distanciamento de grupos. São, também, responsáveis pela tipificação e simplificação de culturas, gerando a formação de preconceitos resultantes de:

1. um sentimento de superioridade em relação ao outro
2. aceitação de uma imagem pré-concebida do outro
3. desprezo da diferença do outro

Para o olhar sociológico, os estereótipos também exercem e refletem um papel importante na formação e existência de grupos sociais. Existe um consenso estereotípico dentro de grupos sociais que lhes confere uma identidade e, por isso, os estereótipos de um determinado país são importantes para a formação de processos nacionais.

Elmar Holenstein, em sua obra *kulturphilosophische Perspektiven. Schulbeispiel Schweiz Europäische Identität auf dem Prüfstand Globale*

---

[14] Wolfgang RAIBLE. Die Dialetik von Identität und Alterität. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Siegen: Metzeler, 1998. p. 18. Apesar de compreendermos o termo cultura como explícito acima por Norbert Mecklenburg, achamos que a especificação de alguns elementos constitutivos do complexo cultura facilita a sua visualização. Não pretendemos reduzir, entretanto, com isso, cultura a essas poucas categorias.

[15] Jan ASSMANN. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1992. p. 39.

[16] Wolfgang RAIBLE. Die Dialetik von Identität und Alterität... p. 18.

Verständigungsmöglichkeiten[17] (*Perspectivas culturais filosóficas. A Suíça como exemplo. Identidade européia na revisão de possibilidades de entendimento global*), também apresenta alguns indicadores que possibilitam a compreensão de culturas diferentes.

Para Elmar Holenstein, a compreensão entre culturas diversas é possível porque o ser humano possui formas comuns de vivenciar, pensar e experimentar o mundo, determinadas pelo seu desenvolvimento histórico.[18] O autor acrescenta ainda que o diálogo entre indivíduos de culturas distintas é possível apenas devido aos seguintes fatores:[19]

1) a existência de universalidades, ou seja, estruturas comuns a todas as culturas, que são determinadas pela capacidade cognitiva do homem. As universalidades provam que o ser humano se baseia em limites estruturais e funcionais;
2) a cultura não é homogênea. Existem concepções de mundo e valores comuns a determinadas camadas sociais e grupos profissionais que ultrapassam os limites culturais. A possibilidade de compreensão entre dois camponeses de países diferentes é maior do que entre um camponês e um burguês. Culturas não possuem fronteiras rígidas. A transição entre fronteiras culturais é variável. Culturas não são homólogas e homogêneas; sua estrutura não é uniforme e sim modular, isto é, diferentes tarefas são iniciadas e executadas por diferentes meios. A interligação entre esses meios é frágil e raramente harmônica. Cultura é o resultado de uma bricolagem que surge em relação de dependência entre as necessidades específicas de seu meio com os recursos disponíveis;
3) Conteúdo e forma apresentam interdependência, a qual não se processa, entretanto, em todo contexto. Culturas não compõem totalidades, com partes independentes entre si e interdependentes para a formação de um todo. Devido a isso, a comparação entre culturas é possível;
4) O mundo é compreendido como uma totalidade, não no sentido de que todas as suas partes estão interligadas entre si e são interdependentes, mas no sentido de que elas se alternam e se complementam. A realização de certas combinações entre partes exclui a possibilidade de outras combinações simultaneamente, podendo inclusive existir incompatibilidades entre as partes.
5) Valores culturais são relativos. O que é válido para uma cultura não é necessariamente válido para outra. Os valores que são importantes para

[17] Elmar HOLENSTEIN. *kulturphilosophische Perspektiven. Schulbeispiel Schweiz Europäische Identität auf dem Prüfstand Globale Verständigungsmöglichkeiten*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1998.

[18] Id. ibid., p. 257 "Nach der sich heute aufdrängenden Synthese gibt es neben ereignisgeschichtlich bedingten Lebensformen, Denkweisen, die entwicklungsgeschichtlich bedingt alllen Menschen gemeinsam sind."

[19] Id. Ibid., p. 265-73.

todas as pessoas ou para algumas culturas, ou mesmo para uma, não formam sistemas hierárquicos, mas heterárquicos (*heterarchisches System*). Então, se considerarmos uma cultura específica, o que é válido para uma determinada época pode não ser para outra.

Esses tópicos que Elmar Holenstein apresenta, se não eliminam, ao menos amenizam o uso de imagens estereotipadas, a formação de tipificações e de preconceitos.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität n frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992.

BLEICHER, Thomas. Imagologie zwischen Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft. In: *Germanistentreffen Bundesrepublik Deutschland-Türkei*. Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdient. (DAAD), 1994.

BLEICHER, Thomas. Elemente einer komparatistische Imagologie. In: *Komparatistische Hefte*. Editado por János Riez, Bayreuth: 1980.

BOERNER, Peter. Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 56, editado por Walter Höllerer e Norbert Miller, Stuttgart: Kohlhammer Gmbh., 1975.

FISCHER, Manfred. Literarische Imagologie am Scheidenweg. Die Erfoschung des, Bildes vom anderen Land' in der Literatur-Komparatitik. In: Blaicher Günther (ed.): *Erstarrtes Denken*. Studien zu Klischee, Stereoyp und Vorurteil in der englischsprachigen Literatur. Tübingen, 1987.

HILLMANN, Karl Heinz. *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1982.

HOLENSTEIN, Elmar. *kulturphilosophische Perspektiven*. Schulbeispiel Schweiz Europäische Identität auf dem Prüfstand Globale Verständigungsmöglichkeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

MECKLENBURG, Norbert. Interkulturelle Literaturawissenschaft. In: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. editado por Alois Wierlacher, München: Iudicium, 1998.

MEHNERT, Elke. *Bilderwelten- Weltbilder*. Vademekum der Imagologie. Chemnitz: Technische Universität Chemnitz, 1997.

RAIBLE, Wolfgang. Die Dialetik von Identität und Alterität. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Siegen: Metzeler, 1998.

SORGE, Veit. *Die literarischen Länderbildern in den Liedtexten Wolf Biermanns und Wladmir Wyssozkis von 1960 bis 1980*. – Ein imagologischer Vergleich. Chemnitz-Zwickau. September, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América:* a questão do outro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Ser ou não ser ficção

Lígia Telles

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Partindo-se da construção barthesiana de *morte do autor*, examinam-se as produtivas interseções entre os textos ficcionais de Judith Grossmann e aqueles integrantes de depoimentos de ordem diversa, no sentido de se reformular uma marcação de limites nitidamente postos e de se promover um abalo das categorias classificatórias.

Résumé

À partir de la construction Barthésienne de *La mort de l'auteur*, on étudie le carrefour existant entre les textes fictionnels de Judith Grossmann et ceux qui font partie des témoignages de différents ordres dans le but de reformuler la délimitation de frontières nettement établies et de promouvir um ébranlement des catégories classificatoires.

Com o advento da *morte do autor*, de inspiração barthesiana, o leitor contemporâneo poder-se-ia encontrar diante de um impasse – ou, no mínimo, diante de *uma encruzilhada – com a seguinte formulação: o que fazer com depoimentos de* escritores, publicados ou registrados magnetofonicamente, ou, ainda, registrados por meio de anotações feitas pelos ouvintes? Seria possível passar em branco por essa construção conceitual que deflagrou uma guinada no curso dos estudos de crítica literária e seus desdobramentos? E como, nesse contexto, considerar a produção de caráter *confessional*, operacionalizando com o conceito barthesiano de *morte do autor*? Para tal, se faz necessário pontuar alguns momentos ou tópicos do ensaio homônimo.[1]

Considerando que "a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem", Roland Barthes, no ensaio "A morte do autor", desenvolve uma formulação acerca da operação narrativa, relacionando-a com o fato que vem aqui se apresentando e que intitula o ensaio objeto da presente reflexão:

> Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.[2]

Como se pode observar, a tríade representada pela *narrativa do fato*, a *morte do autor* e o *começo da escrita* acaba de ser constituída. Entretanto, chama Barthes a atenção para o fato de ser o *autor* uma construção da sociedade moderna, integrante de uma imagem da literatura centrada na sua pessoa e na sua história. Acompanhando esse movimento centralizador, a crítica identifica na obra "a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*", detentor do sentido da mesma[3].

---

[1] Toma-se aqui o pensador Roland Barthes como paradigma do que se denomina *morte do autor*, considerando-o enquanto autor do ensaio que tem esse título, e também enquanto um dos representantes de uma corrente filosófica consolidada em torno da negação do sujeito transcendental. Cf. Roland BARTHES. A morte do autor. In: id. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53 (Signos).

[2] Ibid., p. 49.

[3] Ibid., p. 50.

Nesse processo de destruição do Autor, cabe à lingüística a demonstração da enunciação como um *processo vazio* que prescinde da pessoa dos interlocutores: "lingüisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer 'suportar' a linguagem, quer dizer, para a esgotar"[4].

Concomitantemente a essa *morte do Autor*, Barthes aponta para o nascimento do *scriptor* moderno e do leitor, considerando ser este "o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita (...)"[5]

A recorrência ao texto de Barthes, datado de 1968, é emblemático do que se tornou, além de um conceito construído a partir de uma metáfora, uma espécie de *carta de princípios* de uma postura da crítica literária, acenando para o ingresso de um novo personagem — o leitor — na cena da escrita, demarca o advento de uma época que se poderia denominar *tempo do leitor*. Sinal evidente de tal época é o fato da utilização da palavra *leitura* e seus derivados ou afins *lato sensu*.

Traçadas todas essas linhas demarcatórias, portanto, retorna-se ao momento inicial das considerações: qual o tratamento a ser dado a depoimentos de escritores, tendo em vista a leitura dos seu textos literários?

Surge, assim, a tendência em abrigar num mesmo espaço – a palavra e o conceito *texto* – todas as produções verbais de um escritor, sejam elas declaradamente ficcionais ou não-ficcionais. E aqui especifica-se o objeto motivador dessas reflexões: a produção textual da escritora Judith Grossmann. Dada a variedade de suas faces, de suas *personae*, será denominada *o caso Grossmann*.

O caso Grossmann, portanto, compreende três vertentes: a escritora, a professora, a teórica e crítica literária. Três faces intercomunicantes, para as quais é mais profícuo o estabelecimento do livre trânsito, o que é dado ao leitor fazer. Mais do que tentar explicar a ficção grossmaniana através de dados factuais apresentados em seus depoimentos, ou de rastrear nestes alguns motivos ou frações textuais de caráter nitidamente ficcional (ou aos quais já se tivera acesso via textos ficcionais seus), o que aqui se apresenta como proposta de leitura é a do entrecruzamento dialogal dos seus textos, independentemente de qualquer anseio ou mesmo possibilidade de inserção num determinado paradigma.

Entretanto, a própria voz de Judith Grossmann, em "Depoimento" pronunciado no evento "Oficina amorosa: seminário Judith Grossmann", realizado em novembro de 1991, em Salvador, e publicado em 1993 na revista *Estudos lingüísticos e literários*, opera esse jogo para o qual se sinalizou. Nos momentos iniciais, a escritora estabelece as seguintes considerações sobre o teor dos fatos que irá apresentar, bem como sobre uma possível função que estes teriam no ato de leitura dos seus textos:

---

[4] Id., loc. cit.
[5] Ibid., p. 53.

> (...) as circunstâncias que eu vou apresentar aqui, no meu entender, seriam meras e banais circunstâncias, se eles não estivessem na base da criação. O que eu apresentar aqui e que poderá parecer circunstancial, anedótico, eu humildemente apresentarei no sentido de dar alguma contribuição, lançar algum possível foco de luz sobre – vamos chamá-los assim – os meus textos, que é a denominação que eu prefiro.[6]

O teor dessas afirmações reitera-se em outros momentos do discurso de Grossmann, apresentando, em alguns momentos, dados da sua história pessoal, inclusive ao identificá-los na sua ficção, como ao referir-se à importância atribuída à indumentária pelos judeus: "A roupa para os judeus é uma poética, a poética da indumentária, não é uma coisa esnobe, não é, é o caráter espiritual da roupa. Eu acho que isso está nos meus textos. Não sei se concordariam (...)"[7].

Ou, ainda, ao apresentar uma leitura pessoal de alguns textos ficcionais seus, inéditos ou já publicados – através de uma exposição do tema e seu desenvolvimento, do seu estilo de construção de linguagem, de narrativa, das projeções da autora em personagens, bem como os escritores que elege como seus pares –, está a operar o que anteriormente denominara como a possibilidade de que o seu "Depoimento" pudesse vir a funcionar como um *iluminador* dos seus textos – para conservar aqui a área semântica utilizada pela escritora a esse propósito.

Entretanto, em outro momento, afirma a supremacia do seu texto literário, prescindindo da construção do que denomina de *texto intermediário*:

> Só para escrever a história *A noite estrelada*, eu teria de escrever um *book* de não sei quantas páginas. Mas eu não gosto de textos intermediários. Eu não sou uma mulher de diários. Não escrevo muita carta (...) Não escrevo muita carta, eu escrevo logo meu texto. Texto literário. Não tenho muita paciência, eu faço uma elaboração mental muito rápida.[8]

E aqui cabe a pergunta: o mapeamento que Judith Grossmann faz de sua produção literária através desse – e de outros – depoimento(s) não exerce a função de um *texto intermediário*, pelas razões expressas nos trechos de sua fala, anteriormente recortados? Por outro lado, o caráter documental que se pretende atribuir ao depoimento é também, de certa forma, desconstruído por sua autora, ao apresentar a possibilidade de que seja uma construção de linguagem com alguma similitude com o texto ficcional, fazendo percorrerem o texto do depoimento determinados mitos que teriam habitado a sua infância e, conseqüentemente, alimentado a produção do texto ficcional.

Nova pergunta, portanto: onde estariam os limites entre o texto ficcional e o texto não-ficcional? Pergunta, na verdade, que extrapola o território do texto de Grossmann e constitui um dos pólos da reflexão contemporânea, ao deslocar a própria relevância da questão.

---

6 Judith GROSSMANN. Depoimento. *Estudos lingüísticos e literários*, Salvador, ILUFBA, n. 15, 1993. p. 47.
7 Ibid., p. 61.
8 Ibid., p. 66-7.

A reflexão de Foucault em "O que é um autor?" sinaliza para alguns aspectos do que se coloca em debate. Inicialmente, no que diz respeito à noção de obra, interrogando: "o que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?"[9] Mais do que interrogações, trata-se de uma problematização do conceito, ao apontar algumas das dificuldades para se traçar limites definidos entre o que seria ou não da instância da obra.

No bojo desses questionamentos, pode-se observar a interseção com a proposta barthesiana de substituição da palavra e do conceito *obra* por *texto*, resultante da "exigência de um objecto novo, obtido por deslize ou inversão das categorias anteriores", conforme apresentado no ensaio "Da obra ao texto"[10]. De modo similar à identificação, por Foucault, da problemática da palavra *obra*, especificamente no que tange à *unidade* por ele designada, as colocações de Barthes, tanto neste ensaio quanto numa série de outros que são espaço para a construção *texto/scriptor*, sinalizam para uma formulação que se recusa a concebê-la – a *obra* – como espaço totalizador de rígidos limites. A mudança de perspectiva assinala uma tendência da contemporaneidade – o pós-estruturalismo – que reconhece a tessitura simultânea do texto e do seu sujeito, constituindo-se este através da linguagem. A reflexão de Barthes, em linguagem metafórica, destaca algumas das principais diferenças entre os dois conceitos aqui discutidos: "(...) a obra tem-se na mão, o texto tem-se na linguagem: só existe preso num discurso (...) O resultado é que o Texto não se pode deter (por exemplo, numa prateleira de estante); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (...)"[11].

Passando-se da instância da *obra* para a do *autor*, retoma-se o ensaio de Foucault, na sua formulação de que um nome de autor exerce uma *função classificativa* em relação a um discurso, permitindo caracterizar um certo *modo de ser* do mesmo – um discurso que "deve ser recebido de certa maneira e deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto"[12].

A análise da função "autor" é estabelecida a partir de três princípios: em primeiro lugar, o discurso portador da função "autor" é objeto de apropriação, a qual sofreu transformações no decurso do processo histórico, que tem como marco o momento em que o autor torna-se passível de punição, ou seja, o final do século XVIII e início do século XIX, com a instauração de um regime de propriedade para os textos. Em segundo lugar, "a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos"[13]. Nem sempre, em nossa civilização, vincularam-se a recepção, a circulação ou a valorização de textos hoje considerados "literários" à questão da autoria. Entretanto, na atualidade, a questão é posta de modo totalmente distinto, sendo fundamental colocar, diante da recepção de qualquer texto

---

9 Michel FOUCAULT. O que é um autor? In: id. *O que é um autor?* Portugal: Passagens, 1992.
10 R. BARTHES. Da obra ao texto. Op. cit., p.55-6.
11 Ibid., p.56.
12 M. FOUCAULT, op. cit., p. 45.
13 Ibid., p. 48.

de poesia ou de ficção; as perguntas "de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projecto"[14], das quais dependem o sentido, o estatuto ou o valor conferido ao texto. Finalmente, em terceiro lugar, a função *autor* resulta de "uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor"[15]. A despeito de reconhecer que o estatuto atribuído a um autor varia de acordo com a época e o tipo de discurso em que se insere, admite Foucault a existência de "uma certa invariável nas regras de construção do autor"[16].

Ao identificar a existência, no texto, de determinados símbolos que apontam para o autor (pronomes pessoais, advérbios de tempo e de lugar, conjugação verbal), *Foucault assinala a diferença no modo de atuação desses signos nos discursos providos* da função autor e nos que dela são *desprovidos*. Enquanto nestes últimos tais índices remetem para o locutor real e para as referências espácio-temporais do seu discurso, nos primeiros ocorre uma maior complexidade, assim observada:

> Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exactamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um "alter-ego" cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.[17]

A palavra *cisão*, utilizada por Foucault, permite reconhecer o autor como uma figura construída no espaço do texto, nesse intervalo que o afasta tanto do "escritor real" quanto do "locutor fictício", passando-se a minimizar, dessa perspectiva, a usual distância estabelecida entre o texto ficcional e o texto não-ficcional.

O objeto para o qual se faz convergir toda esta reflexão em torno das instâncias da obra e do autor – a produção textual de Judith Grossmann – se inscreve como espaço de amplitude, no qual são articulados textos confessionais e textos ficcionais, num jogo remissivo de múltiplas interseções. Com referência ao "Depoimento" já mencionado, destacam-se dois momentos que, postos em diálogo, podem representar os dois lados da questão em pauta. Inicialmente, a narrativa de sua própria história empreendida pela escritora assinala:

> Tudo isso – o que ocorreu, a existência desses textos – se deve a uma vocação. A uma vocação que começou, talvez, na Europa, no ventre materno, ou numa floresta de cerejeiras, macieiras, pereiras européias, no momento da minha concepção. Eu costumo dizer que sou uma meia confecção, porque minha mãe foi me trazendo por toda a Europa até o Brasil, tendo ido meu pai buscá-la (eram noivos). Ele veio ao Brasil, depois voltou para buscar a noiva. Casaram-se. E lá vim eu no meio do casal. É uma situação bastante difícil que toda criança tem que enfrentar. Então, na Europa, eu era uma barriga, a barriga

---

[14] Ibid., p. 49.
[15] Ibid., p. 50.
[16] Id., loc. cit.
[17] Ibid., p.54-5.

> da minha mãe. E existem retratos na Praça de São Marcos da barriga e da minha mãe fortemente enlaçada, enamorada do meu pai. São fotos que eu possuo e que eu guardo com toda a ternura.[18]

O caráter paradisíaco que marca a descrição do local da concepção da voz narrativa – assim chamada aqui intencionalmente – confere ao relato o alento poético que o põe numa zona de suspensão entre ser ou não ser ficção, acentuado pela inserção de índices de linguagem marcadores da zona de dúvida: *talvez, ou.* Abalando a quase convicção do leitor diante da cena narrada, eis que se insere um novo dado: a quebra do encanto da fantasia pela mãe da protagonista da cena (a escritora Judith Grossmann). A discrepância entre as duas vozes acentua a zona de suspensão em que se instala o discurso:

> Ah, eu tenho uma saudade da Rússia! Embora haja vindo de lá, nunca estive lá, mas eu tenho nostalgia dessa floresta de cerejeiras, na qual eu fui concebida. Minha mãe disse: – Que nada, não foi nada disso! – Eu disse: a senhora está estragando tudo. Foi, eu tenho certeza, vocês estão mentindo para mim.[19]

Construção inicialmente operada no imaginário infantil, o mito da infância da concepção num lugar exótico, pleno de signos que remetem às florestas ou bosques dos contos de fadas de origem européia, é carreado para um espaço declaradamente confessional, mas no qual o discurso, por conta própria, toma as rédeas e envereda por uma outra senda. A própria Grossmann resolve o impasse, quando elabora o modo de representação do mito da infância na sua produção ficcional, exemplar do mito da singularidade de cada ser:

> Um outro fato importante desse mito que todos nós temos, que é o mito da nossa própria infância, e que eu procuro representar no meu texto, não minha própria infância, mas esse mito do homem que é a sua infância, a infância do homem. Já no início recuamos até o paraíso antes da maçã. Então isso nos acompanha, a todos nós.[20]

A *floresta de cerejeiras, macieiras, pereiras européias* seria esse *paraíso antes da maçã* herdado do *Gênesis* bíblico, presente no imaginário do homem ocidental? E aqui mais justificadamente ainda, visto ser Judith Grossmann uma escritora de origem judaica, como assinala e enfatiza em alguns momentos do seu "Depoimento". O mito do *paraíso perdido* que perpassa seus textos ficcionais pontifica também a narrativa que se quer autobiográfica, reencenando o mito de modo a conferir-lhe autenticidade. Paraíso igualmente recuperado pela memória, através do ato narrativo, como intitula um dos capítulos de seu *Nascida no Brasil Romance*[21].

Recorrendo agora a *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, depara-se o leitor com uma variante do trecho citado do "Depoimento", alterada embora a voz

---

[18] Judith GROSSMANN. Depoimento, op. cit., p. 47.
[19] Ibid., p. 68.
[20] Ibid., p. 51.
[21] Judith GROSSMANN. *Nascida no Brasil Romance*. Salvador: EDUFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1998. Todas as citações neste artigo referem-se a esta edição.

textual, quando a da escritora Judith Grossmann é substituída ou camuflada pela da personagem feminina também narradora do romance:

> (...) proponho uma viagem à Romênia, à Rússia, lá tenho muito a escavar. Lá meus pais se casaram, e lá talvez eu haja sido concebida, mas pode ter sido também em pleno oceano, ou em Veneza, através da Europa eles foram chegando até aqui, dezenas de fotos, eu como uma meia-confecção, dentro de uma barriga.
>
> (...)
>
> O trecho predileto da viagem era Veneza. E lá estão eles, na foto que está no Museu para não perder, na *Piazza San Marco,* casacos, boinas, revoadas de pombos. E Veneza é também um dos possíveis de minha concepção, e este vago, uma floresta de framboesas na Rússia, um palácio veneziano, a cabine de um navio, é que anima a minha vida, gerada por uma virgem de 17 anos em viagem de núpcias.[22]

As poéticas e míticas versões da concepção de uma mulher que chama para si a tarefa de preservar, na sua própria memória, a memória da sua família e do seu povo, da sua língua e da sua cultura – a Fulana Fulana protagonista-narradora de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* ou a escritora Judith Grossmann, autora desse texto – tornam razoável ou justificada a insistência da pergunta diante do texto de caráter autobiográfico (o "Depoimento"): trata-se de ficção ou não-ficção?

A resposta talvez esteja no próprio romance com que aqui se dialoga, em forma de referência a uma construção plural, quando o que fica valendo é a variedade ou multiplicidade de versões:

> São várias as minhas concepções, por isso tenho saudades sem fim de tantos lugares e de tantas línguas. Não há escapar ao que até orgânico é. Minha vida toda consiste em ter saudades da Rússia, da Romênia e de Veneza. O idioma russo, a paisagem russa, o povo russo, as canções russas, os contos de fadas russos, a história russa.[23]

Abordando a questão das relações entre ficção e teoria/crítica, entre o escritor de ficção e o crítico literário, Ricardo Piglia, com bastante propriedade, visto tratar-se ele próprio de um escritor de ficção e teórico/crítico literário, posiciona-se afirmando que "todo escritor é um crítico já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção de literatura"[24]. Entretanto, Piglia esclarece que, apesar da consideração de todo escritor como crítico, nem todos os escritores escrevem crítica, destacando a existência dos *escritos póstumos de escritores*, ou seja, uma espécie de escritura privada exercida no que denomina *laboratório do escritor*, escritura na qual o escritor anota suas observa-

---

[22] Judith GROSSMANN. *Meu Amigo Marcel Proust Romance.* Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 158, 165. Todas as citações neste artigo referem-se a esta edição.

[23] Ibid., p. 158.

[24] Ricardo PIGLIA. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia 33*; revista de literatura, Florianópolis, UFSC, n. 1, p. 48, 1980. (Este artigo é a publicação da aula inaugural proferida no Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em 13.08.1980).

ções sobre literatura. Nesse *laboratório*, ocupa lugar de paradigma o *Diário* de Kafka, considerando-o Piglia "leitura obrigatória" para quem pretenda ser escritor, na medida em que vê esse texto como prova mesma dessa relação de trabalho com sua própria obra e de vínculo com o mundo num determinado momento"[25].

Além desse exemplo, integram a categoria de *escritos póstumos* os ensaios de Brecht com reflexões sobre a literatura e os *Cahiers* de Valéry, ressalvando-se a condição de obra literalmente póstuma desta última. Uma outra possibilidade apontada para o momento de reflexão crítica do escritor é a que se encontra nas cartas dirigidas a amigos. Postas todas essas circunstâncias, conclui Piglia, reafirmando sua posição sobre a relação em pauta: "Quero, assim, apontar que nem todos os escritores se dedicam profissionalmente à crítica mas eu diria que todos os escritores trabalham esta relação da escrita com a reflexão e com a teoria"[26].

Tal conclusão coaduna-se ao posicionamento de Piglia quanto à inexistência, do seu ponto de vista, de oposição entre o escritor e o crítico, embora reconhecendo a existência dessa oposição na prática. De modo particular, pode-se encontrá-la no que denomina *mito do escritor espontâneo*, aquele encontrado no escritor que reduz ao mínimo seu espaço de reflexão, já que tem como proposta a literatura como forma de expressão de paixão e tensão com a vida. Entretanto, Piglia discorda da existência desse modelo, afirmando: "Creio que a idéia de escritor inocente ou ingênuo, que realiza seu trabalho completamente à margem de qualquer tipo de reflexão é mito. Não há nenhum escritor que seja assim. O que existe é uma figura pública construída dessa maneira (...)". A verdadeira experiência do escritor é considerada, portanto, a escritura, uma das experiências de maior intensidade a que se pode ter acesso, discordando da formulação segundo a qual "o marco da experiência vívida garante a presença de paixão na vida e a presença de paixão na escritura"[27].

Uma segunda construção situada no cerne da oposição entre o escritor e o crítico é aquela identificada como *o modelo do crítico como inimigo do escritor*, ou seja, "o modelo do crítico como escritor fracassado", o qual circula entre os escritores, "na medida em que todos os escritores elaboramos a teoria do crítico inimigo", e encontra-se vinculado à tensão entre o escritor e a crítica jornalística: "A figura do crítico enquanto inimigo é a de quem tem poder nos meios de comunicação, alguém que tradicionalmente manipulou o mercado (...)"[28].

Identificada a existência dessa dupla construção, referida respectivamente a um modelo de escritor e a um modelo de crítico, Piglia propõe-se a definir o lugar do escritor e do crítico "como uma figura desdobrada, porém, única", refletindo inclusive sobre a pertinência ou legitimidade de se "incorporar à história da crítica

---

[25] Cf. também um outro depoimento de Piglia a respeito do lugar ocupado por essa obra no seu processo de escrita: "Leio enquanto escrevo, naturalmente, mas se devo pensar num texto ligado à escrita tenho que citar o *Diário* de Kafka: esse é um livro que só leio quando estou escrevendo" (Ricardo PIGLIA. O laboratório do escritor. In: id. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 83).

[26] PIGLIA. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico, op. cit., loc. cit.

[27] Ibid., p. 49.

[28] Id., loc. cit.

dos escritos dos escritores sobre literatura", identificando nessa possiblidade uma linhagem de escritores entre os quais se incluem Nabokov, Borges e Eliot. É nesse sentido que busca estabelecer uma distinção entre uma tradição de textos dos escritores sobre literatura (tendência à reflexão sobre literatura) e a história crítica, baseada principalmente no tipo de uso da escritura utilizada por uma ou outra. Enquanto a primeira constitui-se de textos que "não estão escritos de forma *bela*", definindo-se, portanto, por características não necessariamente ligadas ao que denomina de *escritura estetizante*, encontra-se esta numa linha da crítica literária na qual se insere, por exemplo, Roland Barthes, a respeito de quem observa Piglia: "Há nele um cuidado maior em parecer um escritor do que nos textos parcos e agressivos que costumam ter os escritores quando escrevem seus ensaios em medida mais utilitária"[29]. Pode-se observar, portanto, nesta comparação, a duplicidade de textos que remetem, respectivamente, às duas tendências de escritura voltada ao literário: reflexão de escritores sobre literatura e crítica literária.

