ISSN 0102-5465

ESTUDOS

Lingüísticos e Literários

Estudos	Salvador	n. 12	P. 1-244	Dezembro/1991

Programa de Apoio a Publicações Científicas
SCT/PR CNPq FINEP

Publicação semestral do Curso de Mestrado em Letras
da Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras - Campus de Ondina
40.210 Salvador-Bahia-Brasil

E S T U D O S

L I N G Ü Í S T I C O S E L I T E R Á R I O S

Estudos	Salvador	nº 12	p. 1-244	dezembro/1991

ESTUDOS; Lingüísticos e Literários, nº 12, dezembro 1991. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1991. 244p. 22cm.

1. Letras - Periódicos I. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras.

CDU 8(05)

ARTIGOS

E S T U D O S

LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

S U M Á R I O

ARTIGOS

Estudos	Salvador	n.12	p.1-244	dezembro/1991

DIVERSOS

A FORMA DO "FUTURO DEL INDICATIVO" NO PRIMEIRO ROTEIRO DO MS. 1507 DA BNL

Célia Marques Telles
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Caracterizam-se os roteiros de navegação pelo discurso do **mundo comentado**. Desse modo vêm marcado pela presença do aspecto prospectivo, expresso pelas formas verbais do presente do indicativo e do futuro do presente. O texto do primeiro roteiro do ms. 1507 da BNL mostra o **futuro del indicativo** espanhol de quatro formas diferentes, indicando a coexistência das mesmas ainda no século XVI.

1 INTRODUÇÃO

Traz o ms. 1507 da Biblioteca Nacional de Lisboa o título **Libro Vniversal De Derrotas, alturas, Longetudes, e conheçenças,De todas as nauegaçois, Destes, Reinos, De portugal, e castela. Indias Orientais e occidentais. O mais copioso e claro que pode Ser, en seruiço dos Nauegantes. Ordenado por pilotos consumados. Nesta sciencia e Vertudes. De aproueitar En seruiço de Deos**[1]. Compilação de Manoel Gaspar, datado de Lisboa, 1º de março de 1594[2]. Consta de 110 fólios, dos quais apenas sessenta são numerados. Escrito em letra humanística cursiva (séc. XVI), com alguns fólios em escrita cursiva do século XVII. Texto bilíngue espanhol-português.

O **Laus deo** do primeiro roteiro, escrito na primeira linha do fólio 1rº, traz a data de 1592[3].

Ocupa o primeiro roteiro os fólios 1rº - 8vº e compreende duas partes: **Entrada de la Barra D(e) S(an) lucar** (fº 1rº - 2vº), **DeRota, Saliendo de la Barra / De sanct lucar De Barrameda / P(ar)a**

las indias Del mar oçeano (fº 3rº - 8vº). Texto em língua espanhola, escrito em letra humanística cursiva, de fins do século XVI.

2 O DISCURSO DOS "ROTEIROS DE NAVEGAÇÃO"

São os **roteiros de navegação** os guias que indicam e dão instruções (ordens) sobre o melhor caminho a ser seguido[4]. O discurso dos **roteiros de navegação** (assim como o dos **livros de marinharia e astronomia náutica**[5]) apresenta as formas verbais em [tempo presente] ou em [tempo futuro], caracterizando-se, por isso mesmo, como narrativa do **mundo comentado**[6]. O discurso do **mundo comentado**, se vem em [tempo futuro] e [modo indicativo], terá as marcas aspectuais [não-improspectivo], [prospectivo], [não-contínuo], [não-remotopesctivo] e [não-concluso], sendo indiferente quanto a [paradigmático][7].

Apresenta o discurso do **mundo comentado**, em língua portuguesa, os seguintes percentuais de freqüência do futuro do presente e do futuro obrigatório[8]:

	Roteiros de navegação	Livros de marinharia
futuro do presente	45.24	38.09
futuro obrigatório	63.63	18.18

Fig. 1 - Freqüência do futuro no discurso do **mundo comentado.**

Foram as formas do futuro do presente que chamaram a nossa atenção quando procedemos à transcrição paleográfica do primeiro roteiro do **Libro universal de derrotas** de Manoel Gaspar.

3 AS FORMAS DO "FUTURO DEL INDICATIVO"

3.1 O PROCESSO HISTÓRICO

Na evolução do **futuro românico**, alguns verbos em **ER** e **IR** vão apresentar em espanhol, como em português e galego, um compor

tamento particular. A síncope do **i** intertônico, leva ao surgimento de grupos consonânticos secundários **r-r, l-r, n-r,** c(>z)-r[9]. Ramón Menéndez Pidal classifica quinze casos onde, no **Cid**, ocorre a síncope de **i** ou **e** protônicos, separando-os em dois grandes grupos, de acordo com as condições em que se verificou a mudança[10]: a) os casos em que a consoante final do verbo podia unir-se ao **r** do infinitivo, **b-r, r-r, d-r, rd-r, rt-r, nd-r, nt-r**; b) os casos nos quais a união das consoantes exigia uma epêntese ou metátese que vinha a desfigurar o tema, **m-r, n-r, l-r.** As formas com resultado **z-r**, apresentavam uma outra solução, ou ainda a supressão da fricativa; para **ç-r**, seria a união ou a epêntese da dental surda. Ressalta que a tendência para manter inteira a forma do infinitivo fez com que essas contrações começassem a desaparecer a partir do século XIV, conservando-se na língua moderna apenas alguns casos esporádicos[11].

A propósito dessas formas, Antonio de Nebrija na **Gramática castellana** faz a seguinte observação:

> *El venidero del indicativo dizese por rodeo del presente del infinitivo i del presente del indicativo deste verbo* ***e as****, i assi dezimos* ***io amare*** *como si dixessemos* ***io e de amar****. Mas avemos aqui de notar que algunas veces hazemos cortamiento de letras o trasportación de ellas eneste tiempo como de saber,* ***sabre*** *por sabere, de caber* ***cabre*** *por cabere, de poder* ***podre*** *por podere, de tener* ***ternē*** *por tenere, de hazer* ***harē*** *por hazere, de querrer* ***querre*** *por querere, de valer* ***valdre*** *por valere, de salir* ***saldre*** *por salire, de aver* ***avre*** *por avere, de venir* ***vendre*** *por venire, de decir* ***dire*** *por dezire, de morir* ***morre*** *por morire; reciben esso mesmo cortamiento en la segunda persona del plural, como deziamos que la recibia el presente, i assi dezimos* ***amareis vos*** *por* ***amaredes vos****.*[12]

No século XVI a linguagem da **Celestina** ainda documenta os futuros sincopados **ternē, vernē, pornē**, assim como o "condicional": **ternía, vernía, deuría**[13].

Para a fase moderna da língua, a **Gramática de la lengua castellana** da Real Academia Española explica essas formas de futuro como "irregularidades por síncopa que sufre la radical en los tiempos del cuarto grupo", assinalando três tipos de "irregularidades": a) perda do **e** da terminação **er, caber/cabrē, cabría, haber/habrē, habría, po**

der/podrē, podrīa, querer/querrē, querrīa, saber/sabrē, sabrīa; b) perda do **e** ou **i** do radical e epêntese de **d**, os verbos da décima segunda classe, **valer/valdrē, valdrīa, poner/pondrē, pondrīa, tener/tendrē, tendrīa, venir/vendrē, vendrīa**; c) perdem **ce** ou **ec** do radical, **hacer/harā, harīa, decir/dirē, dirīa** [14].

3.2 A DOCUMENTAÇÃO NO ROTEIRO

Mostra o texto do roteiro uma variação das formas desse futuro sincopado:

1) para os verbos **poder** e **saber** registram-se (sīncope da postônica e [Cons] + **r**),

podras

...porq(ue) por la de la costa no ***podras*** *entrar por ser el uiento escaso* (1rº, 19)

...y esto ***podras*** *hazer con Una nao que...* (2rº, 21)

sabras

...y para conoçerlos Veras y ***sabras*** *q(ue) son dos cabos blacos Baxos...* (5rº, 15)

...Con poca Vela porq(ue) ***sabras*** *que estas cerqa de san sebastian...* (6vº, 8)

2) Os verbos **tener** e **venir** possuem duas variantes, a mais antiga, com metátese de **n-r > r-n**, e aquela ainda hoje existente, com epêntese de **d**: **ndr**,

ternas

...y para no llegar a el ***ternas*** *a santiago descubierto por el puntal del sp(irit)u sancto...* (1vº, 24)

...y si no fuerē los poços q(ue) hallaras a siette Braças y ***ternas*** *que ir te...* (2rº, 25)

...estaras tanto aVante como el cabo de espartel y ***ternas*** *el estrecho aBierto...* (4vº, 11)

tendras

...y estaras al abrigo de salmedina, tenyendola al sudueste y ***tendras*** *a san francisqo de san lucar por el puntal...* (1rº, 14)

...y ***tendras*** *cuenta con N(uest)ra s(e)ñora de rregla...* (1vº, 3)

...y si quisieres pasar de la Banda del sueste de las tres piedras ***tendras*** *cuenta con Un pino grande...* (1vº, 12)

...y si quisieres saber quando estas sobre el Banco ***tendras*** *a N(uest)ra s(e)ñora de Regla por medio a medio de la yglesia mayor de chipiona.* (2rº, 10)

...lleuando estas marcas hechas ***tendras*** *cuenta De dar Resguardo a las tres piedras...* (2rº, 14)

...y no te dexare Ver la tierra ***tendras*** *Cuenta q(ue) llegado tanto aVante...* (5vº, 14)

...i ***tendras*** *quenta de mirar por la yglesia maior de chipiona...* (8rº, 2)

vernas

...marea para entrar de tres quartos de agua llena y ***vernas*** *por los fondos siguientes...* (1rº, 22)

vendrā

...y ***vendrā*** *este pino cassi por medio del otro que está de la vanda del mar.* (2rº, 7)

vendrās

...y de ahi ***Vendras*** *hasie(n)do tu derrota la buelta de la bahia...* (5rº, 19)

...gouernando ao nordeste ***Vendras*** *a Ver que es un cabo Baxo...* (5rº, 21)

3) **Poner** está documentado com três variantes: a mais antiga, com **n-r**, o estágio com metátese, **r-n**, e a que perdura ainda na fase atual, com epêntese de **d**: **ndr**,

ponras

...y ***ponras*** *la popa en N(uest)ra s(eñora)de Regla.* (1vº, 7)

pornas

Este pino de arriba ***pornas*** *por el a tabona de la cassa de Barrameda.* (1rº, 26)

...pornas este pino del Bermejal por medio a medio de otro... (1vº, 13)

pondras

...y por no perder la nao y ahogarte **pon** / **dras** *la proa en chipiona...* (1rº, 11-12)

*...***pondras** *la proa por el nordeste hasta hazer las marcas como aqui te fueren diziendo...* (1rº, 20)

...De puerto Real **pondras** *la proa entrambas torres...* (7rº, 5)

Podemos resumir esses registros como vai indicado no quadro abaixo:

INFI-NITIVO	FUTURO DEL INDICATIVO			
	[Cons]+r	n-r	n-r > r-n	n-r > ndr
PODER	podras			
SABER	sabras			
TENER			ternas	tendras
VENIR			vernas	vendra
				vendras
PONER		ponras	pornas	pondras

Fig. 2 - Formas do "futuro del indicativo" no primeiro roteiro do ms.1507 - BNL.

4 CONCLUSÃO

O texto em espanhol corrente de finais do século XVI ainda registra formas mais antigas: **n-r**, 4.16%, e **r-n**, 25%, no entanto, o maior percentual é de formas que são hoje vigentes no sistema verbal espanhol: **ndr**, 70.83%.

RESUMÉE D'AUTEUR *

Les **descriptions de routes maritimes** se caractérisent par le discours du **monde commenté**. Ainsi, ils se présentent marqué par la présence de l'aspect prospectif, exprimé à travers les formes verbales du présent de l'indicatif et du futur simple. Le texte du premier routier dans le manuscrit 1507 de la BNL montre le **futuro del indicativo** espagnol en quatre formes différentes, ce qui indique la coéxistence de celles-là encore dans le seizième siècle.

NOTAS

1 Cf.ms. 1507 da BNL, folha de rosto.

2 Cf. ibid.

3 "Laus deo Anno De 1592" (fº 1rº, 1).

4 Cf. Célia Marques TELLES. **As Categorias de "modo", "tempo" e "aspecto" em textos românicos do século XVI** (Salvador: UFBA/Pós-Graduação em Letras, 1982. Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras, orient. pelo Prof. Dr. Nilton Vasco da Gama), f. 10, e também, id., **Coleção de roteiros portugueses da "Carreira da Índia" no século XVI**; edição do manuscrito FP56 da BNP (São Paulo: USP, 1988. Tese de doutoramento em Letras, área de Filologia e Língua Portuguesa, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, orient. pela Profª Drª Edith Pimentel Pinto), f. 1-2.

5 Os trabalhos técnicos que encerram conhecimentos de náutica e de astronomia náutica.

6 Cf. Célia Marques TELLES, **As Categorias de "modo", "tempo" e "aspecto" em textos românicos do século XVI...**, f. 89.

7 Cf. id., ibid., f. 95, onde são apresentadas as formulações (19 e 20) que descrevem a estrutura tempo-modo-aspectual do futuro do presente e do futuro obrigatório.

8 Cf. id., ibid., f. 64-68, com exemplificação às f. 69-73 e 77-79, respectivamente. Os percentuais para os demais tempos comentadores são: presente do indicativo (**roteiros de navegação**, 29.56, e **livros de marinharia**, 3.91), imperativo presente (**roteiros de navegação**, 70., e **livros de marinharia**, 30.), cf. id., ibid.

9 Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, ed. **Cantar de Mio Cid**; texto, gramática y vocabulario. [v.1], primera parte, crítica del texto - gramática. Madrid: Espasa-Calpe, 1954. v.1, p. 285-288; id. **Manual de gramática histórica española**. 8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1949. p. 325-326, §123,2; Manuel ALVAR & Bernard POTTIER. **Morfología histórica del español**. Madrid: Gredos, 1983. p.247-252; Vicente GARCÍA de DIEGO. **Gramática histórica española**. 3. ed. corr. Madrid: Gredos, 1970. p.251-252; Rafael LAPESA. **Historia de la lengua española**. 9.ed. corr. y aum. Madrid: Gredos, 1981. p. 210,§55,2 e p. 392, §95.3; J. CORNU. Recherches sur la conjugaison espagnole au XIIIe et XIVe siècles. In: G. I. ASCOLI et al., ed. **Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo An**

gelo Canello. Firenze: Le Monnier. p.217 e 225; M. CRIADO DE **El Verbo español.** Madrid: S.A.E.T.A., 1968. p. 352-353; Joseph HUBER. **Gramática do português antigo.** Trad. de Maria Manuela Gouveia Delille. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1986. p. 80, §132, p. 137, §240, e p. 231, §388; José Joaquim NUNES. **Compêndio de gramática histórica portuguesa;** (fonética e morfologia). 6. ed. Lisboa: Clássica, 1960. p.320-321, §45; Joseph-Maria PIEL. A Flexão verbal do português; (estudo de morfologia histórica). In: id. **Estudos de lingüística histórica galego-portuguesa.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. p.236; Edwin B. WILLIAMS. **Do latim ao português;** fonologia e morfologia históricas da língua portuguêsa. Trad. de Antônio Houaiss. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.211-212, §172; Ismael de Lima COUTINHO. **Pontos de gramática histórica.** 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976. p.277, §528; Vicente GARCÍA DE DIEGO. **Elementos de gramática histórica gallega;** (fonética - morfologia). Vigo: Univ. de Santiago de Compostela, 1984. p.132, §97 [sic, =99]; Clarinda de Azevedo MAIA. **História do galego-português;** estado lingüístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI. (Com referência à situação do galego moderno). Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986. p.804-805, 837, 840-841 e 853.

10 Cf. Ramon MENÉNDEZ PIDAL, ed. **Cantar de Mio Cid,** p. 285. A saber, depois de **b** ou **v**;de **d**; de **r**; de **l**; de **n**; de **m**; de **g**; de **z**; de **ç** ou **sç**; de **nd**; de **nt**; de **nç**; de **rd** e **rt**; e ainda em mais dois casos específicos.

11 Cf. id., **Manual de gramática histórica española...,** p.325-326, § 123,2.

12 Cf. Antonio de NEBRIJA. **Gramática castellana.** Madrid: Ed. de la Junta del Centenario, 1946. v.1, p.125. Texto establecido sobre la ed. "princeps" de 1492 por Pascual Galindo Romeo. Introd., notas de Luis Ortiz Muñoz.

13 Cf. M. CRIADO DE VAL, op. cit., p. 352-353, considerados arcaísmos.

14 Cf. REAL Academia Española. **Gramática de la lengua castellana.** Nueva ed. s.l.p.: Real Academia Española, s.d. p.109-110. Para a situação nas falas modernas hispano-americanas, consulte-se Manuel ALVAR & Bernard POTTIER, op. cit., p. 252, §162.2.2. Em galego as formas sincopadas do futuro são ainda documentadas em textos não literários no começo do século XVI: **terran** (Lugo, 1502), (cf. Clarinda de Azevedo MAIA, op. cit., p. 804). No português, a forma teria desaparecido desde o século XIV (cf,Clarinda de Azevedo MAIA, op. cit., p.841, e Rosa Virgínia Mattos e SILVA. **Estruturas trecentistas;** elementos para uma gramática do português arcaico. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989, p.356-359, onde se registram: **terria; verrá, verria, verrian; porria).** Um único exemplo na variante falada regional portuguesa no século XVI é de Gil Vicente na [**Tragicomedia pastoril da Serra da Estrela**]: **querrá,** na fala de Gonçalo, pastor da Serra. In: Maria Leonor Carvalhão BUESCU, ed. **Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente.** Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. v.2, p.226.

* Tradução de Gustavo Ribeiro da Gama.

COMENTÁRIO LINGÜÍSTICO DE UM TEXTO MEDIEVAL

Dante Lucchesi
Univ. Est. de Feira de Santana

R E S U M O

Este trabalho constitui um comentário lingüístico de um texto medieval. O texto é datado como sendo de 1342. O trabalho inspira-se, quanto à sua forma, na tradição filológica de comentários lingüísticos de textos, nos quais o comentador procura destacar no texto comentado aspectos relevantes de algum processo em curso na língua, ou nos quais cada aspecto destacado no texto é tomado como um mote para que o comentador possa discorrer sobre o conhecimento acumulado sobre aquele item. Não obstante, no conteúdo da análise, poderão ser encontrados conceitos tomados ao modelo estrutural, que concebe a língua globalmente como uma estrutura ordenada por sua lógica imanente, isto é, como um sistema.

INTRODUÇÃO

A data de 22 de janeiro de 1380 da Era Hispânica, com a qual se inicia o documento, corresponde, no calendário vigente nos dias de hoje, ao ano de 1342. Neste ano, na província de A Coruña, na Galícia, para registrar a venda de uma casa, Afonso Eanes, notário jurado do Arcebispo de Santiago de Compostela, na Vila de Sardinheiro, lavrou o documento que será objeto de algumas considerações, não como documento histórico, mas lingüístico; isto é, como uma amostra da língua que se falava nesta parte da Península Ibérica, pouco mais de um século após terem sido escritos os mais antigos documentos em português existentes nos nossos dias.

Ao tratar de um documento desse período, é preciso dizer algumas palavras acerca da definição da língua em que está vertido o documento. Seria esse documento escrito em galego-português, ou em galego? No primeiro caso, ele se juntaria aos demais documentos

escritos nesse período, no noroeste da Península Ibérica. No segundo caso, ele se oporia aos documentos em português, escritos na faixa ocidental da Península, mais ao sul.

Em um outro nível, a questão que se põe é: houve, ou não, um momento comum nas histórias das línguas galega e portuguesa? Há aqueles que afirmam a existência dessa fase comum, que se estende até a primeira metade do século XIV; sendo, pois, justo dizer que, neste período, no oeste da Península, se falava o galego-português. De outro lado, afirma-se que, nesse período histórico, essa língua galego-portuguesa estava circunscrita ao registro literário da lírica trovadoresca, na medida em que se tratava de uma língua convencional, artificialmente uniformizada por critérios estilísticos, para um uso muito particular e específico. Fora daí, nos usos comuns e quotidianos da língua, isto é, nos demais registros (nos quais se enquadra o registro notarial, do documento analisado), poder-se-ia falar de duas línguas distintas e bem individualizadas: ao norte, o galego; ao sul, o português.

Não faz parte dos objetivos deste trabalho enfrentar essa questão, nem, para tanto, seria adequado um **corpus** tão exíguo. Entretanto, a questão da língua estará presente, não como objeto, mas como um referente para a análise. Assim, não de maneira exaustiva, e na medida do possível, procuraremos estabelecer as semelhanças e dessemelhanças entre o galego e o português, tanto para a época, quanto para os seus desenvolvimentos posteriores.

Para efeito de exposição, diremos sempre galego e português. Isso não implica uma tomada de posição, posto que essas denominações tanto podem se referir a línguas distintas quanto a variantes de uma mesma língua .

Por fim, devo dizer que este comentário se concentra em considerações sobre a fonética e a fonologia[2]; a distinção procede, na medida em que os fatos observados são relativos tanto à variação facultativa ou normal – ou seja, pertinentes à fala –, quanto aos seus elementos essenciais e suas oposições funcionais, relativos ao sistema lingüístico (cf. COSERIU, 1979: 73 e ss.). Estas considerações terão por base as disposições gráficas do texto, já que, para o estudo da língua vernácula nesse período, não se pode contar com o testemunho dos gramáticos. Em face disso, cabe ao investigador buscar entrever no sistema convencional de representação escrita os fatos que caracterizariam o processo de estruturação histórica da língua.