Feito esse rápido percurso pelas considerações de Ricardo Piglia em torno do escritor e do crítico, ou, mais especificamente, como observa no título da conferência e do artigo, a respeito do *escritor enquanto crítico*, destaca-se agora um momento do artigo que focaliza a relação entre escritura e experiência, e entre a figura do escritor e a figura do crítico:

> Aliás, de fato, é preciso dizer que um escritor nada pode dizer sobre a obra que escreve. A reflexão do escritor é uma reflexão que não tem importância específica em relação a sua própria obra. Talvez neste ponto se possa dizer que um escritor é quem menos pode falar sobre sua obra mas isso não quer dizer que o escritor não possa elaborar uma série de hipóteses sobre sua concepção de literatura, sua relação com os outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e, logicamente, seu modelo de forma.[30]

Cabe aqui, pois, pôr em questão a pertinência das colocações de Piglia, principalmente no que se refere à radicalização expressa pelo absoluto da negação, quando diz que "um escritor nada pode dizer sobre a obra que escreve". Seria esta afirmativa um fato? Haveria possibilidade de se atenuar o impacto desse *nada*, convertendo-o num relativo *quase*, ou mesmo num *talvez*? A opção pela margem de segurança que facilita a inclusão das exceções representadas pelas leituras que os escritores fazem de sua própria obra permite que se considerem depoimentos de escritores de variado teor, nos quais tais leituras encontram espaço, principalmente quando se trata de escritores de ficção que também ocupam um lugar na academia, enquanto professores da área de Letras e afins.

É nesse lugar, portanto, que se pode inserir a escritora Judith Grossmann, também professora de Teoria da Literatura. Em algumas oportunidades, pronunciando-se, do lugar de teórica e crítica literária, a respeito da literatura brasileira, ou de outras literaturas, ou da literatura contemporânea, ou ainda de determinada obra

---

[29] Ibid., p. 50.
[30] Ibid., p. 49.

ou autor especificamente, inseriu no seu depoimento (conferência, comunicação em congresso) alguma reflexão sobre o seu próprio texto literário. Em outros momentos, já mais recentes, abordou especificamente a sua produção, em diálogo com toda uma tradição literária, brasileira ou não. Um perfil, portanto, que permite colocá-la próxima a Ricardo Piglia, escritor-teórico-crítico literário, como a alguns escritores brasileiros também professores e teóricos-críticos literários, entre os quais Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant'Anna e Helena Parente Cunha.

Entretanto, ao se tomar em consideração alguns dos depoimentos proferidos por Grossmann, nos quais se inserem reflexões sobre seus textos, não se pode desconhecer que a ocorrência de tais depoimentos já consiste em *referendum* daquilo que não se exime de fazer. Ou seja, corre-se aqui em direção oposta ao ato de desconsiderar quaisquer depoimentos de escritores sobre sua própria obra, conforme desenvolve Piglia no artigo em questão.

Elias Canetti, no ensaio "Diálogo com interlocutor cruel", que integra a coletânea *A consciência das palavras*, dedica-se a uma reflexão a respeito de três diferentes produções textuais que gravitam numa esfera similar, quais sejam: *apontamentos, agendas* e *diários*. Partindo sempre da perspectiva individual, da sua experiência como escritor, identifica e discorre a propósito do lugar que aquelas formas de expressão ocupam na sua escrita.

Pode-se perceber, portanto, que o *diário* exerce, no processo de escrita de Canetti, a função de um necessário texto intermediário, no qual seriam depurados os exageros de um primeiro momento de transporte das vivências às palavras, além de função estabilizadora do indivíduo escritor, desviando-o do risco de "explodir ou mesmo partir-se em pedaços"[31]. Como cada escritor tem o seu processo de escrita, de produção textual, sugere uma outra vertente a afirmação de Judith Grossmann que integra o seu "Depoimento" já aqui mencionado, qual seja: "Mas eu não gosto de textos intermediários. Eu não sou uma mulher de diários. (...) Não escrevo muita carta, eu escrevo logo meu texto. Texto literário. Não tenho muita paciência, eu faço uma elaboração mental muito rápida"[32].

Entretanto, distingue Canetti o que considera *diários* propriamente ditos dos apontamentos e das agendas, com base em algumas peculiaridades Desse modo, os apontamentos são definidos como "espontâneos e contraditórios", contendo "pensamentos que por vezes resultam de uma tensão insuportável, mas, com freqüência, também de uma grande leveza", constituindo-se em uma espécie de compensação à própria atividade de escritor literário.

É a confiança nessa espontaneidade, considerada como "o sopro de vida de tais apontamentos"[33], que Canetti estabelece como traço distintivo entre tal natureza da escrita e aquela produzida nos textos propriamente literários. Somente com o

---

[31] Elias CANETTI. Diálogo com o interlocutor cruel. In: id. *A consciência das palavras*; ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 55.

[32] Judith Grossmann. Depoimento, op. cit., p. 66-7.

[33] Elias CANETTI, op. cit., p. 57.

distanciamento no tempo é que tais apontamentos podem ser aproveitados no processo de escrita literária.

Já as *agendas*, para Canetti, constroem-se a partir do desejo de cada ser humano de preencher o que seria o "calendário vazio" que "é o calendário de todos", e no qual "os acontecimentos mais importantes marcam efemérides", processo cuja construção é assim descrita: "Mas aos poucos os anos vão ficando repletos, mais e mais retornam as datas que foram decisivas e, por fim, o homem já não tem mais um dia disponível em seu calendário: ele tem sua própria história"[34]. Estabelece ainda Canetti que as *agendas* constituem-se em núcleo para os verdadeiros diários, confundindo-se freqüentemente os dois tipos de produção textual. Entretanto, da perspectiva em que se coloca, é nítida a distinção entre ambos.

E onde se colocaria o limite entre a *agenda* e o *diário*? Canetti estabelece o seguinte: "No diário, fala-se consigo mesmo". É este o requisito para a configuração de tal tipo de texto, já que "quem vê um auditório diante de si, seja no futuro, seja depois da morte, este falseia"[35]. Dentre as funções atribuídas ao diário, ele identifica a de substituto de conversas impossíveis de concretização, função diretamente vinculada ao caráter sigiloso inerente a esse texto. Além dessa função, o diário pode ser instrumento de manifestações de obsessões, aflições e problemas particulares, constituindo-se em feição peculiar de uma determinada existência.

A declaração de Canetti de apreço ao diário, que constitui a conclusão do ensaio *Diálogo com o interlocutor cruel*, justifica-se plenamente pela sua inserção, enquanto texto, no espaço da existência, como também indica a longa lista de tópicos obsessivos integrantes de seus próprios diários, todos eles inerentes à condição humana e suas preocupações e interesses. Entretanto, apesar de todo o espaço dedicado aos escritores – inclusive a si mesmo – que cultivam a escrita de diários, reconhece também a existência de muitos outros que dedicam todo o seu tempo à escrita de seus textos literários. Ou melhor, inclui entre estes "boa parte dos melhores escritores da literatura universal", a respeito dos quais afirma:

> Existem bons escritores, e até importantes, que podem escrever um livro após o outro nesse estado de espírito. Não têm nada a dizer *para si*, pois seus livros dizem tudo por eles. São capazes de repartir-se por completo entre suas personagens. Muitas vezes, atingiram com seu trabalho uma superfície, uma textura tão rica e peculiar, que lhes ocupa ininterruptamente a atenção e a memória sensorial. Estes são os verdadeiros mestres de ofício da literatura, os felizes dentre os poetas. Para eles é natural reduzir ao mínimo o *intermezzo* entre uma obra e outra. (...) Há momentos, aliás em que desejamos um mundo no qual não seria absolutamente possível a existência de um outro gênero de poetas. Contudo, não se pode esperar diários genuínos deles. Eles até duvidarão de que tais diários possam existir. Sua segurança e seu êxito devem enchê-los de desprezo por aquelas naturezas menos homogêneas.[36]

---

[34] Ibid., p. 58.
[35] Ibid., p. 60.
[36] Ibid., p. 61.

É exatamente nesse espaço identificado por Canetti que se aloja a produção textual de Grossmann, tomando-se por base a afirmação da escritora de que ela própria tem "uma elaboração mental muito rápida", o que, a partir do trecho acima, extraído do "Diálogo com o interlocutor cruel", consistiria na redução "ao mínimo" do "*intermezzo* entre uma obra e outra". Do conhecimento da produção de romances éditos e inéditos de Grossmann, pode-se confirmar a procedência de sua inclusão entre os escritores que não se dedicam à de diários e textos afins, com a justificativa de que todo o espaço temporal estaria ocupado pela produção declaradamente ficcional.

Caberia, entretanto, um olhar sobre o *declaradamente ficcional*, já agora à luz das fronteiras sucessivamente desfeitas e refeitas entre os textos narrativos ficcionais (contos e romances) e os de uma outra ordem de narrativa (depoimentos de variado teor). O que se pode perceber é que o seu próprio texto literário cumpre a função de dar acolhida àquilo que, para outra linhagem de escritores, é preenchido pelos diários; ou seja, às "obsessões, aflições, problemas particulares" detectados por Canetti como matéria-prima por excelência dos diários, e que no caso de Grossmann, como de outros escritores, adquirem o estatuto de temas, de motivos insistentemente retomados, a ponto de configurarem um determinado perfil literário que ganha forma no espaço ficcional. No caso desta escritora, com a peculiaridade de que se observam fluxos migratórios dos referidos temas do espaço da ficção para o dos depoimentos e vice-versa, com seus possíveis e desejados deslocamentos de pontos fixos de origem, causa e conseqüência, bem como de texto predecessor ou sucessor.

Curiosamente, entretanto, a forma do *diário* é incorporada, como a da personagem Magda de *Outros trópicos* e da personagem Leda Maria de *Fausto Mefisto Romance*, bem como da forma *carta*, recorrentes nos demais romances. Seria este o modo de melhor proceder a uma interlocução como o *Diário* e as *Cartas* de Kafka, trazendo-os para o domínio da ficção, ao tempo em que se constrói todo um suporte conceitual e metodológico a respeito de tais discursos? Na verdade, o debate é travado entre Grossmann e Grossmann, a teórica-crítica leitora e articuladora do texto kafkiano, a escritora literária produtora de diários e cartas ficcionais alimentados pela leitura e interlocução com Kafka.

Pode-se observar, como um recurso muito bem integrado na estrutura composicional de *Outros trópicos,* a criação de um espaço no qual se põem em diálogo, embora em âmbito indubitavelmente ficcional, dois estilos discursivos. De um lado, o texto construído nos parâmetros narrativos, com a estrutura que lhe permite ser reconhecido como tal (narrador, personagens etc.); de outro, o texto que, embora embutido no todo ficcional, no espaço mais amplo do texto, conserva, ao menos aparentemente, suas características confessionais, de carta ou anotações de diário.

O romance *Outros trópicos* é pródigo nesse aspecto, pois, além de incorporar ao capítulo VI notas escritas por Magda numa espécie de diário, no qual registra suas sessões de terapia, apresenta no seu bojo dois capítulos integrais em forma de cartas, o XIII – "Querido filho" e o XVIII – "A pródiga", ambos correspondências que incluem a relação mãe e filho, seja diretamente (XIII), seja através

de referência a esta relação (XVIII). Além da transcrição dessas cartas, *Outros trópicos* abriga ainda referências, como à leitura por Simon de uma carta do irmão Francisco (Capítulo VI), cujo conteúdo vai sendo revelado através do narrador que, por sua vez, narra o próprio ato de leitura da carta por Simon, num procedimento em que texto da carta e discurso do narrador tornam-se um, deixando de existir ou, ao menos, atenuando-se a fronteira delimitadora dos dois espaços:

> Era uma carta de Francisco, queixando-se, para que logo o reconhecesse, de tudo, de seus papéis e da ausência deles, de sua impossibilidade, por motivos que se opunham, de modo que, para preservar a necessária liberdade, que fazer com ela? assim se encontrava, valeria a pena? não valia a pergunta, não tinha outro caminho, era o que lhe interessava.[37]

Em outros momentos, ocorrem ora citações esparsas à escrita ou ao recebimento de cartas, como parte integrante da experiência humana narrada, da qual se ressalta "o prazer de serem abertas com a espátula"[38], ora a realização de todo um ritual ligado a esse ato de escrita, desde a escolha do papel, até a configuração da caligrafia do remetente (no caso, Sara em seu relacionamento com Edmond)[39], a ida ao correio, o imaginário ligado à recepção da carta e os sentimentos que circundam esse ato de delícia e surpresa.

Além desse inventário de uma correspondência amorosa do par Sara-Edmond, recupera-se, no ato narrativo, a correspondência entre Sara e o pai de Edmond através da decisão de Sara de "proclamar sua versão dos fatos, que Edmond tivera um filho, que o doara a alguém de cujo nome não se lembrava, que tinha o menino, de cujo nome também não se lembrava, perto de dez anos, com este prego ferira a Edmond e ao súplice avô"[40].

Assim, a função das cartas, detectada no tecido narrativo, é posta em cogitação pela própria Sara, considerando-as, do ponto de vista da fábula vivida, parte de uma trama ou estratégia de uma ação, que integram uma visão de mundo, um universo ideológico a partir do qual promove suas ações:

> Para Sara as idéias eram o tecido das coisas, como o dos seus envelopes e dos seus papéis de carta, trama que ele destramava, fios que se contorciam. Travava sua luta apaixonada com aqueles com os quais se propunha a contracenar.[41]

Em dado momento, a utilização da palavra "ciladas" revela o uso que da carta se faz, como instrumento intencional para se atingir um determinado objetivo, tão comum no intrincado emaranhado das relações amorosas.[42]

---

37 GROSSMANN. *Outros trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. p. 38. Todas as citações neste artigo referem-se a esta edição.

38 Ibid., cap. 1, p. 6.

39 Ibid., cap. 10, p. 73-4.

40 Ibid., p. 78.

41 Id., ibid.

42 Cf. Ibid., p. 79.

O Capítulo XIII – "Querido filho" inicia-se com reflexões de Simon a respeito da correspondência materna e dos conseqüentes vínculos que esta estabelece ou faz permanecerem, colocando-se da perspectiva do desejo de negação ou rasura dos referidos vínculos:

> Gostaria de não abrir aquela montanha de cartas da mãe, ou, nem tanto, de deixar a sua leitura para mais tarde, ou, tanto mais, rasgá-las, evitar que chegassem ao seu endereço, impedir que fossem escritas ou imaginadas, impedir-se de respondê-las (...).[43]

Ademais, empreende-se, nesse primeiro momento, uma interpretação do próprio Simon a respeito do significado e da função das cartas na relação mãe e filho, a partir da identificação de um traço estilístico dessa escrita, qual seja, o de intercalar no texto sucessivos vocativos "querido filho", cuja importância é acentuada igualmente por intitular o capítulo: "(...) aqueles continuados chamados de volta, sempre precedidos de algum 'Querido filho', ele era isso mesmo, o querido filho que não era nem podia deixar de sê-lo (...)"[44].

Em seguida a essas incursões especulativas do protagonista e destinatário da correspondência, inicia-se propriamente a carta que compõe o capítulo de *Outros trópicos*, com a peculiaridade estilística de que a passagem de um texto para outro, ou seja, reflexões do destinatário e carta por ele recebida, se faz de modo discreto, sem qualquer marco de intensa expressividade. Nesta, a data de emissão e o vocativo inicial encontram-se acoplados ao texto anterior, sem sofrer qualquer solução de continuidade, e sem que haja ao menos um sinal de pontuação indicativo de uma pausa maior, nem mesmo qualquer destaque na disposição gráfica, como seria o caso de mudança de linha. Este é um traço que confere um estilo peculiar à carta, o da existência de um fluxo verbal ininterrupto, que vai até o final, sem qualquer pausa mais significativa assinalada, pois só encontra um ponto final na conclusão do texto, não havendo outros sinais de pontuação equivalentes.

A complicada situação familiar de Simon emerge do texto da carta da mãe e, de modo específico, do traçado da letra, o que promove a indissociável ligação entre interior e exterior, conteúdo e expressão: "(...) a letra revela, a caligrafia o demonstra, um profundo cansaço que procura se revestir da paciência das feras, o que não grita nas palavras, grita na letra (...)"[45].

Privilegia-se, especificamente, a visão materna dessa relação, pois que a carta abarca sucessivos indícios de insatisfações no relacionamento mãe e filho, denominado em determinado momento como "a funda ferida"[46], com reminiscências do passado, comparações contrastivas entre os dois filhos (Simon e Francisco), preocupações maternas, como o desejo de certificar-se da felicidade de Simon, relato da situação atual da convivência familiar (pai/mãe/Francisco). Nesse conjunto de

---

[43] Ibid., p. 100.
[44] Ibid., p. 101.
[45] Id., ibid.
[46] Ibid., p. 107.

informações e situações esboçadas, há um fato central que se pode depreender: a mãe detecta o gesto de corte, empreendido por Simon, como o ato de partir de casa, de deixar a família, símbolo identificado com o gesto concreto de fechar o portão ao sair, ou melhor, transformação de tal gesto em símbolo: "(...) eliminar a origem, fato fundamental, como se elimina a cabeça de uma tênia (...) retirando-se, finalmente, de lá, ainda assim fechando, como o pequenino gesto habitual, a fenda em si mesmo, o portão (...)"[47]. Ou, ainda, a referência a um acidente ocorrido com a mãe no dia em que escreve essa carta: (...) logo de manhã, acreditarás, feri-me no indicador da mão esquerda com um alfinete, este pequeno corte, esta falha, este descuido, está a me incomodar o dia inteiro (...)"[48]. E, finalmente, o modo de despedida como finaliza a carta, quando se substituem as tradicionais expressões de carinho, beijos, abraços, pela palavra "corte", com a possibilidade de remeter duplamente ao corte operado no relacionamento e àquele que se instaura na escrita, produzindo, de qualquer modo, um final de carta incomum: "(...) aqui o corte, sua mãe Júlia"[49].

Toda a situação configurada representa simbolicamente a relação autor e texto, com ênfase posta no vínculo que os une e na possibilidade do corte a se efetuar. Da ligação estabelecida entre mãe e filho, percebe-se ainda a substituição do vínculo natural, ou seja, a presença da pessoa, pela sua transformação em discurso, em texto.

Em estudo sobre a obra de Kafka, Deleuze e Guattari examinam o lugar ocupado pelas cartas na máquina literária, máquina de escritura ou expressão em Kafka, considerando-as "uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária, tal como a concebe Kafka", ou mesmo afirmando: "Impossível conceber a máquina de Kafka sem fazer intervir o móvel epistolar"[50].

Especificamente com relação à substituição da pessoa pela carta, verificada em *Outros trópicos*, pode-se recorrer ao estudo de Deleuze e Guattari, em tópico aproximando dessa constatação:

> E Kafka distingue duas séries de invenções técnicas: as que tendem a restaurar "relações naturais", triunfando sobre as distâncias e aproximando os homens (o trem, o automóvel, o aeroplano), e aquelas que representam a revanche vampírica do fantasma, ou que reproduzem o fantasmático entre os homens" (o correio, o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fio).[51]

Também Elias Canetti reconhece a importância que tem a vasta correspondência de Kafka com Felice, com quem manteve vínculos afetivos e de quem tornou-se noivo, correspondência esta publicada num volume de 750 páginas e que expressa "cinco anos de tormentos", na expressão desse autor de um ensaio dedi-

---

47 Ibid., p. 101.
48 Ibid., p. 108.
49 Ibid., p. 110.
50 Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI. Kafka; por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 44.
51 Ibid., p. 46.

cado à abordagem precisa e minuciosa do epistolário kafkiano, particularmente o direcionado a essa mulher[52]. Dentre outros aspectos abordados, empreende Canetti uma avaliação do que considera a principal função de tal correspondência, isto é, aquela direcionada para a sua produção literária:

> Foi, portanto, não só por nossa perspectiva posterior, um período, um período grandioso. Há na vida de Kafka bem poucas fases que possam comparar-se com esta. A avaliar os resultados – e que mais temos a nosso dispor para julgar a vida de um escritor? –, o comportamento de Kafka nos três primeiros meses da correspondência com Felice era exatamente o que ele necessitava. Percebera de que carecia, a saber, de alguma segurança à distância, de uma fonte de energia que não perturbasse sua sensibilidade mediante um contato por demais próximo, de uma mulher que existisse para ele, sem esperar mais da parte dele do que palavras, de uma espécie de transformador, cujos eventuais defeitos técnicos ele conhecia e dominava a ponto de poder consertá-los imediatamente por meio de cartas.[53]

De todas essas considerações estabelecidas por Canetti, ressalta-se aquela que reconhece, nas cartas dirigidas a Felice, uma forma de propiciarem a Kafka "alguma segurança à distância", numa possível equivalência ou analogia ao que Deleuze e Guattari identificam em Kafka como um modo de reintroduzir "o fantasmático entre os homens"[54]. Como observam esses autores, "É o envio da carta, o trajeto da carta, o percurso e os gestos do carteiro que substituem o vir (daí a importância do carteiro ou do mensageiro...)[55]. O mesmo se pode observar com referência à produção grossmaniana, a despeito da diferença de situações entre os textos aqui comparados, uma vez que, enquanto em Kafka trata-se de um conjunto de correspondência, como *Carta ao pai*, *Cartas a Milena*, *Cartas a Felícia*, o romance *Outros trópicos* de Judith Grossmann é um texto especificamente ficcional, que utiliza como um dos recursos estilísticos a construção de capítulos sob essa forma.

O Capítulo XVIII – "A pródiga" apresenta-se em forma de uma carta da personagem Déia para Simon. Como classificá-la? Trata-se, evidentemente, de correspondência em que remetente e destinatário viveram uma relação amorosa, mas, dado seu teor, seria possível incluí-la sob a rubrica *carta de amor*? O amor pode ter sido o ponto de partida na relação do passado, porque a carta descamba para a área da vingança, talvez o sentimento em que se deteriorou o amor. Revela-se, através desse texto, a crueldade das relações entre o homem e a mulher, quando Déia arquiteta, durante oito anos, um golpe a aplicar em Simon, que consiste na ininterrupta sonegação do filho a ele, e até mesmo na sonegação da certeza da paternidade. Nisso consiste o sentimento de vingança que a anima:

---

52 Elias CANETTI. O outro Processo; cartas de Kafka a Felice. In: id. *A consciência...*, p. 79.
53 Ibid., p. 87.
54 DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p. 44.
55 Ibid., p. 47.

> Não confirmo nem desconfirmo a paternidade, ele poderá igualmente ser seu filho, haverá muitas cartinhas individualizadas, como esta que você está recebendo. Conheço certamente o seu pai. Mas entre conhecê-lo e dizê-lo a distância é desmedida. E eu não direi. (...) tudo o que quer esta mulher é escrever cartas, após anos de aguardo, cartas a Simon, para se vingar daquele dia frio em que se foi, detalhe, deixou a sua própria chave em casa, após uma ceia secreta de despedida na véspera, não é possível perdoar esta sua secreta ciência (...).[56]

O tom predominante no capítulo é de uma acidez provocada pelo desencanto da mulher, cuja origem situa-se no homem, pondo-se em foco a relação entre homem e mulher, de uma ótica corrosiva, o que confere ao texto uma espécie de visão trágica da existência. Por meio da carta, Déia narra a sua história, e, como se trata de uma carta, prescinde-se da mediação do narrador, o que se configura como raro momento em *Outros trópicos*. Da trajetória dos fatos, que tem seu ponto de início na viagem de Simon e conseqüente abandono de Déia, passando pelo nascimento do filho, sua criação e os cuidados a ele dedicados, o relacionamento entre mãe e filho, o trabalho para garantir a subsistência, permanece como saldo o sofrimento de Déia, particularidade que permite à própria personagem e autora da carta empreender uma reflexão sobre dor, além de outras de natureza semelhante. A carta de Déia erige-se como monumento a Simon, forma de punição, nele instilando a dúvida, verdadeiro trabalho, núcleo de toda a sua vida, forma, enfim, de se autodefinir:

> (...) uma mulher que pode experimentar, pela mais simples ocorrência, o êxtase, não quer experimentar, uma mulher que poderia estar em qualquer parte, prefere ficar em casa, tudo o que quer esta mulher é escrever cartas, após anos de aguardo, cartas a Simon, para se vingar daquele dia frio em que se foi (...).[57]

É ainda o modo de Déia dizer adeus a Simon. Em seu âmbito, apenas ela é detentora de voz, a ele tal possibilidade não é dada. A marca da subjetividade, característica fundamental das cartas e, especialmente, das que envolvem sentimentos, das que se constituem em avaliação de toda uma vivência humana e afetiva, como esta, resulta na presença única de Déia no espaço textual, sendo tudo percebido e expresso do seu ponto de vista, inclusive o que se refere a Simon. Vê-se Simon pela ótica de Déia, dela é a única versão dos fatos.

Para se responder à pergunta inicialmente colocada quanto à classificação da carta de Déia como carta de amor, pode-se recorrer ainda ao texto de Deleuze e Guattari, no momento em que, comparando as cartas de Kafka com as de Proust, afirmam:

> Os grandes princípios são os mesmos: toda carta é uma carta de amor, aparente ou real; as cartas de amor podem ser atraentes, repulsivas, de censura, de compromisso, de proposta, sem que isso nada mude em sua natureza.[58]

---

[56] Ibid., p. 146, 154.
[57] Ibid., p. 154.
[58] DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p. 51.

Ou se pode recorrer, ainda, à "dialética particular da carta de amor" segundo Roland Barthes, nos seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, dialética ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)"[59].

A própria condição das cartas de Kafka a Felice é analisada por Canetti quanto à possibilidade de classificá-las como cartas de amor:

> Talvez não se deva esquecer que as cartas que Kafka nesse primeiro período dirigia a Felice, ainda que não se nos afigurem como cartas amorosas no sentido convencional, contêm mesmo assim algo estreitamente ligado ao amor: para ele é importante que a moça deposite na sua pessoa alguma *esperança*.[60]

E, note-se, *esperança* aqui pode ser lida como atribuição a Felice de um poder de sanidade em relação a Kafka, responsável pela preservação de um fluxo de criatividade, de expressão artística naquele escritor. Ao lado disso, Canetti reconhece a função de mediadora em Felice: "esse diálogo que Kafka mantinha consigo mesmo por intermédio de Felice"[61]. Pertencem ainda ao âmbito da classificação *cartas de amor*, no sentido peculiarmente atribuído por Canetti, as constantes manifestações de ciúme incluídas por Kafka no seu epistolário dirigido a Felice – principalmente no que se refere a outros escritores – e amplamente registradas no ensaio da questão[62]. A própria necessidade às duas ou três cartas diárias que lhe enviava pode ser lida como índice de um epistolário amoroso – embora se respeitando a *peculiaridade* desse sentido, ressaltada por Canetti –, como respaldo na justificativa barthesiana: "Como desejo, a carta de amor espera sua resposta; ela impõe implicitamente ao outro de responder, sem o que a imagem dele se altera, torna-se outra"[63].

Considerando-se, além de *Outros trópicos*, os demais romances de Judith Grossmann, pode-se abordar a inserção do item *carta* nos seus textos, da perspectiva de modelização de uma *poética das cartas*.

No Capítulo 9 – "Pélago", de *Cantos delituosos:* romance, insere-se uma carta construída no plano da imaginação – assim expressa pela narradora-protagonista: "A carta que escreveria antes, não agora", "Resposta imaginária a uma carta real"[64]. Trata-se de uma carta que pode ser inscrita na categoria *carta de amor*, posto que é declarado com "último esforço para salvar uma paixão"[65]. Há que se compreender, entretanto, a qualidade de *salvação* aí aludida, vez que não mais será aceito pela mulher (Amarílis) no seu relacionamento com o homem (Aimé). Nesse sentido, a carta funciona como advertência ao que seriam "os últimos limites" em tal relação.

---

[59] Roland BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. p. 32.
[60] CANETTI. O outro Processo; cartas de Kafka a Felice, op. cit., p. 88. Grifo do autor.
[61] Id., loc. cit.
[62] Id., ibid., p. 89-94.
[63] BARTHES. *Fragmentos...*, op. cit., p. 33.
[64] GROSSMANN. *Cantos delituosos*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985. p. 114.
[65] Id., loc. cit.

O trecho final de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, que integra o Capítulo 5 – "Infância", é constituído por uma carta, destacada do texto propriamente narrativo por uma linha pontilhada, recurso gráfico a assinalar a diferença de registro escrito. A forma *carta* preenche os requisitos da data precedendo o texto e do destinatário – Victor –, prescindindo, porém, da assinatura final. A frase inicial – "para isso se ama, para escrever cartas de amor, love letters."[66] – permite a inserção desse texto na categoria *carta de amor*, confirmada pela continuidade do texto (e contrariamente ao que acontece em *Cantos delituosos*, conforme assinalado). Entremeiam-se, na carta, pequenos momentos de afirmação do sentimento amoroso, tanto da protagonista como de outras personagens das quais se torna porta-voz; relato de tarefas do cotidiano e de vivências pessoais, como um filme a que assistira; e, principalmente, reflexões empreendidas a partir do registro de algum desses fatos referidos. É nesse terceiro aspecto que se pode identificar, na forma peculiar de escrita representada pela carta, o imbricamento entre o dado factual e sua transposição à esfera da especulação reflexiva, que caracteriza tanto a protagonista deste romance quanto as demais personagens configuradoras de uma voz grossmaniana – aspecto a ser ilustrado pelos trechos: "(...) a saudade é a própria substância das cenas de reencontro"[67]; "Liberdade é isso, fazer o cálculo perfeito antes e saltar"[68].

No Capítulo 20 – "A passagem", de *Nascida no Brasil Romance*, assoma um novo tópico na relação Manfredo/Cândida Luz, bem como no tecido narrativo: a correspondência entre este casal, motivada pela viagem de Manfredo a Salvador. A partir daí, configura-se a construção aqui denominada *uma poética das cartas*. De modo similar ao que ocorre em *Outros trópicos*, valoriza-se todo o universo que circunda a carta e o ato de escrevê-la, como é dito a propósito de Manfredo: "Nada para ele substituía a textura dos envelopes, das cartas, dos carimbos, das datas, dos selos. E agora também para ela seria assim"(p. 242). Acompanhando Manfredo nessa trilha, Cândida Luz atinge a zona da extrema sofisticação, o que revela o seu caráter esteticizante, ou a transformação de qualquer elemento prosaico em objeto estético, confluindo, mais uma vez, para o eixo desta reflexão, que é revelar o perfil do artista subjacente às diversas personagens no universo ficcional de Judith Grossmann:

> E os papéis de carta. Um deles tinha na orla, do lado esquerdo, uma guarnição de amores-perfeitos, miosóticos, mais uma flor cor-de-rosa. Um besouro vermelho e preto passeava entre as folhas de um amor-perfeito. Muitas vezes escrevia neste papel, combinando ou não esta primeira folha com as dos blocos rosa, azul, amarelo, verde, um deles, ou vários, ou todos, conforme a ocasião e a extensão da carta.[69]

---

[66] Ibid., p. 186.
[67] Id., ibid.
[68] Ibid., p. 187.
[69] Ibid., p. 242.

Embora o assunto central da correspondência entre Manfredo e Cândida Luz fosse o casamento[70] – além de outros, como a educação das crianças[71] –, constrói-se um metadiscurso a respeito da carta e da própria escrita, o que faz a convergência para a literatura: "(...) as cartas eram sobretudo sobre as cartas, que fora o único jeito que encontrara para escrever cartas. Uma enorme consciência do seu corpo lhe vinha quando as escrevia"[72]. Prossegue o texto com o desenvolvimento de uma relação entre corpo e escrita, na qual o corpo apresenta os sintomas físicos advindos do contato com a escrita, e até com a recepção da carta, enquanto prática instauradora de um ritual que a consagra – a carta – como "primoroso precioso objeto"[73].

Cria-se, neste momento do capítulo e do romance, o espaço da carta – texto naturalmente destinado ao registro dos fatos, dos sentimentos, dos pensamentos, das relações – como aquele que favorece a manifestação da arte como modo de registro. Isto é, a cena da mulher que lê a carta serve de matéria para a representação artística, seja através da pintura, da dramaturgia ou do cinema:

> E atravessara mares, ares, quando então esta mulher procurara o momento propício de sua leitura, uma iluminação natural ou artificial, favorável, uma posição, de pé ou sentada, confortável, para o seu corpo, preparando todos os seus sentidos para a ação. Os pintores sabiam disso, eles eram os seus melhores amigos, e na ausência deles, os dramaturgos, quem sabe os cineastas, prestavam alguns razoáveis serviços que não podiam ser inteiramente desprezados, às vezes tinham êxito, às vezes fracassavam, na transposição da aludida cena, a mais rica, a mais intrincada.[74]

Da amplitude de perspectiva que aflora do texto de Grossmann, considera-se ainda a diversidade histórica, temporal e espacial de assuntos constantes das cartas, conforme inventário ao qual procede o narrador à página 244.

Portanto, com relação à afinidade existente entre a produção ficcional de Grossmann e o texto de natureza epistolar – enquanto um dos registros de escrita passíveis de incorporação à sua narrativa, convém sempre lembrar –, ressaltam-se para o leitor os recorrentes e precedentes vínculos com a produção de Kafka, com destaque para seus *diários e cartas*, como foi observado a partir dos ensaios de Elias Canetti.

Da produção textual de Grossmann, assomam dois textos que se utilizam da forma *diários*, enquanto processo de construção da narrativa, pela inserção dos mesmos ao seu tecido discursivo: *Outros trópicos* e *Fausto Mefisto Romance*.

Em *Outros trópicos*, o Capítulo VI – "Liças e treliças" inclui um trecho de diário da personagem Magda, mais precisamente um livro de notas sobre sessões na clínica onde faz terapia, o qual ocupa pouco mais de uma página do capítulo.

---

70 Cf. Ibid., p. 242-3.
71 Ibid., p. 244-5.
72 Ibid., p. 243.
73 Id., ibid.
74 Ibid., p. 243-4.

Tem-se acesso a tal livro de notas através da intermediação de Simon, que o encontrara numa de suas visitas ao apartamento de Magda – do ponto de vista da trama – e, ainda, através da intermediação do narrador onisciente, do ponto de vista da estruturação narrativa. É através de tais elementos mediadores que o leitor é informado da real dimensão do livro de notas: "Isto continuava por umas duzentas páginas"[75].

Da leitura do trecho das anotações de Magda que integra o capítulo, percebe-se como cabe situá-lo na qualidade de *diários*, em confronto com os *apontamentos* e as *agendas*, como o faz Canetti: "No diário, fala-se consigo mesmo"[76]. É o que Magda faz nesse espaço textual reservado para sua reflexão, uma vez que seu interlocutor não é outro senão ela própria. Toda a consciência que demostra ter a respeito da terapia e da eficácia ou não de seus métodos adquire o estatuto de um metadiscurso, na medida em que tece, aproveitando-se da largueza dos limites da narrativa ficcional, que permite incorporar ao seu tecido discursos de outra procedência, como o *diário* em questão, mas também como a *carta* (objeto de considerações anteriores) e o *filme*.[77]

O tom do trecho de diário incluído no *Fausto Mefisto Romance* é outro. Através da leitura, feita pelo Doutor Fausto, de um dos sete cadernos deixados por sua esposa Leda Maria, após sua morte, recupera-se a voz dessa mulher, que conta sua própria história. O sétimo caderno – aquele escolhido para leitura – representa o relato de Leda Maria, iniciando no dia do seu casamento e construído em processo de recaptura, pela memória, de fatos e momentos em si inscritos, os quais não obedecem a uma ordem cronológica, mas sim a alguma razão não expressa de se terem mantido indelevelmente registrados: "Menina e moça, enfim caso-me, numa altura que, para uma pessoa como eu, é bastante tardia. Lembro-me de mim, menina, em minha roupinha marinheira e com o meu gorro (...)"[78].

Dessa narrativa empreendida no diário – aqui denominado *cadernos* –, assoma um aspecto da expressão de uma vivência experimentada por Leda Maria, mas que adquire o estatuto de uma reflexão formulada pelo artista, pelo escritor, a respeito da sua atividade ou função nomeadora da realidade:

> Era isto, exatamente isto, que, naquele tempo, eu sequer alcançava dar nome ao que sentia, e este inominável tornava ainda mais fundo o meu desespero. Mas depois aprendi, e como aprendi, e hoje sei dar nome absolutamente a tudo, e dar nome foi o melhor medicamento que já encontrei até agora para a minha dor.[79]

Depreendem-se ainda desse registro alguns índices do projeto ideológico da ficção de Grossmann, os quais ecoam também de sua produção teórica e crítica.

---

[75] Ibid., p. 41.

[76] CANETTI. Diálogo com o interlocutor cruel, op. cit., p. 60.

[77] A respeito da inclusão do filme no romance em foco, observem-se os capítulos XV e XIX, que se constituem em narrativas de filmes feitos por Simon.

[78] Judith GROSSMANN. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 60. Todas as citações neste artigo referem-se a esta edição.

[79] Ibid., p. 61.

São eles: a lacuna existente entre a realidade empírica, existencial, e o ato de expressá-la, de transformá-la em linguagem, reflexão que pode ser estendida ao processo de articulação de um discurso literário. E, em seguida, a percepção da função ou do poder curativo da escrita para o artista, que pode ser identificada como uma forma de catarse para reorganização de seu mundo subjetivo, afetivo e emocional.

É dessa perspectiva, portanto – a do intervalo existente entre a vivência dos fatos e sentimentos experimentados pela protagonista, e a expressão verbal dos mesmos através da escrita –, que se recuperam os fatos que são narrados. E aqui, convém esclarecer, recuperação tanto por parte da voz que narra, através da escrita do diário, ou seja, a de Leda Maria, quanto por parte do leitor, em seu correspondente ato de leitura.

Faz-se também pertinente assinalar o ângulo de onde se coloca a voz escritora/narradora de Leda Maria, isto é, aquela que escava um espaço no qual alojar as experiências ou vivências básicas da condição feminina, no despertar das primeiras sensações da sensualidade e da sexualidade ainda na infância, passando pela incontida explosão das modificações ocorridas na adolescência (expressas pela emissão de gritos), até chegar à primeira vivência do relacionamento sexual, experimentado em sua ambivalência – noite de núpcias com todas as suas representações, precedida pelo ato legitimador da cerimônia religiosa do casamento, a qual, por sua vez, é precedida, tanto no trajeto de casa para a igreja quanto da entrada da igreja até o altar, por uma seqüência de estupros realizados por figuras alegóricas: o gavião, o vento, o anjo, o cisne e o embuçado. Destaca-se, de toda a narrativa dessas experiências, um trecho em que o diário dá a expressão ao sentimento de mulher de uma Leda Maria menina, formulado através de uma pergunta, a qual não espera que lhe venha qualquer resposta. Trata-se daquele tipo de pergunta indicativo da perplexidade de um sujeito, ou melhor, de um momento de lucidez ou consciência de que sua condição – no caso, a condição de mulher e de criança – não pode ser compartilhada. Defronta-se o sujeito, desse modo, com a solidão: "Alguém neste mundo sabe de fato o que é uma menina? Exceto os que sabem, ou souberam"[80]

Vários recursos podem ser levados em conta, ao se empreender a tarefa de efetuar um *constructo* resultante de leitura e apreensão do universo ficcional de um escritor. No caso em foco – o da ficção de Grossmann –, chama a atenção a existência de textos introdutórios a alguns dos romances, explicitamente dirigidos pela escritora ao leitor. Inicialmente, em *Outros trópicos* (1980), uma pequena nota que aqui se transcreve, e que ocupa a página de abertura do texto, abaixo da *Dedicatória,* página essa que precede a do *Sumário*:

> Ao Leitor
>
> Não sei se caberia pedir desculpas pela liberdade infinita que este livro exigiu. Sei apenas que, em tal emergência, tive simplesmente de tomá-la para que ele não deixasse de ser.
>
> J.G.

[80] Ibid., p. 66.

Trata-se de uma pequena nota que apresenta dois índices – destinatário e remetente – e a cujo caráter virtual do primeiro relaciona-se a explícita declaração de autoria do segundo, contida nas iniciais J.G. Da nota em si, pontua-se a extrema liberdade do ato criativo, questão vital acolhida pela escritora como possibilidade de existência do seu objeto (texto).

Em *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (1995), inclui-se um capítulo introdutório, intitulado "Do Autor ao Leitor", no qual se estabelece o indispensável vínculo aí anunciado, em reiterados e irresistíveis convites à participação do leitor, que acontecerão no decorrer da narrativa, fundamentando-se uma relação em que *contar* e *ouvir* são indissociáveis e integram conjuntamente o fluxo narrativo. Tal texto inicial constitui-se, ainda, em primeira e aguçada leitura dessa obra de ficção, situando-a na sua fábula, na sua estrutura, no seu processo de construção, enquanto "monumento todo feito de palavras"[81], em sua ambiência, em seu diálogo com as obras artísticas e literárias dos predecessores (em especial, a de Marcel Proust, destacada no título) e dos contemporâneos (aí incluindo-se a própria Autora, em outros momentos de sua obra), com os diversos signos indicativos do mundo urbano em que se insere, do qual o sinal máximo é o cenário em que transcorre grande parte da narrativa: um *shopping*. E, finalmente, possibilitando ao leitor descortinar algumas portas de acesso à obra, acenando-lhe com várias partes componentes desse texto, o qual, como um caleidoscópio, oferece uma variedade de imagens e permite uma escolha.

Entretanto, caberia a pergunta: trata-se, esse sujeito enunciador do discurso, da escritora Judith Grossmann, ou de uma voz ficcionalmente autoral, a encenar um gestuário e um discurso aparentemente factuais? Apresentando uma proposta acerca dos "Protocolos ficcionais", como intitula um dos capítulos do seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco parte de uma distinção, estabelecida por muitos teóricos, entre narrativa *natural* e *artificial*, cuja diferença consiste no fato de que a primeira "descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade)", enquanto a segunda "é supostamente representada pela ficção, que apenas *finge* dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional". O que Eco põe em debate é justamente o rigor dessa tipologia, ao considerar que "as coisas nem sempre são tão bem definidas quanto a visão teórica pode levar a crer" e que "qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contra-exemplos"[82]. Procedendo, no capítulo, ao levantamento de uma série de exemplos nos quais se lê a vida como ficção ou a ficção como vida, ao mesmo tempo identifica os vários sinais *textuais* ou *paratextuais* de ficcionalidade, levando em consideração a maior ou menor explicitação dos referidos sinais. Da identificação dos diversos sinais

---

[81] Judith GROSSMANN. *Meu Amigo Marcel Proust...*, p. 15.

[82] Umberto ECO. Protocolos ficcionais. In: id. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 125-7.

ficcionais que integram um texto, as considerações de Eco conduzem à afirmativa da inexistência de um *sinal incontestável de ficcionalidade*, desde que se encontre apenas uma obra de ficção que não apresente nenhuma dessas características[83].

A mesma linha de procedimento ocorre em *Nascida no Brasil Romance* (1998), cujo capítulo introdutório "Luzes da Sacada", uma espécie de prólogo ou nota da Autora, recompõe o processo criativo do romance, apresentando detalhadamente a própria visão original do que seria futuramente esse texto – o projeto do texto? O elemento do processo criador, denominado pelo discurso teórico de *concepção*? Assina o referido capítulo "A Autora", denominação que nem assume o lugar explícito da escritora Judith Grossmann – como ocorre em *Outros trópicos*, através das iniciais J.G. – nem tampouco omite simplesmente tal índice de autoria.[84]

Identificando-se já na Autora (como assina o texto introdutório, com A maiúsculo) um índice de ficcionalidade, persona tornada autônoma da escritora Judith Grossmann, a Sacada configura-se como espaço simbólico que representa, como seu sentido referencial, o ponto de onde se descortina um quadro, de onde se tem uma determinada visão, em suma, lugar de contemplação. É da Sacada, portanto, que é dada à Autora a possibilidade de vislumbrar a sua futura criação sob a forma de um quadro, de uma cena, que progressivamente se foi compondo: Cândida Luz e as duas crianças, a aproximação de Manfredo, "E por trás, ainda, as duas casas, as árvores, os frutos, os bichos, as flores, as multidões, as avenidas, as ruas, as praças, as edificações da cidade, os tempos e os cenários do universo"[85]. É desse núcleo embrionário, portanto, que se irão construir a fábula e a trama do romance, enfim, todo o tecido narrativo.

Com relação ao volume de poemas *Vária Navegação: mostra de poesia* (1996), a escritora Judith Gossmann assume declaradamente o seu lugar de autora, duplamente autora: do volume de poemas e do texto crítico que funciona como uma espécie de prefácio, intitulado "Recepção do leitor", o qual vem por ela assinado. Esse texto pode ser percebido como uma espécie de inventário ou avaliação geral de sua produção, feita nesse determinado momento – o da publicação do presente volume, em 1996 –, contendo inclusive dados elucidativos, para o leitor, do seu processo de composição, do seu universo artístico e do seu imaginário, quando se destaca a íntima relação de parte dessa produção poética ("O Anjo constante") com a pintura de Salvador Dalí. Adquire relevo também, para auxiliar na compreensão do conjunto de textos dessa escritora, o que afirma: "Sou poeta, sou ficcionista, mas o que imanta a agulha da bússola é a poesia, e dela depende a própria substância de minha obra de ficção".[86]

Uma variante desse procedimento é a que se encontra acompanhando a publicação do conto "As tranças de Charlienne" em *A Tarde Cultural*, o qual recebe

---

83 Ibid., p. 130-1.

84 Vale, para esse caso, a mesma avaliação operada por Eco, conforme aqui se referiu ao romance anterior.

85 Judith GROSSMANN. *Nascida no Brasil...*, p. 11.

86 GROSSMANN. *Vária Navegação*: mostra de poesia. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996. p. 19 e 15.

a denominação *Modo de usar*, denominação a qual, conforme afirma a própria autora, "(...) não por acaso, intitulo ao alto a partir de uma analogia extraída da medicina, contendo indicações de uso para algum possível fármaco, para que nenhum mal e todo o bem produza".[87]

Portanto, além dos aspectos que se podem extrair do trecho acima citado – o caráter indicador de caminhos para a leitura, abridor de trilhas ("indicações de uso") e as referências a uma possível função terapêutica da leitura, inspirada no *phármakon* platônico, em seu jogo de veneno e antídotos simultâneos –, o *Modo de usar* inclui as razões da escolha do conto para publicação, dentre muitos outros inéditos, onde se situa uma breve e substancial síntese-tema do conto, a apontar para uma constelação de temas que integram sua contística e outros textos, para finalizar com o estabelecimento de uma relação intertextual entre este conto e a obra de Joyce, *Retrato de um artista quando jovem*, através do jogo parodístico: "Em síntese, um novo conto sobre um velho tema, cujo outro nome, nem tão secreto assim, poderia ser *Retrato de artista enquanto menina* (JG)"[88].

Finalmente, em *Fausto Mefisto Romance* (1999), dois textos precedem os cinco capítulos de que se compõe o romance: "Prefácio da Autora" e "Recepção do Leitor". O primeiro, de caráter explicitamente pessoal e subjetivo, contém a declaração da autora de seus débitos para com os escritores e pintores (especialmente os primeiros):

> Nós, escritores, possuímos uma vasta família, à qual pertencemos, e esta ilustre família é a literatura de todos os tempos, na qual estamos reunidos, bem como a própria história da arte. Desde o princípio, e foi muito cedo, considerei-me em débito com todos os escritores com os quais me senti afim, e como a sua lista se prolongaria interminavelmente, farei apenas alguns destaques inescapáveis: os irmãos Grimm, Esopo, Defoe, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Marlowe, Goethe, Tolstoi, Joyce, Woolf, Mansfield, Kafka, Proust, Rilke, Thomas Mann, Lorca, Bandeira, Jorge de Lima, Machado, Lispector.[89]

Ao lado do débito de ordem literária, declara também aquele de natureza afetiva e/ ou profissional, através de agradecimentos a amigos, familiares, instituições do saber pelas quais passou, críticos literários, membros de júris, editores, assessores domésticos e pessoal de livrarias[90].

Já a "Recepção do Leitor", como indica o próprio título, destina-se a prover tal sujeito – o leitor – do instrumental necessário, ou mais adequado, para proceder à melhor apreensão possível do romance. A esse propósito, pode-se observar que

---

87 GROSSMANN. As tranças de Charlienne. *A Tarde Cultural*, Salvador, 17 dez. 1994, p. 6. Conto republicado em: GROSSMANN. *Pátria de histórias*; contos escolhidos de Judith Grossmann. Seleção e organização de Lígia Telles. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: EDUFBA/CEB, 2000. p. 57-64. (Col. Bahia: Prosa e poesia. Ildásio Tavares [Coord.]).

88 Id., ibid. Pode-se observar a recorrência do tema da infância nos vários textos de Grossmann, notadamente em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, quando intitula inclusive um capítulo (o de número 5), espécie de recuperação arqueológica quer da infância da personagem narradora, quer de fragmentos que permitem ao leitor atento rastrear possíveis índices de caráter autobiográfico.

89 Judith GROSSMANN. *Fausto Mefisto...*, p. 11.

90 Ibid., 12-3.

o texto vem assinado por Judith Grossmann, o que não acontecera no "Prefácio da Autora", embora a mesma estivesse explícita. Neste texto, Grossmann oferta ao leitor – ou o recepciona com – as matrizes do seu Fausto, ao tempo em que o situa como um Fausto "tropical e brasileiro (...) ele próprio Fausto e Mefisto, já tendo internalizado a condição de ajudante mágico, mas desta vez não apenas para curar-se a si mesmo, mas para curar os homens"[91]. Atualizando o mito fáustico, Judith Grossmann faz com que, neste romance, seja ele "Atravessado nietzchianamente por todos os nomes da história"[92] – Hamlet, Rousseau, Freud, Jung, Marx, Einstein, misturando-se, aqui, personagem ficcional e pensadores/escritores – "(...) enfim todos os nomes que o leitor, a partir do seu próprio histórico, possa atribuir ao nome individual deste personagem (...)"[93]. É digna de nota, portanto, a visão da escritora a respeito do lugar ocupado pela leitura, a qual não se pode eximir das marcas dos escritos do seu próprio tempo, inscrevendo na sua produção ficcional os grandes paradigmas do pensamento da virada do século XIX para o XX, sugerindo ao leitor as trilhas de leitura mais adequadas ao seu texto.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. (Signos).

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*; ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka*; por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Passagens, 1992.

GROSSMANN, Judith. As tranças de Charlienne. *A Tarde Cultural*, Salvador, 17 dez. 1994. p. 6.

GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos:* romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

GROSSMANN, Judith. Depoimento. *Estudos lingüísticos e literários*, Salvador, ILUFBA, n. 15, 1993. p. 47-71.

GROSSMANN, Judith. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GROSSMANN, Judith. *Nascida no Brasil Romance*. Salvador: EDUFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

GROSSMANN, Judith. *Outros trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

GROSSMANN, Judith. *Pátria de histórias*; contos escolhidos de Judith Grossmann. Seleção e organização de Lígia Telles. Rio de Janeiro: Imago, Salvador: FACED, 2000. (Col. Bahia: Prosa e poesia. Ildásio Tavares [Coord.]).

GROSSMANN, Judith. *Vária Navegação*: mostra de poesia. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia 33*; revista de literatura, Florianópolis, UFSC, n. 1, 1980. p. 47-59.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

---

91 Ibid., p. 15.
92 Ib., ibid.
93 Ibid., p.16

Crítica e literatura nos periódicos brasileiros dos anos românticos

Luiz Roberto Cairo

Universidade Estadual de São Paulo/CNPq

Resumo

A imprensa brasileira teve sua origem e desenvolvimento muito mais literários do que propriamente jornalísticos. Esta tradição literária se explica pelo fato de estar entregue ao poder de homens de letras. Estes fizeram com que nosso jornalismo tivesse um sabor literário, e a literatura e crítica literária absorvessem certas características jornalísticas. Este trabalho pretende apresentar um retrospecto do periodismo cultural dos anos românticos, enfatizando a relação orgânica que originalmente existiu no Brasil entre literatura e jornalismo, fruto da simbiose dos nossos escritores, que, nos jornais e revistas, exerciam ao mesmo tempo os papéis de literatos, políticos e jornalistas, suprindo assim a escassa circulação de livros numa sociedade em formação.

Abstract

The origin and development of the Brazilian press was more literary than in periodical newspaper style. This literary tradition happened because the newspaper were edited by the Brazilian writers. They're responsible for the literary flavour of our newspaper and consequently the journalistic taste of our literature and literary criticism. This essay attempts at presenting a retrospective view of the cultural periodicals from Brazilian Romanticism, pointing out this organic relationship between literature and journalism, which always happened in Brazil.

Antes da vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, a circulação de todos os veículos de cultura era controlada pela metrópole. Não havia *tipografia nem livraria e qualquer espécie de papel impresso só podia vir de Portugal, depois de passar pelo crivo da censura.* (Broca, 1979:42). Os leitores aqui existentes liam apenas o que o governo português lhes permitia ou o que conseguiam adquirir através do contrabando. Assim os colonos letrados leram de maneira clandestina tanto as obras de Voltaire, quanto de Rousseau e dos enciclopedistas franceses, cujo acesso lhes era proibido.

Além disso, todas as tentativas de estabelecimento de uma imprensa, no Brasil, até então, não lograram êxito. Somente através do decreto de 13 de maio de 1808, data do aniversário do rei Dom João VI, a imprensa foi finalmente fundada, tendo sua origem e desenvolvimento muito mais literários do que jornalísticos.

Esta tradição literária se explica pelo fato da imprensa brasileira estar entregue, desde o início, ao poder de uma elite formada por homens de letras. Estes fizeram com que o nosso jornalismo tivesse um sabor literário, e, conseqüentemente, tanto a literatura quanto a crítica literária por eles produzidas absorvessem também características jornalísticas.

Diferentemente de outros países, onde a literatura foi influenciada pelo estilo jornalístico, no Brasil, a literatura iniciou o processo de construção de sua autonomia simultaneamente com o início das atividades jornalísticas. Isto fez com que se operasse naturalmente uma simbiose entre as duas atividades exercidas pelas mesmas figuras que, como escritores, nos jornais, publicavam suas produções literárias – poemas, crônicas, novelas e romances-folhetim, contos e ensaios – e, como jornalistas, ao informarem os leitores, através de noticiários e reportagens, faziam-no literariamente.

Como, no discurso jornalístico, a escolha do assunto e o tipo de enfoque estão ligados diretamente ao horizonte de expectativas do público, e tudo depende do interesse, da aceitação e compreensão do mesmo, por conta do vínculo estreito existente entre emissor e receptor, que determina seu caráter informativo, objetivo e de fácil assimilação, o discurso literário dos escritores brasileiros mesclou-se tam-

bém com estes objetivos, visando tanto à fácil apreensão do significado da mensagem quanto à satisfação do gosto de um público leitor em formação.

Assim, o jornalismo e a literatura brasileira, simultaneamente, foram-se construindo, decorrendo daí o caráter informativo e superficial principalmente da crítica literária produzida, no Brasil, até pelo menos os anos 20 do nosso século, conforme registro de João Luiz Lafetá, ao analisar a obra crítica de Agripino Grieco, cujo discurso crítico é um bom exemplo desta simbiose jornalístico-literária:

> Sua palavra fácil, seu estilo eloqüente, a presença constante do humor, facilitariam a adaptação a um métier, que hoje designaríamos pelo nome de colunismo, jornalismo, noticiário literário ou mesmo crônica literária, mas nunca de crítica. De fato, se havia àquela época (refiro-me à década de 20), entre a maioria dos escritores que comentavam os livros surgidos, qualquer intenção de crítica, esta ficava apenas na intenção. (Lafetá, 1974:31)

Com os devidos descontos, pode-se dizer que esta observação feita por João Luiz Lafetá com referência ao crítico fluminense, na verdade, poderia ser estendida à crítica literária brasileira do século XIX. Este traço marcante da crítica de 20 é, na verdade, uma herança dos críticos brasileiros do século XIX.

Exercitar a crítica literária para eles era *informar ao público de que tratava o livro* (1974:31), às vezes, através de um resumo do enredo e de uma biografia do autor. A análise do texto ou das idéias do autor nem sempre existia.

O caráter informativo do discurso jornalístico transformava a crítica num noticiário, em que geralmente se fazia a paráfrase da obra a ser analisada. Neste caso havia aquilo que Lafetá muito apropriadamente denominou de crítica/noticiário. Esta, às vezes, não passava de digressões sobre um assunto qualquer.

Ao mesmo tempo, observa-se um outro tipo de crítica, a crítica/crônica na qual o crítico estava mais interessado no ato de escrever propriamente dito do que em escrever sobre determinada obra, e o resultado era um simples exercício de estilo. A crítica transformava-se em literatura, pois desaparecia a intransitividade do escrever o objeto.

Por outro lado, a existência desses traços, às vezes, tão fortes que parecem afastar o crítico da sua função, ao menos no século XIX e primeira década do nosso século, não invalida nem faz de "*qualquer intenção de crítica*" (1974:31) apenas uma intenção.

Até o século XVIII, quase não existe, no Brasil, um público leitor de literatura brasileira. O que havia era uma literatura produzida para leitores portugueses e, em alguns casos, esparsas manifestações de literatura dirigidas ao público brasileiro.