Os fatos que, no nível de estudo enfocado, se destacam são, por um lado, o ensurdecimento das sibilitantes e chiantes, e a neutralização da oposição entre os fonemas /b/ e /ƀ/, que distinguem significativamente o galego do português. Por outro lado, destaca-se a síncope do /n/ e do /l/ intervocálicos – com seus diversos resultados –, que reúne o galelo e o português frente às demais línguas românicas.

Além desses itens, também serão objeto de análise, neste comentário, o vocalismo e as contrações entre as preposições e os artigos.

Segue o comentário uma reprodução da edição crítica do texto analisado, preparada pelo Prof. Ramón Lorenzo, da Universidade de Santiago de Compostela.

COMENTÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FONÉTICA E A FONOLOGIA

1.1 AS SIBILANTES

O sub-sistema das sibilantes e chiantes é, do sistema geral das consoantes, o seu segmento mais complexo e significativo. Complexo pelo conjunto de mudanças simultâneas ou consecutivas que nele se operam; e, significativo pela importância que essas mudanças têm dentro de um estudo contrastivo entre o galelo e o português.

1.1.1 O ensurdecimento. O ensurdecimento é, assim, uma das mudanças mais significativas, dentro do sub-sistema das sibilantes e

chiantes, determinando o que se pode definir como "uma das diferenças estruturais mais profundas entre o galego e o português" (MAIA, 1986: 915). O desaparecimento, no galego, das sibilantes sonoras inicia-se já no séc. XIII e "incrementa-se muito no séc. XIV" (LORENZO, 1987: 54). O texto estudado dá-nos um testemunho favorável a essas afirmações.

1.1.1.1 O ensurdecimento da sibilante ápico-alveolar sonora /ẓ/, que passa a /s̱/, neutraliza a oposição surda/sonora em distribuição intervocálica – a única na qual ela se verificava, pois nas demais posições só figurava o som surdo – e é atestado no texto pelo fato de, à exceção de "cousa" (1.2), encontrarmos a grafia "ss"– mais usual na representação do som surdo – ao invés da grafia "s" – muito mais usada para a representação da ápico-alveolar sonora –, em todas as palavras em que esse fonema poderia figurar: "pressentes" (1.4), "pressente" (1.19, 29) e "cassa" (1.8, 11, 18, 23). Além disso, a alternância gráfica, verificada na representação da sibilante ápico-alveolar surda /s̱/ – em que se encontram: "nossas" (1.4, 17, 18), "uossas" (1.7), "nossa" (1.7), "vossas" (1.19) e "vossa" (1.21); ao lado de "vosas")1.20), "nosa" (1.21) e "uosa" (1.23) – também reforça o já dito. No primeiro caso – a grafia em "s" duplo –, pode-se inferir a intenção do notário em reforçar o caráter surdo da consoante; no segundo, pode-se explicar a alternância gráfica como reflexo da perda da oposição fonológica surda/sonora, que levaria a uma indistinção gráfica. Contra essa argumentação estaria a afirmação de que, nessa época, "tanto em Portugal como na Galiza, não se distinguia claramente, em posição inter-vocálica, a grafia de /s̱/ e /ẓ/" e de que o uso de "s" e "ss", como representação gráfica respectivamente de /ẓ/ e /s̱/, só se fixa claramente numa época posterior (MAIA, 1986:465-466). Entretanto, como a própria autora afirma "na representação de /s̱/, "ss" é mais freqüente que "s", ao passo que no caso de /ẓ/, "s" está muito mais representado" (MAIA, 1986:465). E efetivamente não é isso o que, no texto analisado, se verifica.

Dessarte, consideramos que as grafias aqui apresentadas,

principalmente a do "s" duplo correspondente ao -s- intervocálico latino, se constituem num forte indício de que o processo de ensurdecimento do /ẓ/ na zona de que é proveniente este documento, ou já estaria concluído, ou se encontraria num estágio já muito avançado. O destaque para a zona do documento é válido, na medida em que a igualação de /ẓ/ e /s̱/ em /s̱/ não se efetivou no mesmo momento em toda região, concluindo-se mais rapidamente numas zonas do que noutras (LORENZO, 1987:55).

1.1.1.2 O ensurdecimento da africada pré-dorso-dental sonora. As grafias encontradas no texto também apontam firmemente no sentido do ensurdecimento de /dz/, que passa a consoante africada pré-dorso-dental surda /ts/. Em distribuição intervocálica, predomina a grafia "ç" do som surdo, ao invés da grafia "z", da consoante sonora: "ffaçer" (.16), "juÿço" (1.22) e "voçes" (1.5, 7, 18, 20). Nesta distribuição, encontramos também a grafia "ss", em "vosses" (1.19), que poderia indicar que, além do ensurdecimento, já estaria em curso o processo de desafricatização. (ver item 1.1.2.2.).

Em distribuição final de palavra, ao lado de "paz" (1.16) – único momento em que encontramos a grafia correspondente à africada sonora /dz/ –, encontramos: "vós" (1.23), "uós" (1.23), "Dominges" (1.2), Oanes (1.3, 7), Marrtiis (1.6), Ffernãdes (1.26), e Eanes (1.28), o que, por um lado, indica seguramente o ensurdecimento de /dz/, e por outro pode indicar também a sua desafricatização (cf. 1.1.2.1.).

1.1.1.3 O ensurdecimento da fricativa pré-palatal sonora. Quanto ao ensurdecimento de /ž/ – que desde muito cedo sucedeu a africada pré-palatal sonora /dž/ –, pode-se dizer, tendo por base as grafias encontradas no texto, que ainda se encontrava em um estágio mais inicial, se comparado com o das sibilantes sonoras, pois só se encontra uma vez, em oxe (1. 19), a grafia **x** correspondente à fricativa pré-palatal surda /š/, frente a muitos casos grafados em **j** e **y**, que, ao lado de **g** e **i**, eram as grafias normais da consoante sonora:

Johán (1.2, 25 e 26), janeyrro (1. 2), jur (1. 7), ajades (1. 20), jamays (1. 21), juyço (1. 22), jurado (1. 28) e sseya (1. 2).

1.1.1.4 O dito até agora sobre o ensurdecimento das sibilantes e chiante pode ser resumido da seguinte maneira: a mudança da ápico-alveolar /ẑ/ e da africada pré-dorso dental /dz/ sonoras para as suas correspondentes surdas estaria concluído, ou num estágio muito avançado; ao passo que, quanto ao ensurdecimento da fricativa pré-palatal sonora /ž/, este processo ainda se encontraria num estágio inicial.

1.1.2 Desafricatização. Encontram-se igualmente, no texto analisado, importante indícios do processo de redução articulatória da africada pré-dorso dental /ts/, cujo resultado é a sua realização como sibilante pré-dorso dental /s/. Esse processo é indicado no texto pela confusão entre a grafia característica da africada – **ç** – e as grafias da ápico-alveolar surda /ś/ – **s** e **ss** – devido a semelhanças articulatórias deste fonema com a realização da africada como pré-dorso dental.

1.1.2.1 Mais uma vez cabe uma observação quanto à distribuição do fonema em que incide a mudança. O quadro formado pelas ocorrências do texto aponta no sentido de que a desafricatização estaria mais avançada em distribuição final de palavra do que em distribuição inicial e medial. É natural que a emissão "mais frouxa", que caracteriza a sílaba final átona, tenha impulsionado a redução articulatória da africada nessa distribuição. Iniciando-se a mudança em posição final, ela se estenderia depois para as outras posições em que figurava o fonema; sendo a posição inicial, ao que parece, a mais refratária à mudança; talvez devido à intensificação prosódica dessa sílaba inicial que desempenha um papel demarcativo na cadeia da fala.

1.1.2.2 Assim, em posição final de palavra, para uma única forma grafada em **z**, temos sete em **s** (cf. ocorrências arroladas em 1.1.1.2.). Para a posição medial, encontramos ocorrências de /ts/ re

presentada por **ss** – Gyssamõde (1. 6) e vosses (1. 19) –, ao lado de ocorrências de /s/ grafadas em **ç** – poços (1. 11)[3] e p(r)oçyçõ (1. 17)[4]. A par dessa confusão, encontramos também em posição medial várias ocorrências em que se verifica uma correspondência entre a africada /ts/ e o grafema **ç** – Coñuçuda (1. 2), coraçõ (1. 5), perteeçẽ (1. 9/10) etc. – e entre a ápico-alveolar e suas grafias próprias – nossas (1. 4, 17 e 18), vossas (1. 19), vosa (1. 20), nosa (1. 21), pessuedes (1. 20) etc. Já em posição inicial de palavra não se registra nenhum caso de troca de grafia; para o /ts/, há só uma ocorrência – cento (1. 24); e, para o /ś/, temos sseya (1. 2), Ssardineiro (1. 3/4, 8, 12, 25/26 e 29), ssempre (1. 6, 21, 25), Santiago (1. 28) etc.

1.1.3 De acordo com o que indica o documento, podemos observar que, já no século XIV, estava em curso uma série de mudanças que atingiram o consonantismo do galego e marcaram significativamente o seu sistema fonológico. Destaca-se aí a desfonologização do traço sonora vs. não-sonora, já atestada no texto nas sibilantes. Disso resulta uma forte redução do número de fonemas da língua, com a neutralização de duas oposições distintivas:

1) ẑ : ś > s / V$_V
2) dz : ts > ts / V$_V
/ V_

1.1.3.1 Essa redução será completada com o ensurdecimento da chiante – 3) ž : š > š / V$_V e _V, do qual já encontramos algum indício no texto analisado, pelo menos para a distribuição medial de palavra. Ao lado dessa redução do número de fonemas, há uma refonologização da africada /ts/ na pré-dorso dental /s/, também atestada no texto. Essas mudanças irão definir o conjunto de chiantes e sibilantes que até hoje compõem o sistema fonológico do galego, que pode ser assim esquematizado:

	ápico-alveolar	pré-dorso dental	pré-palatal	africada pré-palatal
sibilantes	/ś/	/s/		
chiantes			/š/	/tš/

1.2 A síncope do **n** intervocálico latino apresenta no texto vários resultados. Ou, em alguns casos, momentos diferentes de uma mesma linha de mudança. Num primeiro momento, a supressão do **n** implica a nasalização da vogal anterior. Os passos seguintes da mudança são determinados pela natureza das vogais que se põem em contato, ou pela posição desse grupo vocálico, na palavra.

1.2.1 Quando a supressão põe em contato duas vogais de naturezas distintas, temos no texto, quer em distribuição medial, quer em final, exemplos de um estágio seguinte na evolução, com a desnasalização da vogal anterior e a permanência do hiato: "boa" (1.5) e "boas" (1.17) < lat. bona-, "moeda" (1.14, 24) < lat. moneta- e "doaço" (1.16, 22) < lat. donatione--. Por outro lado, temos como presença da nasalização em posição final de palavra: "Estéuão" < lat. Stephanu-, que apresenta o resultado -ão, normal às palavras que têm étimo latino terminado em -anu-. Nessas palavras, efetiva-se a ditongação no português moderno / ãw /, ao passo que, no galego atual, haverá quatro soluções, consoante as suas variações diatópica (-ao, -ãŋ e -ã) e diastrática (-au, ditongo, na mesma região de -ao).

1.2.2 Para vogais da mesma natureza, temos ao lado do registro das duas vogais, sem marca de nasalidade em "Marrtiis" (1. 6), "perteeçẽ" (1.9/10) e "veer" (1.22) – antecedente do português "vier" e forma que corresponde à "viñer" do galego atual –, a forma "bõ" (1.5) < lat. bonu- com a contração em uma única vogal nasal, e não a forma primitiva "bõo". Essa forma, com a vogal nasal, permanece em português moderno grafada "bom"; ao passo que, em galego moderno, temos "bo", com a perda da nasalidade da vogal.

1.2.3 Os grupos latinos -ni- e -ne- transformam-se na consoante nasal palatal /ñ/, durante a passagem do latim para o galelo e o português. Essa mudança deve ter-se processado da seguinte maneira: ao lado da síncope do -n- com nasalização da vogal anterior, ocorre a iotização do -e- e do -i- latinos. E esse contexto, vogal nasal + iode, favorece a formação da consoante nasal palatal[5]. Assim, no texto, temos as formas "sseñor" (1.20) < lat. seniore- e "poño" (1.30) < *poneo –,na medida em que muitos verbos latinos da terceira conjugação, de tema em -ĕ-, assumiram, na Península Ibérica, o paradigma flexional da 2ª conjugação, de tema em -ē (cf. CÂMARA, 1979: 141) –, já no estágio final da mudança, ao lado de "estrãya" (1.22), com registro de nasalidade, e "testemoya" (1.25)[6], sem registro de nasalidade. Para essas duas últimas palavras, provenientes respectivamente das formas latinas "extraneam" e "testimoniam", há a explicação corrente de que, por se tratar de cultismos, o processo de formação da nasal palatal não seguiu seu curso normal, podendo-se inferir aí a simples ocorrência da síncope -n-, como em distribuição intervocálica (cf. MAIA, 1986:494, 518 e 624), ou uma desnasalização, posterior à síncope do -n- com nasalização da vogal anterior: estrãya > estraya; testemõya > testemoya (LORENZO, 1987:477).

1.2.4 Para o caso de "mjña" (1.3) < lat. meam, temos a formação do /ñ/, como resultado do processo de nasalização progressiva da consoante inicial sobre a vogal adjacente, donde uma forma intermédia [mĩa], na qual se desenvolverá a consoante nasal palatal.

1.2.5 Entretanto há casos em que não se dá a síncope do -n- intervocálico, porque ocorre antes a queda do -e- final latino. Temos, nesse caso, no texto a forma "bẽ" (1.15) < lat. bene-, que no galego atual apresenta uma consoante nasal velar implosiva [bẽŋ] e no português desenvolveu um ditongo nasal [bẽỹ] ou [bãỹ], e as formas "coraçõ" (1.5) < *coratione-, "doaçõ" (1.16, 22) < donatione-, "p(r)oçyçõ" (1.17) < possessione- e "vẽdeçõ" < vendetione-, que também apresentam uma consoante nasal velar implosiva no galelo moder

no [ǫn], ao passo que, em português, essa terminação -õ (on, om) < terminação latina -one- e as terminações -ã (an, am) < terminação latina -ane- e -ão < terminação latina -anu- vão se reunir em uma única terminação -ão (ditongada), supérstite para o singular.

1.2.6 A palavra "omẽ" (1.21) < lat. hominem se enquadra no grupo de palavras com o étimo latino terminado em -minem. Para essas palavras, são apresentadas, no galego e no português, duas tendências evolutivas. Uma primeira com a perda da vogal postônica, donde um grupo secundário -m'n-, que, por assimilação das duas consoantes, se transformou em -mm-, posteriormente simplificado em -m- (minem > m'ne > mme > me). E uma segunda tendência, com conservação da vogal postônica e perda do -n- (-minem > -mẽe > mẽ), da qual resulta a forma do texto.

1.2.7 Encontramos também no texto a palavra "ssynal" (1.30) < lat. signalem, em que "o grupo -gn- não evoluiu normalmente a /ñ/ por ser palavra semiculta, condicionada em sua evolução pela língua da igreja" (LORENZO, texto fotocopiado: 25). Por outro lado, temos /ñ/, proveniente do grupo -gn- em sua evolução normal, em "Coñuçuda" (1.2).

1.3 A oposição entre as bilabiais. No texto não se encontram reflexos do processo de desfonologização da oposição, existente no galego primitivo, entre a consoante bilabial oclusiva sonora /b/ e a consoante bilabial fricativa /ƀ/[7]. Essa mudança, que já estaria em curso quando da elaboração do documento analisado, na medida em que, como observou C. Maia (1986: 478), desde o final do século XIII, já se verifica a confusão na representação gráfica dos dois fonemas. Ao fonema /b/ – proveniente dos seguintes segmentos latinos: P intervocálico, B inicial, e medial não-intervocálico – corresponderia o grafema **b**. Ao fonema /ƀ/ – originário dos seguintes segmentos latinos: U inicial e medial, e F e B intervocálicos – corresponderiam as grafias **u** e **v**. A confusão entre essas grafias refletiria um processo de

neutralização da oposição entre esses dois fonemas, ocorrida na Galícia e no norte de Portugal. Com isso, ao nível fonológico, o galego e alguns dialetos do norte de Portugal passam a apresentar um único fonema /b/, que se realiza em duas variantes combinatórias em distribuição complementar: como oclusiva em distribuição inicial e medial não-intervocálica, e como fricativa em distribuição intervocálica (considerando-se também essa distribuição em fonética sintática). Contudo, no documento de meados do século XIV que ocupa a nossa atenção, não ocorre nenhum caso de troca na representação gráfica de cada um dois fonemas. Utiliza-se o **b** em todos os casos em que a etimologia assim o indica, mesmo quando em distribuição intervocálica: **bõ**, **boa** (1.5) < lat. **bonu-**, **bona-**; **ssaber** (1.7, 13) < lat. **sapere**; **libras** (1.14, 24) < lat. **libra-**; **brãqas** (1.14) < germ. **blank**; **bẽ** (1.15) < lat. **bene-**; **enbargue** (1.16/17) < lat. ***imbarricare**; **arçibispo** < lat. ecles. **archiepiscopus**. Da mesma forma, em todos os casos provenientes de U-, -U- e -F- latinos, as grafias encontradas são **v** e **u** (não havendo no texto palavras de étimo com B intervocálico): voçes (1.5, 7, 18, 20), **voontade** (1.5, 21), **vendemos** (1.5), **uós** (1.6, 23), **Estẽuão** (1.6), **cõuẽn** (1.7, 13) etc.

1.4 Laterais. Em relação às laterais, não há surpresas no texto, apresentando todas as ocorrências as formas normais da evolução do latim para o galego e o português.

1.4.1 A lateral geminada latina é simplificada em /l/, do que temos no texto alguns exemplos, embora escritos com a grafia dupla por influência da tradição escrita e da etimologia: **aquella** (1.17) < lat. **eccu illam**, **Castella** < lat. **castella** (plural de **castellum**); **vylla** (1.29) < lat. **uillam**.

1.4.2 A síncope do -l- intervocálico, desde o período de formação da língua, é um fenômeno característico do galego e do português e, portanto, um dos aspectos comuns que os unem na época medieval. Só temos um exemplo para esse fenômeno no texto: **voontade** (1.

5, 21) < lat. **voluntate-**.

1.4.3 Quando o -l- intervocálico é seguido por um -e final, não ocorre a síncope, pois a apócope do -e, anterior a essa mudança, já havia desfeito o contexto intervocálico originário. Como exemplos desse processo, em que a lateral simples, originalmente intervocálica, se conserva na língua como implosiva final, temos: **qual** (1. 11), **ssynal** (1. 30) e tal (1. 30). Não se enquadra nesse processo a forma **mill** (1. 1), cuja grafia dupla está em concordância com a etimologia (lat. **mille**). Em situação análoga, temos **del** (1. 23) < **de** + **ille-**; porém com a grafia simples, sem a grafia dupla etimológica.

1.4.4 Em distribuição inicial de palavra, o **l** simples latino não sofreu nenhuma modificação na passagem ao galego e ao português. Assim, temos **longo** (1. 10, 2 vezes) < lat. **longu-** e **libras** (1. 14, 24) < lat. **libras**.

1.4.5 As ocorrências da lateral pré-palatal – todas em distribuição intervocálica – são provenientes da evolução dos grupos **ly** - **moller** (1. 3), **ffyllos** (1. 12) e **valla** (1. 25) – e do grupo **kl** – **Vello** (1. 26).

1.4.6 Há ainda o rotacismo do **l** em: **dobrada** (1. 23) < lat. **duplata** e **brãqas** (1. 14) < germ. **blank**.

1.5 O VOCALISMO

1.5.1 Vogais nasais. O que representam as grafias til, -m e -n, associadas a uma vogal, constitui uma questão muito controversa. Há uma posição mais geral, segundo a qual essas grafias representam uma vogal nasal, nasalisada no processo de queda da consoante nasal implosiva latina. Sendo esse processo comum ao galego e ao português, a vogal nasal conservar-se-ia no segundo, enquanto que, no primeiro, ela desapareceria com a reposição de uma consoante nasal velar implosiva. Contra essa posição, apresenta-se uma outra que defende ter conservado o galego, assim como o castelhano, a pronúncia vogal + consoante nasal, sendo a pronúncia em vogal nasal uma mudança circunscrita ao português, iniciada de forma significativa no século XIV.

Dessas três possibilidades de marcar a vogal nasal, ou a vogal com travamento vocal, as que predominam no texto são o **n** e o **til**; sendo o **m** muito pouco utilizado, o que é comum nos textos medievais. Vejamos algumas ocorrências:

1.5.1.1 Em posição medial, o **n** ocorre 22 vezes - ex.: **oyteenta** (1.1), **Dominges** (1. 2), **pressentes** (1.4), **outorgantes** (1.4) -, o **til** aparece 11 vezes - ex.: **vẽdemos** (1. 5), **cõuẽn** (1. 7, 13), **Gyssamõde** (1. 6), **mãçebo** (1. 26) –, e o **m** só figura na forma **Affomso** (1. 14, 25 e 28), não figurando em nenhuma outra palavra, mesmo antes de **p** e **b**.

1.5.1.2 Em posição final, o **n** ocorre 13 vezes - **Johan** (1. 2, 25 e 26), **en** (1.3, 8 duas vezes, 12, 15, 18, 19, 20 e 22) e **don** (1.14) – o **til** aparece 10 vezes – ex.: **coraçõ** (1. 5), **cõ** (1. 9 e 10), **perteecẽ** (1. 9/10) – e o **m** só figura em **quem** (1. 16), talvez por influência da grafia latina.

1.5.1.3 É interessante notar ainda que os grupos vocálicos de duas vogais iguais, formados pela perda de uma consoante intervocálica, mantêm a forma primitiva, anterior à crase: **oyteenta** (1. 1), **voontade** (1. 5 e 21) e **sseseenta** (1. 13).

1.5.2 Ditongos

1.5.2.1 Para o ditongo crescente /**ey**/, há no texto ocorrências que têm origens distintas. Em **janeyrro** (1. 2) < lat. **januariu-** e **Outeyro** < lat. **altariu-**, a origem do ditongo é **a** + **ry**, com metátese do **y**: donde uma forma intermediária em **ay**, e uma mudança posterior do **a** em **e**, por ação assimilatória da semivogal. Em **derreyturas** (1. 9) e **peyte** (1. 23), a origem é **e/a** + **y**, proveniente da vocalização do **k**, de um grupo **kt** primário. A palavra **notario** (1. 28) < lat. **notariu-** não sofreu a evolução normal por se tratar de um cultismo. Há ainda o ditongo /**ey**/, proveniente da terminação latina da primeira pessoa do singular do pretérito perfeito **a** + **ui** (> **ai** > **ei**), em **conffermey** (1. 30). Como formas em que esta tendência **ai** > **ei** não se confirmou, estão no texto: **mays** (1. 15) < lat. **magis** e **jamays** (1.

21) < lat. **iam magis**.

1.5.2.2 As ocorrências do ditongo decrescente /**ow**/ têm, em sua maioria, origem no **au** primário latino; tal é o caso de **cousa** (1. 2), **outorgantes** (1. 3), **outorgamos** (1. 6) e **couto** (1. 29). No topônimo **Outeyro** < lat. **altariu-**, temos o ditongo formado a partir de um **-u-**, resultante da vocalizaçao de um **-l-** do grupo **-lt-** latino, donde um **au** secundário, em que, à maneira do primário, há uma mudança da vogal pela ação assimilatória da semivogal posterior.

1.5.2.3 Em relação ao ditongo /**oy**/, temos em **oyteenta** (1.1) [oy], resultante de **o** (< o do lat. clássico) em contato com **i** proveniente da vocalização do **k** do grupo latino **-kt-**.

1.5.2.4 O ditongo /**ew**/,temo-lo em **sseus** (1.11) e **meu** (1.30), provenientes de um hiato primário **-eu-**, e em **eu** (1.28), proveniente do lat. **ego**, pela forma **eu**, com hiato secundário. Em todos os casos, nos primeiros tempos, o timbre da vogal era aberto, mas já na época medieval ocorre o seu fechamento (LORENZO, texto fotocopiado:4).

1.5.3 Alternância vocálica em distribuição inacentuada

1.5.3.1 Em distribuição pré-acentuada, encontra-se freqüentemente nos textos medievais uma alternância gráfica o/u, o que provavelmente corresponde a uma igualação dos dois sons vocálicos, devido a sua fraca emissão fora da sílaba tônica. No texto estudado, como exemplos dessa alternância, temos em "u", "Conuçuda" e, em "o", "moller" (1. 3) e "outorgantes" (1. 3). Há a ocorrência de "ágoas" (1. 11) referente a essa alternância também em distribuição pós-acentuada não final.

1.5.3.2 De maneira análoga, ocorre também a alternância entre "e" e "i". Assim temos, para "e", "derreyturas" (1. 9), "deante" (1. 20), "Testemoyas" (1. 25), "Eanes" (1. 28) e, para "i", "arçibispo" (1. 28) e "escryuý" (1. 30).

1.5.3.3 Na palavra "pessuedes" (1.20), o grafema "o" pretônico é substituído pelo "e". Trata-se provavelmente da representação

de uma forma com ocorrência na língua falada decorrente de processo de dissimilação.

1.5.3.4 Em "propyadade" (propriedade) (1.18), há uma variante do "e" pretônico em "a" por efeito de assimilação ao timbre da vogal da sílaba seguinte.

1.6 Há, ainda, um registro de metátese nas formas "ffrymemẽte" (1.5) e "ffryme" (1.25), em que a vibrante, posvocálica, se coloca para a frente da vogal, formando o grupo consonântico -fr-. Essas grafias devem corresponder a uma variante existente na língua oral.

1.7 Já ocorre a elisão da vogal "e" em contrações da preposição "de" com as formas do artigo: "do" (1. 23, 28) e "da" (1.18, 21, 22, 24). O mesmo também ocorre com palavras iniciadas por vogal: "d'ancho" (1.10), "d'oxe" (1.19) e "d'Outeyro" (1.27) e nas formas "del" (1.14) - em "de" + "el rey" - e "del" (a.23) - em "de" + "el", pronome pessoal da terceira pessoa do singular.

1.8 Para a preposição "con" + artigo, temos a forma "cõno" (1.9). E para a preposição "en" + artigo, encontramos ainda, o que é normal, a forma "ẽna" (1. 29), que evoluiria para a forma moderna **na**. E, como também é normal para a época, não ocorre a contração dessa preposição com as formas pronominais: **en ella** (1.8).

A B S T R A C T

This paper constitutes a linguistic comment of a medieval text. The text is dated as being from 1342. This study is inspired, as for its form, in the philological tradition of linguistic comments of texts. In this kind of study, the commentator tries to show, in the text, the relevant aspects of some process in progress in the language. Each relevant aspect in the text is taken as a motive for the commentator to give an literature account of the item. Nevertheless, in the content of the analysis, one can find concepts taken from the structural framework that conceives the language globally as a structure ordered by its internal logic, that is, as a system.

Era de mill et CCC et oyteenta anos et o *quotum* XX et dous dỷas de janeyrro. Coñuçuda cousa sseya a todos que eu, Johán Dominges, dito / de Loallo, et mjña moller, María Oanes, moradores en Ssardineyro, pressentes et outorgantes, por nós et por todas nossas[1] voçes, de bõ cora / çõ et de boa voontade, vẽdemos et ffrymemẽte outorgamos para ssenpre a uós, Estéuão Marrtiis de Gyssamõde, et a Ssancha Oanes / et a uossas voçes, cõuén a ssaber: toda aquella nossa cassa de Ssardineyro en que nós moramos, cõno fforno que en ella está et cõ ssúa / cámarra et (et) todas ssúas derreyturas que lle perteeçẽ dentro et fforra, d'ancho en ancho et de longo en longo, et cõ todos sseus / pouços et ágoas vertes; a qual cassa nós cõpramos a ffyllos que fforõ de Martín Gato, que ffoy morador en Ssardineyro; cõuén / a ssaber: que vós destes a nós por ella sseseenta et dúas libras de brãqas, moeda del rrey don Affomso de Castella, de que / nos outorgamos por bẽ pagados; et sse mays val, dámosuollo en doaçõ. Et outorgámosvolla ffaçer de paz de quem quer / que volla enbargue, per nós et per todas nossas boas. Et todo jur et p(r)oçyçõ et propyadade da dita cassa de nós et de / nossas voçes o tyramos et en vós et en vossas vosses o tornamos per esta pressente carta. Et d'oxe este dỷa en deante / vós et vosas voçes a ajades et pessuedes et ffaçades toda vossa voontade por ssenpre jamays. Et sse omẽ da nosa / parte ou da estrãya cõtra esta vẽdeçõ et doaçõ veer en juỷço ou fforra del, peyte a uós et a uosa vós a dita / cassa dobrada et á uós do rrey çento et XX et quatro libras da dita moeda , et a carta ffyque ffryme et valla para ssenpre. / *Testemoyas*: Johán Affomso de Ssardineyro et sseu mãçebo, Johán Vello, et Nuño Fferrnãdes de Vyllar d'Outeyro. /

Eu, Affomso Eanes, notario jurado do sseñor arçibispo de Santiago ẽna ssúa vylla et couto / de Ssardineyro, a esto ffoy pressente et escryuỷ et conffermey et meu nome et ssynal y poño, / que tal he /SINAL/.

NOTAS

1 Assim, pode-se aceitar, por exemplo, a distinção entre português europeu e português brasileiro como variantes nacionais da mesma língua portuguesa. (cf., por exemplo, CUNHA, 1985).

2 Em sua versão original, este trabalho apresentava outras duas partes — uma destinada às grafias, e a outra, à morfossintaxe — que foram suprimidas para que este trabalho alcançasse as dimensões de um artigo. A opção pela fonologia deve-se ao maior desenvolvimento da lingüística histórica (principalmente no que se refere às suas vertentes mais tradicionais) nesse nível de estudo da língua. Isto faz com que haja, para a fonética e a fonologia, um maior volume de informações disponíveis para a fundamentação de um comentário como este — sobre um único texto —, do que o que se dispõe para a morfossintaxe.
Essa redução foi acompanhada por certos ajustes. Algumas considerações que originalmente figuravam na parte destinada às grafias foram introduzidas na parte da fonética e fonologia, quando eram imprescindíveis para o entendimento do que aí se dizia. Para além desses enxertos, a parte mantida foi também revista e corrigida, em grande medida, a partir das preciosas observações do Prof. Ramón Lorenzo, a quem aproveito para expressar o meu agradecimento.

3 Neste caso, a ápico-alveolar surda já seria um resultado do ensurdecimento da sonora correspondente.

4 Já neste caso, contribui a confusão de **possissõ** (< lat. **possessione-**) com **proçissõ** (< lat. **processione-**).

5 Sobre o tênue limite que separa as seqüências "vogal nasal + iode" /Ṽy$V/ e "vogal + cons. nasal palatal" /V$ñV/ é significativa a maciça variação que ocorre no português do Brasil entre [Ṽ$ñV] e [Ṽỹ$V]. Assim, palavras como "estranha" e "senhor" podem ser realizadas como [estrãña] e [sẽñox] ou como [estrãỹa] e [sẽỹox], com predomínio para a variante em iode, o que curiosamente indica um retorno à forma primitiva.

6 A palavra vem no texto abreviada, e a forma em questão é produto da intervenção do editor que desenvolve a abreviatura. Entretanto, por se tratar de forma bastante documentada em muitos textos notariais medievais — fato que indubitavelmente serviu de base para a intervenção do editor —, é tratada de maneira indistinta neste comentário. Em situação análoga, no texto, estão: "quotum" (1.1), "janeyrro" (1.2), "Dominges" (1.2), "Ssardineyro" (1. 3/4, 8, 12, 25/26, 29), "Marrtiis" (1.6), "Martin" (1.30), "conffermey" (1.30). Dessas, só "quotum" — por se tratar de palavra latina — não será tratada neste comentário; as demais serão tratadas indistintamente, como "testemoyas", pelas mesmas razões.

7 Vale dizer que, de maneira diferente, no português medieval, essa oposição se dava entre a bilabial oclusiva sonora e uma lábio-dental fricativa /v/; oposição, essa que, em que pese uma relativa

presença de variação (ex.: acebolado/acevolado, sovaco/sobaco; vassoura/bassoura, verruga/berruga), se firmou na língua, mantendo-se até os nossos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARA JR., J. Mattoso. *História e estrutura da língua portuguesa.* 3 ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1979.

_____. *Estrutura da língua portuguesa.* 12.ed. Petropólis: Vozes, 1985.

_____. *Dicionário de lingüística e gramática.* 12.ed. Petropólis: Vozes, 1985.

CINTRA, L. F. Lindley. "Les anciens textes portugais non littéraires, Classement et bibliographie", *Revue de Linguistique Romane,* XXVII, 1963.

_____. "Observations sur l'ortographe et la langue de quelques textes non littéraires galiciens-portugais de la seconde moitié du XIIIe siécle, *Revue de Linguistique Romane,* XXVII, 1963.

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana.* Madrid: Gredos, 1980-83, 4 v.

COSERIU, Eugênio. Sistema, Norma e Fala. In: *Teoria da linguagem e lingüística oral;* cinco estudos. Presença: Rio de Janeiro, 1979. p. 13-85.

COSTA, Avelino da. "Os mais antigos documentos escritos em português. Revisão de um problema histórico-lingüístico, separata da *Revista Portuguesa de História.*

CUNHA, Celso. *A questão da norma culta brasileira.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. e CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FARIA, Ernesto. *Gramática superior da língua latina.* Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

FERREIRA, A.B. de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa.* 1 ed. 14.imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FIGUEIREDO, José Nunes de e ALMENDRA, Maria Ana. *Compêndio de gramática latina.* 5.ed. Porto: Porto Editora, s.d.

GONZALEZ, Eladio Rodrigues. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano.* Vigo: Editorial Galaxia, 1958, 3 v.

HUBER, Joseph. *Gramática do português antigo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

LORENZO, Ramón. "Un Documento Galego do Ano de 1492". Separata do

Anuário galego de filoloxía, Vol. 13, 1986.

LORENZO, Ramon. "O Estado da Língua num Documento do séc. XIV". Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português, XXIII, Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

_____. "Algunhas consideracións sobre a História do Galego-português de Clarinda de Azevedo Maia", *Verba,* 19, 1987.

_____. "Normas para a Edición de Textos Medievais Galegos". *Actes du XVIIe Congrès International de linguistique et de philologie romanes.* (tiré à part), Tome VI.

_____. "Comentário lingüístico dum Texto do Século XIV". Texto fotocopiado.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa.* Lisboa: Editorial Confluência, 1956.

MAIA, Clarinda de Azevedo. *História do galego-português;* Estado Lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI. Coimbra: ININC, 1986.

MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón. *Orígenes del español;* Estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI. 9.ed. Madrid: Esp.-Calpe, 1980.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral.* trad. do fr. *Cours de linguistique générale.* 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa.* 3.ed., Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1987.

INTERAÇÃO TEXTO-LEITOR EM LÍNGUA MATERNA E EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

Jean-Marc Roger Lavaur
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Este trabalho aborda alguns aspectos psicológicos da leitura que permitem melhor entender a interação texto-leitor. Trata em seguida das dificuldades encontradas durante a atividade de leitura em língua estrangeira (perda de automatismos, limites de transferência de competência, alto custo cognitivo e interferências) observadas em estudos recentes em Psicologia Cognitiva da Linguagem. Finalmente, propõe um projeto de diagnóstico do funcionamento cognitivo do leitor, implantado em computador, e avalia a importância desse instrumento para a pedagogia de línguas.

INTRODUÇÃO

O estudo da atividade de leitura em língua estrangeira tem sido há muito tempo inspirado em pesquisas efetuadas em lingüística, principalmente na lingüística do texto, que se interessa especificamente pelo estudo das estruturas semânticas e formais (microestrutura, macroestrutura e superestrutura). Alguns trabalhos recentes em lingüística do texto contribuíram, em particular, para que se reconsiderasse a leitura em língua estrangeira e o seu ensino.

Nesse sentido, o trabalho apresentado tenta mostrar como certos aspectos psicológicos da leitura, observados e estudados a partir de pesquisas experimentais em psicologia da linguagem, podem vir a complementar e mesmo a incentivar novas pesquisas em lingüística textual. Tentamos também mostrar como é possível estabelecer novas comparações entre a leitura em língua materna e em língua estrangeira, a partir de um estudo mais aprofundado da interação texto-leitor, com a ajuda de certos dispositivos experimentais que permitem uma avaliação do desempenho dos leitores, em função da língua de apresentação.

I - DEFINIÇÃO DA INTERAÇÃO

A psicologia da linguagem é importante para a lingüísti

ca porque é graças a ela que se podem observar as relações existentes entre as estruturas cognitivas dos leitores e as operações de transformação da informação (compreensão, memorização, recuperação e produção), e as diversas estruturas textuais estudadas em lingüística (Cf. Denhière & Baudet, 1988; 1989; 1990).

O interesse das pesquisas conduzidas conjuntamente nessas duas disciplinas reside exatamente no fato de colocar as relações texto-leitor em termos de interação entre as características formais e semânticas dos textos, de um lado, e as características dos leitores, do outro (Cf. Lavaur, 1991a).

A tendência atual das pesquisas nessa área é colocar em relevo o papel ativo do leitor na construção da significação de um texto e a importância dos conhecimentos prévios, antes da leitura (conhecimentos iniciais). Se "o texto não impõe diretamente sua estrutura ao leitor", como sublinham Denhière e Baudet (1990:16), então nós devemos estudar os estágios pelos quais passam os leitores para construir a significação do que lêem, e entender como seus conhecimentos (ativados durante a leitura) lhes permitem categorizar (ou classificar) e estrutura informação para, em seguida, integrá-la a esses conhecimentos prévios.

II - ASPECTOS PSICOLÓGICOS DA LEITURA

O termo "leitura" em psicologia é utilizado em um sentido geral, tendo em vista que engloba um conjunto de atividades do leitor, desde a percepção até a recuperação da representação mental do texto, construída durante a leitura (Cf. Denhière, 1988).

A atividade de leitura pode ser decomposta em 3 fases, descritas de maneira sucinta.

Na **1ª fase**, que compreende a percepção, a compreensão e a memorização do texto, o leitor se envolve em atividades perceptivas, onde ele deverá essencialmente identificar as unidades de base da estrutura superficial do texto. Paralelamente, ocorre a atividade de compreensão que lhe permitirá construir simultaneamente a significação local e global do texto (Cf. modelo de compreensão de textos proposto por W.

Kintsch e T.A. Van Dijk, 1978). A percepção e a compreensão do texto possibilitam a distinção de sinais lingüísticos (repetição de uma frase, por exemplo) e de sinais paralingüísticos (índices tipográficos, sublinhamentos etc. ...) colocados em evidência pelo autor do texto (Cf. Gaonac'h & Passerault, 1990). As proposições apresentadas no texto são analisadas sob diferentes aspectos (semânticos, sintáticos, lexicais), obrigando o leitor a efetuar um certo número de buscas em sua memória, a fim de assegurar a coerência local e global do texto e criar as inferências necessárias a sua compreensão (Cf. Denhière, 1988 e Lavaur, 1991a, b).

As buscas na memória permitem ao leitor recuperar conhecimentos de natureza diversa necessários em cada etapa da atividade. Esses conhecimentos podem ser relativos aos temas aos quais se refere o texto (conhecimentos referenciais) à organização geral do texto (conhecimentos textuais) ou de natureza puramente lingüística. Observamos que a leitura exige quase que instantaneamente atividades memoriais complexas e que essas atividades intervêm de maneira ativa na compreensão, ocasionando o registro na memória (intencionalmente ou não) de uma quantidade importante de informações que são analisadas nessa primeira fase.

O trabalho do leitor nessa etapa consistirá em selecionar e hierarquizar as informações. A importância relativa dessas informações, suas novidades para o leitor e o valor afetivo que lhes concede, são os principais critérios de seleção (Cf. Denhière, 1988).

O autor do texto pode exercer um controle indireto sobre as operações dessa primeira fase, através de procedimentos diversos tais quais título, subtítulo, sublinhamento, repetição; porém, consideramos que essas unidades textuais só são importantes quando identificadas e tratadas como tal pelo próprio leitor.

2ª fase — Conservação: Após a leitura propriamente dita, ou seja, uma vez que as informações já foram selecionadas, hierarquizadas e memorizadas, o leitor vai conservá-las na memória até que sejam solicitadas diretamente (através de resumos ou questionários), ou indiretamente, quando solicitadas por outro texto.

A fase de conservação é também caracterizada por algumas transformações do texto tais como perdas de informação, esquecimentos, interferências, adjunções e substituições, cuja importância é função do tempo ocorrido entre o momento de apresentação do texto e o momento em que a parte memorizada será restituída.

3ª fase – Recuperação e produção: Se o leitor é confrontado com uma situação de produção (exame, resumo, reconstrução do texto), será forçado a fazer buscas na memória para tentar recuperar as informações conservadas e verbalizá-las, obedecendo às regras sintáticas e semânticas da construção textual.

As fases ou operações, descritas rapidamente acima, nos mostram que a interação texto-leitor não depende apenas do texto e do leitor, durante e após a leitura. Um trabalho de Tardieu (1988) sugere que essas operações possam ser modificadas em função do objetivo da leitura (compreender ou memorizar) e da estratégia de leitura que o próprio leitor estabelece. Em ambos os casos, em todos os níveis dessas fases, a memória desempenha um papel determinante na atividade de leitura (Cf. Le Ny, 1989).

III - A ATIVIDADE DE LEITURA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

Nesta parte do trabalho, tentamos responder a duas questões que nos parecem fundamentais:

1 - O modelo interativo da atividade de leitura em língua materna pode ser transponível para a leitura em língua estrangeira?

2 - As operações mentais identificadas podem ser diretamente transferíveis para outras línguas?

Certos pesquisadores consideram o processo de leitura como um processo universal (Cf. Goodman, 1978, apud Raymond, 1988), a partir do momento em que "aprendemos a ler apenas uma vez na vida". Ao considerarmos essa tese de que o modelo interativo de leitura é efetivamente transponível sob certas condições, teremos que admitir que a competência em leitura em língua estrangeira depende do nível de domínio da própria língua materna (tese defendida por Cavalcanti, 1989).

Por outro lado, parece dificilmente concebível que as operações efetuadas pelo leitor na sua língua sejam automaticamente transferíveis para outras línguas. Para que isso fique claro, tentaremos mostrar, através de exemplos tomados de experiências recentes, a razão pela qual essa transferência de operações parece tão difícil. A partir desses exemplos, conclui-se que a análise das deficiências apresentadas durante os processos de leitura permite atribuir características à leitura em língua estrangeira.