Ao tratar dessas manifestações de literatura brasileira, o crítico Antonio Candido deixa claro que a existência de uma literatura supõe um pólo produtor, um pólo receptor e um meio de transmissão, e isto não havia no Brasil até o final do século XVIII. (Candido:1971)

A preocupação consciente com uma literatura que se dirigisse ao público brasileiro só vai existir com a independência política, quando surge, efetivamente, o

brasileiro. Antes ocorrem obras isoladas com esta preocupação, mas não *um sistema vivo de obras agindo umas sobre as outras e sobre os leitores*. (Candido, 1973:74)

No século XIX, com a autonomia nacional, começa a haver um incipiente público de literatura brasileira. Em sendo assim, os escritores nacionais tinham como missão a implementação do processo da circulação literária a fim de construir o que seria a literatura brasileira. Para isto, lançam mão de recursos que os levem a despertar o interesse pela leitura, e isto não foi uma tarefa fácil, conforme demonstrou, brilhantemente, Luiz Costa Lima, ao falar sobre o sistema intelectual no Brasil:

> Assim, embora o romantismo já tivesse tipografias à sua disposição, a literatura continuava fundamentalmente cúmplice da oralidade. E a maneira de converter a página escrita em forma oral consistia em oferecer uma leitura fácil, fluente, embalada pela ritmicidade dos versos iguais (Gonçalves Dias) e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental. É bastante sugestiva, para entendermos a imagem do leitor pela qual se guiava o romancista, a maneira como Alencar imagina o seu: '...embalando-se na macia e cômoda rede', na 'hora mais ardente da sesta', folheando as páginas de seu escrito, 'para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado' ('Prólogo' de Iracema). Quando o tema não favorece tal relaxamento, o escritor há de se esforçar em não cansar seu leitor, pois doutro modo as revistas e jornais da família, consumidas pelo público feminino e pelos jovens ainda não iniciados, não se interessariam por suas crônicas e folhetins. (Lima, 1981:7)

Este quadro permaneceu por longo tempo. Não só Alencar, mas também Machado de Assis conviveu com esta realidade, haja vista a maneira como ele se dirigia aos leitores, nos seus textos.

Se o autor de obras de ficção teve que lançar mão desses recursos, ao crítico literário, o analista dessas obras, coube tarefa ainda mais árdua, a formação de dois tipos de público: o leitor das obras de ficção e o leitor da crítica.

Sendo assim, coube ao crítico despertar, no seu discurso, o interesse pela leitura das obras a serem analisadas e implementar o outro lado, a discussão, a análise e o julgamento das obras que eram e das que viriam a ser consumidas. Por causa disto, lançou mão de recursos como o noticiário e a crônica.

O aspecto noticiário da crítica portanto foi importante, na medida em que informava o público e, concomitantemente, germinava a curiosidade que o conduziria à leitura efetiva da obra. Caso isto não acontecesse, estava assegurado, até certo ponto, o conhecimento da obra em análise.

O lado da crônica aparece naturalmente no discurso da crítica brasileira do século XIX por conta da eloqüência bacharelesca que constituía outra marca característica da geração de críticos desta época. Difícil escapar à retórica bacharelesca, pois, a vida intelectual, no Brasil, girava em torno das Faculdades de Direito.

Os escritores eram jornalistas, os jornalistas eram escritores e, em sua maioria, todos eram bacharéis.

O aspecto crônica portanto se liga a um outro problema apontado por Luiz Costa Lima, em seu estudo sobre o sistema intelectual brasileiro: a cumplicidade da literatura com a oralidade. (Lima, 1981). Na crônica, cabe a palavra fácil, comovente, a eloqüência bacharelesca, que, na verdade, chegou ao Brasil através dos sermões dos jesuítas, e, posteriormente, dos panfletos e das odes cívicas destinadas a comover o grande público.

A crônica se deu muito bem entre nós. Através dela, é possível levar ao leitor problemas sérios e graves numa linguagem sedutora, digestiva, fácil. E este era um dos objetivos do crítico literário que se dirigia a um público em formação.

O aspecto da oralidade como um dos traços culturais mais significativos do sistema intelectual brasileiro foi um grande achado de Luiz Costa Lima. Esta oralidade a que denominou de auditividade, para evitar eventuais confusões com o que fosse cultura oral, contribuiu para uma melhor compreensão da história da crítica e da literatura brasileira. Para ele:

> Ao contrário, em sua versão romântica e moderna, o estilo auditivo é sedutor, não por horrorizar, por inspirar gestos de pesado arrependimento, que levariam a ser imediatamente engrossadas as filas dos confessionários, mas por seu tom acariciante, de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo, de conversa despreocupada. A crônica, tão bem aclimatada ao Brasil, é o seu gênero por excelência. A cultura auditiva é portanto fundamentalmente uma cultura que se transmite sem cadeias demonstrativas. (1981:16-7)

Hoje, parece estranho um discurso crítico que, em muitos momentos, privilegiou os aspectos noticiário e crônica, em detrimento da análise da obra, mas não se deve esquecer que a preocupação com a obra em si mesma, com a literariedade, é uma preocupação até certo ponto recente, uma preocupação do século XX. À crítica de então importava o conhecimento da personalidade do autor da obra e da sociedade que a produziu e a consumiu.

Afrânio Coutinho, neste sentido, faz uma observação que é um lembrete importante para todo e qualquer estudioso da crítica brasileira do século XIX.

> Na constituição desse sistema entravam elementos oriundos das ciências, o que era a norma na sua época, mormente das ciências naturais, biológicas e sociais. Eram critérios, portanto, de cunho e origem extraliterária. A compreensão de que aos fatos literários há que julgar com critérios literários, é noção que se esperaria ainda algum tempo para admitir. (Coutinho, 1981:155)

Se este era o formato do discurso da crítica do século XIX, do ponto de vista temático o que se observa é um discurso voltado para a construção da nacionalidade.

Com esta preocupação, escritores, críticos e jornalistas produziram seus textos para serem veiculados principalmente em periódicos e, eventualmente, serem depois publicados em forma de livro.

Ao tentar fazer um breve retrospecto do periodismo cultural no Brasil dos anos românticos, constata-se que a primeira revista brasileira de que se tem notícia era literária e foi publicada, em 1812, na Bahia. Chamava-se *Variedades ou Ensaios de Literatura* e teve uma vida efêmera e muito pouca repercussão. (Moisés e Paes, 1980:359)

Mais tarde, em 1833, os docentes e alunos da Academia de Direito de São Paulo, membros da Sociedade Filomática, publicaram, de junho a dezembro de 1833, pela Tipografia do Novo Farol Paulistano, a *Revista da Sociedade Filomática*, cuja circulação foi mais regional e teve a duração de apenas seis números. A revista buscava uma participação na formação dos "princípios ativos" de nossa literatura, ou seja, *encontrar seu caráter nacional e valores à altura dos valores de consagradas literaturas européias, antigas e modernas.* (Amora, 1977).

Foram seus redatores: Francisco Bernardino Ribeiro, J. I. Silveira da Mota, C. Carneiro Campos, Antonio Augusto de Queiroga e Justiniano José da Rocha. Este último, o único a destacar-se posteriormente como jornalista e ficcionista.

Em 1836, é publicada a *Niterói, Revista Brasiliense*, o primeiro periódico de relevante importância por se constituir um marco na introdução das idéias românticas no Brasil, tendo desencadeado o processo de formação da nacionalidade da literatura brasileira.

Mesmo não havendo nenhuma indicação expressa dos nomes dos diretores ou redatores, tudo indica que a *Niterói, Revista Brasiliense* foi dirigida por Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco Sales Torres-Homem e Manuel de Araújo Porto Alegre. Teve apenas dois números publicados e editados em Paris, em 1836, por Dauvin et Fontaine, Libraires, passage des Panoramas, 35, impressos na Imprimérie de Baulé et Jubin, rue du Monceau Saint-Gervais, 8. (Doyle, 1976, I:5)

Apesar da vida breve, neste periódico foram publicados textos da maior importância para a historiografia literária brasileira, como, por exemplo, o "Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil", de Gonçalves de Magalhães, e "Estudos sobre a literatura", de J. M. Pereira da Silva.

Em 1839, foi criada pelos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, órgão oficial do Império, voltado para a pesquisa da história brasileira e a construção paralela de uma literatura nacional, a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, que constitui uma importante fonte para a compreensão da literatura produzida no Brasil no período romântico, pelo caráter mesmo de veículo de divulgação das idéias nacionalistas do projeto imperial.

Mesmo não sendo um periódico apenas literário, nele foi publicado, principalmente no período compreendido entre os anos de 1839 e 1869, vasto material literário, composto de biografias de poetas e escritores brasileiros, estudos de obras poéticas e instituições literárias, poesias e composições poéticas de teor laudatário, de autores como Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Januário da Cunha Barbosa, Santiago Nunes Ribeiro, João Manuel Pereira da Silva, Francisco Adolfo

Varnhagen, Pero de Magalhães, Joaquim Norberto de Sousa e Silva e Fernandes Pinheiro. (Pillar, 1996)

No curto período de 1843 a 1845, foi publicado, no Rio de Janeiro, o *Minerva Brasiliense* – Jornal de Ciências, Letras e Artes, por uma associação de escritores. Convém não confundir este periódico com um outro bissemanário homônimo, de formato pequeno, que circulou na Bahia, entre abril e dezembro de 1821. O *Minerva Brasiliense* carioca era um jornal quinzenal publicado nos dias 01 e 15 de cada mês. Parece ter tido trinta e um números comportados em três volumes.

O jornal teve duas fases.

Na primeira fase, cujo primeiro número data de 01 de novembro de 1843, era impresso na Tipografia de J.E.S. Cabral que ficava na rua do Hospício, n°. 66, no Rio de Janeiro, teve como redator-chefe Francisco de Sales Torres-Homem. Este havia, anteriormente, criado junto com Domingos José Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre a *Niterói-revista brasiliense* (1836).

No jornalismo, Torres-Homem achava-se ligado a disputas políticas de *O Maiorista* (1841-1842) com Justiniano José da Rocha, diretor do jornal *O Brasil* (1840-1852) e porta-voz conservador que, tido por alguns historiadores como o nosso maior jornalista, teve o mérito de iniciar *a conjugação entre imprensa e literatura que se firma então* (Sodré, 1983:183) e prossegue durante muitos anos entre nós.

No primeiro número do *Minerva Brasiliense*, Torres-Homem publica o artigo "Progresso do século atual", espécie de manifesto-programa onde exalta os avanços do século XIX nos diversos ramos do conhecimento humano, reconhecendo e proclamando como incumbência de sua geração trabalhar para a geração futura.

Apesar de seu apelo ser mais científico do que literário, é curioso que o jornal vá firmar-se mais na área das letras. Os literatos eram o sustentáculo do *Minerva Brasiliense*. Aliás, o ensaio "Da nacionalidade da literatura brasileira", de autoria de Santiago Nunes Ribeiro, também publicado no primeiro número, provoca polêmica e acaba funcionando como um manifesto tanto da literatura romântica brasileira quanto do referido jornal.

O periódico tratava de uma enorme variedade de assuntos: astronomia, medicina, botânica, zoologia, química, física, história e literatura. No ramo das ciências, colaboraram: Francisco Freire Alemão, Pedro de Alcântara Bellegarde, Cândido de Azevedo Coutinho e Emílio Joaquim da Silva Maia. Na parte literária, além de Francisco Sales Torres-Homem e Santiago Nunes Ribeiro, anteriormente citados, colaboraram: Carlos Emílio Adet, Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, Antonio Francisco Dutra e Melo, Luís Antonio Burgain e Joaquim Manuel de Macedo, dentre outros.

Com o número 24, de 15 de outubro de 1844, termina a primeira fase do *Minerva Brasiliense*, que, na verdade, desde o número 22, de 15 de setembro daquele ano, já estava sob a orientação de Santiago Nunes Ribeiro.

No dia 15 de novembro de 1844, é publicado o primeiro número da segunda fase que irá compor o volume III.

O jornal passa a ser impresso na Tipografia Austral, situada, no Rio de Janeiro, no Beco de Bragança, n°. 15, e sofre algumas reformulações na linha editorial, conforme se pode perceber na leitura do texto de Santiago Nunes Ribeiro, intitulado "Introdução", cujo *lead* é "Grandes fases da civilização brasileira: antecedentes e caráter dos progressos literários e sociais: jornalismo: novas vistas da *Minerva*, etc.":

> Até o presente, neste como em outros países, o máximo número de leitores era o dos homens de letras, estudiosos, e as pessoas que sem o serem de profissão, haviam recebido uma educação literária. Hoje porém, além destas que tem em maior grau, o gosto da leitura se acha na parte sã de todas as classes, e singularmente nas duas mais úteis ao Estado, a dos negociantes e fazendeiros, pois que são como as artérias do corpo social nas quais gira a riqueza pública. (Ribeiro, 1844, III, 1:2)

Este fragmento é bastante curioso pois, além de descrever o perfil do público leitor do jornal e o incipiente público leitor existente no Brasil, definindo inclusive o horizonte de expectativas do mesmo, acaba esboçando um retrato da elite brasileira daquele momento.

Entre as sensíveis reformas que, nesta segunda fase, ocorrem no jornal, destacaria a tentativa de, sem radicalismos, democratizar a informação, expressa numa manifesta intenção didática:

> Para estes, bem como para outros muitos leitores, a instrução deve ser mais recreativa que científica na forma, por que não lêem, como os homens de profissão, para entender o que há de geral e abstrato, isto é, de filosófico nas ciências, ou nas particularidades, aquilo que por ser técnico só interessa a quem estuda a ciência, ou exerce a arte. Isto posto, e sabido que o nosso fim é dar uma instrução sólida, substancial e divertida, os nossos leitores podem contar com artigos mais variados e recreativos que os da Minerva do ano findo, sem que porém se entenda que esta publicação vai descer tanto que se nivele com alguns Magazines, ou armazéns de notícias e descrições nimiamente superficiais e populares. Tão longe estamos de querer tornar a Minerva em extremo democrática, que não duvidaremos inserir um ou outro artigo de ciência ou erudição, dos que interessam aos professores respectivos. (1844, III, 1:2-3)

Além disso, chama a atenção a criação da "*Biblioteca Brasílica*, ou coleção de obras originais, ou traduzidas de autores célebres", uma coleção de livros raros, resultado das reformulações propostas por Santiago Nunes Ribeiro, com o objetivo de proporcionar aos leitores do jornal a possibilidade de, nos números pares, adquirirem obras literárias por preços acessíveis. Neste sentido, diz ele:

> Observando a escassez de algumas obras e o preço exorbitante delas, entendemos conveniente dar em 12 números alternados da Minerva, reimpressões das ditas obras ou traduções de novelas, viagens, ou quaisquer outras que preencham nossos fins. Todas quantas pessoas temos consultado sobre esta idéia de um dos nossos colegas mais ilustrados e zelosos, lhe dão assenso e louvor sem

assim com a seqüência que vinha sendo seguida de exemplares de números ímpares para o periódico *Minerva Brasiliense* e números pares para a *Biblioteca Brasílica*.

Em 15 de abril de 1845, sai o número 11 e, após um intervalo de dois meses, é publicado, no dia 15 de junho de 1845, o número 12, encerrando-se a segunda e última fase do *Minerva Brasiliense*.

Em dezembro de 1845, um antigo colaborador do jornal, o peruano D. José Manuel Valdez y Palácios, autor do livro *Viagem da cidade de Cusco ao Grã-Pará pelos rios Vilcamayo, Ucayli e Amazonas*, resenhado por Santiago Nunes Ribeiro, no número 17, da primeira fase do *Minerva Brasiliense*, resolve editar um jornal que lhe desse continuidade, criando assim *A nova Minerva*, que teve a duração de seis meses.

Nesta que poderia ter sido a terceira fase do *Minerva Brasiliense*, circularam vinte e quatro exemplares de 16 a 20 páginas. O jornal era semanal e apresentava-se como um periódico dedicado também às ciências, às artes e à literatura e aos costumes.

De 1°. de dezembro de 1849 a março de 1856, circulou, no Rio de Janeiro, *O Guanabara*, revista mensal, artística, científica e literária, redigida por uma associação de literatos e dirigida por Manuel de Araújo Porto-Alegre, Antonio Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo.

A revista começou a ser publicada na Tipografia Guanabarense de L.A.F. de Meneses, situada à rua São José, n°. 45, mas a insatisfação dos redatores com os serviços prestados por esta Tipografia, principalmente no que se referia a sua distribuição, levou-os a contratarem os serviços de Francisco de Paula Brito. (Lopes, 1978:53)

Tudo indica que esta revista teve trinta e sete números publicados, que se acham encadernados em três tomos, sendo o primeiro e o segundo compostos cada um deles de doze fascículos, e o terceiro, de treze.

Seguindo a mesma linha do *Minerva Brasiliense* e assumindo o papel de divulgadora do projeto nacionalista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a revista *O Guanabara* publicou variados assuntos e teve no seu quadro de redatores e colaboradores os mesmos nomes que anteriormente haviam contribuído no *Minerva*, exceto Santiago Nunes Ribeiro que faleceu por volta de 1845.

A exemplo do *Minerva Brasiliense*, *O Guanabara* teve sua *Biblioteca Guanabarense*, onde foram publicados o romance *Rosa* (1849), de Joaquim Manoel de Macedo, a comédia arqueológica *A estátua amazônica* (1851), de Manuel de Araújo Porto-Alegre, *Cobé* (1852), drama em cinco atos de Joaquim Manoel de Macedo, *O Cavaleiro teutônico* ou *A freira de Marienburg* (1855), tragédia em cinco atos de Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa e *Amador Bueno* ou *A fidelidade paulistana*, drama histórico em cinco atos de Joaquim Norberto de Sousa e Silva.

A *Revista Popular*, publicação romântica considerada o *centro dinâmico na renovação das idéias literárias* (Martins, 1983, 1:135), circulou em dezesseis números, entre 5 de janeiro de 1859 e 20 de dezembro de 1862. Seguindo a tradição do *Minerva Brasiliense*, foi uma revista noticiosa, científica, industrial,

histórica, literária, artística, biográfica, anedótica, musical, etc. Além disso, tinha o formato de jornal ilustrado e endossava o programa nacionalístico do Instituto Histórico, conforme se pode observar principalmente nas publicações de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, que publicou, nesta revista, os famosos capítulos introdutórios do que teria sido a primeira História da Literatura Brasileira, caso houvesse sido concluída e publicada no formato de livro, abordando três temas: *a tendência dos selvagens para a poesia, a questão da nacionalidade e da originalidade da literatura brasileira e a história literária*. (Moreira, 1991:77)

A redação da *Revista Popular* esteve entregue a Joaquim Norberto de Sousa e Silva, Luís de Castro, José da Rocha Leão, Duarte Paranhos Schutel, Joaquim Manoel de Macedo, Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro e outros; e teve como colaboradores: Lino de Almeida, Casimiro de Abreu, Luís Antonio Burgain, Luís Delfino, Maciel Monteiro, Macedo Júnior, Juvenal Galeno, Teixeira de Melo, Faustino Xavier de Novais, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Bruno Seabra, Augusto Fausto de Sousa, Augusto Emílio Zaluar, dentre outros. Editada, no Rio de Janeiro, por B. L. Garnier, a revista foi substituída em 1863, pelo *Jornal das Famílias*, do mesmo editor. (Coutinho e Sousa, 1989, 2:1145)

Além destes, circularam no Rio de Janeiro, no momento romântico, os periódicos: *Íris* (1848-1849), *Anais da Academia Filosófica* (1858), *O Espelho* (1859-1860), *Jornal das Famílias* (1863-1878), *Revista Brasileira* (1a. fase, 1857-1860, 2a. fase, 1869-1881, 3a. fase, 1895-1899), *Revista Mensal de Ensaios Literários* (1863-1865, 1872-1874), e vários outros de interesse literário ou eclético.

Fora do eixo Nordeste/Sudeste brasileiro, observa-se também uma efervescência cultural no Sul do Brasil. São Pedro do Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre se destacam como focos da vida literária da região, onde circularam periódicos como *Arcádia* e a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, o mais famoso deles.

O *Arcádia*, "Jornal ilustrado, literário, histórico e biográfico", pertencia ao português Antonio Joaquim Dias, que o editou no período compreendido entre 1867 e 1870. Perfazendo um total de quatro séries, o jornal teve as três primeiras séries editadas em Rio Grande e a quarta série, em Pelotas.

Referindo-se ao *Arcádia*, o crítico Carlos Alexandre Baumgarten comentou:

> Dedicando-se exclusivamente à difusão da literatura, publicou este periódico literário poesias de nossos autores mais representativos, bem como romances, contos, textos críticos e correspondência entre homens ligados ao movimento cultural da Província. (Baumgarten, 1982:26)

Foram colaboradores do *Arcádia*: Bernardo Taveira Júnior, Apolinário e Aquiles Porto-Alegre, Aurélio de Bittencourt, Frederico de Villeroy e Arthur de Lara Ulrich, dentre outros.

Ideologicamente o *Arcádia* apresentava afinidades com o projeto de construção de uma literatura nacional, na mesma linha do *Minerva Brasiliense*.

Em 1869, começa a circular a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, editada pelo Partenon Literário, fundado em 18 de junho de 1868, na sede da Sociedade Firmeza e Esperança, em Porto Alegre. A revista assim como a agremiação devem muito às figuras de Apolinário Porto-Alegre e José Antonio do Vale Caldre e Fião, tendo circulado em quatro fases: a primeira de março a dezembro de 1869; a segunda, de julho de 1872 a maio de 1873; a terceira, de agosto de 1877 a 1878; e a quarta, de abril a setembro de 1879.

Além dos dois escritores citados, colaboraram na revista: João da Cunha Lobo Barreto, Aurélio Veríssimo de Bittencourt, Amália Figueiroa, Afonso Marques, Aquiles Porto-Alegre, Carlos von Koseritz, Hilário Ribeiro, Bernardo Taveira Júnior, Múcio Teixeira, Damasceno Vieira, Alberto Coelho da Cunha, dentre outros. (Cesar, 1956:176)

A *Revista* teve como principal objetivo a veiculação das idéias dos membros do Partenon, que foi o grupo mais representativo na história da literatura romântica do Rio Grande do Sul. (Moreira, 1991:156)

Concluindo este retrospecto sobre o periodismo cultural dos anos românticos, gostaria de marcar a relação orgânica que, no Brasil, então existiu entre literatura e jornalismo, fruto da simbiose dos nossos escritores que, nos jornais e revistas, exerciam ao mesmo tempo os papéis de literatos, políticos e jornalistas, suprindo assim a escassa circulação de livros numa sociedade ainda em formação.

Referências bibliográficas

AMORA, Antonio Soares. Um precioso documento. *Revista da Sociedade Philomática.* São Paulo: Typographia do Novo Farol Paulistano; Metal Leve, Ed. facsimilar, 1977.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul:* 1868-1880. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1982.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul:* do romantismo ao modernismo. Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS, 1997.

BAUMGARTEN, Carlos A., SILVEIRA, Carmen C. e ZILBERMAN, Regina. *O Partenon Literário:* prosa e poesia – Antologia. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes/Instituto Cultural Português, 1980.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos:* vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.

CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra.* São Paulo: ANNABLUME, 1996.

CAIRO, Luiz Roberto. Santiago Nunes Ribeiro e o *Minerva Brasiliense. Letras de Hoje*, v. 31, n. 4, Porto Alegre: EDIPUCRS, dez. 1996, p. 41-51.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 4 ed. São Paulo: Martins, 1971, 2 v.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: ensaios de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Globo, 1956.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira.* Petrópolis-RJ: Vozes, 1981.

COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de (Dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira.* Rio de Janeiro: MEC/Fundação de Assistência ao Estudante, 1990, 2 v.

DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. v. 1. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda:* ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOPES, Hélio. *A divisão das águas:* contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 2 v.

MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo (Org. e dir.). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 1980.

MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.

PILLAR, Thanira Chayb de. A literatura na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* de 1839 a 1869. *Letras de Hoje*, v. 31, n. 4, Porto Alegre: EDIPUCRS, dez. 1996, p. 37-40.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Introdução. *Minerva Brasiliense*. v. 3, n. 1, Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 15 de novembro de 1844, p.1-4.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

Literatura e imprensa no Rio Grande do Sul no século XIX

Maria Eunice Moreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resumo

Estudo das relações entre a vida cultural rio-grandense, através de suas manifestações – a literatura e a imprensa –, relacionado às condições particulares que marcaram a formação e a definição do território gaúcho, qual seja, a guerra.

Résumé

Étude des relations entre la vie culturelle du Rio Grande do Sul, à travers ses manifestations — la littérature et la presse —, en liaison avec les conditions particulières qui ont marqué la formation et la définition du territoire "gaucho", c'est-à-dire la guerre.

Em 1924, ao publicar seu livro *História literária do Rio Grande do Sul*, texto pioneiro na historiografia sul-rio-grandense, João Pinto da Silva já apontava para a relação entre as condições literárias e culturais do Estado, e sua posição política, em função dos constantes envolvimentos bélicos que marcaram a vida no território sulino. Para o autor dessa *primeira visão panorâmica (...) de toda a nossa atividade literária*[1], os rio-grandenses estiveram em lutas do período da fundação da Colônia do Sacramento até 1895, passando o Rio Grande por todas as etapas de sua vida política – Presídio, Capitania, Província e Estado – como uma vasta praça de guerra[2].

A contingência de espaço em constantes conflitos marcou a vida na província rio-grandense, inibindo o desenvolvimento das atividades culturais. Essa situação impediu também o estabelecimento da Igreja e, por conseqüência, da escola. Enquanto, em outras partes do Brasil, a Igreja instruiu e educou a população, erigindo escolas e colégios, no Rio Grande sua participação foi restrita. Desse modo, o permanente estado de guerra, a ausência de escolas e o isolamento em que vivia o território concorreram para a formação do homem gaúcho, impedindo seu desenvolvimento cultural, e, por conseqüência, da literatura. Resumindo essa situação, Guilhermino Cesar, em *História da literatura do Rio Grande do Sul*, reconhece que *o mais certo seria dizer que desde a fundação do presídio* [1737], *depois cidade, do Rio Grande, até pelo menos a Independência, não houve lazeres, nem cultura, nem ambiente propício à criação literária que se comunicasse ao público*[3].

Apesar da contingência bélica do território, as mulheres não silenciaram suas vozes e foi através da escrita de seus versos que a Província registrou as primeiras manifestações literárias. A primazia cabe a Maria Clemência da Silveira Sampaio. Em 1823, a moça declamou em um baile, na cidade do Rio Grande, versos lauda-

---

1 João Pinto da SILVA. Advertência. In: Id. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p. i.

2 João Pinto da SILVA. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, p. 9-10.

3 Guilhermino CESAR. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 34.

tórios ao Imperador que, no ano seguinte, foram publicados em livro, sob os auspícios da Imprensa Nacional, com o título de *Versos heróicos*[4]. A história da literatura concede, no entanto, a Delfina Benigna da Cunha, também residente na cidade do Rio Grande, o pioneirismo na publicação de livro. Cega desde os vinte meses de idade, a poetisa rio-grandina ficou desamparada, após a morte de seus pais, tendo recebido ajuda do Imperador D. Pedro I, a quem se apresentou, na Capital do Império, em 1826. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses,* seu livro de poemas, foi publicado em Porto Alegre e, posteriormente, em 1838, no Rio de Janeiro. Alguns anos depois da estréia de Delfina, outra mulher rio-grandense, Ana Eurídice Efrosina de Barandas, escreve *O ramalhete ou Flores colhidas no jardim da imaginação*, em 1845, em que, além do verso, exercita-se na prosa. Compete, portanto, às mulheres o marco inicial da literatura sul-rio-grandense, tarefa que os homens, nos anos posteriores, exercerão com quase exclusividade.

O envolvimento dos homens com a atividade literária começou a se registrar no período correspondente à Revolução Farroupilha, revolta civil que abalou o extremo Sul, entre 1835 e 1845. Divididos entre dois grupos políticos definidos, os republicanos – revolucionários e contrários ao Império – e os imperiais – favoráveis ao governo central e legalistas –, reconhecidos também como pica-paus os primeiros e caramurus os segundos, esses soldados escreveram versos sobre os fatos da revolução, tematizando seus chefes, seus inimigos e as ações guerreiras. Ao primeiro grupo, filiavam-se os poetas que defendiam o movimento revolucionário e os vultos farroupilhas; ao segundo, o mais importante, porquanto aliado ao governo, pertenciam os representantes que exaltavam as virtudes da monarquia.

A posição defendida por cada facção começou, a partir daí, a definir a tendência que, nos anos posteriores, marcaria a vida rio-grandense, dividindo os gaúchos em duas posições bem marcadas. Assim, na política, no jornalismo, nas agremiações e nas demais atividades culturais, acentuou-se essa tendência ao binarismo, fazendo com que os habitantes do Rio Grande tomassem posição a favor ou contra o governo, identificando-se como republicanos (farroupilhas) ou legalistas (monarquistas); pica-paus (revolucionários) ou caramurus (conservadores), expressos pelos lenços coloridos de suas roupas: brancos, os revolucionários e vermelhos, os legalistas.

Se colorados e brancos compuseram seus primeiros versos ainda no fragor das batalhas, o período da guerra registrou também o aparecimento do romance no Rio Grande. José Antônio do Vale Caldre e Fião, médico e defensor da causa abolicionista, publicou no Rio de Janeiro, em 1847, *A divina pastora,* a que se seguiu *O corsário,* que veio a público em 1851.