. Regressão da atividade de leitura

A passagem da língua materna para a língua estrangeira é acompanhada de uma regressão dos modos de leitura (Raymond & Cornaire, 1989), devido a fatores lingüísticos (competência lingüística limitada) e fatores afetivos (ansiedade, falta de confiança em si...). O leitor torna-se mais sensível às circunstâncias e ao ambiente no qual efetua a leitura. A competência lingüística limitada inibe o leitor e o impede de utilizar os conhecimentos referenciais e textuais de que ele dispõe naturalmente em língua materna. Sua capacidade em produzir inferências, necessárias à compreensão do texto , fica certamente reduzida.

Efetivamente, Raymond (1988) constata que a leitura em língua estrangeira é mais local do que global. Esse fato pode ser explicado por diversas razões, entre as quais a dificuldade do leitor em assimilar as propriedades ortográficas das palavras e em estabelecer ligações semânticas entre elas, o que acaba exigindo dele um tempo maior para construir uma significação local. A atenção que é dada pelo leitor às características locais do texto, pode também ser explicada pelos objetivos da leitura, determinados pelo professor de língua, ou pelo próprio leitor. Na realidade, acontece mais freqüentemente que o leitor leia para aprender a língua do que para compreender o conteúdo do texto. Isso faz com que ele tenha que analisar todos os elementos do texto da mesma maneira, o que torna difícil uma estratégia de leitura de nível mais elevado.

. Perda dos automatismos

Gaonac'h (1991) observa uma tendência do leitor em língua estrangeira a prestar maior atenção aos processos ditos de "baixo nível", ou seja, se interessar mais facilmente pela forma do texto (as

pectos sintáticos e lexicais).

Esse fenômeno foi verificado experimentalmente durante testes de memorização em língua estrangeira, com leitores de nível intermediário e nível avançado (Gaonac'h, 1991a e Lavaur, 1991a). Em língua materna, ao contrário, o processo de memorização se faz com esquecimentos freqüentes da forma literal em benefício da significação do texto. Os processos ditos de "baixo nível" são, na realidade, executados rapidamente em língua materna, porque são fortemente automatizados e mobilizam pouco a atenção do leitor.

Gaonac'h (1991) atribui o baixo grau de automatização, em certos processos em língua estrangeira, ao alto custo cognitivo da atividade de leitura que repercute negativamente no conjunto de processos. O leitor sente dificuldade em controlar suas atividades e esse descontrole acarreta um número maior ou menor de deficiências que alterarão a codificação de acesso à memória, e mesmo a memorização das informações.

Daí resulta que a leitura em língua estrangeira é uma atividade extremamente custosa, principalmente quando o leitor lê pouco em sua língua materna, pois apenas um número pequeno de atividades será automatizado, o que acabará prejudicando e reduzindo os próprios automatismos em língua estrangeira. Observa-se, assim, que os automatismos são fatores determinantes durante uma avaliação do funcionamento cognitivo dos leitores.

. Transferência da língua

O domínio insuficiente da língua estudada deveria normalmente conduzir o leitor a procurar compensá-lo, através dos índices ditos de "alto nível" (significação). Ao que parece, esses índices, ao contrário, só podem ser realmente ativados se sustentados por um bom domínio lingüístico, assegurando um funcionamento bastante automatizado dos processos de "baixo nível" (forma). Certos elementos podem, no entanto, amenizar a competência lingüística limitada e facilitar a transferência de competências da língua materna para outras línguas. O reconhecimento desses elementos que organizam e estruturam a atividade de compreensão pode facilitar essa transferência. Esses elementos

são principalmente: os indicadores semiológicos externos (disposição e decomposição do texto), os elementos perigráficos (título, autores, palavras-chave, resumo), os elementos visuais não lingüísticos (fotografias, desenhos) (Cf. Gaonac'h, 1991a).

Certas informações lingüísticas (lista temática de vocabulário) e não lingüísticas (desenhos) mostradas antes da leitura podem favorecer a compreensão. Do mesmo modo, a intuição do leitor a propósito das relações existentes entre sua língua materna e outras línguas pode lhe dar algumas indicações sobre o que pode ser transferível ou não. Além disso, conhecimentos textuais (relativos ao tipo de texto) podem facilitar essa transferência.

Uma experiência realizada por Carell (1984) mostra que o conhecimento da estrutura narrativa pode efetivamente facilitar a compreensão. Alguns elementos retirados da narrativa (introdução e fim) são particularmente bem memorizados. Carell (1984) conclui, porém, que há uma regressão dos modos de leitura em língua estrangeira. Os leitores adultos, em língua estrangeira, têm o mesmo comportamento (de compreensão e memorização) que crianças de 10 a 12 anos que lêem em língua materna.

Em uma experiência similar (ver experiência "Géant" em Lavaur, 1991a) nós observamos que havia um bom grau de memorização dos primeiros elementos constituintes de um texto narrativo simples, por todos os estudantes (níveis debutante, intermediário e avançado), enquanto o final da história havia sido bem memorizado apenas por estudantes de nível intermediário e avançado. Esses resultados podem ser explicados por um conhecimento prévio, por parte dos leitores não debutantes, das estruturas narrativas, influenciando positivamente a compreensão e a memorização.

Nessas duas experiências (Carell, 1984; Lavaur, 1991) se observa o mesmo tipo de regressão, afetando os constituintes a meio da história.

IV - PERSPECTIVAS

. Dispositivo experimental e funcionamento cognitivo

Grande parte das experiências atuais em psicologia cognitiva da linguagem é realizada através de computadores e microcomputadores, por comodidade e principalmente por causa da diversidade dos fatores estudados.

Esses dispositivos experimentais para esse tipo de estudos permitem recolher muitas informações sobre o leitor. Lavaur(1991b) utiliza um programa (Sisal*)de excelente aplicação no estudo da atividade de leitura em língua estrangeira. Graças a esses dispositivos, é possível chegar a um diagnóstico do funcionamento cognitivo dos leitores em língua estrangeira, inspirado em um diagnóstico estabelecido para a língua materna francesa (Programa Diagnos - Equipe Textima**, em Denhière-Baudet, 1990).

A pesquisa que desenvolvemos no âmbito da Universidade Federal da Bahia, embora ainda em estágio experimental, já permite traçar um diagnóstico parcial para língua estrangeira, levando em consideração os seguintes fatores:

- a posição inicial dos conhecimentos lexicais e gramaticais em língua estrangeira;
- o tempo de leitura global e/ou parcial (por trechos), com diferentes objetivos de leitura (compreensão e/ou memorização);
- o desempenho do leitor quando testada a sua capacidade de compreensão;
- a avaliação da sua capacidade em produzir inferências a partir do texto;
- o tempo necessário para que seja recuperada uma informação solicitada.

* SISAL: Sistema de Autoria de Lições (Autores: ALVES & FERREIRA Jr.)
** TEXTIMA: Traitement cognitif du texte et de l'image. Paris VIII - France.

. Práticas pedagógicas

O diagnóstico é um instrumento privilegiado na avaliação da capacidade de aprendizagem de uma língua. Ele pode contribuir para o ensino e, conseqüentemente, para a aquisição de uma segunda língua, partindo da própria competência do leitor nas duas línguas e das suas dificuldades em operar a transferência entre elas. Esse diagnóstico poderá auxiliar o leitor, orientando-o para a escolha de textos compatíveis não apenas com sua competência lingüística, mas também com os conhecimentos gerais de que dispõe, seu ritmo de leitura e seu grau de automatização dos processos.

O perfil traçado desse diagnóstico mostra que se trata de um programa futuro, que será capaz de determinar e regular as práticas pedagógicas, visando desenvolver a capacidade de compreensão e produção de textos. O leitor aprenderá assim a economizar seus recursos e a tornar-se mais autônomo, a partir do momento em que ele, entendendo melhor seu próprio funcionamento, poderá aperfeiçoá-lo.

Finalmente, espera-se, com esse trabalho, contribuir para tornar mais dinâmica a pesquisa e o estudo da interação texto-leitor, despertando um maior interesse nos lingüistas, psicólogos e pedagogos, para a criação de novos métodos de aprendizagem.

R E S U M E

Cet article présente certains aspects psychologiques de la lecture qui permettent de mieux comprendre l'interaction texte-lecteur. Il aborde ensuite les difficultés de l'activité de lecture en langue étrangère (perte des automatismes, limites du transfert de compétence, coût cognitif élevé de la lecture et interférences) observées lors d'études récentes en psychologie cognitive du langage. Il propose enfin un projet de diagnostic du fonctionnement cognitif du lecteur en langue étrangère, implanté sur ordinateur, et évalue la portée d'un tel outil pour la pédagogie des langues.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDET, S.; DENHIERE, G. (1989). Le fonctionnement cognitif dans la compréhension de texte. *Questions de logopédie*, 21, p.15-30.

CARELL, P.C. (1984). Evidence of a formal schema in second language comprehension. *Language learning*, 33, p.1983-207.

CAVALCANTI, M.C. (1989). *Interação texto-leitor;* aspectos da interpretação pragmática. Campinas: Ed. UNICAMP.

DENHIERE, G. (1988). *La lecture et la psychologie cognitive;* quelques points de repère. Paris: Ed. Retz/BPI.

DENHIERE, G.; BAUDET, S. (1988). Lecture et compréhension de textes: aspects cognitifs. *Questions de logopédie*, 19, p.49-80.

_____. (1990). Le diagnostic du fonctionnement cognitif dans la compréhension de textes. Glossa. *Les cahiers de l'Unadrio*, nº 10,p.10-17.

GAONAC'H, D. (1991a). Lire dans une langue étrangère; approche cognitive. *Revue française de pedagogie* (no prelo).

_____. (1991b) La gestion des ressources cognitives dans les activités de langage en langue étrangère. *Revue de phonétique appliquée* (no prelo).

GAONAC'H, D; PASSERAULT, J.M. (1990). Marquage de l'importance des éléments d'un texte. *European journal of psychology of education*. v.5, n.1, p.59-68.

KINTSCH, W.;VAN DIJK, T.A. (1978). Toward a model of text comprehension and production. *Psychological review*, 85, p.363-94.

LAVAUR, J-M. (1991a). *O tratamento cognitivo dos textos*. Salvador: CED-UFBa.

_____. (1991b). *Tempo de leitura, leitura e memorização de textos em língua estrangeira*. Salvador: CED-UFBa.

LE NY, J.F. (1989). *Science cognitive et compréhension du langage*. Paris: Puf.

RAYMOND, P. (1988). Interference in second langage reading.*The canadian modern language review*, v.44, n.2, p.343-9.

RAYMOND, P.; CORNAIRE, P.C. (1989). Quelques points de repère pour l'enseignement du français langue seconde. *Contacts*, v.8, n.1.

TARDIEU, H. (1988). Effet des objectifs de lecture sur le rappel et la compréhension de texte. *L'année psychologique*, 88, p.503-17.

ASPECTOS DO RITMO E DA ENTOAÇÃO NO INGLÊS E NO PORTUGUÊS

Maria Theresa Borges Silva
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

O presente trabalho aponta diferenças entre o inglês e o português no que diz respeito ao ritmo e à entoação. Essas diferenças são em parte consideradas responsáveis por eventuais falhas na comunicação, decorrentes quer da dificuldade que tem o ouvinte brasileiro, no caso específico o baiano de Salvador, de entender o falante nativo do inglês, quer do sotaque estrangeiro com que o inglês é falado pelo falante brasileiro, o que pode levá-lo também a não se fazer entender pelo nativo do inglês.

I - INTRODUÇÃO

Este artigo resulta da atividade desenvolvida pela autora como docente da disciplina "Noções de fonologia e fonética aplicadas ao inglês", ministrada a alunos da graduação do Instituto de Letras da UFBa. e é também fruto de uma palestra intitulada "What makes Brazilians speak English with a foreign accent?", proferida pela autora no XXXI Seminário para Professores de Inglês, promovido pela Associação Cultural Brasil-Estados Unidos de Salvador-Bahia, em julho de 90.

A escolha de aspectos concernentes ao ritmo e à entoação para um estudo contrastivo entre o inglês e o português foi motivada sobretudo pelo material didático usado na disciplina acima referida: o livro-texto **Clear Speech**, de Judy Gilbert, suplementado por capítulos do **Manual of American English Pronunciation**, de Clifford Prator, Jr. e Betty Robinett. Com efeito, em contraste com a maioria dos compêndios de pronúncia, que geralmente priorizam a prática de sons individuais, Judy Gilbert, em **Clear Speech**, dá um maior destaque ao ritmo e à entoação, baseada no pressuposto defendido por Bolinger (1961) de que a parte musical da fala é aquela que a criança percebe primeiro.

Vale ressaltar que as diferenças de ritmo e entoação aqui apontadas tiveram como referência o inglês americano e o português de Salvador-Bahia, por razoes fundamentadas no que foi exposto.

II - RITMO E ENTOAÇÃO: UM ESTUDO CONTRASTIVO

Entenda-se por ritmo de uma língua a repetição regular e alternada de sílabas longas e breves, de tom alto e de tom baixo. Ritmo está estreitamente ligado e acento.

No inglês, três elementos são usados simultaneamente para marcar o acento, segundo Judy Gilbert: a **clareza da vogal**, a **duração da vogal** e a **mudança de altura do tom.** A clareza e a duração da vogal estão mais ligadas ao ritmo, enquanto que a mudança de altura do tom diz mais respeito à entoação.

De acordo com o grau de clareza com que são enunciadas, as vogais do inglês podem ser **claras** e **não-claras**, contraste que é essencial para a língua, na qual vale a seguinte regra: **Todas as vogais acentuadas são claras e a maioria das vogais não acentuadas é não clara.** Isso significa que as vogais claras, ou seja, as pronunciadas com todos os seus traços característicos, podem ser acentuadas, enquanto que as não claras, isto é, reduzidas, não podem ser acentuadas. Para ilustrar a regra, tomemos os exemplos[1].

1. (a) ǽdditǽǿn (b) ǽdvantǽǵé (c) prǿposés (d) bǿhind

/ə'dɪšən/ /əd'væntɪdž/ /prə'powɪz/ /bɪ'haynd/

nos quais pode haver inclusive alternância entre as vogais reduzidas / ɪ / e / ə / nas sílabas pré- ou pós-tônicas.

Diferentemente do inglês, o português falado em Salvador preserva o som de cada vogal com todos os seus traços, mesmo em sílabas átonas, excetuando-se as átonas finais. Se compararmos os cognatos

2.

Inglês	Português
(a) chocǿlǽtǿ /'tšak(ə)lɪt/	(c) chocolatǿ /šɔkɔ'latšɪ/
(b) bǿnanǽ /bə'nænə/	(d) bananǽ /bã'nãnə/

veremos porque o falante baiano tende a pronunciar de modo claro as vogais não acentuadas que o nativo do inglês pronuncia de modo reduzido, alterando, conseqüentemente, também a duração natural dessas vogais.

Segundo Gilbert, as vogais do inglês, quanto à sua duração, ou seja, o tempo que se leva para enunciá-las, podem ser basicamente de três tipos: **breves** (vogais reduzidas), **longas** (vogais claras não acentuadas) e **extra-longas** (vogais claras acentuadas), como no exemplo

3. photǿgraph

/'fowtəgræf/

em que /ow/ é extra-longa, /æ/ é longa e / ə / é breve.

Em português, embora a duração da vogal seja sinal de acento, a diferença de duração entre as vogais acentuadas e as não acentuadas não é tão marcante quanto em inglês. Tomemos, por exemplo, os cognatos

4. (a) considerable (inglês)
/kən'sɪd(ə)rəb(ə)l/

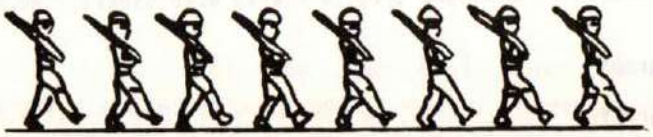
(b) considerável (português)
/kõsidɛ'ravɛw/

que têm o mesmo número de sílabas. Na palavra inglesa, o contraste entre a sílaba acentuada e as não acentuadas é marcante. Na palavra portuguesa, entretanto, não parece haver tanta diferença quanto ao tempo que se leva para pronunciar a sílaba acentuada e as não acentuadas. Em conseqüência, leva-se menos tempo para pronunciar a palavra inglesa do que sua correspondente em português, tanto menos se o falante nativo sumprimir as duas vogais átonas transcritas entre parênteses em **4(a).**

Diferentemente do português, o inglês pode ser caracterizado como uma língua de sílabas irregulares. Segundo Prator e Robinett, o ritmo de algumas línguas, e aqui se pode incluir o português, aparenta ser mecanicamente regular para o falante nativo do inglês. Esse falante poderia representar o ritmo das sílabas em línguas a exemplo do português como o desenho de uma fila de soldados do mesmo tamanho, dispostos um atrás do outro a intervalos regulares. O mesmo falante poderia representar sua própria língua como uma série de grupos familiares, cada qual composto de um adulto acompanhado de várias crianças de dife

rentes tamanhos, podendo haver alguns adultos sem crianças. Vejamos, então, as figuras 5 e 6[2]:

5.



Ritmo aparente do português

6.

Ritmo do inglês

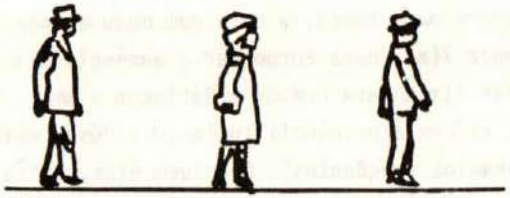
A título de ilustração, tomemos o seguinte grupo de sentenças do inglês proposto por Prator e Robinett[2] e o comparemos com o correspondente em português:

7. (a) Dogs eat bones.
   (b) The dogs eat bones.
   (c) The dogs will eat bones.
   (d) The dogs will eat the bones.
   (e) The dogs will have eaten the bones.

8. (a) Cachorros comem ossos.
   (b) Os cachorros comem ossos.
   (c) Os cachorros comerão ossos.
   (d) Os cachorros comerão os ossos.
   (e) Os cachorros terão comido os ossos.

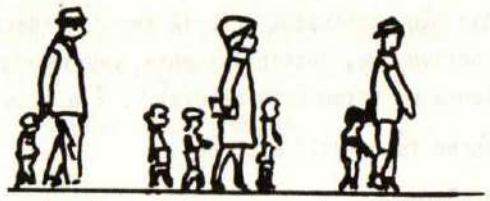
Constatamos aí que o número de sílabas aumenta progressivamente da sentença **(a)** para a **(e)**. No inglês, entretanto, o acréscimo de sílabas não requer aumento considerável do tempo que se leva para a enunciação de **(e)** em relação a **(a)**, ao contrário do que se verifica no português. Assim, usando as figuras sugeridas por Prator e Robinett, podemos atribuir a um falante nativo do inglês as seguintes representações aproximadas das sentenças **7(a)** e **7(e)**, do inglês, e das sentenças **8(a)** e **8(e)**, do português:

9. (a)



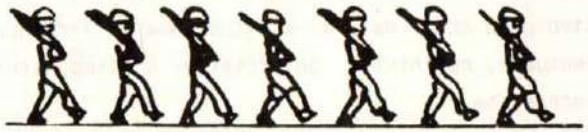
Dogs eat bones.

(b)



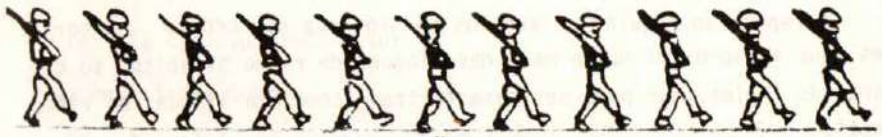
The dogs/ will have eaten/ the bones.

10. (a)



Ca- chor- ros co- mem os- sos.

(b)



Os ca- chor- ros te- rão co- mi- do os os- sos.

Com efeito, se observarmos as sentenças de **7(a)** a **7(e)**, do inglês, veremos que quanto maior a ocorrência de sílabas não acentuadas entre os acentos, maior a rapidez e menor a clareza com que tais sílabas são pronunciadas. Um falante nativo do inglês em geral comprime inconscientemente as sílabas não acentuadas da sentença **7(e)**, a fim de que elas sejam ditas num determinado tempo, e de algum modo alonga as sílabas acentuadas da sentença **7(a)**, para compensar a ausência de sílabas não acentuadas entre elas. Isso leva Prator e Robinett a uma observação relevante no que se refere à pronúncia inglesa[4] : "**Os acentos tendem a se repetir a intervalos freqüentes**". Concluem eles, então, que, na enunciação do inglês, uma sílaba acentuada é geralmente separada da seguinte por uma, duas ou três sílabas não acentuadas. Conseqüentemente, uma sentença contendo uma série de seis sílabas acentuadas não intercaladas por sílabas não acentuadas poderia ser considerada artificial por um falante nativo que, instintivamente, suprimiria alguns acentos, para dar à sentença um ritmo mais natural[5] . É o caso de

11. (a) He eáts thrée fúll méals éach dáy.

que soaria mais natural como

(b) He eats thrée full méals each dáy.

É possível ocorrer o contrário, dizem Prator e Robinett, quando numa sentença com uma seqüência de quatro sílabas não acentuadas, um falante nativo pode achar natural acentuar uma palavra que não é normalmente acentuada, no intuito de preservar o ritmo natural da língua. É o que acontece com

12. (a) I shall delíver it to you.

pronunciada como

(b) I shall delíver it tó you.

A repetição regular de acentos na sentença não ocorre no português, que se aproxima muito mais das línguas de ritmo silábico, ao contrário do inglês, que pode ser caracterizado como uma língua de ritmo frasal.

Para que um falante nativo do português atinja um bom desempenho

do inglês com relação ao ritmo da língua, é importante saber que vogais devem ser pronunciadas de modo claro e que sílabas devem ser enfatizadas na sentença. A distinção feita por alguns gramáticos entre as chamadas palavras de conteúdo ("content words") e palavras meramente funcionais ("function words") pode ser de grande ajuda. As primeiras são dotadas de significado em si próprias e são geralmente acentuadas na sentença. As segundas têm pouca ou nenhuma significação além da noção gramatical que transmitem e são normalmente não acentuadas. As palavras de conteúdo incluem:

1. Substantivos
2. Verbos (à exceção dos auxiliares e modais)
3. Adjetivos
4. Advérbios
5. Demonstrativos: this/these, that/those
6. Interrogativos: who, when, what, etc.

As palavras funcionais compreendem:

1. Artigos
2. Preposições simples: to, of, in, etc.
3. Pronomes pessoais
4. Possessivos
5. Pronomes relativos
6. Conjunções
7. **One** usado como pronome
8. Auxiliares e modais.

Observa-se, por exemplo, uma tendência no falante baiano do inglês a acentuar os verbos modais e auxiliares, cujas vogais são conseqüentemente pronunciadas como vogais claras. Sentenças normais como

13. The gírl was wríting a létter.

14. Jím can týpe the létter.

são enunciadas como

15. The gírl wás wríting a létter.
16. Jím cán týpe the létter.

nas quais o acento do auxiliar **was** (sentença **15**) e do modal **can** (sentença **16**) e suas vogais claras (/ɔ/ e /æ/ em vez do "schwa") certamente não soam de modo natural para o falante nativo do inglês, pois quebram o ritmo da língua. Além disso, no caso de **16**, o acento e a vogal clara do modal neutralizam o contraste entre ela e sua versão negativa

17. Jim can't type the letter.

uma vez que o acento e a vogal clara do modal são os únicos elementos distintivos entre as duas sentenças, no inglês falado.

Segundo Prator e Robinett, entoação vem a ser a melodia que usamos ao dizermos alguma coisa. É a combinação de tonas musicais nos quais pronunciamos as sílabas que compõem nossa fala. Como o ritmo, a entoação está estreitamente ligada ao acento e, no caso do inglês, sobretudo à **mudança de altura do tom**, que, nessa língua, é um dos elementos denotativos do acento, como foi dito anteriormente. Aliás, Judy Gilbert considera a mudança de altura do tom como o sinal mais marcante de acento no inglês. Essa mudança é sempre **ascendente** quando se faz de uma sílaba não acentuada para uma sílaba acentuada, como no verbo

18. record

e **descendente**, de uma sílaba acentuada para uma não acentuada, a exemplo do substantivo

19. record

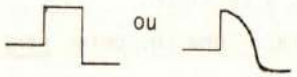
Diferentemente do inglês, no português falado em Salvador, Bahia, a mudança de altura do tom é sempre **descendente**, tanto de sílaba não acentuada para sílaba acentuada quanto de sílaba acentuada para sílaba não acentuada. Assim, se a uma americana chamada Amanda for feita a pergunta "Como é seu nome?" ela certamente responderá

20. Amanda

enquanto que a uma baiana com o mesmo nome, a pergunta "What's your name?" muito provavelmente terá como resposta

21. Amanda

No inglês, a entoação é usada de modo mais uniforme em final de sentença, caso em que se distinguem dois padrões de entoação básicos:

1. Padrão ascendente-descendente:  ou

2. Padrão ascendente: 

O padrão ascendente-descendente é usado em sentenças declarativas, imperativas e perguntas alternativas e as introduzidas por pronomes interrogativos ("Wh-questions"). O padrão ascendente é usado em perguntas cuja resposta é "Sim" ou "Não" ("Yes/No-questions").

Se usarmos o sistema simplificado proposto por Prator e Robinett, compreendendo quatro níveis de altura do tom, ou seja, **baixo, normal, alto** e **extra-alto**, poderemos descrever a entoação ascendente-descendente como uma seqüência **2-3-1** e a ascendente, como uma seqüência **2-3**, como na seguinte ilustração:

22.

extra-alto	- 4	tea-	happy?
alto	- 3		
normal	- 2	He's a	Is he
baixo	- 1	cher	

Não há diferença significativa entre o inglês e o português com relação às chamadas perguntas "do tipo Sim/Não". Em ambas as línguas usa-se a entoação ascendente no final delas, portanto, a seqüência **2-3**:

23. (a) Are you going to the movies?

(b) Você vai ao cinema?

A diferença está na enunciação de sentenças declarativas, imperativas e perguntas alternativas, bem como as introduzidas por pronomes inter

rogativos. O inglês usa normalmente a seqüência **2-3-1** (ascendente-descendente) no final dessas sentenças, com a altura **3** (alto) no último acento frasal. No português de Salvador, a entoação final, nesses casos, é apenas descendente, observando-se então a seqüência **2-1**, em vez de **2-3-1** do inglês. A entoação final normal das sentenças abaixo é, pois, a seguinte:

24. (a) They're coming next weekend.

    (b) Eles chegam no próximo fim de semana.

25. (a) When are they coming?

    (b) Quando é que eles chegam?

26. (a) Do you prefer some cake or some ice-cream?

    (b) Você prefere bolo ou sorvete?

Observe-se que nas sentenças **26(a)** e **(b)**, que são perguntas alternativas, foi usada a entoação ascendente na primeira parte, em ambos os casos. Entretanto, na versão inglesa, **26(a)**, usou-se, na segunda parte, o padrão ascendente-descendente, sendo que na seqüência **2-4-1**, na qual o uso do tom **4** no último acento frasal parece enfatizar o desejo que o falante sente de saber qual a escolha do ouvinte.

III - CONCLUSÕES

Elementos como ritmo e entoação nem sempre são considerados importantes no aprendizado do inglês como segunda língua, no que se refere à pronúncia. A preocupação maior é a de levar o estudante a articular corretamente e de modo bem claro cada som do sistema fonológico do inglês, a saber distinguir uns dos outros e praticar sobretudo os que diferem daqueles utilizados em sua própria língua.

Todavia, o objetivo principal de se falar uma língua é a comunicação entre falante e ouvinte, o que implica na dupla necessidade de entender e ser entendido. As diferenças de ritmo e entoação entre

o inglês e o português apontadas neste breve estudo podem causar mal-entendidos desagradáveis e até mesmo bloqueio na comunicação se não forem trabalhadas de modo a capacitar o aluno a percebê-las e procurar imitar o falante nativo, com vistas a um nível de comunicação satisfatório. Fazer-se entender não pressupõe a pronúncia perfeita de cada som do inglês, pois apenas algumas partes da sentença são realmente importantes. Essas, entretanto, são essenciais. Daí a necessidade de saber que partes devem ser claras e como fazê-las claras para o falante nativo. O que acontece muitas vezes, porém, é que certas palavras são pronunciadas com clareza e ênfase inadequadas, quebrando assim o ritmo da língua e fazendo a enunciação soar estranha aos ouvidos do nativo, dificultando portanto a comunicação.

Para ilustrar equívocos possíveis de ocorrerem por falhas de entoação, Prator e Robinett[6] contam o caso de um imigrante que, ao chegar a São Francisco pela primeira vez, foi interrogado pelo Inspetor de Imigração dos Estados Unidos, que lhe fez a seguinte pergunta:

27. "Do you advocate the overthrow of the U.S. Government by force/ or by violence?"

(Em português: "O senhor defende a queda do Governo dos Estados Unidos pela força ou pela violência?")

O imigrante pensou bastante e aterrorizado, mas querendo mostrar-se cooperativo, respondeu timidamente:

28. "By violence.

E logicamente não lhe foi permitida a entrada nos Estados Unidos.

Essa estória comprova o desconhecimento demonstrado pelo imigrante quanto aos padrões de entoação do inglês. A entoação ascendente no final da primeira e da segunda parte da sentença **27** indica uma pergunta dupla, do tipo "Yes/No", e não uma pergunta alternativa, como entendeu o imigrante, pois esse tipo de pergunta tem entoação ascendente-descendente em sua parte final. Talvez um imigrante baiano não

incorresse no mesmo erro, por não haver diferença entre o padrão de entoação da sentença 27 e o de sua correspondente em português.

A B S T R A C T

This paper points to differences between English and Portuguese regarding rhythm and intonation. Such differences are considered partly responsible for possible breaks in communication, resulting both from the difficulty presented by Brazilian hearers, in this case, people from Salvador, Bahia, in understanding native speakers of English and from the foreign accent those people have when they speak English, which, in turn, may also contribute to their difficulty in making themselves understood by native speakers of English.

NOTAS

1 A barra diagonal na vogal ē usada por Judy Gilbert para indicar que a mesma ē não clara ou não pronunciada. Cf. GILBERT, Judy. *Clear Speech* (Student's book). Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

2 PRATOR, Clifford H. & ROBINETT, Betty Wallace. *Manual of American English pronunciation*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985. p.29.

3 Id., ibid., p.40.

4 Id., ibid., p.30.

5 Id., ibid., p.33-4.

6 Id., ibid., p.71.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOHN, H. & VANDRESEN, P. (org) *Tópicos de lingüística aplicada; o ensino de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

BOLINGER, Dwight L. *Forms of English*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961.

CAGLIARI, Carlos. *Elementos de fonética do português brasileiro*. Campinas(SP): UNICAMP, 1981.

GILBERT, Judy. *Clear speech* (Student's book). Cambridge:Cambridge University Press, 1984.

_____.*Clear speech* (Teacher's manual). Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Hyman, Larry M. *Phonology; theory and analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.

PRATOR, Clifford & ROBINETT, Betty Wallace. *Manual of American English pronunciation*. New York:Holt, Rinehart and Winston, 1985.

OS **ORIGINAIS** DE ARTHUR DE SALLES E A **EDIÇÃO CRÍTICA** DA SUA **OBRA**

Grupo de Edição Crítica de Textos
dirigido por Nilton Vasco da Gama
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

O caráter desigual da obra inédita e dispersa de Arthur de Salles leva-nos à adoção de critérios - no estabelecimento do texto da obra do autor - que não interfiram no ânimo autoral e na realidade lingüística do Poeta.

1 INTRODUÇÃO

Na elaboração do texto crítico da **Obra** de Arthur de Salles, o Grupo de Edição Crítica de Textos[1] tem-se deparado com diferentes tipos de **originais**. Tomando-se, é bem verdade, o termo **original** como o 'material preparado pelo Autor para a impressão da obra' ou, no sentido tradicional, clássico, de 'autógrafo do autor'. Em um e outro caso são necessárias, para a identificação do original, várias etapas no exame da documentação disponível:1) ordenação e indexação dos documentos manuscritos (originais no sentido tradicional e clássico) ou datiloscritos; 2) ordenação e classificação do material impresso; 3) leitura de todos os documentos e textos impressos; 4) seleção e agrupamento dos documentos e textos relativos a cada obra do autor; 5) identificação do texto definitivo (original no sentido mais amplo).

Nessa perspectiva os originais de Arthur de Salles acham-se divididos em dois grupos:

a) os **originais** - em sentido amplo - para impressão e os datiloscritos, que pressupõem o texto definitivo;

b) os **originais manuscritos**, nos quais, após a triagem, é necessário identificar os textos definitivos.

Estão indexados, atualmente, quatrocentos e quarenta documentos originais na Coleção Arthur de Salles, destacando-se entre eles:

a) autógrafos de Arthur de Salles e de Durval de Moraes;

b) apógrafos da obra de Arthur de Salles.

2 OS ORIGINAIS PARA IMPRESSÃO E OS DATILOSCRITOS

2.1 OS ORIGINAIS PARA A IMPRESSÃO

Arthur de Salles, na qualidade de autor-editor, refaz ou corrige o seu texto, indisciplinadamente, no próprio exemplar impresso.

É o que acontece com o texto da primeira edição de **Sangue-mau**[2], emendada desordenadamente, aqui e ali, em algumas estrofes. As correções podem ser vistas em páginas diferentes do exemplar, em tinta preta ou a lápis (vermelho, azul ou graffiti).

Como ilustração, vejam-se as correções para a estrofe 308:

A *Thereza vae casar...*
Oh! a mais bella e desejada das praianas!...
Onda de amor em fervorosos alvorocos
avassalando o coração dos moços! [3]

Em primeiro lugar - seguindo as páginas da primeira edição[4], a folha de guarda[5] do livro mostra uma série de tentativas de refazer a estrofe, escritas em tinta azul preta:

La vai meado Outubro e poucos dias / mais
Thereza vai casar
Todo o costeiro em rebolíço

Ja vai meado Setembro
As ondas
Brincam mocoilas irrequietas [sobreposto] *risonhas*
Sejam *de espumas / brancas*
Nacares

Outubro

Ja Outubro
Pelo meiado

[Ja meiado o *Outubro*
Outubro] [riscado]

Meiado Outubro e dentro em breve
Todo o costeiro em rebolico
Porque Thereza vai casar
De hora em hora

As p. 46 e 47, voltam a aparecer anotações semelhantes, mas escritas com lápis de cor vermelha:

p.46: *[Ja faltam*
Oito dias] [riscado]

Outubro em meio
e [poucos dias] [riscado] *e mais/muitos / dias*

Deus mandou de
presente so para
aquela costa e
manhan

p.47: *Ja vai meado Outubro*
e moito mais
(Thereza vai casar)
A costa vae

E ainda, à p. 48, escreve em tinta azul preta:

Meiado Outubro e dentro em breve
Todo o costeiro em rebolíço
Porque Thereza vai se [sobreposto] *casar*

Lelinha eu vou [anotação solta]

Ja vai Outubro

Outro exemplo de correção no texto impresso pode ser visto no poema **A Noute, o Mar, os Mortos**, na publicação de 1942[6], no entanto, Arthur de Salles não chega a corrigir todos os erros, se compararmos com o original manuscrito[7]. Notam-se duas correções no texto impresso, emendado pelo Poeta:

a) no título, **Noute**, em lugar de **morte**;

b) v.4, **cicio**, em lugar de **ciclo**.

2.2 OS DATILOSCRITOS

Não são muito os datiloscritos da obra de Arthur de Salles que foram entregues aos cuidados do Grupo de Edição Crítica de Textos. São datilografados com fita preta, azul ou vermelha e as emendas de Arthur de Salles, como no caso anterior, são feitas no próprio original.

Três exemplos servem para ilustrá-los:

a) duas páginas (119 e 120) do datiloscrito, preparado para a impressão do livro **Poesias**[8] (cf. Fig. 1); escrito com o auxílio de fita preta, correção em tinta preta no v.12 (p.120), apresentando mancha e rasura provenientes da ação do fogo no ângulo superior direito. Compare-se com o texto definitivo de **Poesias** (cf. Fig. 2);

b) o soneto **Vozes de animaes** (não publicado): escrito com o auxílio de fita vermelha, correções em tinta preta, relativas ao segundo quarteto; o papel mostra rasuras decorrentes da ação do fogo, nas bordas, e manchas de água;

i - datiloscrito[9],

Late ou ladra o cão, grunhe o porco; muge
O touro; o veado brama, agil, distante...
O bode funga; mia o gato amante...
Muito a custo a preguiça rosna ou tuge...

ii - margem inferior;

Ladra o cão, grunhe o porco o touro muge
[*O veado arisco brama*] [riscado]
[*Brama o veado, o bode funga estrepitante*]
[riscado]
[*Mia o gato*] [riscado]
Silva a serpente a mia o gato amante
Funga o bode espirrante e estrepitante.

iii - margem direita,

Ladra o cão, grunhe o porco, o touro muge
Silva a serpente e mia o gato amante
Funga o bode espirrando, estrepitante
Muito a custo a preguiça rosna ou tuge

c) o poema **Os Boitatás**[10] (não publicado) acha-se completo, mas o original apresenta manchas de tinta preta que prejudicam a leitura[11] ou uma rasura proveniente da ação do fogo[12]. Datiloscrito

(em fita preta) trazendo emendas com tinta preta (fº 130, 132 e 133) e a lápis (fº 131).

Desse poema existe um manuscrito autógrafo completo, inserido em um discurso proferido no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em 13 de maio de 1922[13].

3 OS ORIGINAIS MANUSCRITOS

São os mais importantes, embora nem sempre completos. Deles se depreende o modo assistemático do trabalho de Arthur de Salles, sobretudo quando nos deparamos com os esboços iniciais (o proto- texto da obra) ou as anotações.

Foram separadas três espécies de originais manuscritos, a **última versão do texto manuscrito**, a **correspondência a Durval de Moraes**, as **anotações diversas**.

3.1 A ÚLTIMA VERSÃO DO TEXTO MANUSCRITO

Esses manuscritos, juntamente com as cartas a Durval de Moraes, são, na maioria das vezes, o único documento de que se dispõe da obra do autor. Destacam-se manuscritos **autógrafos**, a grande maioria, e manuscritos **apógrafos**.

3.1.1 Os autógrafos

Arthur de Salles ordena o manuscrito da sua última versão, nem sempre fazendo nova cópia, mas identificando as folhas com o título, numerando-as, assinando a última folha, que, às vezes, vem datada e traz indicado o nome do livro de que fará parte.

Três exemplos ilustram esse tipo de original, um da poesia e dois da prosa:

a) o poema **A Noiva do túmulo** (não publicado) possui um original de quatro fólios, o quarto deles se achava entre os primeiros documentos do maço recebido[14], enquanto os três primeiros fólios estão indexados muito posteriormente[15]. Os fólios são de papel pautado e

apresentam rasura no ângulo superior esquerdo da folha dupla, decorrente da ação do fogo;o fólio 1 acha-se escrito em tinta preta e os fólios 2 e 3 em tinta azul preta clareada na parte inferior do papel pela ação da água. O fólio 1 traz o título **A noiva do túmulo**, os demais têm no ângulo superior esquerdo a chamada de identificação com o título **a esposa do tumulo.** O fólio 4, também de papel pautado, mas cortado, escrito em tinta azul, apresenta rasuras provenientes da ação do fogo;

b) o conto **O Dote de Mathilde**, ordenado por Célia Goulart de Freitas Tavares[16], possui 10 fólios[17], dos quais falta o fólio 2 [18] do texto definitivo, tendo-se recorrido a outro manuscrito (**B**) [19] para a sua reconstituição. A ordem dos manuscritos na catalogação e a do texto definitivo é demonstrada no quadro abaixo:

Catalogação	Texto definitivo
004-0104	fº 4
014-0145/0146	fº 7
014-0148	fº 1
014-0149	fº 3
014-0150	fº 10
014-0151	fº 5
014-0152	fº 6
014-0153	fº 8
014-0154	fº9

Fig. 3 - Correspondência entre a catalogação e o texto definitivo de **O Dote de Mathilde**

Manuscrito em papel pautado, escrito em tinta preta ou azul preta, trazendo a assinatura no décimo fólio. Mostra rasuras e manchas e o fólio 7 mostra uma rasura proveniente da ação do fogo,que destrói totalmente quatro linhas e parcialmente três linhas. Para esse trecho rasurado recorreu-se ao auxílio de outro manuscrito (**C**)[20];

c) "O grande poeta francez..." [21], texto em prosa sobre o **mar**, tem quatro fólios, dos quais os três primeiros foram escritos em papel de carta com margem, em tinta preta, trazendo o fólio 3

uma anotação em tinta azul real; o quarto fólio [22], em papel pautado, tem a escrita em tinta preta, mas a numeração primitiva do manuscrito (**5**) é riscada, com tinta azul, e numerada (**4**) com essa mesma tinta.

3.1.2 Os apógrafos

Alguns manuscritos da obra de Arthur de Salles são trabalho de cópia de uma ou mais pessoas [23] e mostram uma letra mais regular e cuidada do que a do poeta. Entre esses documentos está o original manuscrito do poema **Anchieta** [24] (não publicado), datado de **Vila [de São Francisco do Conde]**, 10 de fevereiro de 1920. São seis fólios em papel de carta, escrita em tinta azul, parcialmente descorada pela ação da água. Segundo anotação no final do poema, faz ele parte de **Poemas do Mar**, na coletânea **Ribas Natais**.

3.2 A CORRESPONDÊNCIA A DURVAL DE MORAES

Dois trechos de carta servem para ratificar a importância dessa correspondência na identificação dos originais manuscritos.

Em carta de 16 de maio de 1924 [25] (Brotas), Arthur de Salles escreve:

> *Durval:*
> *Ahi vão estes versos que encontrei mais a mão, ao remecher* [sic] *a minha papelada aqui em Brotas. Certamente outros irão ás tuas mãos porque preciso de alguma coisa que me distraia desta esmagadora e bruta tristeza que pesa sobre minha(lma) pobre alma* [sic]. *Mandar-te-ei o Anchieta e o que for encontrando.* ***Fazes delles o q(ue) quiseres*** [26].
>
> *Adeus teu*
> *Salles*

Entre os poemas que seguiram em anexo a essa carta se acha **Sub umbra** [27]. Ainda na correspondência a Durval de Moraes,sem data, existe outro manuscrito de **Sub umbra** [28].