Após a assinatura do Tratado de Ponche Verde, em 1845, que pôs fim à revolta de dez anos, o Rio Grande vislumbrou um certo desenvolvimento econômi-

---

[4] A informação é fornecida por Hilda Agnes Hübner Flores. V. Hilda Agnes Hübner FLORES. Maria Clemência, a primeira escritora gaúcha. *Veritas,* Porto Alegre, v. 35, n. 138, p. 273-8.

co, oriundo, ainda, da indústria do charque e da produção das colônias alemãs. Algumas escolas já funcionavam regularmente, sobretudo nas cidades de maior produção econômica, como Pelotas e Rio Grande, e na capital. O novo ambiente, resultante do apaziguamento da Província, da estabilidade do homem à terra e da possibilidade de circulação dos bens culturais, propiciou o surgimento de uma incipiente atividade literária, notadamente em torno de pequenos grupos, que se aglutinavam em sociedades literárias, dando início a uma prática que teria continuidade nos anos subseqüentes: a difusão da literatura através dos periódicos.

Desse modo, ao final da década de 1850, vivendo um momento de relativa paz, a Província rio-grandense buscou as bases para seu maior desenvolvimento cultural, exercendo a imprensa um papel preponderante, sobretudo porque foi, através dos jornais, que a geração de intelectuais gaúchos se fez notar e manifestou suas idéias políticas e tendências literárias. A associação política e literatura, que marcou as primeiras iniciativas dos anos anteriores, tomou uma feição mais consistente, a partir daí, principalmente porque a publicação dos escritos desses primeiros autores exigia, antes de tudo, a aceitação do ideário compatível com o veículo de divulgação.

Contudo, se a literatura necessitou de um período de maior paz para sua manifestação, a atividade jornalística, ao contrário, despontou motivada pelos ânimos políticos, de onde seus redatores encontraram a matéria para a composição dos artigos e a tendência para a caracterização dos periódicos.

A imprensa rio-grandense

A história da imprensa, no Rio Grande, teve início em 1827, com o aparecimento do primeiro jornal impresso em Porto Alegre, capital da Província, então uma cidadezinha *modorrenta e canhestra,* segundo Athos Damasceno Ferreira. O *Diário de Porto Alegre* inaugurou o ciclo das folhas impressas, iniciativa que foi estimulada pela aproximação da Revolução Farroupilha, nos anos subseqüentes. A divisão partidária da Província em dois segmentos bem definidos e opostos – republicanos e legalistas – proporcionou o lançamento de novos periódicos.

Foi, contudo, durante o período da revolta que surgiram na capital e no interior inúmeros jornais, caracterizando-se pela duração efêmera e motivados pelas tendências partidárias. Um ano depois do aparecimento do *Diário de Porto Alegre,* veio a público, na capital, o *Constitucional Rio-Grandense* e, em seguida, *O Amigo do Homem e da Pátria,* primeiro jornal a difundir os ideais democráticos entre os gaúchos. Seguiram-se a esses *Sentinela da Liberdade,* que circulou entre 1830 a 1835; *O Continentino*, o *Correio da Liberdade* e o *Compilador de Porto Alegre,* todos em 1836.

Ao lado desses últimos periódicos, de tendência liberal, a Província conheceu também as folhas impressas que defendiam as idéias dos farroupilhas, cujo movimento tomava vulto e que culminaria com a eclosão do movimento revolucio-

nário de 1835. Entre esses, mencionam-se o *Recopilador Liberal*, de Porto Alegre, que começou a circular em 1832 como órgão vinculado ao partido farroupilha, com ampla participação na vida política, nos anos anteriores ao conflito civil. Nessa mesma época, surgiram *Noticiador* (contra o tráfico de escravos), *Idade do Ouro, Idade do Pau, Mensageiro, O Republicano, Eco Porto-Alegrense*, entre os republicanos. *Legalidade, União, Campeão da Legalidade*, como veiculadores das idéias monárquicas, que, em Porto Alegre, ou em Rio Grande expressavam o ideário de seus responsáveis e denunciavam o grau de envolvimento dos rio-grandenses com as questões de ordem política.

A própria facção do governo revolucionário possuiu sua folha oficial, *O Povo*, subintitulado jornal político, literário e ministerial da República Rio-Grandense. Em função do movimento político, o periódico foi primeiramente editado na vila de Piratini e, depois, na de Caçapava do Sul, onde os rebeldes instalaram sucessivamente a sede de seu governo. Assim, de setembro de 1838 a fevereiro de 1839, *O Povo* saía das oficinas em Piratini e de março de 1839 a maio de 1840, em Caçapava do Sul. Também foi da responsabilidade da República Rio-Grandense a edição de *O Americano*, em Alegrete, outra cidade do interior da Província. A constante necessidade de locomoção dos responsáveis por esses jornais e a primazia de outras atividades para as pequenas tipografias existentes determinaram o fechamento das folhas, como é o caso de *O Americano*, que teve de ser interrompido *para que o compositor se ocupe do Regimento Interno da Assembléia Legislativa Provincial de São Pedro do Sul*[5].

Durante o desenrolar da Revolução Farroupilha, outros jornais circularam em cidades do interior, como a folha legalista *Mercantil de Rio Grande*, com duração mais longa, porquanto manteve-se em atividade entre os anos de 1835 a 1840. No mesmo ano em que o *Mercantil* apareceu, foi lançado, também nessa cidade, o *Liberal Rio-Grandense*, que inicialmente atuou em favor da revolução, para, posteriormente, comprometer-se com a causa legalista, quando descobriu os intuitos separatistas dos farroupilhas.

Até o ano de 1840, a Província registraria uma série de jornais de tendência nitidamente política e caracterizados pela efemeridade de sua circulação. A cessação da guerra, em 1845, não arrefeceu a atividade jornalística, que continuou a se orientar pela bipolaridade da vida política: de um lado, persistiam os defensores da causa legalista e fiéis ao Império e, de outro, os revolucionários e contrários ao governo imperial, nos quais floresceriam os ideais republicanos, nos anos subseqüentes.

Apesar, porém, da fermentação da imprensa, nos anos anteriores e posteriores à revolta farrapa, até 1850 não havia aparecido nenhum periódico de caráter literário entre os rio-grandenses. A primeira iniciativa, nessa direção, somente foi registrada na década de 1850, mais precisamente em 1856, dez anos depois do

---

[5] Para maiores informações, consultar: Jandira M. M. da Silva SILVA, Ir. Elvo CLEMENTE, Eni BARBOSA. *Breve histórico da imprensa sul-rio-grandense*. Porto Alegre: CORAG, 1986. p. 20.

final da revolução. *O Guaíba,* que adotou o nome do rio que banha a capital, circulou em Porto Alegre até 1858. Primeira folha dedicada exclusivamente à literatura, *O Guaíba* abriu uma espécie de jornalismo literário, inaugurando uma tradição durante o século XIX que perduraria até o século XX.

A Arcádia, jornal fundado em Rio Grande em 1867, deu continuidade à imprensa literária, transformando-se num dos órgãos mais representativos desse gênero, pelo impulso concedido ao movimento literário, no século XIX. Fundada pelo português Antônio Joaquim Dias, que se estabelecera na cidade, *A Arcádia* sustentou-se até 1870, totalizando quatro séries, com circulação semanal, sempre às segundas-feiras. Órgão do Grêmio Literário Rio-Grandense, o novo periódico dedicou-se exclusivamente à difusão da literatura, publicando poesias, romances, textos críticos e correspondência dos autores mais representativos da Província. Seus principais colaboradores eram homens que, no plano político, defendiam os ideais republicanos e abolicionistas e, no plano literário, afinavam-se com o ideário romântico, vigente no centro do país.

Entretanto, a dificuldade na manutenção de um periódico eminentemente literário impediu a continuidade do empreendimento. No editorial da quarta e última série, publicado em junho de 1870, seu proprietário, ao mesmo tempo que festejava o sucesso da iniciativa, expunha publicamente os problemas enfrentados no período. Escreveu seu diretor, no artigo de despedida, intitulado "Até que enfim":

> Está completo o número de 300 páginas da quarta série da Arcádia. Está completo! Estas duas palavras saem-me da alma como o suspiro que rebenta do coração ao termo de uma longa e enfadonha jornada, cheia de peripécias e desgraças.
> E publicaram-se quatro séries do periódico literário Arcádia!
> Quatro séries!
> Aos materialistas, horrorizará semelhante verdade; aos literatos, admirará, e a mim, que não sou nem uma coisa nem outra, enche de verdadeira satisfação.[6]

Circulando até 1870, *A Arcádia* assistiu ao aparecimento de dois outros periódicos literários, em Porto Alegre: *Murmúrios do Guaíba,* revista mensal consagrada às letras e à história da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, e *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário,* cuja circulação começara no ano anterior. A *Murmúrios do Guaíba* teve uma atuação restrita, tendo lançado apenas seis números, de janeiro a junho de 1870. Apesar de sua efemeridade, em suas páginas foram publicados poemas, textos teatrais e estudos críticos de significativo valor para o estudos dos primórdios da literatura sul-rio-grandense. Foi, contudo, o Partenon Literário e sua revista que se destacaram no cenário cultural do Rio Grande, definindo os rumos da atividade literária entre os gaúchos. Fundada

---

[6] Antônio Joaquim DIAS. Até que enfim. *A Arcádia.* Rio Grande, 1868. 4ª série. [Retirado de Carlos Alexandre BAUMGARTEN. *Literatura e imprensa no Rio Grande do Sul:* 1868 a 1880. Porto Alegre: EST, 1982. p. 27.]

em 18 de junho de 1868, a Sociedade Partenon Literário nasceu quando os rio-grandenses encontravam-se envolvidos em outra batalha: a Guerra do Paraguai, em que Brasil, Argentina e Uruguai formaram a Tríplice Aliança, para combater o país geograficamente vizinho. Além desse episódio, a Província sacudia-se também com a tensão prenunciadora da divulgação do Manifesto Republicano de 1870, que trazia na sua esteira não só a bandeira da República, mas também o fortalecimento da propaganda abolicionista. Similar movimentação verificava-se no campo das artes e letras: o romantismo, que já declinava no resto do Brasil, conquistava a província sulina, principalmente em função de seu ideário nacionalista, traduzido no Rio Grande por uma exaltação às peculiaridades regionais.

Associaram os partenonistas, portanto, idéias de ordem política com finalidades de ordem literária, razão pela qual o Partenon não se limitou à exploração e à divulgação da literatura, mas assumiu uma posição fortemente ideológica, pois seus sócios engajaram-se na campanha republicana e abolicionista. Eis por que suas preocupações extravasavam o meramente literário e seus associados dedicaram-se à realização de eventos visando angariar fundos para a libertação de escravos; aulas noturnas para a democratização e difusão da leitura, através da alfabetização de adultos; saraus para a discussão de temas candentes, como a participação da mulher na vida social, o celibato dos padres, o baixo rendimento dos professores; organização de um museu de Ciências Naturais, com seções de Mineralogia, Arqueologia, Numismática e Zoologia; criação de um biblioteca própria, com obras de literatura, filosofia e história. Durante dez anos, a agremiação resistiu a dissidências, a opiniões divergentes, a períodos de maior ou menor intensidade de seus objetivos. No entanto, questões religiosas e políticas, distintas das professadas pelos partenonistas, reagiram contra os ideais da sociedade, provocando seu desaparecimento definitivo em 1885[7].

Constituída como uma associação de intelectuais da capital e do interior da Província, a Sociedade Partenon Literário fundou-se sob a liderança do médico e escritor Antônio do Vale Caldre e Fião, que contou com a colaboração de Apolinário Porto Alegre, o mais representativo intelectual rio-grandense do século XIX. A eles, associaram-se jornalistas, professores, escritores e figuras representativas da sociedade gaúcha, com a finalidade de estimular o movimento literário e cultural da Província. Com objetivos definidos e orientados por preceitos políticos e literários comuns, os agremiados passaram a executar suas metas, através de realizações concretas. A primeira iniciativa da Sociedade, posta em prática no ano imediato ao de sua fundação, foi a criação de uma revista mensal, veículo capaz de alcançar seus associados em Porto Alegre e nas cidades interioranas. Valendo-se de um sistema de divulgação eficiente para as condições da época, instituiu o Partenon a

[7] Para maiores informações sobre o Partenon Literário, consultar o verbete "Partenon Literário", redigido por Fiorina Matilde Macedo Torres, em: Regina ZILBERMAN, Maria Eunice MOREIRA, Luiz Antonio de Assis BRASIL. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Novo Século, 1999. p. 141-2.

modalidade de sócios-correspondentes nos principais núcleos urbanos do Rio Grande. Através dessa categoria de filiados, divulgavam-se os assuntos discutidos nas assembléias, reuniões e saraus, promovidos pela agremiação, como também através dessas pessoas a revista passou a ser distribuída pelos recantos mais afastados.

A *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* foi lançada no mês de março de 1869, sob a responsabilidade de uma "Comissão de Redação", sendo cada volume organizado por um "Redator do Mês"[8]. A revista apresentava-se com formato e número de páginas variados (geralmente 32 páginas), dependendo da tipografia responsável pela edição. Apesar dos inúmeros problemas financeiros e políticos enfrentados, manteve-se em circulação até 1879, com interrupções, totalizando quatro séries: a primeira, de março a dezembro de 1869; a segunda, de julho de 1872 a maio de 1876; a terceira, de agosto a dezembro de 1877[9]; a quarta, de abril a setembro de 1879, com periodicidade mensal, com exceção da terceira série, em que circulou quinzenalmente.

As matérias publicadas caracterizaram-se pela diversificação: biografias, crítica literária, discursos, estudos, comentários críticos, editoriais com notícias sobre lançamento de livros, eventos culturais, textos no prelo, chegada e partida de viajantes. Além desse material, a *Revista Mensal* encarregava-se de publicar as obras dos autores mais significativos do período: romances, poemas e textos dramáticos, nos quais prevalece a temática regional.

No campo da narrativa, destacam-se as novelas *O vaqueano,* de Apolinário Porto Alegre, que segue os moldes do romance alencariano, sobretudo *O guarani.* Em *O vaqueano,* transitam personagens típicas do meio – um vaqueano; episódios locais – a Revolução Farroupilha; personagens políticas – Bento Gonçalves da Silva, general revolucionário, numa narrativa conduzida por uma temática de amor e vingança, própria do romantismo. Os títulos das narrativas, além de indiciar o apego ao torrão rio-grandense – *Serões de um tropeiro,* de José Bernardino dos Santos, *Um farrapo não se rende* e *Contos rio-grandenses,* de Vítor Valpírio, *A tapera,* conto de Apolinário Porto Alegre –, também revelam a preocupação dos partenonistas em estimular a criação literária, aproveitando os elementos do próprio meio em que viviam.

A poesia ratifica a temática dominante na prosa, especialmente quando se volta para os cantos exaltatórios do homem e da terra sulinos, mas expande-se para tematizar o escravo e propugnar pelos ideais abolicionistas. Exemplo disso é o poema "Gabila", de Apolinário Porto Alegre, em que o autor clama pela liberdade e dignidade humanas. Idêntica tendência é observada em alguns textos dramáticos, quando o tema da escravidão e a necessidade de libertação dos escravos é posto em cena.

---

[8] O estudo mais abrangente sobre a Sociedade Partenon Literário e sua *Revista* encontra-se em: Lothar HESSEL et alii. *O Partenon Literário e sua obra.* Porto Alegre: Flama, Instituto Estadual do Livro, 1976.

[9] Alvaro Porto Alegre, filho de Apolinário Porto Alegre, afirma que há um exemplar de janeiro de 1878, que, no entanto, permanece desconhecido.

A leitura das outras seções da *Revista* – críticas, biografias, discursos e crônicas – permite observar que os membros da Sociedade Partenon Literário expressavam idéias convergentes, reunidos que estavam pelos mesmos princípios políticos (os partenonistas aglutinavam-se em torno do republicanismo, no plano político, e do romantismo, no plano literário), mas exercitavam o ideário romântico em busca de uma literatura que registrasse as particularidades da sua região. O aproveitamento literário da cultura rio-grandense apresentava-se como a possibilidade de construção de uma identidade literária e, ao mesmo tempo, comprovava a consciência do grupo em contribuir para a consolidação da literatura nacional. Desse modo, o Rio Grande podia mostrar ao centro do país os elementos que o identificavam como um território original, mas também seu interesse em se integrar ao conjunto mais amplo da nação, ao exercitar as sugestões do romantismo brasileiro.

A importância do Partenon Literário, portanto, resulta não apenas da função política que cumpriu na Província, divulgando a República e a Abolição da Escravatura, mas, sobretudo, pela capacidade de arregimentação dos homens de letras. Ao grupo dessa Sociedade, coube a tarefa de propor mecanismos para a difusão da leitura e da literatura, a criação de estratégias literárias para a formação de uma literatura singular, através da divulgação de escritores e obras, e a vinculação do Rio Grande ao círculo cultural e literário brasileiro. Assim, quando o Partenon Literário encerrou suas atividades, estava também concluída a fase de organização da vida literária gaúcha e assentadas as bases em torno das quais o processo poderia ter continuidade.

Da década de 1880 até o final do século XIX, o Rio Grande foi novamente sacudido pela guerra. Nos anos de 1893 a 1895, uma nova contenda civil colocou os homens gaúchos em lados opostos, numa luta sangrenta marcada pela principal forma de eliminação do inimigo: a degola. Após o término da contenda, o Partido Republicano assumiu o poder, seguindo-se novo período de paz. A guerra, mais uma vez, estimulou a atividade jornalística, multiplicando o número de jornais partidários. A par esse episódio, de caráter regional, o movimento em favor da República e da abolição intensificou a atividade jornalística, levando à circulação de novos jornais na capital e no interior, agregados pelos blocos políticos daí resultantes: liberais, republicanos, conservadores.

Quando o último período revolucionário que sacudiu o Rio Grande no século XIX terminou, a imprensa havia se tornado um empreendimento consolidado e o documento mais vivo da história dos gaúchos. Sobretudo o jornal acompanhou cada etapa da evolução da sociedade, registrando os diferentes momentos por que passaram os rio-grandenses ao escrever a história de sua terra e de sua gente. Pode-se até mesmo reconhecer que a guerra, constante no território, estimulou a atividade jornalística, provocando uma particularidade entre a literatura e a imprensa: enquanto a primeira expandia-se em épocas de paz, a imprensa, ao contrário, buscava sua inspiração nos conflitos bélicos, registrando uma multiplicação de folhas impressas. Essa condição, porém, não concederia aos rio-grandenses uma

distinção entre os demais grupos sociais, mas talvez tenha sido a imprensa, no Rio Grande, a responsável pela manutenção do bipartidarismo político do hoje Estado do Rio Grande do Sul, que continua regendo sua vida pelo signo do antagonismo.

Assim, pode-se concluir que a história da imprensa é a história de uma sociedade que, nascida sob o signo da guerra, dela se dissociou, mas carregou consigo as marcas ideológicas que possibilitaram ao Estado definir sua identidade e recuperar sua memória pelas páginas das folhas escritas no calor das batalhas.

Referências bibliográficas

BARRETO, Abeillard. *Primórdios da imprensa no Rio Grande do Sul.* (1827-1850). Porto Alegre: Comissão Executiva do Sesquicentenário da Revolução Farroupilha. Subcomissão de Publicações e Concursos. [1986].

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Literatura e imprensa no Rio Grande do Sul:* 1868 a 1880. Porto Alegre: EST, 1982.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Globo, 1971.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. Maria Clemência, a primeira escritora gaúcha. *Veritas,* Porto Alegre, v. 35, n. 138, p. 273-8.

HESSEL, Lothar et alii. *O Partenon Literário e sua obra.* Porto Alegre: Flama, Instituto Estadual do Livro, 1976.

MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: EST, 1982.

SILVA, Jandira M. M. da Silva, CLEMENTE, Ir. Elvo, BARBOSA, Eni. *Breve histórico da imprensa sul-rio-grandense.* Porto Alegre: CORAG, 1986.

SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Globo, 1924.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

ZILBERMAN, Regina, MOREIRA, Maria Eunice, BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Novo Século, 1999.

Irradiações decadentistas, erotismo e ética em *O ciclo da "Rosa"* de Gabriele D'Annunzio

Mauro Porru

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Após avaliar de forma sucinta a manifestação epocal do Decadentismo, particularizando o fenômeno no contexto italiano, delineiam-se os elementos estruturantes da obra do maior expoente dessa estética na Itália, Gabriele D'Annunzio, dando maior ênfase aos romances do ***Ciclo da "Rosa"*** – *Il Piacere*, *L'Innocente* e *Il Tronfo della Morte* –, cujo núcleo decisivo é representado pelo motivo erótico. Detecta-se, ao longo da análise, a relação antitética entre a celebração apaixonada da livre vitalidade do Eros e a ideologia moralista. Esse conflito que, em *Il Piacere*, se desenvolve no âmbito estritamente subjetivo, em *L'Innocente* e *Il Tronfo della Morte* é vivido no seio da vida doméstica. Sublinha-se ainda a importância da poética dannunziana, vista como um laboratório estilístico, destinado a animar a sensibilidade literária do século XX.

Résumé

Après avoir examiné d'une façon succinte la manisfestation de l'époque décadentiste dans le contexte italien, on cherchera à exposer les éléments structurants de l'oeuvre du plus grand représentant de cette esthétique en Italie, Gabriele d'Annunzio, mettant l'accent sur les romans du ***Ciclo della Rosa*** – *Ill Piacere, L'Innocente* et *Il Tronfo della Morte* – dont le noyau décisif est représenté par le motif érotique. On détecte tout au long de l'analyse la relation antithétique entre la célébration passionnée de la libre vitalité d'Eros et l'idéologie moraliste. Ce conflit qui, *dans Il Piacere,* se développe dans le cadre strictement subjectif, dans *L'Innocente* et *Il Tronfo della Morte*, est vécu à l'Intérieur de la vie domestique. On met l'accent aussi sur l'importance de la poétique de D'Annunzio, vue comme un laboratoire stylistique, destiné à animer la sensibibilité littéraire du XXe siècle.

O final do século XIX representa, na Itália, o palco de profundas transformações. Entre os intelectuais italianos, manifesta-se uma atitude de clara revolta contra a classe dirigente, responsabilizada pelas numerosas humilhações no âmbito internacional, pelas subdesenvolvidas condições econômicas e culturais do país e pela esquálida vida italiana. O processo "risorgimentale" concluíra-se há poucos anos, trazendo consigo os graves problemas derivantes da realização da unificação nacional. Como observa Antonielli:

> ...diversamente dalla francese e dall'inglese, la cultura italiana ha infatti dovuto rispondere a una serie di domande sulla formazione e sugli effetti della nostra unità nazionale, sugli scompensi della classe che prima l'ha diretta e poi se n'è giovata, sui miti d'arte e di costume che hanno accompagnato una vicenda del tutto particolare.[1]

Essa desilusão "postrisorgimentale", que na obra polêmica *Giambi e epòdi*, de Giosue Carducci, tinha se alimentado de saudosas reminiscências clássicas, de ideais humanitários e aspirações positivistas, colore-se agora de inflamados desejos de vingança e de glória. Expressa-se numa áspera aversão contra a velha Itália dos professores, eruditos, antiquados e positivistas, identificados como o símbolo da angústia e do provincialismo italiano. O intelectual burguês da Itália finissecular, diante das transformações históricas do "Risorgimento", sonha com um governo reservado aos "eleitos" que consiga reduzir ao silêncio a "plebe", fantasia sucessos imperialistas, despreza a "vileza" do tempo presente. A recusa das idéias progressistas do Positivismo torna-se, nesse país, mais categórica, pela própria incapacidade de promover iniciativas políticas e econômicas da burguesia italiana, dominada pelo medo de uma possível ascensão da classe proletária.

Nesse contexto, as experiências culturais européias contemporâneas – marcadas por manifestações que diferem radicalmente umas das outras, confundindo-se e atacando-se numa mistura de atitudes agressivas ou introvertidas, de afir-

---

[1] PASQUALI, BALESTRIERI, TERZUOLI. *La società e le lettere*. Principato: Milano, 1979. p. 821.

mações ambiciosas e de negações dolorosas –, às quais se atribui o nome genérico de "decadentismo", contribuem para alimentar, de forma mais acentuada, nos escritores italianos, a tendência à evasão do quadro prosaico e deprimente da realidade quotidiana, suscitando, com suas sugestões irracionalistas, os indeterminados projetos de renovação político-religiosa de Antonio Fogazzaro, os atônitos anseios de um mundo simples e piedoso, livre do tumulto e da "maldade" da sociedade, de Giovanni Pascoli, e os sonhos exasperados de afirmação individual de Gabriele D'Annunzio.

Entre os autores pertencentes ao fenômeno decadentista italiano, D'Annunzio, sem dúvida, é o que mais amplamente obteve a admiração e o aplauso de um enorme número de leitores. Ele, de fato, soube revelar e encarnar, em si mesmo e nos seus personagens, todo um conjunto de mórbidos sentimentos, de vagas reivindicações e de sonhos de glória e grandeza pertencentes a uma burguesia ambiciosa e ao mesmo tempo desiludida.

D'Annunzio foi, também, um dos autores da literatura italiana mais censurados pelos críticos. De um lado, em conseqüência do ensaio de Benedetto Croce que, identificando no âmago de toda a produção literária dannunziana o persistir de um núcleo de motivos escassos e limitados, condicionou grande parte da crítica pelo menos até os anos quarenta, e, de outro, pela simpatia do autor pelo movimento "mussoliniano", que influenciou a crítica do pós-guerra.

Já em 1940, na sua *Storia della letteratura italiana*, Francesco Flora, crítico essencialmente idealista, mas não crocianamente fechado, mostra, com uma ponta de ironia, as várias fórmulas criadas pelos críticos para D'Annunzio e reconhece o quanto é perigoso limitar a uma só interpretação a obra dannunziana:

> Dilettante di sensazioni, barbaro, ferino, visivo, lussurioso, panico, eroico, musicale: quante formule e quanti accorgimenti furono adunati da noi critici a illuminare l'uman segreto di Gabriele D'Annunzio [...] Affermare che il D'Annunzio sia un dilettante di sensazioni, un barbaro primitivo o, al contrario, un raffinato alessandrino, un lascivo, un visivo, un panico, significa raccogliere in una formula più o meno chiusa la materia della sua arte, e restar di qua dal giudizio critico: o peggio, significa affermare che egli non è poeta, perché non oltrepassa il dilettantismo, la sensualità, la sensitività, la carnale maniera di ebrezza panica.[2]

Henry James no seu ensaio *Gabriele D'Annunzio* de 1904, apesar de condenar severamente o estilo dannunziano, no final do seu trabalho reconhece a importância desse autor numa perspectiva esteticista:

> [...] troviamo in lui, come figura letteraria, la più alta espressione della realtà estetica [...] Egli getta sulla coscienza estetica una luce più diretta e sicura di quanto le sia giunta a mio avviso nella nostra epoca da qualsiasi altro lato[3].

---

[2] F. FLORA. *Storia della letteratura italiana*. v. 3. Mondadori, 1947. p. 253.
[3] H. JAMES. *D'Annunzio e Flaubert*. Serra e Riva Editori, 1983. p. 33.

Será, porém, necessário, para ter trabalhos mais amplos e mais sistemáticos sobre a poética dannunziana, esperar pelos estudos mais recentes de Gian Luigi Beccaria e Pier Vincenzo Mengalgo, em *La tradizione del novecento*, Anna Maria Andreoli, *D'Annunzio*, Valentina Fortichiari, *Invito a conoscere il decadentismo*, Eurialo de Michelis, *D'Annunzio a contraggenio*, Mario Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo*, e Giorgio Barberi Squarotti, *Invito alla lettura di D'Annunzio*, entre outros.

A primeira produção de D'Annunzio parece profundamente ligada à obra de Carducci e Verga, os dois mais ilustres exemplos da literatura italiana que, de forma diferente, sintetizavam e concluíam o século XIX. Essa impressão, porém, com um exame mais atento, se esvai. O jovem narrador, em *Novelle della Pescara* – uma coletânea dos primeiros contos dannunzianos –, de 1884, se aproxima de temas só aparentemente afins àqueles verghianos. A sua descrição do mundo das plebes do Abruzzo e de sua simples vida interiorana não é norteada pela piedade humana, nem pela necessidade de compreender historicamente os problemas das classes menos favorecidas de sua terra natal, mas pela procura de sensações acres e violentas, pela fascinação da barbárie, do primitivo, da violência e do sangue. Suas primeiras composições poéticas – *Primo vere*, 1879, *Canto novo*, 1881 – abrigam no interior de formas métricas bárbaras e de tendência clássica, típicas de Carducci, um aceso sensualismo, uma ansiosa celebração do gozo, uma sensibilidade completamente disponível a qualquer tipo de solicitação, como cores, perfumes, etc. Usando mais uma vez as palavras de Flora, podemos dizer que:

> Nel paganesimo cosí sano e [...] cosí cristiano, di Giosue Carducci, fulmineamente Gabriele D'Annunzio trovò quella parte bramosa e ferina che rispondeva alla propria natura. Il paganesimo storico del Carducci divenne il paganesimo sensuale e presente di Gabriele D'Annunzio[4].

Essa atitude, que coincide com a fase brilhante da vida mundana romana, permanecerá por muito tempo na produção dannunziana. Complica-se, porém, à medida em que o jovem autor vai se envolvendo com outras influências culturais, por ele absorvidas através de uma atenta leitura das literaturas européias da sua época. São exemplares, nesse sentido, a coletânea de líricas, *Poema paradisiaco*, e os romances do ***Ciclo della "Rosa"***.

Assimilando sugestões de textos estrangeiros contemporâneos, sobretudo de Verlaine, D'Annunzio elabora no *Poema paradisiaco* uma poesia inspirada especialmente em tons "secretos" e iniciatórios e dedicada a figuras femininas particularmente refinadas e sensuais que se delineiam na atmosfera encantada de jardins misteriosos e abandonados. Uma poesia repleta de uma languidez voluptuosamente vivida que reflete uma fase de cansaço da movimentada existência dannunziana, um desejo indefinido de bondade e inocência que celebra uma espécie de convales-

---

[4] F. FLORA, op. cit. p. 160.

cença espiritual. *Poema paradisiaco* será o texto dannunziano ao qual, pela sua congenialidade, os "crepuscolari" mais recorrerão.

A disponibilidade de D'Annunzio a experiências intelectuais e artísticas é inesgotável. Por volta de 1892, a leitura de Nietzsche representa uma outra solicitação cultural determinante na produção dannunziana. Do pensamento nietzschiano, o nosso autor, deixando de lado a parte mais propriamente filosófica, colhe sobretudo as indicações políticas e a moral do super-homem.

Assim, ao mito humano de esteta decadente acrescenta-se um componente de violência e um emaranhado conjunto de fantasias operativas que antes não possuía. Ao desprezo pela "miséria estética" do homem comum, soma-se a teorização do direito de domínio dos "eleitos", da aristocracia sobre a plebe. Essa ideologia antidemocrática encontra na Itália grande aceitação por parte daquela parcela da sociedade que, olhando com absoluta admiração a política de Bismarck, sonhava com um estado forte que a defendesse da crescente pressão das organizações populares.

Este enxerto do mito do super-homem no estetismo decadente marca não somente a maior parte da produção posterior de D'Annunzio, mas também a sua vida pública. Inicia-se, nesse mesmo período, a sua carreira de super-homem-tribuno, cujas etapas mais importantes são a eleição a deputado pela direita, em 1887, a propaganda intervencionista e a participação na Primeira Guerra Mundial, a façanha de Fiume. Essas atividades, porém, pela própria base estético-decadente na qual se inseria a concepção do super-homem, possuem uma fisionomia particular. Todas elas são marcadas por um profundo desejo estetizante de heróicas aventuras.

A partir desse período, detecta-se também a circulação permanente de temáticas e atitudes entre a obra e a pessoa social do escritor. Assim, nos reportando ao ***Ciclo della "Rosa"***, os protagonistas das três obras literárias que o compõem – *Il Piacere*, *L'Innocente* e *Il Tronfo della Morte* – possuem aspirações e comportamentos parecidos, por serem a expressão de ideais e de critérios comportamentais do próprio autor.

O individualismo altivo e orgulhoso, a consciência de "ser diferente" do homem comum, a convicção de ter uma acentuada superioridade intelectual, próprios da pessoa de D'Annunzio, caracterizam os personagens acima citados, que se distinguem, também, pela sua conduta moral muito livre e impudentemente desrespeitosa, típica dos heróis da *decadence*. Colocando-se acima do bem e do mal, esses heróis são disponíveis a quaisquer aventuras, sejam elas eróticas, religiosas, políticas, enfim estéticas.

Em um artigo divulgado em 29 de março de 1900, alguns anos depois da publicação do último dos romances da "Rosa", D'Annunzio sente, ainda, instintivamente, a necessidade de exemplificar:

> Fra tutte le attitudini umane, io amo quella di colui che tende l'arco. Fra tutte le imprese virili ammiro quella di colui che spezza la legge imposta da altri, per instaurare la propria legge. [...] Tutti i miei eroi professano la più pura anarchia

intellettuale; e la loro ansietà non è se non una perpetua aspirazione a conquistare l'impero assoluto di sé medesimi e quindi a manifestarsi in atti definitivi. Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa riconoscono la loro miseria nella malattia della volontà onde sono impediti d'integrare il loro essere; e inutilmente invocano un "intercessore per la vita", poiché la felicità è tal cosa che l'uomo deve foggiarsi con le sue proprie mani su la sua propria incudine.[5]

Seria limitante, porém, afirmar que a constante unificadora das fórmulas narrativas e dos modelos de conflito dramático dos romances dannunzianos seja unicamente a figura do personagem principal, por ser esse sempre um artista, um refinado sensitivo que estuda e observa a si mesmo, um indivíduo que, sentindo com extraordinária perspicácia o próprio relacionamento com as coisas, se deleita em analisá-lo e segui-lo nos meandros da memória. É necessário especificar, também, o sentido mais profundo da existência dos heróis decadentes. É preciso detectar a dimensão na qual vai se desenvolvendo com mais autenticidade a busca contínua e malograda desses heróis, para evidenciar, assim, o princípio primário, ou seja, o elemento central da dinâmica estrutural dos três romances de D'Annunzio. A respeito disso, é oportuno lembrar aqui uma importante reflexão do escritor, publicada nas páginas do jornal *Il Mattino* nos dias 22 e 23 de setembro de 1892, em um período decisivo para a evolução e o delineamento teórico da sua poética:

Certi uomini intelletuali, nel tempo presente, chi sa per quale influsso di coscienze ataviche, non possono ancora rinunciare ai sogni romantici di felicità. Questi uomini sagaci, pur avendo la certezza che tutto è precario, non possono sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Sanno bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno: sforzo come tutti gli altri inutile. Ma essi tendono all'amore con invincibile trasporto. Sanno bene che l'amore, essendo un fenomeno, è la figura passeggera, è ciò che si trasforma perennemente. Ma essi aspirano alla perpetuità dell'amore, a un amore che riempia un'intera esistenza. Sanno bene che la fragilità della donna è incurabile. Ma essi non possono rinunziare alla speranza che le loro donne siano costanti e fedeli fino alla morte. Per quanto tempo ancora questo contrasto bizzarro fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno, darà materia alle nostre prose di romanzo?[6]

Com essa indicação lúcida, D'Annunzio sublinha, com vigor, que o Eros representa a temática central dos romances do "ciclo" da "Rosa". Se o herói dannunziano considera a experiência erótico-sensual o meio para expressar e afirmar a própria vitalidade, do ponto de vista narrativo esse motivo constitui, conse-

---

[5] G. D'ANNUNZIO. *Pagine disperse* (Cronache mondane, di letteratura e di arte). Roma: Lux, 1913, p. 594-5.

[6] G. D'ANNUNZIO, op. cit. p 542-3.

qüentemente, a autêntica polaridade primária dos textos, isto é, o momento dinâmico que os estrutura. A esse primeiro elemento polarizador tende a juntar-se, no texto dos três romances, uma outra polaridade secundária: um conjunto de elementos subsidiários e subalternos que raramente se relacionam dialeticamente com o pólo primário. Trata-se de um material literário freqüentemente desprovido de uma específica função narrativa, que quase sempre se apresenta de forma rígida e fixa, só aparentemente modificado pelas numerosas sugestões culturais momentâneas que habitam a obra desse artista notoriamente dominado por uma ardente curiosidade intelectual.

O primeiro dos três romances da "Rosa", *Il Piacere*, apresenta-se, pela própria importância vital que nele tem o motivo erótico-sensual, como – citando mais uma vez Flora – um "fragrante romanzo della lussuria della vita"[7]. O seu protagonista, o conde Andrea Sperelli, é possuído por uma intensa sensualidade carnal que envolve e domina não somente o relacionamento com a mulher, mas qualquer outro tipo de sensação e de relação com as coisas.

A primeira parte do romance é, essencialmente, a celebração apaixonada da livre vitalidade do Eros. Ao longo da história, porém, a temática erótica não se limita à descrição acrítica e alegre de – como diz Flora – "un mondo passivamente gioioso"[8], mas registra uma articulação problemática mais complexa. A representação vibrante e persistente do amor entre Andrea e Elena é de fato, na realidade, um rememorar. Uma evocação do passado, narrada com uma técnica quase cinematográfica, que se segue ao encontro de adeus entre os dois amantes, quando a mulher, depois de ter se tornado lady Heathfield, propõe ao amado, para não perdê-lo, um outro tipo de ligação afetiva. Um amor assexuado, espiritualmente sublimado, moralmente digno, que se contrapõe como alternativa a um amor sensual e voluptuoso, totalmente livre de qualquer condicionamento ético.

A relação antitética entre pura sensualidade e ideologia moralista aparece, então, desde as primeiras páginas de *Il Piacere*, como o núcleo decisivo de tensão do desenvolvimento estrutural do romance. O mesmo ocorre, como veremos mais adiante, no *Innocente* e em *Il Trionfo della Morte*.

Esse conflito, no primeiro romance da "Rosa", começa a definir-se e articular-se quando Andrea Sperelli, depois de ter sido gravemente ferido em um duelo, durante a sua convalescença, principia a sentir repulsa pela sensualidade instintiva e egoísta que dominava sua experiência amorosa anterior, manifestando, dessa forma, o primeiro sintoma do surgimento de um novo sentimento de amor: a atração para um Eros moralizado e assexuado que constitui o segundo elemento da antítese.

A concretização, estruturalmente necessária, desse amor espiritualizado é representada por Maria Ferres y Capdevila, a *turris eburnea* que se contrapõe qualitativamente a Elena Muti, mas que, ao mesmo tempo, se correlata com ela dialeticamente. Como diz Mazzarella:

---

[7] F. FLORA. *D'Annunzio*. Messina-Milano: Principato, 1935. p. 33.
[8] Id., ibid., p. 33.

> Sensualità e candore, voluttà e spiritualità, si contrappongono nella rappresentazione delle due donne, nel loro vicendevole riferirsi ad un archetipo che entrambi incarnano con una smagliante trasparenza: la passione erotica e l'amor platonico.[9]

A amiga doce e pura, a mãe irrepreensível e amorosíssima opõe-se à amante fogosa e sensualmente sedutora, livre de ligações familiares e de qualquer compromisso moral. Duas concepções de amor, dois códigos de comportamento amoroso defrontam-se. A paixão possessiva se transforma em adoração mística.

Aos poucos, porém, amadurece em Maria – a casta mulher sempre fechada como numa torre de marfim inacessível, a *turris eburnea* – um interesse perturbador e perigoso por Sperelli. Mas é com a volta para Roma, para aquele mundo aristocrata e estetizante capaz, mais do que qualquer outro, de convidar ao "prazer", que o antagonismo entre essas duas maneiras de amar torna-se dilacerante. A lembrança de Elena, transformada em puro símbolo de volúpia pelo próprio confronto dialético com o amor casto representado por Maria, perpassa, de forma provocatória, o relacionamento entre Andrea e Maria Ferres e perverte progressivamente seus propósitos éticos. Sperelli, que pensara ter amadurecido um profundo desprezo pela imoralidade do ambiente romano, entrando em contato com a atmosfera que envolvera sua antiga paixão, quer encontrar de novo, nas mãos "queridas" de Maria, os estremecimentos sensuais que Elena Muti tinha lhe proporcionado. Assim ele provoca a catástrofe e a fuga desesperada de Maria. A desconsolada e amarga solidão do protagonista, no final do livro, nada mais é do que a dolorosa constatação da impossibilidade de viver o Eros com serenidade, equilibrando a liberdade do sensualismo com a norma ética.

Em volta desse tema central, agregam-se, como dissemos antes, elementos subalternos e instrumentais. De fato, o romance nos revela, também, o isolamento aristocrático de Andrea Sperelli, a profunda consciência de si que ele possui, o seu individualismo orgulhoso, o seu desprezo pelo mundo burguês. Tudo isso concretiza-se na descrição da complicada sensibilidade estética de um artista requintado que leva uma vida luxuosamente excêntrica. Um ser "superior" perfeitamente afinado com a sensibilidade decadente. Uma outra característica tipicamente dannunziana presente em *Il Piacere* é a identificação entre a vida e a arte. Aparecem, também, como notas acessórias do núcleo central, detalhadas e particularmente poéticas, descrições da paisagem romana. A paisagem "humana", a *high society* romana, outrossim, é tratada por D'Annunzio com uma atenção extraordinária. O mesmo pode ser dito a respeito da descrição, no meio de tanto requinte e luxuoso estetismo, das classes "baixas", da vida do povo que, reproduzindo uma difusa atitude antidemocrática da classe intelectual italiana do século XIX, quase sempre é retratado de forma negativa. Veremos, mais adiante, que essa postura para com as classes mais humildes inverte-se, de forma especular, no *Innocente*.

---

[9] A. MAZZARELLA. *Il piacere e la morte*. Sul primo D'Annunzio. Napoli: Liguori, 1983, p. 21.

Podemos dizer, concluindo a análise do primeiro romance da "Rosa", que a coordenação entre o elemento polarizador primário e essa outra polaridade que chamamos de subsidiária e instrumental é escassa. De fato, Enrico Nencioni na *Nuova antologia* falará, imediatamente, de *Il Piacere* como de um "romance-mosaico":

> Il mosaico è composto di preziose e lucide gemme; ma l'impasto, il cemento che lo collega, è talvolta fragile e inconsistente.[10]

É inegável, todavia, usando as palavras de Paratore, que D'Annunzio com essa sua primeira obra já estabeleceu:

> [...] le basi di una creazione narrativa più ambiziosa, tendente a sondare ambienti, personalità, situazioni, reazioni psichiche incomparabilmente più complicate di quelle elementari in cui indugiava la narrativa naturalistica.[11]

A busca iniciada com o primeiro romance continua em *L'Innocente*. Esse livro, também, nos parece dominado pela presença de duas polaridades. Uma, primária e fundamental, constituída pela problemática relativa à temática erótica e à particularização do conflito entre o Eros sem limites e a ética tradicional; a outra, subsidiária e subalterna, formada por um material vário que não possui nexos funcionais, do ponto de vista narrativo, com o pólo principal.

L'Innocente, diferentemente de *Il Piacere* que se desenvolve no âmbito estritamente subjetivo de um personagem "irregular", fechado no seu refinado individualismo isolado que lhe impede de ter um relacionamento dialético com um ambiente humano articulado e definido, revela desde as primeiras páginas ser um livro construído na esfera de relações determinadas e estabelecidas, como a convivência matrimonial e familiar. Logo, porém, surge a usual articulação problemática da temática erótica baseada na antítese entre o hedonismo perfeitamente amoral e um imperativo ético. Entretanto, uma vez que, em *Il Piacere*, sua insuperabilidade fora já constatada, essa oposição é aceita, com toda sua carga perturbadora, no seio da experiência quotidiana da vida doméstica, pelo protagonista Tullio Hermil. O conflito entre o Eros instintivo e as instâncias da moral tradicional, desta vez, é codificado e objetivado no interior da instituição familiar. O protagonista, Tullio Hermil, infinitas vezes infiel a sua esposa Giuliana, é por ela sempre perdoado. Tomado por um sentimento de renovado amor e desejo pela mulher, procura reconquistá-la. Descobre, então, sua infidelidade, ocorrida em um momentâneo descontrole emocional. Tullio é moralmente forçado a perdoá-la. Naquele breve momento de abandono, Giuliana engravidara. A presença dessa criança, perene lembrança da "culpa", provoca em Tullio um ódio contínuo que o leva no final a matar "o inocente".

---

[10] E. NENCIONI. Due nuovi romanzi. In: *Nuova antologia*. fasc. 12, 16 giugno 1889, p. 665.

[11] E. PARATORE. D'Annunzio e il romanzo russo. *Lettere italiane*, n. 3, luglio-settembre 1976, p. 324.

L' Innocente, em relação a *Il Piacere*, apresenta um ângulo visual mais amplo, uma maior investigação crítica. A impossibilidade de conciliar o Eros com a Moral não somente desafia e derrota o protagonista, que se torna um assassino, mas perverte equilíbrios coletivos, instituições, cuja aparente "santidade" oculta tensões que levam ao adultério e ao infanticídio.

O herói "multanime", no início, tem a ilusão de poder controlar o conflito latente, com subterfúgios e mentiras, mostrando traços psicologicamente contraditórios que revelam, sobretudo, um enorme egoísmo. Mas quando o antagonismo torna-se claro e patente e atinge a idealização da "mulher-santa", Tullio abala-se de forma avassaladora. Giuliana, também, paga amargamente seu "breve momento de abandono", por ter contaminado sua "pureza" com o puro instinto erótico. A única solução do drama, então, será, para o protagonista, a eliminação do "Intruso". O único meio para restaurar o equilíbrio familiar partido será a morte do "Inocente".

O aprofundamento da temática erótica, representado pela transferência do conflito entre Eros e Moral no seio da instituição familiar, traz, sem dúvida, a *L'Innocente* o mérito de uma maior objetividade crítica ao evidenciar o papel hipócrita da família tradicional. Essa, em nome da respeitabilidade, mistifica e mascara conflitos profundos, intensas tensões e dramas violentos, ao mesmo tempo que sanciona a separação entre Eros e moralidade, institucionalizando a disparidade entre os sexos e a humilhação da mulher.

A propósito da capacidade de observação crítica do autor de *L'Innocente*, é imprescindível citar a lúcida anotação de Hugo von Hofmannsthal:

> In nessun libro moderno, da "Madame Bovary" in poi, è stata descritta in modo simile l'atmosfera dell'interno familiare, il rapporto stretto, eternamente mutevole, di persone che convivono [...] A confronto con questo vero vivere dei coniugi l'uno con l'altro e nell'altro, il rapporto nei romanzi sul matrimonio di Bourget oppure di Maupassant, è un semplice, piatto vivere l'uno accanto all'altro, dal quale si distaccano scene a due e crisi isolate.[12]

No que diz respeito à polaridade secundária, no *Innocente* também é fácil encontrar, junto ao motivo primário, as habituais partes acessórias e instrumentais. Tais partes revelam-se bastante parecidas com aquelas que apontamos em *Il Piacere*: são descrições paisagísticas, feitas autonomamente, que denunciam uma atenta procura do cromatismo; "Retratos" de personagens menores, fusão entre a arte e a vida, o interesse pela realidade popular que aqui, como comentamos antes, ao contrário do primeiro romance da "Rosa", é representada sempre de forma positiva, sendo objeto de celebrações populistas e místicos entusiasmos.

A presença da dupla polaridade enfraquece, estruturalmente, o *Innocente*. Como escreveu Tordi:

---

[12] H. von HOFMANNSTHAL. *D'Annunzio e Eleonora Duse*. Milano: Shakespeare & Company. 1983, p. 57.

> il romanzo non è tenuto insieme dal movimento degli eventi, concatenati per formare una trama, ma dal susseguirsi delle varie scene attraversate da alcuni temi o piuttosto figure che hanno la funzione di legare liricamente il racconto, quali al esempio la figura della madre... o quella del fratello.[13]

É inegável, porém, a maior espessura narrativa desse segundo romance, em relação ao primeiro. A presença de um enredo mais sólido e circunstanciado, que implica um conjunto de relacionamentos interpessoais amplos e motivados, confere ao *Innocente* uma legibilidade mais fluida do que *Il Piacere*. A estrutura bipolar, no sentido esclarecido anteriormente, está presente, também, em *Il Trionfo della Morte*. A polaridade primária é constituída, mais uma vez, pela retomada da temática erótica. Essa, porém, no terceiro romance da "Rosa", é mais elaborada do que nos trabalhos anteriores e alcança um maior nível de complexidade e espessura problemática. A reflexão sobre a relação traumática e conflitante entre a liberdade erótica e os vínculos da tradição ética, além de determinar a urgência de sublimações espirituais e moralistas, torna-se o meio para uma inquieta visitação às raízes vitais profundas do homem e a seus valores determinantes.

A consciência trágica da impossibilidade absoluta de viver a experiência erótica com serenidade, faz com que o relacionamento amoroso seja caracterizado de uma forma cada vez mais negativa. Ippolita, a mulher amada, cuja crueldade é, em várias ocasiões, propositadamente sublinhada, revela-se uma presença destruidora, nociva, uma "inimiga". Citando de novo Mazzarella:

> Il femminino, persa ogni aura de 'eternità', si rivela unicamente como femminile. La brusca, irreversibile, riduzione di un principio spirituale ad un complesso di pulsioni, di desideri: questo lo 'scandalo' che in tutta la sua violenza si presenta a Giorgio.[14]

O Eros, não dominado, que não pode, então, ser vivido de forma pacífica, se transforma em ânsia extenuante, em loucura destrutiva.

Giorgio Aurispa, esse novo herói dannunziano, é, como os que o precedem, um aristocrata, um ser "superior". Mas ele, à diferença dos outros, encontra as raízes da sua "superioridade" no negativismo precioso de um antepassado morto, que cometera suicídio. Estamos bem longe do brilhante estetismo de *Il Piacere*. Em *Il Trionfo della Morte*, tudo é ruína, destruição e desolação. O ritmo do romance é cadenciado por notas tenebrosamente dolorosas. A derrota final do protagonista, motivo recorrente na conclusão dos romances da "Rosa", revela, nesse terceiro livro, não só uma tragédia individual ou o drama limitado a um pequeno grupo de pessoas, mas se torna a expressão de uma catástrofe geral, a manifestação final do "triunfo da morte" em um universo decaído e desfeito, desprovido de consolação e esperança.

---

[13] R. TORDI. *L'Innocente* dannunziano ovvero la "duplicazione" dei ruoli. In: *Critica letteraria*, fasc. 2, 1967.
[14] A. MAZZARELLA, op. cit. p 75.

O tema da morte é introduzido com força desde o começo. Basta lembrar que o livro abre-se com o episódio do suicídio no "Pincio" de Roma. A morte está presente desde o primeiro capítulo, onde D'Annunzio parece querer iniciar a sua versão da história com um ritmo narrativo que lembra, muito de perto, aquele dos romances anteriores. O relacionamento entre Giorgio e Ippolita, de fato, desenvolve-se, inicialmente, no ambiente romano e na atmosfera de cidades e cidadezinhas que se tornam queridas nas lembranças provocadas pela leitura das cartas trocadas entre os dois protagonistas. São páginas onde podem ser identificadas, ainda, fórmulas narrativas e tonalidades típicas dos outros dois livros. Depois, a presença da morte faz-se dominante e maciça. A atmosfera enturva-se, na medida em que vai se definindo o itinerário da busca peculiar do *Trionfo della Morte*. Isto é, o conflito entre o Eros e a moral tradicional que, nessa obra, torna-se o meio para voltar às origens, o instrumento para recuperar uma identidade pessoal vista como o único baluarte contra a perda total do equilíbrio emocional e intelectual.

O protagonista procura, assim como no *Innocente*, solucionar essa problemática no âmbito familiar, na esfera de uma família dilacerada pela separação irreversível entre a moralidade oficial e o livre instinto erótico: a primeira é simbolizada na figura da mãe humilhada e na descrição de outros familiares marcados pelo sofrimento e pela doença; o segundo, representado pelo pai, abertamente adúltero, num contexto saudável e fisiologicamente vital.

A volta para a família prenuncia o encontro de Giorgio Aurispa com a sua terra natal, com as tradições da sua raça, com o Abruzzo místico, luxurioso, supersticioso e sombrio. Esse mergulho profundo na sua própria tradição, feita de fanatismo religioso e de uma fé que convida a um Eros assexuado, revela, porém, a derrota do personagem principal na sua tentativa de reequilibrar uma desordem interior devastadora.

Nada pode sarar as contradições irremediáveis de sua existência. O amor, fonte de desequilíbrio e de sofrimento, revela-se, em última análise, uma paixão inconsolável e irrealizável, e a única forma de libertação só poderá coincidir com a eliminação de si próprio e da "Inimiga". Termina assim, como um perfeito exemplo da vida imitando a arte, a trágica história de Giorgio e Ippolita que, numa atmosfera imbuída dos ecos da música wagneriana, identifica-se esteticamente com o drama de Tristão e Isolda.

Ao lado dessa polaridade primária, centralizada na problematicidade de dados e situações pertencentes à experiência erótica, esse romance dannunziano também situa um vasto material literário claramente análogo àquele que foi evidenciado nos dois romances anteriores. Trata-se, novamente, de motivos subsidiários e instrumentais: a descrição das consuetas paisagens, agora mais rarefeitas e reduzidas a seus traços essenciais, insistentemente apreciadas, porém, no seu harmonioso cromatismo; a fusão imediata da arte com a vida representada, principalmente, pela presença da música no romance e particularmente daquela wagneriana; a representação de ambientes e personagens da elite romana; o retrato atento da realidade

das classes menos favorecidas que, por ser matéria "baixa", mais uma vez contrabalança a estatura do protagonista, homem "superior", espiritualmente excepcional e, como nos outros romances, de condição social elevada. Essa realidade popular, que vimos retratada de forma negativa em *Il Piacere* e de forma positiva em *L'Innocente*, é caracterizada em *Il Trionfo della Morte* às vezes negativamente e às vezes positivamente. Essas caracterizações, porém, revelam sempre a distância e a substancial indiferença psicológica do escritor.

A falta de uma harmoniosa coordenação entre o tema principal e o material acessório, já denunciada nos livros anteriores, assume, no terceiro romance da "Rosa", aspectos mais complexos e razões mais complicadas do que a simples bipolaridade. Esse último volume, de fato, constitui um autêntico laboratório de pesquisa estilística e de experimentação de técnicas narrativas bastante diferentes entre si. O "Libro Primo" – *Il passato* – possui características que nos fazem lembrar, como dissemos antes, certas páginas de *Il Piacere*, seja pela desenvoltura narrativa e o vigor descritivo, seja pela confluência de determinadas situações ambientais. O "Libro Secondo", que retrata a chegada de Giorgio Aurispa na sua terra natal e o seu reencontro com os familiares, apresenta-se como um lúcido *studio dal vero* da realidade de um universo em decomposição, dominado por paixões elementares, mas incontroláveis, em que se revela operante a lei da hereditariedade. É a análise de uma *trance de vie* que tem um inequívoco sabor naturalista.

A presença de módulos narrativos de tipo "verista" pode ser detectada também em outras partes do livro, como na descrição da campanha "abbruzzese" ou no aceso e detalhado relato da peregrinação ao santuário de Casalbordino, onde ocorrem episódios de fé "selvagem". Parece-nos, entretanto, que D'Annunzio tenha reproduzido essas fórmulas narrativas, que também pertenceram à sua primeira produção, no intento de evidenciar aquelas novas experimentações estilísticas, ensaiadas em *Il Piacere* e no *Innocente*, que produziram páginas muito distantes do modelo naturalista. A comparação entre esses estilos, estabelecida com grande sabedoria retórica, coloca em primeiro plano a novidade da "arte do porvir", feita de musicalidade e de perfeição simbólica, inspirada no grande modelo da música wagneriana; aquela mesma arte que domina a última parte do terceiro romance do "ciclo da Rosa".

O laboratório estilístico de *Il Trionfo della Morte* faz surgir, assim, uma nova hipótese de literatura, situada entre o estetismo e o simbolismo, destinada a animar profundamente toda a futura produção dannunziana e a assumir a inegável função de estimular a sensibilidade literária do século seguinte.

Referências bibliográficas

ANDREOLI, A. *D' Annunzio*. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

BARBERI SQUAROTTI, G. *Invito alla lettura di D'Annunzio*. Milano: Mursia, 1990.

D'ANNUNZIO, G. *Pagine disperse* (Cronache mondane, di letteratura e di arte). Roma: Lux, 1913.

FLORA, F. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 1947.

FLORA, F. *D'Annunzio*. Messina-Milano: Principato, 1935.

FORTICHIARI, V. *Invito a conoscere il decadentismo*. Milano: Mursia, 1987.

HOFMANNSTHAL, H. *D'Annunzio e Eleonora Duse*. Milano: Shakespeare & Company, 1983.

JAMES, H. *D'Annunzio e Flaubert*. Milano: Serra e Riva Editori, 1983.

MAZZARELLA, A. *Il piacere e la morte*. Sul primo D'Annunzio. Napoli: Liguori, 1983.

NENCIONI, E. Due nuovi romanzi. *Nuova antologia*, fasc. 12, 16 giugno 1889.

PARATORE, E. *Nuovi studi dannunziani*. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1991.

PARATORE, E. D'Annunzio e il romanzo russo. *Lettere Italiane,* n. 3, luglio-settembre 1976.

PROSE DI ROMANZI. Milano: Mondadori, 1989.

TORDI R. *L'Innocente* dannunziano ovvero la "duplicazione"dei ruoli. *Critica letteraria,* fasc.2, 1967.

PASQUALI, BALESTRIERI, TERZUOLI. *La società e le lettere*. Milano: Principato, 1984.