O histórico da publicação de **Poesias**, entre outros acontecimentos da vida do poeta, pode ser traçado com o auxílio das cartas

a Durval de Moraes. Assim:

> ...*Uma vez apresentado e tomando parte nas sessões* [da Academia de Letras da Bahia] [29], *sendo procuradas minhas poesias, e lidas, aconselharam que as reunisse em volume - A publicação far-se-ia no Diario Official. O proprio diretor, depois de ouvir a - Praia em festa - incitou-me a isto.*
>
> *Então resolvi publicar um volume de versos, aproveitar a occasião. Talvez não me custe nada, parece-me. O livro tem o titulo de - Poesias. 1 Volume dividido em tres partes:* **Purpuras, Rosas de antanho, Ermo em flor.** *Da primeira parte um bocado da phase cruzesouziana. A segunda versos lyricos,* **Narração de um fructo,** *e outros. Na terceira a phase da solidão (1908 a 1913) tudo que surgiu em S. Bento e em Brotas.* **Não achas boa a disposição?...** [30] *Estou começando a selecionar 10 para mandar brevemente ao prêlo se as coisas não falharem. (...)* [31]

3.3 OS RASCUNHOS

Constituem grande parte do acervo os primeiros esboços da obra [32], anotações diversas e até mesmo anotações soltas, evasivas [33].

Destaca-se o que rotulamos **Varia** e que compreende desde os rascunhos iniciais (proto-texto) da obra até as anotações para a tradução do **Macbeth** ou para desenvolver seu próprio trabalho.

a) Entre os documentos de **Varia**, a anotação de trecho da **Histoire de la littérature anglaise** de Taine [34] a propósito de W. Shakespeare é um bom exemplo de como trabalhava Arthur de Salles. O texto manuscrito é feito no verso (e invertido) de um pedaço de papel, apógrafo, onde aparecem rabiscadas, ao acaso, diversas anotações.

b)Outro exemplo é o manuscrito do primeiro esboço de **Sangue-mau** [35], relativo a parte da estrofe 156 e à estrofe 55, trazendo anotações sobre os personagens. Um desses personagens não vai aparecer em **Sangue-mau**, mas em **O Ramo da Fogueira** (Pedro Camboa)

c) Em outra anotação isolada [36] pode ver-se parte de um poema (ainda não identificado), notas a propósito de personagens, com

o período em que teriam vivido, além de algumas anotações esparsas.

4 CONCLUSÃO

Do exposto verifica-se uma falta de sistematicidade nos originais de Arthur de Salles:

a) ele escreve, seguindo um objetivo (**Poemas do Mar**), ou de acordo com as circunstâncias ("a fase da solidão que surgiu em S. Bento e em Brotas" [38]);

b) ordena o que já está escrito procurando obedecer a um plano, que depois não será seguido (**Poesias**);

c) os originais de sua obra - impresso, datiloscrito ou manuscrito - não são cuidadosamente preparados (exceto **Poesias**), pelo menos de acordo com a documentação disponível.

RESUMÉE D'AUTEUR*

Le caractère dissemblant dans l'oeuvre inédite et dispersée d'Arthur de Salles nous mène à l'adoption de certains critères - lors de l'établissement du texte de l'oeuvre de l'auteur - qui n'interviennent pas dans la volonté de l'auteur et dans la réalité linguistique du Poète.

NOTAS

1 N.V.da Gama, A.R.da Gama, C.G.F.Tavares,C.M.Telles,H.M.M.Ferreira.
2 Cf. Arthur de SALLES. **Sangue mão**; poema. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1928. 108p.
3 Cf. id., ibid., p. 49.
4 Cf. n. 1.
5 Cf. ibid.
6 Cf. Arthur de SALLES. A morte [sic], o Mar, os Mortos. **RALB**, Salvador, **13**(16): 342, 1942.
7 Encontrado entre a correspondência a Durval de Moraes, apenso a uma carta datada de 24 de abril de 1913. Cf.doc.PR-EP-CO-OM-064-0287-XE : 01/JM
8 **Cf**.Arthur de SALLES. **Poesias**; 1901-1915. Bahia, s.c.p., 1920.
9 Cf. doc. PO-IS-OD-002-0026-XE: 01/ .
10 Cf. doc. PO-CO-OD-011-0130-0133-NX: 01/04.
11 Fólios 130, 131, 132, parcialmente 133.
12 Fólio 133.
13 Cf. doc. PR-DI-CO-OM-054-0217-XE: 01/06/07-08 /IGHB/RBC,fº 6-11.
14 É o de cota: PO-IS-OM-003-0046-NX: 01/ .
15 São os documentos de cota: PO-CO-OM-014-0155-0157-NX: 01.

16 Célia Goulart de Freitas Tavares procedeu à ordenação de todos os documentos relativos à prosa de Arthur de Salles, ao elaborar sua dissertação de Mestrado (Cf. Célia Goulart de Freitas TAVARES., **Alguns aspectos da prosa dispersa e inédita de Arthur de Salles.** Salvador: UFBA/Pós-Graduação em Letras, 1986. Orient. por Nilton Vasco da Gama). **O Dote de Mathilde** é apresentado em leitura diplomático-interpretativa às f. 63-73.

17 Para a indicação, consulte-se a **Figura 3.**

18 Cf. Célia Goulart de Freitas TAVARES, op. cit., f.64-65, l. 35-60.

19 Cf. doc. PR-TA-OM-014-143, fº 1vº e 2rº. Manuscrito em papel pautado, escrita em tinta preta, mostrando rasura no ângulo superior direito,até a metade do fólio,decorrente da ação do fogo,o fº 2rº possui anotações diversas na margem superior.

20 Cf. doc. PR-TA-014-0147, 2rº. O trecho reconstituído acha-se à f. 70, l. 185-189 (Cf. Célia Goulart de Freitas TAVARES, op.cit.). Manuscrito em papel pautado, escrita em tinta preta,apresentando manchas de água.

21 Cf. doc. PR-CO-OM-004-0076-0078-NX: 01/03. O texto acha-se às f. 101-104 da dissertação de Célia Tavares (op. cit., loco cit.)

22 Cf. doc. PR-IS-OM-004-0090-NX: 01/ .

23 Entre essas foi identificada, por exemplo, a letra de Maria dos Anjos Salles Brasil, prima do poeta, que lhe servia, às vezes, de secretária, segundo consta de informação em entrevistas com os familiares de Arthur de Salles.

24 Cf. doc. PR-CO-OM-013-0137-0142-NX: 01/06.

25 Cf. doc. PR-EP-CO-OM-070-0391-XE:01+01-03/JM.

26 O grifo é nosso.

27 Cf. doc. PR-EP-/PO-CO-OM-070-0391-XE:01-02/JM (sem título).

28 Cf. doc. PR-EP-CO-OM-072-0432-XE:01-02/JM (com título).

29 Onde ocupou a Cadeira nº 3, cujo patrono é Manoel Botelho de Oliveira.

30 Este grifo é nosso.

31 Cf. doc. PR-EP-CO-OM-066-0326-XE: 01-07/JM, fº 3-4. Datada de **Vila[de São Francisco do Conde], 5 de Abril de 1917.**

32 Como é o caso do manuscrito de **Sangue-mau**: doc. PO-SM-IS-OM- 010 - 0129-NX:01/02.

33 No exemplar da primeira edição de **Sangue-mau** (1928), entre as emendas para a segunda edição, lemos: **Lelinha eu vou** (op.cit., p. 48).

34 Cf. doc. PR-PM-IS-OM-006-0119-NX:01/02. Manuscrito em papel pautado, cortado, escrita em tinta preta.

35 Citado à n. 32. Manuscrito em papel pautado, rasgado, sujo, escrita em tinta azul real, apresentando anotações e rabiscos diversos.

36 Cf. doc. AN-IS.

37 Sem valor para a edição crítica, mas documento para o trabalho não sistemático de Arthur de Salles.

38 Cf. carta a Durval de Moraes (066-0326), citada à n. 31.

* Tradução de Gustavo Ribeiro da Gama.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CRÍTICA GENÉTICA*

Elizabeth Hazin
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Como o próprio título indica, trata-se de considerações gerais sobre esta nova abordagem crítica que, procurando seguir passo a passo o percurso realizado pelo autor, pretende captar significados até então mantidos em estado de latência e trazer à tona elementos que nos levem à compreensão mais aprofundada de determinada obra literária.

Quem quer que observe as páginas de um livro, jamais pode supor o quanto é lento, doloroso, o processo que, antecedendo-o, dá-lhe forma. Se o esboço é dado de graça, a obra é paga com sangue. A frase de Gide: "gênio é sentar-se todos os dias às 5 horas da manhã diante da folha em branco"; a tortura estilística de Flaubert; Bergson surpreendido ao redigir o rascunho de uma dedicatória são alguns dos exemplos da angústia que envolve o ato de escrever.

As palavras não são diáfanas, lembra Alfredo Bosi em um de seus mais recentes textos a respeito da interpretação, elas são densas até o limite da opacidade. O processo em que se gesta a escrita, diz ele, percorre campos de força contraditórios. Assim sendo — prossegue — como poderia ser translúcido o resultado de um percurso cuja natureza lembra menos a rota batida que o labirinto? [1]

É bem verdade que o ensaio de Bosi centra-se no enigma da palavra, no mistério que é o texto. Cito-a aqui, entretanto, pela referência feita ao sinuoso movimento que irá inevitavelmente refletir-se nesse discurso difuso e ambíguo a que chamamos literatura.

Analisar manuscritos para chegar à compreensão de como um determinado texto é produzido, para aclarar a trajetória seguida pelo escritor, enfim, para tentar percorrer esse labirinto a que Alfredo Bosi se refere, eis o objetivo da crítica genética. Essa inovadora pes

* Aula inaugural do Curso de Mestrado em Letras da UFBa., 1991. Extraído de minha tese de Doutorado **No Nada, o Infinito** — da gênese do **Grande Sertão: Veredas**, defendida na USP, nesse mesmo ano.

quisa não deve ser confundida com a textologia — ciência filológica que estuda os procedimentos de análise dos textos das obras literárias para uma compreensão correta, comprobação, retificação e impressão das mesmas. A abordagem a que me refiro é uma análise de tipo muito particular que integra o sistema de análise total de uma obra e visa a estabelecer o caminho percorrido pelo autor, mediante o cotejo de variantes do texto e o estudo dos rascunhos e apontamentos prévios à própria obra, transformando todo esse material — denominado **prototexto** — em chave para uma leitura mais aguda da mesma [2].

A idéia de que esse tipo de abordagem adensa a compreensão do resultado literário é reiterada por Emma Polotskaia. Segundo ela, os estudos genéticos situam-se entre os de textologia e os de psicologia da criação e as pesquisas realizadas segundo essas três vertentes apontam sempre numa mesma direção — a compreensão profunda da obra literária [3].

Lembra ainda a ensaista que, embora se reconheça ser interessante o esclarecimento dos laços existentes entre os estudos de gênese, a textologia e a psicologia da criação, não se dispõe ainda de um trabalho abrangente em tal direção, embora os grandes estudiosos soviéticos da textologia tenham sempre estado conscientes da efetividade dessa "tríplice aliança". Se, por um lado, a psicologia da criação vem sendo abundantemente tratada no plano teórico, e várias obras fundamentais sobre textologia hajam sido publicadas, por outro, a gênese da obra estudada é, regra geral, focalizada circunscritamente no nível prático [4].

Considero capital esse aspecto salientado por Emma Polotskaia para mostrar o objetivo de muitos dos pesquisadores que se debruçam sobre documentos e manuscritos. Em muitas das vezes, o que se pretende não é propriamente teorizar sobre a gênese a partir do estudo do **prototexto** de uma dada obra literária, mas tão-somente demonstrar, através dos resultados de pesquisa sistemática, que os passos dados pelo autor em direção à obra um dia publicada, acuradamente revelados, podem tornar possível uma nova leitura de seu texto. Nesse sentido, afirma Phillipe Willemart que a publicação do **prototexto** ofereceria uma fundamentação mais rigorosa para a crítica.

É imprescindível não perder de vista a idéia de que cada etapa do **prototexto** é, em si mesma, um texto. A crítica genética não postula o princípio de que o **prototexto** é um embrião que evolui mediante leis previamente estabelecidas. Por outro lado, não se lhe pode negar o estatuto de texto, apesar do prefixo [5]. Não é por outro motivo que a grande edição soviética de Tolstói inclui, além das variantes textuais, os planos, prefácios, rascunhos, notas concernentes às obras editadas, aduzindo minuciosamente aos volumes toda a documentação manuscrita de qualquer forma relacionada com os textos. É como se os editores soviéticos, trabalhando sobre a obra de um morto, tivessem pretendido ressuscitar nos 90 volumes preparados algo semelhante à façanha do novelista chinês inventado por Borges:

> *Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta — simultaneamente — por todas.* [6]

Durante a conferência proferida na Universidade de São Paulo, em 1985, Jacques Neefs declarou que preparar a edição de um texto, levando em consideração todas as suas etapas (pastas, esboços, rascunhos, variantes), é conceder existência textual à totalidade global do que foi escrito pelo autor, incluindo aí o corrigido, o rejeitado [7], já que a publicação de um texto eclipsa implacavelmente seu processo formador.

O estudioso que se debruça sobre as páginas de um rascunho, entretanto, tem consciência da magia a ele inerente: detém aqueles papéis as chaves do caminho percorrido. Todavia, a longa, exaustiva, monótona descrição está infinitamente longe de refletir o instante mágico vivido pelo criador no desatamento da escritura. As palavras finalmente depositadas no papel são materializações de idéias que só aos poucos formaram corpo, ao longo das variantes. São pegadas impressas, insuficientes para a reconstituição do bailado em toda a sua extensão e beleza. Como reconstituir na argila pobre aquilo que é leve, imponderável, sutil como os elfos? "É preciso ter olhos ressuscitadores para realizar o acontecimento que do tempo interior da criatura gerou a atitude e deixou sua história num incalque", lembra G. Neynes na Introdu

ção de **O caminho de Gilgamesh - vestígios para a reconstituição de um bailado** [8]. Para atingi-lo, o instrumental da crítica genética é inábil.

Louis Hay, no ensaio "La troisième dimension de la littérature", reconhece-lhe os limites, ao lembrar que "a realidade do objeto é sempre mais rica que qualquer descrição crítica", não obstante afirme ser o estudo genético o caminho através do qual pode-se repor "a pena do escritor em movimento sob nossos olhos" [9], restituindo à escritura sua dimensão temporal.

Parece impossível determinar com precisão a gênese de uma obra, pois mesmo o próprio autor seria incapaz de retroagir ao momento exato em que a idéia central lhe ocorreu. Fluida, oriunda de várias fontes, a única precisão que oferece é a imprecisão. Vagamente desenhado na mente do criador, o esboço só irá adquirir contornos mais precisos na transcrição concreta ao papel. De qualquer forma, porém, embrionária que seja, preexiste ao manuscrito. Não é, portanto, sem razão que Raul Bopp, falando sobre a escritura de **Cobra Norato**, diz que um poema "não começa a ser escrito com o verso da primeira linha. Nasce, quase sempre, de uma ideiazinha central como de um núcleo magnético" [10].

Segundo Étienne Gilson, tudo o que sabemos da idéia, ainda que se trate daquelas chamadas de "idéias-mestras" — em torno das quais se constelizam todas as outras — é que ela passa por modificações as mais diversas, à medida que amadurece [11]. Assim, enquanto não está totalmente formulada ao nível de poder apresentar-se, não emerge: uma obra pode, às vezes, levar anos dormitando na consciência de um escritor. Esse lento processo de maturação da idéia que gera um livro pode — em muitos casos — ser surpreendido através do rastreamento de anotações e rascunhos.

Procurando ilustrar com episódio histórico a importância do estudo dos manuscritos de um autor, ocorre-me relembar o caso dos **Grundrisse.**

Em janeiro de 1859, Karl Marx envia a seu editor em Hamburgo o primeiro fascículo da **Contribuição à crítica da economia política**, redigido a partir de anotações rascunhadas em 1857-58, dedicando-se imediatamente à preparação do segundo fascículo. Nesse momento,

pretendia concluí-lo e publicá-lo logo em seqüência ao primeiro. No entanto, ao sentir que alguns tópicos não estavam suficientemente claros, resolve consagrar-se a estudos complementares, antes de dar início à redação definitiva.

De 1861 a 1863 elabora o vasto manuscrito de **Contribuição à crítica da economia política**, em 23 cadernos, o qual, na realidade, nada mais é, senão, outra variante dos manuscritos de 1857-58.

Em 1862, todavia, antes mesmo de terminar esse segundo texto, reformula suas idéias e, ao invés de dar continuidade ao plano pré-estabelecido, publicando o segundo fascículo programado, decide escrever uma obra independente que se denominaria **O capital**, tendo como subtítulo **Contribuição à crítica da economia política.** Para isso, toma como base os manuscritos destinados ao segundo fascículo do livro anteriormente planejado (a essa altura praticamente concluídos) mais o primeiro fascículo publicado em 1859. Em carta de 1862 a Kugelmann, diz que pretende passar o texto a limpo e retocá-lo para uma impressão definitiva [12].

Na realidade, além de passado a limpo e retocado, o manuscrito é ainda ampliado com novas anotações, resultantes de longas horas de pesquisa no British Museum. O trabalho, que parecia prestes a chegar ao fim, é novamente repensado: germina em Marx a idéia de dividi-lo em três livros.

A partir de 1863, dedica-se a escrever segmentos de sua obra que, segundo ele, ainda não haviam sido suficientemente desenvolvidos nos vinte e três cadernos de 1861-63.

Em 1865, informa a Engels que já é possível enviar o primeiro livro de **O capital** à tipografia, o que não fará, de vez que pretende revisar a obra completa (faltavam apenas três capítulos), a fim de saber "quanto há que condensar e riscar" [13].

A nova variante de **O capital** é concluída em fins de 1865. Em janeiro de 1866, Marx começa a passar a limpo, não o total da obra, mas o primeiro livro apenas. Na realidade, o que faz é escrever uma nova variante. Em carta, diz a Engels do prazer "de lamber a criança depois de tantas dores de parto" [14].

Somente em abril de 1867 o livro se conclui e o manuscri

to, levado pelo próprio Marx a Hamburgo, é entregue ao editor. Em fins desse mesmo mês, **O capital** começa — finalmente — a ser composto.

É apenas em 1939-41, em plena Segunda Grande Guerra — e daí o texto não ter chamado a atenção dos estudiosos de Marx — que o Instituto Marx - Engels - Lenin (IMEL) de Moscou publica sob o título de **Grundrisse der kritik der politischen Ökonomie** (Rohentwurf) 1857 -1858 - [Elementos fundamentais para a crítica da economia política (Rascunho)] — os manuscritos até então inéditos, nos quais Marx se baseara para escrever sua **Contribuição à crítica...**, em 1959. Esses "elementos fundamentais" constituem sem dúvida alguma — segundo o grupo de trabalho responsável pela publicação da edição em espanhol — um texto de imensa importância para a compreensão do processo de elaboração da crítica marxista da economia política[15].

Sendo **O capital** o desenvolvimento das idéias esboçadas nesses manuscritos, é natural que o primeiro se apresente mais diluído. Além disso, o fato de não ter sido inteiramente escrito faz com que essa obra possua caráter fragmentário, o mesmo não acontecendo aos **Grundrisse.** Nesse sentido, a importância destes é imensa e a respeito Martin Nicolaus — autor da introdução "El Marx desconocido" à edição mexicana citada — declara:

> ***El capital*** *está penosamente inconcluso, como una novela de misterio que termina antes de que se descifre el enigma. Pero los* ***Grundrisse*** *contienen las líneas generales del argumento, anotadas por el autor.*
> *Desde el comienzo mismo, las cuestiones económicas encaradas en los* ***Grundrisse*** *son más ambiciosas y se refieren más directamente al problema del derrumbe capitalista que las contenidas en* ***El capital*** *tal como llegó a nosotros.* [16]

Em 1948, quase cem anos após haverem sido escritos, portanto, um dos raríssimos exemplares dos **Grundrisse** é encontrado em uma biblioteca norte-americana, por Roman Rosdolsky. A partir dessa descoberta, Roman Rosdolsky dedica-se inteiramente ao estudo minucioso desse material, com o intuito de dar a conhecer aspectos do pensamento de Marx que não ficavam suficientemente claros quando vistos apenas através de **O capital.**

Para ele, os **Grundrisse** constituem a entrada no laboratório

rio econômico de Marx e põem a descoberto todas as sutilezas e todos os intrincados labirintos de sua metodologia. Em seu livro **Génesis y estructura de** *El capital* **de Marx**[17], deixa muito claro para os leitores que ler a obra em sua totalidade, seguindo todos os passos, desde os **Grundrisse** até **O capital**, ou seja, desde o plano original até o texto em sua estrutura definitiva, é a única via que permite esclarecer problemas de natureza teórica altamente controvertidos.

Embora o exemplo dos **Grundrisse** diga respeito a uma totalidade que era até então desconhecida, não podemos deixar de concluir que atesta, em larga medida, o valor detido permanentemente e em qualquer circunstância pelos manuscritos de uma obra.

Procurar o **prototexto** é procurar as razões do texto, mostrar como a mão tateou antes de tornar definitiva a escritura que conhecemos. Não experimentaria, talvez, o próprio leitor leigo um prazer maior, uma emoção mais refinada à leitura dos "possíveis" abortados duma frase que só conhece cristalizada no texto?

O estudo dos manuscritos oferece-nos o movimento mesmo da escritura. A obra acabada não sugere o jogo das escolhas: nela o jogo já foi efetuado; é preciso investigar o campo das possibilidades, atingir — sob a riqueza sugestiva do texto — uma organização consciente; explorar a intenção formadora.

De certa forma, a obra nunca está terminada, incompletude que leva Valéry a afirmar "o que eu escrevo não é escrever, é preparar-se para escrever algum dia impossível" [18]. Assim, se a versão que conhecemos é idealmente uma "etapa", por que não se atribuir valor heurístico às etapas anteriores, às versões que antecedem a versão que o autor afinal encaminhou à editora?

Desmontar a escritura como um mecanismo: só é possível se surpreendermos sua gênese, se forem desentranhados dos manuscritos os embriões nati-mortos, sacrificados ao único nascituro. O estudo dos rascunhos pode ser, enfim, a ampliação do campo de referências e de intervenções do autor no próprio texto; é através dele que nos é concedida a possibilidade de estacionar no coração mesmo da metamorfose.

R E S U M E

Comme le titre l'indique, il s'agit de considérations générales sur cette nouvelle approche critique qui, essayant de suivre pas à pas le parcours effectué par l'auteur, prétend capter les signifiés jusqu'ici maintenus en état latent et faire émerger des éléments qui nous conduisent à une compréhension plus approfondie d'une oeuvre littéraire.

NOTAS

1 Cf. BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, Inferno*, São Paulo: Ática, 1988. p.274.

2 Cf. BOREV, Iuri. El análisis sistémico-integral de la obra artística. In: _____. *Textos y contextos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. p.58-9.

3 Cf. POLOTSKAIA, Emma. La genèse d'une oeuvre: l'expérience de la textologie soviétique. In: GRÉSLLON, Almuth. *De la genèse du texte littéraire*. Tusson: Du Lérot ed., 1988. p.23.

4 Id., loc. cit.

5 Cf. WILLEMART, Phillipe. O proto-texto; edição crítica e gênese do texto. *Folhetim, Folha de São Paulo*, São Paulo, nº 380, p.5.

6 BORGES, Jorge Luís. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In:___. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1976. p.79.

7 Cf. MANUSCRITS et relation critique. I ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O manuscrito moderno e as edições. *Anais*... São Paulo: USP, 1986. p. 262.

8 NEYNES, Gregório. *O caminho de Gulgamesh; vestígios para a reconstituição de um bailado*. Rio de Janeiro: s.d., n.p.

9 HAY, Louis. La troisième dimension de la littérature. I ENCONTRO DE CRÍTICA GENÉTICA: O manuscrito moderno e as edições. *Anais* ... São Paulo: USP, 1986. p.131 (Tradução da autora).

10 BOPP, Raul. Gênese e desenvolvimento de um poema amazônico. *Humboldt*, nº 30, ano 14, Munich, F. Bruckmann, 1974, p.73.

11 Cf. GILSON, Étienne. *Linguistique et philosophie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1969. p.174.

12 Cf. FEDOSSEIEV, P.N. et alii. *Karl Marx*. Biografia. Moscou: Progresso, 1983. p.425.

13 MARX, apud FEDOSSOEIEV et alii, op. cit., p.427.

14 Id., loc. cit.

15 Cf. JOSÉ, Arico et alii. Présentation. In: MARX, K. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 1971. p.VII.

15 Cf. JOSÉ, Arico et alii. Présentation. In: MARX, K. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 1971. p.VII.

16 NICOLAUS, Martin. El Marx desconocido. In: MARX, op. cit., p.XXXI.

17 ROSDOLSKI, Roman. *Génesis y estructura de* ***El capital*** *de Marx*. 2.ed. México: Siglo XXI, 1979.

18 VALÉRY, Paul apud CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry; a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.83.

CONFRONTOS T. S. ELIOT E PAUL VALÉRY

Evelina Hoisel
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

Define-se o espaço poético da modernidade como fragmentos de ruínas — ruínas de um sujeito, de uma história, de uma linguagem. Examinam-se essas características a partir do estudo comparativo de **Le Cimètière Marin** de Paul Valéry e de **The Waste Land** de T.S.Eliot, de onde se extrai uma **lição de poesia:** a estética de fertilização do estéril. Confrontam-se também textos teóricos de Paul Valéry e de T. S. Eliot através dos quais se delineia uma **lição de poética.**

SITUANDO

Toda a modernidade artística é compreendida a partir de um processo de autoconsciência no que se refere à sua condição de arte. O traço particularmente moderno é a consciência dos limites e possibilidades da linguagem. A poesia moderna instala essa consciência de forma radical e dramática, em virtude do deslocamento que gera numa tradição que se constitui neutralizando a natureza lingüística do fazer poético.

A lírica de expressão, ou de confissão, que pressupunha uma identidade especular entre poesia e poeta, um espelhamento entre representação e valores culturais, uma empatia entre poesia e receptor, é substituída por uma tradição que traz a marca da **despersonalização,** da dessentimentalização, onde o eu poético é, como nos demais gêneros literários, a encenação de um sujeito que, ao encenar-se, assume diversas máscaras, desconstruindo-se e reconstruindo-se a partir de um jogo dramático de **recusas** que delineia um espaço de **ruínas** estilhaçadas.

O espaço poético fertiliza-se de fragmentos dessas ruínas — ruínas de um sujeito, ruínas de uma história, ruínas de uma lin

guagem e, assim ele se reencena como ruínas. Desse modo, afirma, simultaneamente, o projeto estético e ético da modernidade.

O poeta moderno é aquele que, no processo de desconstrução e reconstrução, imprime marcas de sua consciência crítica no próprio espaço literário e é capaz de fertilizar também uma consciência crítica no leitor. Se não podemos negar que este aspecto é inerente ao próprio fazer literário – à própria arte – uma vez que, em todas as épocas se observa essa consciência implicitamente tecida na ante-cena textual, a característica da modernidade está no fato dela ser tratada explicitamente, irromper na cena textual.

O poeta moderno não é apenas poeta. É também teórico, crítico e historiador da literatura. A consciência crítica germina no sentido de tornar a sua linguagem espessa, depositária de outras linguagens, acolhendo o discurso do teórico, do crítico e do historiador da literatura. E todas essas funções estão sintetizadas no **poeta-crítico.**

Existe, contudo, um elemento paradoxal no que se refere à prática desse poeta-crítico. Se, por um lado, ele se arvora no sentido de realizar a teoria, a crítica e a história através da criação poética, e o empenho da produção da modernidade se encaminha nessa direção, por outro lado, ele parece desconfiar dos limites e possibilidades da linguagem poética para empreender tal tarefa.

Dessa desconfiança resulta que o poeta-crítico assume uma outra linguagem, instala-se em outro espaço situado à margem do espaço literário, produzido paralelamente a ele, suplementando-o. Nessa outra ordem de discurso, o poeta-crítico se torna também teórico, crítico ou historiador. A sua produção de linguagem se dá, então, em excesso. Excesso de significantes, transbordar de significado. Duas ordens se superpõem: a literária e a não-literária – teoria, crítica e história. Todo esse excesso parece não ser suficiente para desvelar o enigma do objeto literário. E, por mais variada que seja a tarefa do poeta que é também teórico, crítico e historiador, a intenção é cercar a sua produção poética, revelar as possibilidades de sua linguagem, repensar o processo criador.

Diversos escritores da modernidade nos fornecem uma série de ensaios através dos quais podemos estabelecer a sua poética e traçar as linhas de força que constituem a poética da modernidade.

O excesso de linguagem que se observa do lado do produtor – produtor de poesia, produtor de poética – repercute no leitor /consumidor que se encontra diante de um vasto repertório de signos poéticos e não-poéticos, que exigem uma leitura não linear e não compartimentada. O jogo da codificação solicita o jogo da decodificação. A produção poética que se vê cercada por uma lição de poética pede múltiplas confrontações. E a leitura, como a produção da modernidade, é um espaço de múltiplas confrontações.

LIÇÃO DE POESIA

Paul Valéry e T.S. Eliot, como poetas da modernidade, nos colocam diante desse excesso. Ambos são poetas-críticos e exerceram também uma atividade teórica e crítica. Ambos produziram uma teoria que se fundamenta nessa consciência crítica e rompe com a lírica confessional de expressão empática. Por procedimentos distintos, afirmam a **despersonalização**, o deslocamento dos referentes empáticos, a **obscuridade** como geradores do poema.

Le Cimetière Marin e **The Waste Land** encenam uma consciência auto-reflexiva que se erige dos escombros e das ruínas. "Sur les maisons des morts mon ombre passe", exclama o sujeito poético em **Le Cimetière Marin**[1], e as reverberações de sua afirmativa podem ser captadas em um fragmento de **The Waste Land** que ilumina todo o poema: "These fragments I have shored against my ruins"[2].

O Cemitério, enquanto escombros, ruínas da vida, é o elemento fertilizador da consciência poética e do próprio poema, consciência que é passada para o leitor através das múltiplas reverberações prismáticas que o situam no "Temple du Temps", isto é, no cerne de toda a potência geradora de linguagem e de poesia. Por isso, o espaço obscuro e espesso do cemitério é também o espaço onde "Le Temps scintille et le Songe est savoir"[3].

Em **The Waste Land**, a consciência poética é assumida a partir da percepção da terra estéril e desolada, "cidade irreal", que mapeia um espaço de múltiplas territorialidades. No sentido mais referencial, aponta para Londres, Europa, cultura ocidental. No plano das conotações, a própria literatura e tradição literária. A territorialidade geográfica infértil, ruínas de um passado já exaurido, expressa-se em consonância com toda uma territorialidade lingüística e poética também já exauridas, e que são parodiadas pelo poema.

Entretanto, é através desse amontoado de ruínas que alimentam a consciência poética que o poema se constrói como uma alegoria da fertilização, enxertando-se de uma pluralidade de signos e fragmentos textuais que disseminam e atualizam os significados já exauridos. A abundância de citações provoca um espessamento dos signos, uma pluralidade de significantes – palavras-sob-palavras, textos que se superpõem a textos e, conseqüentemente, uma opacidade de sentidos.

The Waste Land, como alegoria dessa consciência crítica da modernidade, pode ser lido como uma teoria e crítica de sua própria constituição, erigindo-se no presente como auto-reflexão de todo o passado literário e situando-se, prospectivamente, como espaço fértil para o novo.

A lição de poesia que podemos extrair de **Le Cimetière Marin** e **The Waste Land** afirma uma estética de fertilização do estéril. Nessa estética, que é também uma ética, temos garantida a revitalização da linguagem, a continuidade da tradição, a imortalidade do ser, a reconstrução de uma civilização. Lição que Eliot encontra na poesia de Valéry e que é, também, lição de Eliot[4].

LIÇÕES DE POÉTICA

Essas digressões nos permitiram esboçar em linhas bastante gerais uma estética de fertilização do estéril, colhida sucintamente da poesia de Paul Valéry e T.S. Eliot e que pode ser ampliada, constituindo-se como uma das vertentes da poesia da modernidade. Na

literatura brasileira, uma de suas ramificações pode ser encontrada na "lição pela pedra" de João Cabral de Melo Neto. Vemos assim que uma lição de poesia é também uma lição de poética.

Contudo, o que nos interessa a partir de agora não é essa **poética implícita** na criação, que pode ser sistematizada por meio de uma leitura interessada. Situamo-nos aqui numa outra ordem de discursos-ensaios teóricos e críticos – através dos quais os poetas explicitamente definem e apresentam suas concepções acerca do fazer literário, apresentam sua **filosofia da composição**. Essa **poética explícita** fornece uma visão suplementar da poética da criação e atesta aquele excesso de significação e sentido que resulta da consciência crítica exacerbada do poeta moderno.

As relações entre a lição de poética de Paul Valéry e T. S. Eliot serão desenvolvidas a partir de três textos de Eliot nos quais ele apresenta o poeta francês: "Leçon de Valéry" "Introduction", "From Poe to Valéry"[5]. E é interessante observarmos que a palavra poética, hoje tão difundida nos estudos da literatura, faz parte do repertório terminológico de Paul Valéry, que a configura na "Première Leçon du Cours de Poétique"[6].

Na "Introduction" da tradução inglesa de **The art of Poetry** de Paul Valéry, T.S. Eliot inicia com uma indagação que procura situar a singularidade dos ensaios de Valéry diante dos demais escritores. A colocação é fértil porque, à medida que Eliot procura compreender a atividade teórico-crítica de Valéry e sua contribuição para a reflexão da modernidade literária, ele, simultaneamente, traça seu próprio percurso, fornecendo-nos alguns postulados que sustentam sua própria poética.

E aqui anotamos as primeiras aproximações e distanciamentos. Valéry e Eliot se incluem na categoria de poeta-crítico, vertente do criticismo literário privilegiada por Eliot[7]. Em ambos, a atividade crítica é gerada pela produção poética, havendo entre teoria e prática um constante inter-relacionamento.

Mas, se as reflexões de Eliot se encaminham no sentido de definir natureza e função da poesia, de compreender e elucidar as

obras em si, de situar cada obra ou conjunto de obra na tradição literária, a poética de Valéry está essencialmente voltada para a apreensão do processo criador. Esta é a excepcionalidade da poética de Valéry, herdada da "Filosofia da composição" de Edgar Alan Poe, que se torna, segundo Eliot, uma questão obsessivamente perseguida por Valéry e lhe confere um "valor documental", enquanto em Poe era um tema entre tantos outros.

Eliot encontra nessa busca incessante de um método capaz de explicar o processo criador as marcas da consciência crítica da modernidade não levantadas pela geração anterior e, para ele, Valéry é o poeta "mais completamente lúcido (talvez pudesse dizer, o mais próximo da lucidez)", "é o poeta representativo, o símbolo do poeta da primeira metade do século XX"[8]. Dessa forma, nos textos em estudo, Eliot se detém mais nas lições de poética de Valéry, que são objeto de discussão dos textos "Introduction" e "From Poe to Valéry", do que na sua lição de poesia, objeto de consideração do texto "Leçon de Valéry".

Ao indagar tão obstinadamente sobre seu processo criador, Valéry define postulações que são basilares para o entendimento da poesia moderna e Eliot reconhece o quanto aprendeu de seu próprio processo através de Valéry. Daí, mais uma vez, o "valor documental" dessa lição de poética, cujos ensaios foram escritos em circunstâncias variadas, atendendo solicitações e pressões externas, mas sempre perseguindo um tema das reflexões de Valéry. Disso resulta a credibilidade dos seus ensaios, que Eliot opõe ao caráter forjado da "Filosofia da composição" de Poe, fonte de inspiração de Valéry. Se em Valéry a teoria e a crítica estão em consonância com a criação, inter-relacionando-se mutuamente, o mesmo não pode ser afirmado em relação a Poe. E como não concordar com Eliot e conceber a "Filosofia da Composição" como uma poética a **posteriori**[9]?

É este inter-relacionamento intrínseco entre poesia e poética que possibilita a Eliot recuperar para os ensaios de Valéry a **seriedade** que ele não encontra nas postulações sobre o processo criador, onde o poema não é o objetivo final, mas se torna subproduto do processo, e é apenas "uma experiência", e "não uma experiência séria"[10].

Os pontos de contato e de concordância entre a arte poética de Valéry e a de Eliot se estabelecem a partir das noções de construção e composição, do conceito da obra como uma estrutura, como um todo orgânico, onde se verifica uma homologia entre significante/significado, forma/conteúdo, do caráter de autonomia da criação poética.

Ratificando as considerações de Valéry sobre a autonomia da literatura, Eliot encontra nessa lição de poética a possibilidade de uma aprendizagem fundamental tanto para o crítico, como para o poeta e o leitor, e nós encontramos aqui uma das marcas da modernidade de Valéry-Eliot e um elemento de ruptura com uma tradição teórico-crítica que encarava a literatura como pretexto para se falar do contexto. Ao comentar a insistência de Valéry em afirmar que a poesia é para ser apreciada e desfrutada como poesia, e não como filosofia, religião, história, biografia, e que o significado do poema é o próprio poema e está no próprio poema, e não naquilo que o autor quis dizer, Eliot também situa de maneira bastante lúcida e pertinente as relações da literatura com o social e o histórico.

A compreensão da autonomia da literatura é um aspecto nuclear para se caracterizar as poéticas da modernidade, e passa a constituir uma tradição teórico-crítica com ramificações das mais variadas no presente século.

Todavia, Eliot aponta "direções perigosas" nos ensaios de Valéry, que representam pontos de confrontações entre duas poéticas, e que dizem respeito às delimitações da linguagem poética e não poética, da poesia e da prosa.

A definição de poesia de Valéry, herdada de Mallarmé, configura um ideal de linguagem poética que se aproxima de uma álgebra matemática, onde a linguagem, na busca incessante de perfeição, afasta-se cada vez mais do seu caráter instrumental, em direção a uma poesia pura. Num texto de 1933, intitulado "Stéphane Mallarmé", Valéry cita a música como exemplo de uma linguagem cujos signos têm uma autonomia não existente nos signos da poesia, cuja composição "cons

trói um sentimento sem modelo" e cuja beleza consiste nas combinações dos sons. Em seguida conclui:

> *A poesia pura não é senão um limite situado no infinito, um ideal de poderosa beleza da linguagem ... Mas é a direção que importa, a tendência para a poesia pura. É importante saber que toda poesia se orienta para uma poesia absoluta.*[11]

O conceito de poesia pura, conforme T.S. Eliot coloca em "From Poe to Valéry", ao traçar sua linha evolutiva, aparece em Poe e é retomado por Baudelaire, e abre uma das vertentes da poesia da modernidade. Em Valéry, a perseguição desse ideal de perfeição, de pureza, é um ideal de **desconcretização**, pois, como esclarece Hugo Friedrich, neste conceito estão as demais características da lírica moderna:

> *o prescindir de materiais da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos e outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração. Com a exclusão de tais elementos, a poesia torna-se livre para deixar dominar a magia linguística.*[12]

A linguagem da música exemplifica esse **desconcretização** e se torna um modelo para a literatura na direção da poesia pura, ficando nitidamente demarcados os limites entre linguagem da poesia e o uso instrumental da linguagem. Como conseqüência dessa distinção, estabelece-se uma outra entre poesia e prosa. Como a linguagem da prosa está mais próxima da linguagem coloquial e mais carregada de seus elementos, a poesia deve abandonar os procedimentos prosaicos e afirmar cada vez mais a idealidade de uma álgebra matemática, de uma estrutura musical, de um "universo" de relações "análogo ao universo dos sons"[13].

Essas distinções apóiam-se nas considerações sobre forma e conteúdo. Na função instrumental da prosa – como no caminhar – a forma não é uma realidade em si, não tem um estatuto concreto, porém, é apenas um veículo que transporta um significado. Decodificada a mensagem, atingido o objetivo, o meio – a forma – perde sua função. Na poesia, como na dança, existe uma homologia entre forma e

conteúdo, entre significante e significado. A forma já é carregada de significado e é indissociável dele. Na poesia, como na dança, em vez de olharmos através dos signos, olhamos para os signos.

Valéry reelabora as relações entre música e poesia, estabelecendo entre elas um vínculo estrutural, discordando daquelas práticas que superpõem um ritmo, uma musicalidade a um conteúdo. O seu depoimento sobre a gênese de **Le Cimetière Marin**, que nasceu de um ritmo, é elucidativo dessa relação orgânica.

O sentido de idealidade e de perfeição da poesia pura, aliado à ênfase dada ao processo criador, conduzem Valéry à concepção do poema inacabado. Cada poema é apenas um rascunho do Poema, uma etapa de um processo em direção ao absoluto.

A lição de poética de T.S. Eliot se alicerça em uma definição de poesia que tem como base e como material a própria língua como é falada em um determinado momento. Se a idealidade que caracteriza a poética de Valéry dá continuidade a uma tradição de poesia pura que vem de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Eliot se coloca como pertencente a uma tradição irônico-coloquial que vem de Laforgue e Corbière. Em "Introduction" ele esboça essa linha evolutiva, criticando Valéry por dar tanta importância a Mallarmé em detrimento de Laforgue e Corbière.

Ao questionar a distinção feita por Valéry entre linguagem poética e linguagem instrumental, T.S. Eliot está ratificando um postulado difundido teoricamente em diversos ensaios, nos quais define a estreita relação entre linguagem da poesia e linguagem coloquial. Ao comentar a separação presente na poética de Valéry, ressalta:

> *A fala, em todos os níveis, desde o menos educado ao mais culto, muda de geração para geração e a* ***norma*** *para a linguagem de um poeta é o modo como seus contemporâneos falam. Ao identificar poesia e música, Valéry, parece-me, deixou de insistir em sua relação com o discurso. O poeta pode aperfeiçoar, e de fato este é o seu dever, melhorar a linguagem que ele fala e ouve.*[14]

Esta citação correlaciona-se com postulações desenvolvidas em outros ensaios, dos quais destacamos "A função social da poe

sia" e "The music of poetry", onde o pólo daquela idealidade abstrata modelizada pela música, na poética de Valéry, é constantemente substituída por uma concepção que se concretiza a partir de uma relação íntima entre literatura e linguagem coloquial [15].

Nessa direção, Eliot pode delinear uma função social para a poesia como uma questão teórica bastante explicitada pela sua poética, sendo inclusive compartilhada por outros poetas-críticos da modernidade, como Ezra Pound, Otávio Paz e, na literatura brasileira, João Guimarães Rosa. A justeza da concepção da função social da poesia em Eliot, como nesses autores citados, provém do fato de que essa função se correlaciona com a própria linguagem, diz respeito à tarefa de recriação do idioma pela atividade poética. Assim Eliot se posiciona em "A função social da poesia".