Resenha

LUCCHESI, Dante. *Sistema, mudança e linguagem:* um percurso da Lingüística no século XX. Lisboa: Colibri, 1995, 241p.

Lucas S. Campos
Universidade Federal da Bahia

Sistema, mudança e linguagem, de Dante Lucchesi, obra construída a partir do questionamento: *o que faz um sistema que funciona tão bem mudar?*, lança luzes e serve de incentivo para uma melhor observação da mudança lingüística. Não visa à análise global da trajetória do estruturalismo na história da Lingüística, busca analisar um dos diversos percursos que constituem essa trajetória. O livro, com 241 páginas, além da introdução e de uma seção de encerramento, apresenta-se, basicamente, dividido em três partes.

A primeira parte, *A primazia do sistema e o ostracismo da mudança*, engloba o capítulo I – *A primazia do sistema e o ostracismo da mudança* e o capítulo II – *Sincronia e diacronia: o ostracismo da mudança*. Nessa seção, considerando que o estruturalismo e a Lingüística, enquanto ciência, têm como marco inicial a publicação do *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, momento que se caracteriza pela assunção da concepção de língua como um sistema de relações estritamente lingüísticas, encerrado em sua lógica interna, o autor analisa o surgimento do modelo estruturalista na Lingüística e discute alguns dos aspectos centrais da teorização de Saussure.

A segunda parte, *A mudança no domínio do sistema*, engloba o capítulo III – *A língua como um sistema funcional: uma fissura no modelo*; o apêndice ao capítulo III – *O esquema das Funções da Linguagem de Roman Jakobson*; o capítulo IV – *A língua em seu sistema fonológico: a sua mais completa tradução* e o capítulo V – *A mudança no domínio do sistema: desenvolvimento e crise do modelo*. Nessa seção, Lucchesi aborda o desenvolvimento do estruturalismo, a partir do Círculo Lingüístico de Praga, do funcionalismo de Martinet, ou seja, do estruturalismo funcionalista, considerando que a obra de Saussure é constituída por princípios mais gerais, num plano ainda muito abstrato.

A terceira parte, *O sistema no domínio da mudança*, engloba o capítulo VI – *A sistematicidade da mudança: do Estruturalismo à Sociolingüística* e o capítulo VII – *A língua como um sistema heterogêneo: as limitações da supera-*

ção do modelo. Nessa seção, o autor discorre sobre como a teorização sociolingüística preenche as lacunas observadas na explicação estrutural-funcionalista da mudança e nas limitações dessa explicação que permanecem na sociolingüística; destaca a importância da consideração da inter-relação entre língua e sociedade na superação da abordagem estruturalista da mudança e aborda a concepção de língua como um sistema heterogêneo, ocupando uma posição fundamental na constituição da sociolingüística variacionista.

A seção *Palavras finais: Os caminhos atuais da Lingüística* apresenta um panorama da Lingüística contemporânea, com destaque para as duas correntes mais representativas: *O gerativismo e a sociolingüística*, concluindo que a tensão entre *sistema* e *mudança* que esteve presente em toda a trajetória estruturalista continua marcando significativamente o desenvolvimento da Lingüística contemporânea.

Ao tecer considerações sobre como o fazer história da Lingüística se relaciona com o próprio fazer da Lingüística, Lucchesi observa que o atual interesse pela história da Lingüística não é apenas diletantismo, visto que os problemas que essa ciência enfrenta no presente são correlacionados com o seu passado recente. Partindo da análise da concepção de língua como um sistema e da questão da mudança lingüística, a hipótese de trabalho de Lucchesi é a de que a visão da sistematicidade da língua remete à questão do seu funcionamento enquanto instrumento privilegiado da comunicação humana e à sua condição de código que, para cumprir as suas funções, deve ser estruturado. O autor questiona (p. 24): *o que faz um sistema que funciona tão bem mudar?* A partir dessa questão, sugere (p. 25) que: *A* ***contradição entre mudança e sistema*** *assenta sobre duas dimensões fundamentais e antitéticas do fenômeno lingüístico: a sua* ***dimensão estrutural*** *e* ***estruturante*** *e a sua* ***dimensão sócio-histórica***. Essa contradição entre sistema e mudança desempenha um papel fundamental no surgimento e na hegemonia do estruturalismo, modelo que, se por um lado era capaz de superar as contradições que se colocavam no desenvolvimento da teoria lingüística, por outro lado também trazia consigo algumas contradições que, de certa forma, explicam a sua superação enquanto modelo teórico hegemônico.

Com esse ponto de vista, o autor acredita que a conquista da hegemonia no atual quadro da Lingüística, por parte dos modelos teóricos que sucederam o estruturalismo, está ligada à capacidade de um dado modelo apresentar formulações que permitam a superação das contradições teóricas que provocaram a crise do estruturalismo, especificamente a contradição entre sistema e mudança.

Embora reconheça os méritos da terminologia de Thomas S. Kuhn para a historiografia da ciência, Lucchesi justifica a sua decisão de não adotar essa terminologia: primeiramente porque o modelo de Kuhn só pode ter validade se adotado como um conjunto de princípios gerais que devem orientar a análise do historiador, e não como um modelo restritivo para a descrição de eventos. Isso porque os processos de desenvolvimento de uma ciência, enquanto eventos históricos, guar-

dam uma individualidade; em seguida, pela inadequação dessa terminologia à história da Lingüística e de todas as ciências sociais. Ressalta, no entanto, que o fato de se poder afirmar que as ciências sociais não possuem paradigmas não significa dizer que elas ainda não atingiram a sua maturidade enquanto ciência, nem que elas sejam *menos científicas* que as ciências naturais. A despeito disso, no âmbito das ciências sociais, a existência de um modelo hegemônico não significa exatamente a extinção de outros que podem subsistir em uma posição secundária. Há uma distinção fundamental entre as ciências naturais e as ciências sociais que a teorização de Kuhn não alcança. Assim, por entender que o conceito de paradigma de Kuhn não se ajusta à lógica do desenvolvimento das ciências sociais, o autor não adota essa terminologia.

Para situar o leitor na idéia de *primazia do sistema e o ostracismo da mudança,* Lucchesi recapitula a trajetória dos últimos anos de vida de Saussure, marcados pela sua angústia diante dos problemas e lacunas que ele identificava na lingüística da sua época, e as circunstâncias sob as quais o *Curso de lingüística geral* foi editado. Situando o pensamento saussuriano no contexto mais geral da produção do conhecimento no seu tempo, Lucchesi define que o mesmo está relacionado à concepção positivista do conhecimento, embora isso não seja suficiente para definir o pensamento saussuriano, uma vez que a Lingüística já era positivista antes de Saussure. A viragem saussuriana na Lingüística representa a transição de um momento em que o saber lingüístico busca detectar o mundo social como mundo natural e evidente para um outro momento em que esse saber suscita relações objetivas que estruturam as práticas e as representações práticas. O autor mostra ainda que, por outro lado, Bakhtin filiou ao racionalismo cartesiano do século XVIII a orientação expressa por Saussure à Lingüística. Fato é que o *Curso de lingüística geral* abre um novo período na história da Lingüística, uma vez que determina uma revisão de todo o seu aparato teórico-metodológico à luz da concepção de língua como sistema, imprimindo uma questão teórica (p. 44): *a necessidade de mostrar que espécie de objeto é a língua em geral.*

Lucchesi observa que Saussure, ao identificar uma estrutura na língua, promove toda a organização da Lingüística, estabelecendo o conceito de **sistema lingüístico**, deixando para trás o empirismo primário e mais imediato no quadro teórico da ciência da linguagem. Para Saussure, o sistema lingüístico é um **sistema de signos**. Com essa posição ele filia a Lingüística à Semiologia. Nesse sentido, a análise que Saussure desenvolve sobre o signo lingüístico é norteada pela noção de arbitrariedade entre *significante* e *significado*. Essa concepção de língua como sistema, apoiada no signo lingüístico, e a noção de arbitrariedade que dela subjaz produziram uma extensa discussão no próprio seio da lingüística estrutural. Outros níveis de estudo da língua, especificamente a fonologia, foram excluídos do curso, o que deve ser interpretado, segundo Lucchesi, como uma atitude de Saussure para que a Lingüística se estabelecesse como ciência autônoma.

Lucchesi chama a atenção para um outro aspecto relevante do pensamento saussuriano: *as famosas antinomias,* dentre elas a dicotomia que opõe os concei-

tos de *língua* e *fala* (*langue/parole*). Para Saussure, a língua como fato social é exterior ao indivíduo que a recebe passivamente. A língua unitária e homogênea opõe-se ao seu existir concreto que se efetiva nas relações socioculturais e ideológicas que não podem ser apreendidas fora da relação dialética que reúne o plano do indivíduo ao plano social.

Para dissociar a língua do seu existir concreto era preciso encará-la independente da sua história, assim a língua, no conceito saussuriano, é vista, preferencialmente, como um objeto sincrônico; é analisada em um dado momento e disso resultou o desprezo da questão da **mudança lingüística** por parte do estruturalismo.

Lucchesi destaca que é curioso o fato de a aplicação mais completa e produtiva do modelo lingüístico saussuriano ter-se dado na fonologia, exatamente o nível de estudo da língua que fora excluído por Saussure do campo de interesse lingüístico, e tece um breve comentário acerca dos trabalhos do Círculo Lingüístico de Praga (CLP) e dos postulados do funcionalismo de *André Martinet*, enfatizando que Saussure não submeteu à análise os princípios metodológicos nem as concepções fundamentais do modelo teórico que encabeçou, *tarefa* que coube ao CLP, corrente de estudos lingüísticos que surgiu em 1926, por iniciativa de Vilém Mathesius, e reunia lingüistas de várias nacionalidades, tendo-se destacado, entre eles, Nicolai Trubetzkoy e Roman Jakobson.

Além da obra *Princípios de Fonologia* de Trubetzkoy (inacabada devido à morte do seu autor), publicada pela primeira vez como o nono volume dos *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (TCLP), outras contribuições relevantes do CLP foram: (1) a sua proposição de constituir o estruturalismo diacrônico; (2) a integração entre a sua elaboração teórica e a sua aplicação à análise das línguas particulares, num primeiro momento das línguas eslavas. *Partindo da concepção sistêmica de língua, os lingüistas do CLP realizam uma análise que se pretende globalizante de cada língua particular.* Destaca Lucchesi (p.88):

> O CLP acrescenta ao modelo saussuriano a noção de funcionalidade, o que vem, por um lado, superar algumas contradições do referido modelo e, por outro, trazer novas contradições. As duas principais contradições do modelo saussuriano no campo da teoria lingüística situam-se no nível da fonologia e no da dimensão histórica da língua. No nível da fonologia, fica superada a contradição entre a concepção estrutural da língua e sua matéria fônica; a partir do conceito funcional de fonema, pôde-se conceber o sistema fonológico como a contraparte lingüística – funcional, formal e abstrata – da matéria fônica da língua. Com isso, a fonologia deixou de ser uma disciplina auxiliar, como pretendeu Saussure, para se tornar uma disciplina de grande importância no campo da Lingüística.

Os lingüistas do CLP têm o conceito de língua como **estrutural** e **funcional** por conceberem a estrutura lingüística comprometida com a função social da língua. Com isso, o CLP buscou superar a contradição entre estrutura e história, reacendendo a questão da mudança no campo dos estudos lingüísticos, no entanto

a visão de que as mudanças seriam *corretivas, em razão da funcionalidade interna da língua*, gerou a concepção de que as mudanças lingüísticas tinham um caráter terapêutico. Lucchesi então questiona (p. 90): *Se as mudanças lingüísticas fossem de fato terapêuticas, por que as línguas estariam sempre precisando de "uma nova terapia"?* E aponta que a concepção, tanto do CLP quanto de Martinet de não buscarem as supostas finalidades das mudanças, mas as suas causas, gera questões do tipo: *Como explicar, por exemplo, que em uma determinada língua, ocorra uma "mudança terapêutica", e, em outra língua, que apresenta uma situação análoga, essa mudança não ocorra?* Ou ainda, *como explicar mudanças que vão de encontro à própria funcionalidade do sistema*?

Com isso, o autor assinala que a incursão do estruturalismo na diacronia colocou em xeque a própria concepção de língua em que esse modelo teórico se fundamentava. Mas, a despeito de todas essas considerações, pondera (p. 91) que o desenvolvimento das idéias de Saussure pela corrente estrutural-funcionalista *busca dar maior organicidade e concretitude às formulações feitas por Saussure*. Os membros do estruturalismo diacrônico não poderiam prever que o desenvolvimento da contradição entre mudança e sistema transcenderia o estruturalismo e se desdobraria em outros modelos.

Jakobson, mantendo o princípio de que a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções, desenvolveu, apoiado em fatores constitutivos de todo processo lingüístico, de todo ato de comunicação verbal, um novo esquema das funções da linguagem, acrescentando três outras funções ao antigo esquema desenvolvido por Karl Bühler. Assim, ressalta Lucchesi (p. 107), o sistema de funções da linguagem proposto por Jakobson pode ser apresentado num esquema correspondente ao dos fatores constitutivos do processo de comunicação lingüística, da seguinte maneira:

CONTEXTO
(REFERENCIAL)

REMETENTE (EMOTIVA)	MENSAGEM (POÉTICA)	DESTINATÁRIO (CONATIVA)

CONTACTO
(FÁTICA)

CÓDIGO
(METALINGÜÍSTICA)

O autor destaca que os trabalhos do CLP geraram quase todos os conceitos e princípios básicos da moderna versão do estudo fônico da língua: a *Moderna Fonologia*. É na fonologia que a concepção monista da língua como um sistema

homogêneo e unitário em oposição à pluralidade heteróclita da linguagem (ou fala), introduzida por Saussure, realiza-se de forma mais completa.

Jakobson garantiu ao fonema um lugar próprio na estrutura lingüística. A partir dele, o fonema veio a ocupar lugar especial no conjunto dos signos lingüísticos quanto à sua significação, visto que todas as unidades lingüísticas possuem uma **significação positiva** e **constante** que pode ser lexical ou gramatical. O fonema, por sua vez, não possui em si uma significação positiva, o valor lingüístico do fonema está em mostrar que um morfema ou palavra em que ele aparece distingue-se de outro morfema ou palavra que contém outro fonema ao invés dele.

Lucchesi adverte, no entanto, que os conceitos de fonema e fonologia não foram criações do Círculo de Praga. Os nomes de Baudouin de Courtenay e de Saussure figuram, no pronunciamento dos lingüistas do CLP, como precursores e principais referências. Contudo, o conceito de fonema de Baudouin de Courtenay assentava-se numa base eminentemente psicológica. A Moderna Fonologia, por sua vez, define o fonema pela função que este desempenha na língua, e constrói um sistema fonológico concebido como a atualização do conjunto das relações que integram os fonemas na estrutura lingüística. Os membros do CLP desenvolveram, sim, um instrumental analítico que lhes permitia formalizar o funcionamento fônico da língua para dotar a disciplina de um instrumental teórico que a capacitasse a realizar a análise descritivo-explicativa dos diversos sistemas fonológicos das línguas particulares e que fosse capaz de determinar também a estrutura interna e as práticas de todas as línguas.

Quando do despontar das primeiras manifestações do CLP, o panorama lingüístico na Europa apresentava, de um lado, a lingüística sincrônica representada pela Escola de Genebra, formada pelos discípulos diretos de Saussure, e, de outro, a lingüística histórica, que continuava empregando os esquemas da filologia e da geografia lingüística pré-saussurianas; nesse panorama encontrava-se também o estruturalismo diacrônico, o qual julgava possível que *a concepção estrutural da língua se aplicasse tanto ao domínio da análise sincrônica quanto ao da análise diacrônica* (p. 140).

Lucchesi destaca que, dando enfoque à noção de funcionalidade dentro da concepção estrutural da língua, os lingüistas do Círculo defendem a necessidade de se levar a análise estrutural ao domínio da diacronia, mas essa corrente teria que enfrentar a concepção mecanicista e atomista dos neogramáticos e da Escola de Genebra, que não reconheciam o caráter sistêmico dos fatos da diacronia.

Mantendo a tradição, as pesquisas históricas de orientação estruturalista centraram-se nas mudanças fônicas, sucedendo a teorização dos neogramáticos sobre as leis fonéticas, mas, ao contrário da corrente da análise sincrônica, essa corrente não conseguiu definir com precisão o que era fonético e o que era fonológico.

A dificuldade para o estabelecimento de um plano fonológico abstrato e sistêmico, distinto do plano fonético, no terreno da diacronia, surge *quando se analisa a dimensão sócio-histórica do fenômeno lingüístico* (p. 143-4), então,

para se falar de sistema, é preciso sair do eixo das sucessividades. Sendo a lingüística sincrônica **estática**, Lucchesi (p. 144) descreve o estruturalismo a partir da *metáfora da Medusa mitológica, que, com seu olhar, transformava os homens em estátuas de pedra*. Porém, quando o estruturalismo estendeu o seu método para a diacronia, *o olhar da Medusa encontrou o escudo espelhado de Teseu e viu aí refletido o seu fim*, assim como ruíram as bases da oposição *sincronia/diacronia*, quando o estruturalismo *viu* que, na língua, estão envolvidos fatores sócio-históricos que os métodos do estruturalismo sincrônico não poderiam descrever.

Desfeitos os termos em que Saussure formula a dicotomia *sincronia/diacronia*, o mesmo ocorre com a dicotomia *língua* e *fala*, comprometendo, de maneira irremediável, a concepção sobre a qual assentava todo o estruturalismo lingüístico, uma vez que estender a análise estrutural à diacronia significa admitir que as mudanças atingem o sistema. Como incontestavelmente as mudanças se processam na fala, a separação saussuriana entre *fala* e *língua* também rui. É exatamente neste ponto que surgem os elementos cruciais para uma nova concepção de língua. Destaca o autor (p.144-5):

> Não mais um sistema homogêneo, unitário estático e encerrado em sua lógica interna, mas um sistema heterogêneo, plural, dinâmico e determinado não apenas por suas relações estruturais internas, como também pelas relações que o unem à estrutura social. Portanto, pensando estarem removendo uma contradição do pensamento saussuriano, os lingüistas do Estruturalismo Diacrônico estavam na verdade derrubando um dos pilares fundamentais do edifício teórico estruturalista e determinando o seu fim.

Desse modo, o autor registra a contribuição decisiva do estruturalismo diacrônico no desenvolvimento da Lingüística, neste século, e passa a explorar a **explicação funcionalista da mudança**.

Dentre os lingüistas do Círculo de Praga, o primeiro a tentar sistematizar um modelo explicativo para os fatos da história das línguas foi Jakobson, que concentrou mais a explicação da mudança na lógica de um desenvolvimento interno do sistema fonológico, enquadrando o problema numa perspectiva que podemos definir como exclusivamente funcionalista, na medida em que se apóia apenas na função atribuída à mudança. Martinet e seus seguidores, por outro lado, constituindo outra vertente do estruturalismo diacrônico, admitem que somente os fatores estruturais e funcionais não são suficientes para dar conta das causas da mudança fônica e articulam os fatores funcionais e estruturais com os fatores acústico-articulatórios.

Ressaltando não se verificar nenhuma divergência profunda entre essas duas vertentes, Lucchesi passa a examinar o modelo voltado para as causas das mudanças fônicas, destacando que a corrente do estruturalismo diacrônico auto-intitulada **funcionalista** representa a outra vertente da mudança lingüística do estruturalismo. Liderada por Martinet, essa corrente destaca a resistência feita aos modelos explicativos na Lingüística e em particular na lingüística histórica, primeiramente

pelos neogramáticos e em seguida pelos seguidores de Leonard Bloomfield, possivelmente por receio de que a Lingüística perdesse o seu caráter de ciência exata.

Martinet assume e assenta um modelo explicativo, visando determinar (mesmo que parcialmente) as causas das mudanças fônicas, mas não atribui às mudanças uma causa única, embora reconheça a impossibilidade de se apreenderem todas as causas da mudança lingüística. Por outro lado, ele não deixará de afirmar que o sistema deve estar normalmente no centro das preocupações dos lingüistas e no âmbito desse sistema, visando à apresentação de um quadro completo da causalidade de vastas mudanças, que, por si sós, autorizam a resolver certas questões de detalhe e a recolocar adequadamente certos problemas.

As dificuldades que emanavam da análise das mudanças, a partir de um esquema funcional e estrutural, deixavam o estruturalismo diacrônico numa situação delicada. A articulação dos fatores funcionais e estruturais com os fatores acústico-articulatórios constitui um esforço para superar essas dificuldades. Contudo essa alternativa fisicista dos funcionalistas heterodoxos também não consegue preencher todos os requisitos lógicos de um modelo explicativo-causal. Lucchesi registra então que a teorização necessária para cobrir as lacunas deixadas pela explicação estruturalista da mudança passaria pela superação da concepção estruturalista do objeto de estudo, determinando uma ruptura teórico-metodológica em relação a esse modelo teórico no seio da ciência lingüística.

As exigências teórico-metodológicas para que se possa realizar a análise histórica de uma língua não estavam previstas nas concepções do estruturalismo. Para tratar da questão da mudança, o estruturalismo necessitaria de uma ruptura com o modo de conhecimento objetivista e de um modo de conceber a mudança e a própria língua como o resultado de um conjunto de determinações estruturais, fisiológicas, sociais, históricas e ideológicas. Assim, a questão da mudança não só foi determinante para o fim da concepção estruturalista de língua, como também determinou os caminhos para a constituição de uma nova concepção de um objeto de estudo que fundamentasse a análise lingüística. Desse modo, o autor aponta a sociolingüística variacionista como um dos *candidatos* a suceder o estruturalismo como modelo hegemônico no estágio atual da ciência lingüística, traçando, resumidamente, o surgimento da teoria da sociolingüística variacionista.

Finalmente, tece um breve comentário: (i) sobre os caminhos atuais da Lingüística; (ii) sobre a alternativa gerativista e sobre a situação da sociolingüística. Sobre os caminhos atuais da Lingüística, Lucchesi afirma que não é exagerado dizer que o interesse pela história da Lingüística tem experimentado um crescimento razoável nos últimos anos. A Lingüística volta-se para a sua história com o interesse de buscar soluções para problemas atuais, destacando que essa busca no passado pode ser vista também como um reflexo de uma etapa ainda não concluída no seu próprio desenvolvimento.

Sobre a alternativa gerativista, o autor comenta que, segundo o gerativismo, a dimensão estrutural e estruturante do fenômeno lingüístico situa-se fora de sua

dimensão sociocultural e sim em sua dimensão individual, psíquico-biológica: na **faculdade humana da linguagem** – uma faculdade inata, transmitida geneticamente e comum a todos os seres humanos: a Gramática Universal. O principal problema metodológico do gerativismo está na aferição de suas hipóteses de análise, através dos **juízos de gramaticalidade**. Desenvolve-se nos espaços do fazer lingüístico ainda não hegemonizados por esse modelo uma resistência muito grande à possibilidade de se operacionalizar esses juízos de gramaticalidade na pesquisa, devido ao seu alto grau de subjetividade.

Sobre a situação da sociolingüística, Lucchesi afirma, basicamente, que esse modelo não se preocupa, no seu surgimento, com a questão de situar empiricamente a dimensão estrutural e estruturante do fenômeno lingüístico. A tarefa da sociolingüística é a de produzir uma formalização analítica para a dimensão sócio-histórica do fenômeno lingüístico. A questão que se coloca então para esse modelo é a de desenvolver, ou incorporar criticamente, uma teoria que dê conta da sistematicidade da linguagem, a partir de sua acertada concepção de língua, para o que já dispõe de um sofisticado material de verificação empírica.

Finalizando a sua abordagem, Lucchesi sugere que a superação da crise passa pela elaboração de uma síntese teórica que possa administrar essa tensão inerente ao fenômeno lingüístico, através de uma concepção do objeto de estudo que, articulando as dimensões antagônicas da questão, possa lançar as bases de um modelo teórico-metodológico impulsionador e unificador da pesquisa lingüística, uma vez que a questão que tanto angustiou Saussure continua em aberto: *definir o objeto de estudo da Lingüística*.

O livro *Sistema, mudança e linguagem: um percurso da Lingüística no século XX*, de Dante Lucchesi, historia, detalhada e criticamente, a trajetória da Lingüística no século XX: *Do sistema homogêneo saussuriano, ao sistema heterogêneo laboviano*.

A partir de uma detalhada análise do estruturalismo saussuriano, apontando o seu *nascimento*, período hegemônico e declínio, a obra proporciona ao leitor/estudante uma oportunidade ímpar de reflexão sobre o que seja sistema, de um modo geral, sobre o que seja sistema lingüístico, sobre os aspectos positivos e negativos tanto do estruturalismo, e de suas ramificações, quanto das correntes lingüísticas que lhe sucederam.

A partir dessa obra de Lucchesi, o leitor observa que a Lingüística, a despeito de já ter trilhado um longo caminho, ainda não atingiu o ponto de elaborar um modelo teórico-metodológico que possa unificar a pesquisa lingüística e definir o seu objeto de estudo.

Talvez isso nem seja possível porque, se é a língua um elemento tão plural, tão rodeado de implicações, como poderá ser estudada através de um modelo teórico-metodológico único? Se é a língua tão rica de faces, como poderá oferecer apenas um objeto único para o seu estudo?

Livros e revistas

1 Livros

ADAM, Gérard. *L' Impasse de la renaissance*: roman. Bruxelles: Luce Wilquin, 2001.

ALECHINSKY, Pierre. *Divers faits*. Milan: Skira, 2000.

ALMEIDA, João de. *Textos em análise*. São Paulo: Scortecci, 2001.

ANDRÉ, Francis. *Quatre hommes dans la forêt:* roman. Bruxelles: Bernad Gilson, 2000.

ANDRÉ, Paul. *Traque d' èros*. Bruxelles: Le Taillis Pré, 2001.

ANDRIAT, Frank. *Trois jours de pluie*: roman. Bruxelles: Memor, 2000.

ARON, Jacques. *Petite philosophie portative*: pensées, poèmes, collages. Bruxelles: Didier, 2001.

BABA, Luc. *La cage aux cris*: roman. Bruxelles: Luce Wilquin, 2001.

BAILLON, André. *Chalet 1:* lecture et notes de Laurent Demoulin. Paris: Labor, 2001.

BALTHAZAR, André, VINCHE, Lionel. *La vache*. La Louvière: Le Daily-Bul, 2000.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *L' Apocalypse blanche*. Paris: Métailié, 2000.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*: des origines à demain. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2000.

BAUWENS, Claude. *Sénèque est prêt à mourir*: poésie. Namur: L' Acanthe, 2001.

BEKEN, Micheline van der. *Zola, les dessous des femmes*: essai. Bruxelles: Le Cri, 2000.

BERTRAND, Corinne. *Hors-d' oeuvre*. Paris: Balland, 2000.

BLAVIER, André. *Les fous littéraires*. Paris: Cendres, 2001.

BRANCO, Lúcia Castello. *Nunca mais*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BROGNIET, Éric. *La poésie arabe contemporaine*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2001. Conférences des "Midis de la Poésie".

BRUNE, Élisa. *Blanche cassé*: roman. Paris: Ramsay, 2000.

BRUNE, Élisa. *La tournante*: roman. Paris: Ramsay, 2000.

BRUYCKER, Daniel de. *Poèmes de Hou Dang Ye*. Coaraze: L' Amourier, 2000.

CARDOSO, Suzana Alice Marcelino, FERREIRA, Carlota da Silveira. *O léxico rural*: glossário, comentários. Salvador: EDUFBA, 1998.

CELLY, Jean-Jacques. *Un ciel de traîne*: roman. Bruxelles: SPRL, 2000

COMPÈRE, Gaston, POLACKOVA, Maja. *Kâma-sûtra 2000:* chants. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

COMPÈRE, Gaston. *Histoire et littérature oeuvres en prose*. Bruxelles: Le Cri, 2000. t. 1-2.

CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 4: CADERNO DE RESUMOS, São Paulo: Unv. de Santo Amaro, 2001.

CRICKILLON, Jacques. *Oberland montagne romantique et Engadine montagne symboliste*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2000. Conférences des "Midis de la Poésie".

CRICKILLON, Jacques. *Oeuvres choisies*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2001.

CROMBOIS, Jean-François. *Camille Gutt, les finances et la guerre*. Bruxelles: CEGES, 2000.

CRUZ, Anísio J. S. *A cabeça d' água:* contos. Ilhéus: UESC/Editus, 2001.

CUNHA, José Carlos Chaves da, CUNHA, Myriam Crestian (org.). *Pragmática lingüística e ensino-aprendizagem do português*: reflexão e ação. Belém: UFPA/CLA, 2000.

D' ALVAREZ, Martins. *No mundo da lua*: poesias para crianças. Cuiabá: Casa de José de Alencar, 2001.

DANNEMARK, Francis. *La longue course*: poèmes 1975-2000. Paris: Le Castor Astral, 2000.

DASNOY, Albert. *Le prestige du passé*: essai. Bruxelles: Le Cri, 2000.

DASNOY, Albert. *Les dieux et les hommes*: essai. Bruxelles: Le Cri, 2000.

DEBROUX, Thierry. *La Poupée Titatic*: théâtre. Bruxelles: Lansman, 1999.

DÉCIO, João. *Vergílio Ferreira:* a ficção e o ensaio. Blumenau: EDIFURB, 2001.

DEJAEGER, Éric. *Élagage Max...* Bruxelles: Memor, 2001.

DELAIVE, Serge. *Le Livre Canoë*: poèmes et autres récits. Paris: Clepsydre, 2001.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal a Sartre*. Parois: Seuil, 2000.

DEVOLDER, Eddy. *Anna Streuvels*: récit. Bruxelles: Esperluète, 2000.

DOPAGNE, Jean-Pierre. *Le vieil homme rangé*: théâtre. Bruxelles: Lansman, 1999.

DUBOIS, Jacques. *Les Roanciers du réel*: de Balzac à Simenon. Paris: Larousse/Seuil, 2000.

DUVE, Thierry de. *Voic*: 100 ans d' art contemporain. Bruxelles: Ludion/Flammarion, 2001.

EMOND, Paul. *Seul à Waterloo, seul à Sainte-Hélène*: théâtre. Bruxelles: Lansman, 2000.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos*: criação e arte em Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2001

FALAISE, Henri. *Oeuvre poétique*. Paris: L' Arbre à Paroles, 2000. t. 1-2.

FEYDER, Vera. *L' Inaperçue*: nouvelle inédite. Bruxelles: Ancrage, 2001.

FIZAINE, Marie. *Il fera jour à bleu-doiseau*: roman. Sauvenière: Percée, 1999.

FLANDERS, John. *L' Île noire:* roman. Bruxelles: Labor, 1998.

FLEISCHMAN, Théo. *Le peuple aux yeux clairs*. Bruxelles: Labor, 2001.

FLORENCE, Nicolas. *Attilio ou Les feux du moine*. Bruxelles: Osmondes, 2000.

FONTAINAS, Adrienne. *Mallarmé et ses amis belges*. Bruxelles: Lambedin, 2000.

FONTENEAU, Pascale. *La vanité des pions*. Paris: Gallimard, 2000.

FRANCK, Jacques. *Temps forts*. Bruxelles: Quorum, 2000.

GAMA, Albertina Ribeiro da et al. (org.). *Memória cultural e edições*. Salvador: PPGLL, 2000.

GANZ, Otto. *Sarcophage (Mythologies / rythmes)*. Bruxelles: Edifie L.L.N, 1999.

GASSEL, Nathalie. *Musculatures*. Paris: Le Cercle, 2001.

GATTAI, Zélia. *Códigos de família*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GAUTEUR, Claude. *D' après Simenon*: Simenon et le cinéma. Paris: Omnibus, 2001.

GHELDERODE, Michel de. *Sortilèges et autres contes crépusculaires*. Bruxelles: Labor, 2001.

GOFFETTE, Guy. *Éloge pour une cuisine de province, suivi de La Vie promise*. Paris: Gallimard, 2000. Préface de Jacques Borel.

GRAEVE, Laurent de. *Le Mauvais genre*: roman. Monaco: Rocher, 2000.

GUERREIRO, Simone. *Medro*: contos. Salvador: EGBA, 2000.

GUISSET, Liliane. *In vino*: roman. Bruxelles: Luce Wilquin, 2000.

GUISSET, Liliane. *L' Autre tambour*: récit. Paris: Harmattan, 1999.

HANOTTE, Xavier. *Derrière la colline*. Montréal: Belfond, 2000.

HARPMAN, Jacqueline. *Le Bonheur dans le crime*: roman. Bruxelles: Labor, 2000.

HARPMAN, Jacqueline. *Le véritable amour*. Bruxelles: Ancrage, 2000.

HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*: antologia bilíngüe alemão-português. Florianópolis: UFSC, 2001. v. 1.

HENNART, Marcel. Traversée de l' instant. Bruxelles: Rougerie, 2000.

HENRARD, Jacques. *De Pablito à Picasso*: théâtre. Paris: L' Arbre à Paroles, 2000.

HENRARD, Jacques. *Le conteneur*: roman. Berne: L' Age d' Homme, 2001.

HOEX, Corinne. *Le grand menu*. Bruxelles: Olivier, 2001.

HONS, Gaspard. *Le Jardin de Cranach*: parcours 1979-1990. Bruxelles: Le Taillis-Pré, 2000.

IMHAUSER, Fernand. *Oeuvres poétiques*. Liège: Tétras Lyre, 2000. Préface de Francis Edeline.

IZOARD, Jacques. *Dormir sept ans*: poèmes. Paris: Clepsydre, 2001.

IZOARD, Jacques. *Pièges d' air*. Liège: Le Fram, 2000.

JOB, Armel. *Baigneuse nue sur un rocher*: roman. Paris: Robert Laffont, 2001.

JOIRET, Michel. *L' Heure de fourche*: roman. Bruxelles: Bernard Gilson, 2000.

KEGUENNE, Jack. *F.*: roman. Bruxelles: Aeth, 2000.

KEGUENNE, Jack. *Portraits d' elle en novembre*: poèmes. Bruxelles: Aeth, 2000.

KRIBUS, Serge. *Le Murmonde suivi de Chargé*. Actes Sud-Papiers, 2000.

LAMBERSY, Werner. *Dites trente-trois*: c' est un poème. La Farfadet Bleu, 2000.

LAMBERT, Michel. *Fin de tournage*: roman. Monaco: Rocher, 2001.

LAMBIOTTE, Michel. *Équations de mars*. Bruxelles: Le Taillis-Prér, 2001.

LEFÈBVRE, Jacques. *Berger des pierres*: roman. Bruxelles: Luce Wilquin, 2001.

LEJEUNE, Claire. *Le chant du dragon*. Bruxelles: Lansman, 2000.

LIBERSKI, Stefan. *Des tonnes d' amour*: roman. Bruxelles: Niffle-Cohen, 2000.

LIGNE, Charles-Joseph de. *Oeuvres romanesques*. Paris: Honoré Champion, 2000. t. 1.

LOUVET, Jean. *Devant le mur élévé*: théâtre. Bruxelles: Lansman, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Para sempre*: amor e tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAETERLINCK, Maurice. *La sagesse et la destinée*: essai. Bruxelles: Le Cri, 2000.

MAGALHÃES, Ana Lúcia França, LORDÊLO, José Albertino Carvalho (org.). *Instituições públicas de ensino superior da Bahia*: problemas, impasses e transformações. Salvador: FACED/UFBA, 2002.

MALACOR, Vincent. *Le Rendez-vous de Waterloo*: roman. Bruxelles: SPRL, 2002.

MALINCONI, Nicole. *Jardin public*. Bruxelles: Miroir, 2001.

MALVA, Constant. *Ma nuit au jour le jour*: lectures de Paul Aron. Bruxelles: Labor, 2001.

MERTENS, Pierre. *Perasma*: roman. Paris: Seuil, 2001.

MASSON, Arthur. *Le colonel et l' enfant*. Bruxelles: Racine, 2000.

MERGEAI, Jean. *Hautcastel*: Émille, fille d' Ardenne. Bruxelles: Racine, 2000.

MICHAUX, Henri. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2001.

MONFILS, Nadine. *Les fleurs brûlées*. Bruxelles: Labor, 2001.

MOREAU, Marcel. *Féminaire*: suivi de la libération de la parole. Paris: Lettres Vives, 2000.

MORTIER, Roland. *Le "Prince d' Albanie"*: un aventurier au siècle des Lumières. Paris: Champion, 2000.

MOULART, Anouchka. *Du bout des lèvres*: roman. Bruxelles: Labor, 2001.

MOYANO, Antonio. *Je n' aime que rester, suivi de Autour de Liël*. Bruxelles: Le Fram, 2000.

MUIR, François. *Les disparitions*: poèmes. Bruxelles: Didier Devillez, 2000.

NAMUR, Yves. *Figures du très obscur*: poèmes. Québec: PHI, 2000.

NAMUR, Yves. *Le livre des apparences*. Paris: Lettres Vives, 2001.

NIZERY, François-Pierre. *Le manteau blanc du Berlaymont*: roman. Bruxelles: SPRL, 2000.

NOTHOMB, Amélie. *Métaphysique des tubes*: roman. Paris: Albin Michel, 2000.

NOTHOMB, Paul. *La Rançon*: roman. Paris: Phébus, 2001.

NOTHOMB, Paul. *Le second récit:* l' autre lecture de la Genèse: essai. Paris: Phébus, 2000.

NYSSEN, Hubert. *Le nom de l' arbre*: roman. Paris: Babel, 2000.

OLIVEIRA, Roberta Pires de. *Semântica formal*: uma breve introdução. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

OTTE. Jean-Pierre. *L' Amour en forêt*. Paris: Julliard, 2001.

PENDERS, Anne-François. *En chemin, le land art*. Bruxelles: Ante Post, 1999. t. 1-2.

PIEMME, Jean-Marie. *1953, Les adieux*: Café des Patriotes. Bruxelles: Didascalies, 1998.

PIEMME, Jean-Marie. *Ciel et simulacre suivi de Peep Show*. Bruxelles: Lansman, 2000.

PIEMME, Jean-Marie. *Eva, Gloria, Léa*: théâtre. Bruxelles: Lansman, 2000.

POGGIO, Rosauta Maria G. Fagundes. *Processos de gramaticalização de preposições do latim ao português*: uma abordagem funcionalista. Salvador: EDUFBA, 2002.

PUTTEMANS, Pierre. *Les troglodytes*. Bruxelles: Alentours, 1999.

RAEMDONCK, Jean-Paul. *7 maledictions*: histoires. Bruxelles: SPRL, 2000.

RODENBACH, Georges. *Le carillonneur*: roman. Bruxelles: Le Cri, 2000.

RODRIGUES, Jorge Chichorro. *O princípio do mundo*: romance histórico. Lisboa: Esquilo, 2000.

ROEGIERS, Patrick. *L' Oculiste noyé*: récits. Paris: Seuil, 2001.

ROLEMBERG, Vera (org.). *Um grapiúna no país do carnaval*. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000.

ROLIN, Dominique. *Journal amoureux*: roman. Paris: Gallimard, 2000.

SCARPELLI, Marli, OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *Os centenários*: Eça, Freire e Nobre. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

SANTOS, Luis Alberto, PEREIRA, Maria Antonieta (org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: PosLit/FALE/UFMG/NELAM, 2000.

SAUTIER, Tristan. *L' Avant-critique (notes et entretiens 1991-1996), suivi de Sur Salah Stetié*. Bruxelles: L' Arbre à Paroles, 2000.

SAUTIER, Tristan. *Lettres brûlées à l' amoureuse*. Bruxelles: Wallongues, 2000.

SCHMITZ, André. *Incises incisions*: poèmes. Paris: Graphiti, 2000.

SCHOENAERS, Christian. *Retraits*: études littéraires. Bruxelles: Christian Schoenaers, 2000.

SOJCHER, Frédéric. *La kermesse héroïque du cinéma belge*: 1896-1965, des documentaires et des farces. Paris: Harmattan, 1999. t. 1.

SOJCHER, Frédéric. *La kermesse héroïque du cinéma belge*: 1965-1988, le miroir déformant des identités culturelles. Paris: Harmattan, 1999. t. 2.

SOJCHER, Frédéric. *La kermesse héroïque du cinéma belge*: 1988-1996, le carrousel européen. Paris: Harmattan, 1999. t. 3.

SOJCHER, Jacques. *Nietzsche, la question et le sens*. Bruxelles: Ancrage, 2000.

SOURIS, André. *La lyre à double tranchant*: écrits sur la musique et le surréalisme. Bruxelles: Mardaga, 2000.

SOUSA, Antonio Pereira. *Tensões do tempo*: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado. Ilhéus: Editus, 2001.

STECYK, Irène. *La fille de Pierre*: roman. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2001.

STENGERS, Isabelle. *La guerre des sciences aura-t-elle lieu?* Paris: Les Empêcheurs, 2001.

STENGERS, Jean. *Les Racines de la Belgique*: jusqu' à la Révolution de 1830. Bruxelles: Racine, 2000.

STERCK-SPINETTE, Alberte, RENARD, Marie-France. *Passions italiennes pour André Sempoux*. Bruxelles: Émile van Balberghe, 2000.

STERNBERG, Jacques. *Profession mortel*: fragments d´autobiographie. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

TAHAN, Malba. *O homem que calculava*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TAVARES, Luis Henrique Dias. *Sete cães derrubados*. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. Apres. de Claudius Portugal.

TELLES, Célia Marques, ALMEIDA, Aurelina Ariadne (org.). *Manuscritos e cultura*: primeiros resultados de pesquisas. Salvador: EDUFBA, 2001.

THÉÂTRE CONTEMPORAIN WALLONIE-BRUXELLES: QUELQUES INCONTOUR-NABLES. Bruxelles: Lansman, 2000. t. 1.

THINÈS, Georges. *L' Exil imprononcé*. Bruxelles: Le Cormier, 1999.

THINÈS, Georges. *Le Songe de Thucydide*. Paris: Harmattan, 2000.

VAES, Guy, JANSSENS, André. *L' Oeil pharaonique*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

VANDAMME, Régine. *Ma mère à boire*. Bruxelles: Le Castor Astral, 2001.

VANDENSCHRICK, Jacques. *Demeure en la demande*. Bruxelles: Cheyne, 2000.

VANDERBORGHT, Paul. *Poésie*. Bruxelles: L' Arbre à Paroles, 2000.

VANEIGEM, Raoul. *Déclaration universelle des droits de l' être humain*. Paris: Le Cherche Midi, 2001.

VIELLE, Laurence, RUSTIN, Jean. *Dame en fragments*: monologue à quatre voix. Bruxelles: La Pierre d' Alun, 2000.

VREBOS, Pascal. *Crime magistral ou l' Homme descend du song*. Bruxelles: Le Cri, 1999.

VREBOS, Pascal. *Henry Miller*: l' initié malgré lui. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2001. Conférences "Midi de la Poésie".

VREBOS, Pascal. *L' Imbécile*: comédie en 2 actes. Bruxelles: Luc Pire, 2000.

WETTER, Laurent van. *Le Pont*: théâtre. Bruxelles: Lansman, 2000.

WILLEMS, Paul. *Chronique du cygne*: roman. Bruxelles: Labor, 2001.

WOLF, Dominique de. *Anne Caradec:* récit. Bruxelles, SPRL, 2001.

ZUMKIR, Michel. *C' est pas fini*. Paris: Balland, 2000.

2 Revistas

ALFA: REVISTA DE LINGÜÍSTICA, São Paulo, v. 43, 1999.

ALFA: REVISTA DE LINGÜÍSTICA, São Paulo, v. 44, n. esp., 2000.

ALTERNATIVES THÉÂTRALES: GROUPOO, RÉCIT D' UNE CRÉATION, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001.

ALTERNATIVES THÉÂTRALES: MICHÈLE FABIEN, Bruxelles, n. 63, déc. 1999-jan. 2000.

ANNALES DE LA FONDATION MAURICE MAETERLINCK, Lille, t. 31, n. 36, déc. 2000.

ANNUAIRE DU SPECTACLE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE, 1999-2000, Bruxelles, 2001.

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS, Brasília, n. 10, 2000.

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS, Brasília, n. 10, 2000. Suplemento.

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS, Cáceres, v. 24, 2001.

ANUÁRIO DE LITERATURA, Florianópolis, n. 8, 2000.

BOLETIM DE CIÊNCIAS ECONÓMICAS, Coimbra, v. 44, 2001.

BOLETIM DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, jun. 1979.

BOLETIM DO CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, Londrina, n. 35, jul.-dez. 1998.

CADERNO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, Campinas, n. 41, jul.-dez. 2001.

CADERNO DE GEOCIÊNCIAS, Salvador, n. 6, nov. 2001.

CADERNO DE LETRAS DA FASEJU, Taguatinga (SP), ano 1, n. 2, nov. 2001.

CADERNO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E LETRAS, São Paulo, v. 1, n. 1, 2001.

CADERNO DO CRH: FACES DO NOVO RURAL, Salvador, n. 28, jan.-jun. 1998.

CADERNOS DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, Campinas, n. 39, jul.-dez. 2000.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, Florianópolis, n. 4, 1999.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, Florianópolis, n. 5, 2000/1.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, Florianópolis, n. 6, 2000/2.

CADERNOS DO EXPOGEO: REVISTA DO ESPAÇO CULTURAL EXPOGEO, Salvador, n. 10, jul. 1999.

CADERNOS UNIABC, Santo André, ano 3 , n. 4, 2001.

CADERNOS UNIABC, Santo André, ano 1, n. 12, 1999.

CADERNOS UNIABC, Santo André, ano 2, n. 24, 2000.

CADERNOS UNIABC, Santo André, ano 2, n. esp., 2000.

CALIGRAMA: REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS, Belo Horizonte, v. 6, jul. 2001.

CERRADOS: REVISTA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA, Brasília, ano 8, n. 9, 1999.

CERRADOS: REVISTA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA, Brasília, ano 9, n. 10, 2000.

CERRADOS: REVISTA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA, Brasília, ano 10, n. 11, 2001.

D' ESCOLA: MOVIMENTO PSICANALÍTICO, Vitória, v. 1, n. 0, dez. 1999.

D' ESCOLA: MOVIMENTO PSICANALÍTICO, Vitória, v. 2, n. 1, mar. 2001.

ESBOÇO, Ribeirão Preto, n. 4, 2000.

ESBOÇO, Ribeirão Preto, n. 8, 2001.

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, Brasília, n. 13, maio-jun. 2001. "Poesia".

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, Brasília, n. 14, jul-ago. 2001. "Memória".

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, Brasília, n. 16, nov.-dez. 2001. "Personagens femininas".

ESTUDOS EM LINGÜÍSTICA E LITERATURA, Santa Maria (RS), n. 3, dez. 2000.

ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS, Campinas, n. 35, jan.-jun. 2000.

ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS, Campinas, n. 36, jul.-dez. 2000.

ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS, Campinas, n. 37, jan.-jun. 2001.

ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS, Campinas, n. 38, jul.-dez. 2001.

EXPRESSÃO: REVISTA DO DEPARTAMENTO DE LETRAS, Teresina, v. 4, 2000.

FÓRUM LINGÜÍSTICO, Florianópolis, v. 2, n. 1, out. 2000.

FRAGMENTA, Curitiba, n. 16, 1999.

FRAGMENTOS: REVISTA DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS, Florianópolis, n. 17, jul.-dez. 1999.

GRAGOATÁ: REVISTA DO INSTITUTO DE LETRAS, Niterói, n. 7, 2. Sem. 1999. "Linguagem, filosofia, estética: abordagens analíticas".

INTERLOCUÇÕES: REVISTA DE PSICOLOGIA DA UNICAP, Recife, ano 1, n. 1, jan.-jun. 2001.

IPOTESI: REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS, Juiz de Fora (MG), v. 5, n. 1, jan.-jun. 2001.

ITINERÁRIOS: REVISTA DE LITERATURA, Araraquara, n. 17-18, 2001.

JOURNAL DU QUATOR. Bruxelles, mai-oct. 1993.

LE LABYRINTHE DES APPARENCES: REVUE DE L' UNIVERSITÉ DE BRUXELLES, Bruxelles, 2000.

LEITURA: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, Maceió, n. 19, jan. 1997.

LEITURA: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, Maceió, n. 22, jul.-dez. 1998.

LEITURA: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, Maceió, n. 21, jan.-jun. 1998.

LETRAS POR LETRAS: REVISTA DE DIVULGAÇÃO DE TRABALHOS EM LINGÜÍSTICA, LITERATURA E ENSINO, Palmas, ano 1, n. 1, maio 2000.

LETRAS POR LETRAS: REVISTA DE DIVULGAÇÃO DE TRABALHOS EM LINGÜÍSTICA, LITERATURA E ENSINO. Palmas, ano 1, n. 2, nov. 2000.

LINHA DE PESQUISA: REVISTA DE LETRAS DA UVA, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, abr. 2001.

LITERARY RESEARCH – RECHERCHES LITTÉRAIRE, London/Ontario, v. 18, n. 35, Spring – Summer/Printemps – Été 2001.

LITERARY RESEARCH – RECHERCHES LITTÉRAIRE, London/Ontario, v. 18, n. 36, Fall – Winter/Automne – Hiver 2001.

LITERATURA E SOCIEDADE, São Paulo, n. 5, 2000. Edição comemorativa 10 anos de fundação do Departamento: 40 anos da área de Teoria da Literatura.

LUMEN: REVISTA DE ESTUDOS E COMUNICAÇÕES, São Paulo, v. 6, n. 12, jun.-jul. 2000.

LUMEN: REVISTA DE ESTUDOS E COMUNICAÇÕES, São Paulo, v. 6, n. 13, out.-nov. 2000.

MADRYGAL: REVISTA DE ESTUDIOS GALLEGOS, Madrid, n. 4, 2001.

MARGINALES: VEAUX, VACHES, COCHONS, COUVÉES, Bruxelles, ano 51, n. 241, Printemps 2001.

MOARA: REVISTA DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, Belém, n. 10, jul.-dez. 1998.

MOARA: REVISTA DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, Belém, n. 11, jan.-jun. 1999.

MOARA: REVISTA DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, Belém, n. 1, jan.-jun. 2000.

MONTAGEM, São Paulo, n. 3, out. 1998.

MONTAGEM, São Paulo, n. 5, nov. 2001.

O&S: ORGANIZAÇÃO E SOCIEDADE, Salvador, v. 8, n. 22, set.-dez. 2001.

ORGANON, Porto Alegre, v. 14, n. 29, 2000.

PHAOS: REVISTA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, Campinas, n. 1, 2001.

PLURES: REVISTA DA COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, 2000.

PLURES: REVISTA DA COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, 2001.

PRÉ-TEXTOS PARA DISCUSSÃO, Salvador, ano 1, v. 1, n. 1, jul.-dez. 1996.

QVINTO IMPÉRIO: REVISTA DE CULTURA E LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, Salvador, v. 1, n. 12, abr. 2000. "Brasil: 500 Anos de Descobrimento".

QVINTO IMPÉRIO: REVISTA DE CULTURA E LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, Salvador, v. 2, n. 13, dez. 2000.

QVINTO IMPÉRIO: REVISTA DE CULTURA E LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, Salvador, v. 1, n. 14, jul. 2001.

QVINTO IMPÉRIO: REVISTA DE CULTURA E LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, Salvador, v. 2, n. 15, dez. 2001.

REMATE DE MALES: REVISTA DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA, São Paulo, n. 20, 2000.

REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, São Paulo, v. 58, jan.-dez. 2000. (2 exemplares)

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS, Porto, n. 18, 2ª Série, 2001.

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS, Porto, 2ª Série, v. 17, 2000.

REVISTA DA FAEEBA, Salvador, ano 10, n. 15, jan.-jun. 2001.

REVISTA DA FAEEBA, Salvador, ano 10, n. 16, jul.-dez. 2001.

REVISTA DA FERP: EDIÇÃO ESPECIAL LETRAS, Volta Redonda (RJ), ano 3, n. 3, nov. 2000.

REVISTA DE CIÊNCIAS HUMANAS: CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, Curitiba, n. 9, 2000.

REVISTA DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E ARTES DON DOMÊNICO, Guarujá (SP), v. 1, n. 1, jan.-jul. 2001.

REVISTA DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2000.

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, Madrid, n. 17, 2000.

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA: ANEJOS, Madrid, anexo 2, 2001. Série de Sucesivas Monografías.

REVISTA DE LETRAS, São Paulo, v. 40, 2000.

REVISTA LETRAS & LETRAS, Uberlândia, v. 16, n. 1, jan.-jun. 2000.

REVISTA LETRAS & LETRAS, Uberlândia, v. 16, n. 2, jul.-dez. 2000.

REVISTA LETRAS, Curitiba, n. 52, jul.-dez. 1999.

REVISTA LETRAS, Curitiba, n. 53, jan.-jun. 2000.

REVISTA LETRAS, Curitiba, n. 54, jul.-dez. 2000.

REVISTA LETRAS, Curitiba, n. 55, jan.-jun. 2001.

REVISTA LETRAS, Curitiba, n. 56, jul. dez. 2001.

REVISTA LIAMES, Campinas, n. 1, 2001.

REVISTA LÍNGUA E LITERATURA, Erechim (RS), ano 2, n. 5, ago. 2000.

REVISTA MACKENZIE: EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA, São Paulo, ano 1, n.1, 2001.

REVISTA PORTUGUESA DE HUMANIDADES, Braga, v. 5, 2001.

REVISTA PORTUGUESA DE HUMANIDADES, Braga, v. 4, 2000.

SEMEAR: REVISTA DA CÁTEDRA Pe. ANTONIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, Lisboa/Rio de Janeiro, n. 1, 1997.

SEMEAR: REVISTA DA CÁTEDRA Pe. ANTONIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, Lisboa/Rio de Janeiro, n. 2, 1998.

SEMEAR: REVISTA DA CÁTEDRA Pe. ANTONIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, Lisboa/Rio de Janeiro, n. 3, 1999.

SEMEAR: REVISTA DA CÁTEDRA Pe. ANTONIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, Lisboa/Rio de Janeiro, n. 4, 2000.

SEMEAR: REVISTA DA CÁTEDRA Pe. ANTONIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, Lisboa/Rio de Janeiro, n. 5, 2001.

SENSU: PÓS-GRADUAÇÃO EM REVISTA, Caxias do Sul, v. 1, n. 2, jul.-dez. 1998.

SIGNÓTICA, Goiânia, v. 12, 2000.

SÍNTESES: TESES, Campinas, v. 6, 2001.

SYMPOSIUM; CIÊNCIAS, HUMANIDADES E LETRAS, Recife, ano 5, n. 1, jan.-jun. 2001.

TEXTOS APUB: BRASIL E MOVIMENTO DOCENTE, CRISES E PERSPECTIVAS, Salvador, n. 8, abr. 2002.

TRABALHOS EM LINGÜÍSTICA APLICADA, Campinas, n. 37, jan.-jun. 2001.

TRABALHOS EM LINGÜÍSTICA APLICADA, Campinas, n. 38, jul.-dez. 2001.

VERBA: ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA, Santiago de Compostela, v. 27, 2000.

VERBA: ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA, Santiago de Compostela, v. 28, 2001.

Normas de apresentação de trabalhos

1. *Estudos Lingüísticos e Literários*, periódico publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia, aceita originais de artigos e de recensões na área dos estudos lingüísticos, literários e culturais.
2. O Conselho Editorial emitirá pareceres a propósito dos trabalhos apresentados, podendo recusá-los.
3. Os artigos não poderão ter mais de 25 páginas e as recensões, 8. Os textos devem ser apresentados em duas cópias impressas (papel A4, 210 x 297mm) e em disquete, digitados no programa WORD FOR WINDOWS (7.0 ou 6.0) em fonte *Times New Roman*, espaço simples, corpo 12, com a seguinte formatação:
   - Título e subtítulos em **negrito**;
   - Margens de 3cm;
   - Citações recuadas em 2cm, em corpo 12;
   - Títulos dentro do texto e destaques em *itálico*;
   - Ilustração do fato analisado em **negrito**.
4. Remissões bibliográficas no texto em duas maneiras (de acordo com a especificação exigida pelo texto), com remissões em nota de rodapé (NB 896) ou pelo sistema autor-data (NB 896).
5. Indicação bibliográfica nas notas de rodapé iniciada pelo nome do autor, seguido do sobrenome.
6. Uso de numeração progressiva na subdivisão dos capítulos, quando necessário (NBR 6024).
7. Referências bibliográficas ao final do texto, segundo a NBR 6023, com as atualizações necessárias:
   - Repetição do nome do autor (não usar traço);
   - No sistema AUTOR-DATA, a data deve vir logo após o nome do autor.
8. Ilustrações em preto e branco, que permitam boa reprodução, identificadas.
9. Resumo em português antecedendo o texto e em inglês ou francês depois do texto.
10. Identificação do autor após o título, em negrito, à direita, seguido, na linha seguinte, da instituição de origem, por extenso.
11. Os colaboradores têm direito a dois exemplares da revista.
12. Os trabalhos não aprovados não serão devolvidos.

Assinatura da revista **Estudos Lingüísticos e Literários**

Anual: R$40,00

Números atrasados:

1-14	R$5,00 (cada)
16-20	R$10,00 (cada)
21/22 a 23/24	R$20,00 (cada)

Desejo fazer uma assinatura ou receber os seguintes numeros atrasados:

.....

Nome:

Instituição:

Endereço:

Cidade: Estado:

País: CEP:

E-mail: Tel./Fax:

Assinatura: Data:

Observação: O pagamento deverá ser feito mediante cheque nominal à FAPEX – Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão, ou depósito na conta corrente da FAPEX, nº 603.354-7, Banco do Brasil, agência 3457-6, e a cópia de recibo de depósito remetida para a revista:

Estudos Lingüísticos e Literários
INSTITUTO DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Geremoabo, 147
Campus de Ondina, CEP 40.170-290, Salvador, Bahia, Brasil
Telefones: (71) 263-6208/6212
Fax: (71) 263-6209
E-mail: pglet@ufba.br