> *Podemos dizer que o dever do poeta, como poeta, é só indiretamente voltado para o seu povo: seu dever direto é para com sua* **língua**, *que lhe cabe em primeiro lugar preservar e, em segundo, ampliar e melhorar. Ao expressar o que os outros sentem, ele está também modificando o sentimento, tornando-o mais consciente: está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto, algo a respeito de si mesmas. ... E é isso que entendo por função social da poesia no seu mais amplo sentido: que, proporcionalmente à sua qualidade e ao seu vigor, ela influencia a linguagem e a sensibilidade de toda a nação.* [16]

Nesse ponto, os confrontos entre Valéry e Eliot parecem se acentuar. Valéry se encaminha para a configuração de uma poesia abstrata, ideal, absoluta, despojada de elementos ou signos que traduzem uma concreticidade, uma quotidianeidade, e cuja metáfora do poeta cientista e solitário, fechado em seu laboratório clínico, expressa esse isolamento como forma de descontextualização do social. A preocupação de Valéry se situa na ênfase dada ao objetivo a ser alcançado, como processo de auto-aperfeiçoamento e auto-conhecimento. Como ele mesmo precisa, "é a direção o que importa".

T.S. Eliot, numa outra direção, acentua a importância do ponto de partida, do material a ser trabalhado, depurado, recriado. E, neste ponto de partida, que é também o ponto de chegada, está

o compromisso social do escritor para com "as palavras de sua tribo", o seu vínculo com o social. E o poema se torna capaz de exercer uma nítida função social **vialinguagem** . Nessa perspectiva, Eliot rejeita a concepção do **poema inacabado**, declarando:

> *Eu penso que eu entendo o que Valéry quer dizer quando diz que um poema nunca está acabado pelo menos suas palavras têm um significado para mim. Para mim, elas querem dizer que um poema está "acabado" ou que eu nunca mais pegarei nele de novo quando eu estiver certo de que eu exauri meus próprios recursos ou que o poema está tão bom quanto eu puder fazer aquele poema. Pode ser um mau poema, mas nada que eu possa fazer poderá melhorá-lo. Apesar de tudo, não posso evitar de pensar que, mesmo se ele for um bom poema eu poderia tê-lo feito melhor — o mesmo poema, porém melhor — se eu fosse um melhor poeta.* [17]

E, dessas oposições, resulta uma outra que diz respeito à distinção entre linguagem da poesia e linguagem da prosa: Na poética de Valéry, como já anotamos, o conceito de poesia pura, poesia absoluta, solicita que a poesia se despoje dos recursos e procedimentos próprios da prosa, pressupondo desse modo uma pureza entre os gêneros. Para Eliot, o processo de contaminação é inevitável e a poesia deve se alimentar dos procedimentos da prosa e se construir a partir de um processo de mesclagem entre diversas formas e dicções lingüísticas, do qual processo seu poema **The Waste Land** é uma lição exemplar. Por isso, a separação defendida nos ensaios de Valéry lhe parece artificial e imprecisa, um tanto arbitrária, pela dificuldade de se contornarem nitidamente as fronteiras e os limites entre os gêneros:

> *A linguagem da prosa é ordinariamente mais próxima da fala do que a linguagem da poesia. Desse modo, se a poesia se arroga o direito às peculiaridades de linguagem, vocabulário e sintaxe diferentes da prosa, pode eventualmente tornar-se tão artificial que já não seja capaz de veicular um sentimento vivo, e um pensamento vivo.* [18]

Eliot prefere então adotar a distinção entre verso e poesia. Em "Introduction", conclui:

> *Eu penso que muita poesia tem o valor instrumental que Valéry reserva à prosa, e que muita prosa nos*

> *dá o mesmo deleite que Valéry atribui ser exclusivo da província da poesia. /.../*
>
> *Eu nunca pude chegar a uma distinção satisfatória, final e abrangente da diferença entre poesia e prosa. Mas podemos distinguir entre prosa e verso e entre verso e poesia, mas no momento em que se suprime o termo intermediário* **verso** *eu não acredito que qualquer distinção entre prosa e poesia seja significativa.*[19]

Encaminhando-se no sentido de acolher no espaço literário estes signos multiformes, mas precisos e rigorosos – o rigor valéryano é também uma característica da poética de T.S. Eliot – é que Eliot pode aceitar e conceber a existência do poema longo uma vez que, nas suas configurações, essa mesclagem de gêneros e dicções não é impedimento para a construção de uma composição orgânica. Se o poema longo propicia as variações de tom, através das quais se instalaria um determinado nível de impureza, conforme expresso por Edgar Alan Poe, essa organicidade se daria, na poética de Eliot, em outra direção.

Eliot desloca o conceito de impuro, que vem de Poe e Valéry, delimitando-o não a partir desse caráter de mesclagem de tons e dicções, porém, por aquilo que podemos definir como uma não motivação entre os diversos elementos e procedimentos que estruturam o poema. A motivação que sustenta e fundamenta a organicidade do todo requer uma homologia entre os diversos elementos da obra: significante e significado, forma e conteúdo. Mas, segundo Eliot, a poesia de Poe está longe de ser pura pela falta de cuidado com as palavras[20].

A noção de pureza em T.S. Eliot pode ser compreendida a partir do que os formalistas russos denominaram de **motivação composicional**, e é assim que ele critica alguns elementos da construção de "O corvo", de E.A. Poe, conforme já elucidamos em momento anterior destes confrontos.

Ainda correlacionada a essa problemática da linguagem, encontramos divergências no que se refere às relações entre música e poesia. Na poética de Valéry a linguagem da poesia é modelizada através da música, enquanto estrutura abstrata, espécie de álgebra capaz

de construir um "sentimento sem modelo". O som e o ritmo são intrínsecos a esta estrutura, e não alguma coisa que se superpõe a ela, havendo assim uma forte homologia entre o som e sentido, musicalidade do poema e significado. Por outro lado, o som da música tem uma existência peculiar, uma autonomia que não está nas palavras, material do poeta, o que confere à música, na poética de Valéry, um estatuto privilegiado em relação à literatura.

Embora Eliot concorde com essa homologia intrínseca entre musicalidade e sentido, uma vez que, como esclarece melhor no ensaio intitulado "The music of poetry", a "musicalidade do verso não está em cada linha, mas no poema como um todo", ele não desvincula a musicalidade da poesia da musicalidade da fala coloquial, pois a musicalidade da poesia deve estar "latente na fala comum de sua época. E isso significa também que tem de estar latente na fala comum do **lugar** do poeta"[21].

Pressupondo um processo de mesclagem entre poesia e prosa, Eliot anuncia e propaga uma característica crucial da criação literária do nosso século no que diz respeito à ruptura entre os diversos gêneros e formas. Aliás, essa miscigenação é uma característica universal da criação literária que, em todas as épocas, se construiu apropriando-se de procedimentos e dicções lingüísticas das mais variadas, mesmo quando as poéticas da época solicitavam para o fazer literário uma pureza entre os gêneros.

O que se verifica a partir do final do século XIX é que as próprias poéticas assinalam a mesclagem como procedimento de construção, e a criação literária se precipita cada vez mais em busca de uma "impureza" que desloca as fronteiras e limites anteriormente demarcados. A obra de Jomes Joyce e, na literatura brasileira, a de João Guimarães Rosa já se tornaram exemplos consagrados pelo teor de radicalização com que elaboram a ruptura dos gêneros e estilos.

E talvez o impasse dessas confrontações, que podem ser sintetizadas tomando-se dois pontos distintos: um, que enfatiza o ponto de partida, o fundamento – lição de Eliot – e outro, que pressupõe principalmente o alvo – lição de Valéry – pudesse ser esclare

cido introduzindo-se a lição da poética roseana, onde se verifica uma estreita relação entra linguagem coloquial e linguagem poética, a partir da qual se afirma o que ele mesmo denominou uma "percepção metafísica da linguagem".

Definindo a atividade criadora como possibilidade de retirar as palavras da língua dos escombros e das cinzas a que se submetem pelo desgaste do uso instrumental, Guimarães Rosa encontra na escritura poética a capacidade de fundação de um novo idioma. Essa fundamentalidade caracterizadora da literatura que escava e depura as palavras ocultas "sob montanhas de cinzas", busca o impossível, o absoluto: "Estou buscando o impossível, o infinito"... "O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza"[22]. A lição roseana nos confirma que a busca do impossível, do infinito, do absoluto – lição de Valéry – não está dissociada do que, para T.S. Eliot, é o material básico para o ofício do escritor. Pois é através das "palavras da tribo" que atravessamos a porta para o infinito.

RE-SITUANDO

Paul Valéry e T.S. Eliot, como poetas-críticos, nos propõem uma questão teórica das mais fecundas e que caracteriza, em última instância, a modernidade literária. O alto grau de consciência crítica desses poetas manifesta-se através da permanente atitude auto-reflexiva expressa na própria criação poética ou nos ensaios teórico-críticos. Desse aspecto, resulta a superabundância de significantes e significados que cercam a produção literária, onde signos refletem signos, significados espelham significados.

O caráter auto-reflexivo dessa produção, que pensa seu próprio processo de constituição, reflete sobre sua relação com as demais produções discursivas e retoma a tradição, configurando a natureza narcísica da produção moderna. Desse modo, Narciso não é apenas Paul Valéry – como Eliot e tantos outros críticos sugerem – mas essa literatura que constantemente se olha e se contempla pelo olhar de seus poetas. Como se conhecer sem este gesto singular de se olhar e

se contemplar? Como reescrever sua história, tecer sua tessitura, sem esse "retornar perpetuamente para um mesmo insolúvel problema"[23]?

Na poética de T.S. Eliot, o conceito de tradição literária está implicitamente postulado a partir da força narcísica. E seu poema **The Waste Land** é o protótipo dessa lição, confirmando a presença desse olhar contemplativo e ativo que se lança sobre si mesmo, sobre seu passado, capturando-o no presente, revigorando-se.

A produção literária da modernidade constitui-se então como espelho de narciso, pois elege a si mesma como objeto de encenação fornecendo-nos, simultaneamente, uma lição de poesia e de poética, onde a força narcísica sustenta o vigor, o novo, a imortalidade.

ABSTRACT

The poetic space of modernity is defined as being formed by fragments of ruins: the ruins of a subject, the ruins of a history case or the ruins of a language. These characteristics are examined through the comparative study of **Le Cimetière Marin** by Paul Valéry and **The Waste Land** by T.S. Eliot whereof a lesson of poetry is to be extracted: the aesthetics of the fertilization of the sterile. Theoretical texts by Paul Valéry and T.S. Eliot are also confronted and through them a lesson of poetics is also outlined.

NOTAS

1 Cf. VALÉRY, Paul. Le Cimetière Marin. In: _____. *Charmes*. Paris: Larousse, 1975. p. 102-10. p.103.

2 Cf. ELIOT, T.S. The Waste Land. In: _____. *Collected Poems; 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1974, p. 63-86. p.79.

3 Cf. VALÉRY, op. cit. p. 103.

4 A lição de poesia como revitalização da linguagem e reconstrução de uma civilização está expressa em "Leçon de Valéry", onde T.S. Eliot, ao comentar a frase de Valéry "a Europa acabou", opõe ao niilismo e ceticismo que considera caracterizarem o pensamento de Valéry esta idéia de vigor, revitalização, preservação de uma civilização pela poesia. Este aspecto é nuclear nas reflexões

de T.S. Eliot que, como E. Pound, afirma uma função social para o escritor proporcional à sua competência como escritor. Percebemos que na teoria de T.S. Eliot essa função social da poesia (e do poeta) não pode ser desvinculada do conceito de tradição literária, da noção de continuidade entre o presente e o passado, o novo e o velho, conforme expresso em "Tradition and the individual talent" (in: ELIOT, T.S. *Selected Prose of T.S. Eliot.* London: Faber and Faber, 1975, p. 37-44).

5 Cf. ELIOT, T.S. Leçon de Valéry. In:_____. *Paul Valéry vivant.* Cahier du Sud, 1956. (MCMXLVI) p. 75-81.

_____ . Introduction. In VALÉRY, Paul. *The art of poetry.* Translated from the French by Denise Folliot. New York: Vintage Books s. d. p. VII-XXIV.

_____ . From Poe to Valéry. In: ELIOT, T.S. *To criticize the critic and other writings.* New York: Farrar, Straus & Giroux, s.d., p.27-42.

6 Cf. VALÉRY, Paul. Première Leçon du Cours de Poètique In:_____. *Varieté.* Paris: Pléiade, 1957. p. 1340-58.

7 Em "Introduction", Eliot delineia as diversas categorias da crítica literária através das quais pode pensar o lugar de Valery e situá-lo na tradição teórico-crítica. Num outro ensaio intitulado "To criticize the critic", ao repensar sua própria atividade, sistematiza essas diversas categorias e conclui afirmando esse privilégio: "o mais próximo que nós podemos chegar da crítica literária pura é a crítica dos artistas escrevendo sobre sua própria arte, e para isso eu me volto para Johnson e Wordsworth e Coleridge. (Paul Valéry é um caso especial)". (In: ELIOT, T.S. *To criticize the critic and other writings.* op. cit., nota 5.

8 Cf. ELIOT, Leçon de Valéry, op. cit., nota 5, p. 79.

9 "A filosofia da composição" de Edgar Alan Poe como uma poética **a posteriori** tem sido objeto de estudo de diversos críticos. Remetemos aqui para o texto de outro poeta-crítico, Júlio Cortázar, que desenvolve esta questão no ensaio "Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Jílio. *Valise de cronópio.* São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 103-146. (Debates). Se concordamos com T.S. Eliot no que se refere a esse caráter forjado da "Filosofia da composição", discordamos das críticas dirigidas a "O Corvo", no artigo "From Poe to Valéry" que nos parecem excessivas e, em algumas passagens, improcedentes, como quando destaca o uso da palavra "immemorial", não percebendo a motivação composicional que se estabelece no poema, e censurando-o por não colocar em homologia significante/significado, forma/conteúdo.

10 Tanto em "Introduction" (cf. p. XXIII), onde aparece explicitada a questão da **seriedade**, quanto em "From Poe to Valéry", (cf. p. 40), Eliot manifesta uma certa desconfiança em relação à ênfase

excessiva ao processo criador presente nos textos teóricos de Paul Valéry. Dessa desconfiança crítica, resulta o tom irônico que caracteriza algumas passagens do discurso de Eliot. A constatação desse inter-relacionamento entre as diversas produçoes textuais de Valéry — ensaio e poesia —, destacado por Eliot, nos permite abrir um espaço para abordar um aspecto que consideramos como uma lição de modernidade da poética de Valéry, inscrita na sua própria prática discursiva: trata-se da compreensão do jogo metafórico contido nos ensaios.

Em "Introduction", (cf. p. XXI), Eliot destaca as metáforas dos ensaios de Valéry que definem o laboratório do poeta cirurgião, denunciando o caráter excessivo dessas figuras. Se Eliot considera excessivo esse jogo metafórico, isso não significa que ele discorde do conteúdo de muitas dessas metáforas, apesar de classificar algumas de "obscuras", como no trecho citado na " Introduction".

Em Valéry, a imagem do poeta é configurada pelas metáforas do **cientista**, do **cirurgião**, do **matemático**. Esta concepção de poeta correlaciona-se a uma concepção de poesia como **construção, composição, estrutura orgânica, arquitetura** e **música**. A perseguição desse jogo metafórico nesses ensaios poderia corroborar a afirmativa de Eliot de que eles são substitutos dos poemas que Valéry não escreveu confirmando assim a genuinidade de sua poética (cf. p. XX).

O que nos interessa salientar primordialmente é que Valéry, ao contaminar seus ensaios com determinados traços da escritura poética, nos dá uma lição de poética. A metáfora da arquitetura, da música, que constróem "Eupalinos ou L'architecte" se espalham nos escritos teóricos, como em "Degas, danse, dessin". Esse processo de proliferação de metáforas pode ser compreendido por concepções atuais que recuperam para o discurso da teoria e da crítica o jogo metafórico da criação, o prazer do próprio texto poético. Com essas considerações, podemos pensar o prazer que se origina da leitura dos ensaios teóricos de Valéry.

Opondo-se a uma tradição formalista que pressupunha que o objetivo da análise é o estancamento das metáforas, (talvez uma opção pela esterilidade?) — a leitura atual se quer contaminada pelo seu próprio objeto, e se faz de uma "paixão crítica" que, paradoxalmente, tem em Valéry — este cirurgião da linguagem — um dos exemplos mais notáveis.

11 Cf. VALÉRY, Paul. Stéphane Mallarmé. In: _____. *Varieté.* Paris: B. de la Pléiade, 1975. p. 676.

12 Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna,* da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto por Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978 (Problemas atuais e suas fontes; 3) p. 135/136.

13 Cf. VALÉRY, Paul. À Propos du "Cimetière Marin", op. cit., no

ta 1. p. 128.

14 ELIOT, T.S. "Introduction", op.cit., p. XVI/XVII.
Em "The music of Poetry" Eliot afirma que "Nenhuma poesia, naturalmente, é jamais o mesmo linguajar que o poeta usa ao falar ou que escuta, mas deve estar numa tal relação com o dialeto de sua época que o ouvinte ou leitor possam dizer 'assim é que eu falaria se falasse em poesia'". (In: Kermode, Frank, Edited and introd. *Selected Prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975. p. 112.

15 Cf. ELIOT, T.S. A função social da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Int. Affonso Romano de Sant'Anna, trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 35 e 38.

16 Os ecos dessa concepção de Eliot encontram-se no seguinte trecho de Ezra Pound: "A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES". Essa é a sua principal utilidade (In: POUND,E *ABC da literatura*. Org. e apres. Augusto de Campos, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. S. Paulo: Cultrix, MCMLXX e p. 36.

17 Cf. ELIOT, "Introduction", op.cit., p. XIII.

18 Cf. Idem, p. XVI.

19 Cf. Idem, p. XV e XVI.

20 Cf. ELIOT. From Poe to Valéry, op.cit., p. 40.

21 Idem, The music of poetry, op.cit., nota 15, p. 112.

22 Cf. ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983 (Fortuna crítica, 6) p. 24.

23 ELIOT, "Introduction", op.cit., p. XXIII.

A tradução dos trechos cujos títulos são citados em francês e em inglês é de nossa responsabilidade.

A CANÇÃO EM CAMILO PESSANHA

Francisco Ferreira de Lima
Univ. Est. de Feira de Santana

Será preciso acrescer, para que se compreenda o sentido do ato de cantar, o **que** *se canta?*

(Abel, protagonista de **Avalovara**, de O. Lins).

RESUMO

Movimento musical por excelência, o Simbolismo fez da canção o seu limite: um pouco mais e o poema já não seria palavra poética. Na poesia portuguesa, Camilo Pessanha é o autor que atingiu esse limite. Sua canção é busca obsessiva dessa música que ressoa no interior da palavra, fazendo vibrar sonoridades adormecidas e — talvez por isso — inusitadas. O resultado é uma poesia que requer trabalho árduo por parte do leitor, que se vê obrigado a articular um (provável) sentido quando a enfrenta, pois que este nunca está previamente dado. É o que o artigo se dispõe a mostrar.

Esclareça-se de pronto que não há radical diferença entre a canção e as outras formas praticadas por Pessanha. Trata-se de uma ampliação de grau, se assim se pode dizer, mais que diferença de estatuto. Na canção — que, aliás, é de número reduzidíssimo em sua já pequena obra — como no soneto ou ainda no poema de forma liberada estão lá os temas, se é que assim se pode chamá-los, principais de sua poesia, caracterizados nas imagens dispersas que fluem incessantemente, recusando-se a toda e qualquer forma de apreensão, que possam dar idéia, ainda que fugidia, de totalidade, de conjunto. Desesperado, o poeta vê escoar por entre os dedos, ou melhor, diante dos olhos, e sem que nada possa fazer, fragmentos de um mundo que ele, quimericamente, sonhou inteiro e permanente.

Diferença de grau, dizia-se, e não de estatuto. Com efeito, a canção de Pessanha, a par de manter as linhas mestras de sua poesia, amplia, no limite, como se mais nada restasse a fazer, o traço marcante de sua artesania poética, a musicalidade. Ainda que o soneto, já pelo seu próprio nome, já pela sua estrutura, seja campo fértil para a prática musical, a canção, também pelas mesmas razões, parece configurar-se fronteira entre as duas linguagens, palavra e música. Um pouco mais, é o que parece sonhar a canção, e a música transformaria as palavras em puros sons, bastando-se, então, a si mesma, e concretizando o sonho de Abel, citado em epígrafe acima, e de tantos outros que não se conformam com essa separação.

Não é de estranhar, pois, que alguns dos poemas de Camilo Pessanha, que podem ser incluídos sob a designação da canção, tratem exatamente de instrumentos musicais, seja a flauta, a viola, o violoncelo e até mesmo o tambor, como se fossem uma (poética) música da música. Nesses casos, é importante notar, a canção cumpre papel único, pois que desloca da visão, o sentido por excelência da estética de Pessanha, para a audição os mecanismos captadores da realidade, ou dos pedaços de realidade que compõem sua visão do mundo.

Como se sabe (Lemos, 81), o processo de apreensão do mundo em Camilo Pessanha é realizado através de associações que vinculam determinadas sensações a aspectos (imagéticos) do mundo que, em princípio, nada teriam que ver com aquelas sensações. Esse processo é basicamente visual. Submetidos ao olhar, os fragmentos do mundo ganham sentido. Mas um sentido **particular**, incapaz de integrar tais fragmentos numa macro-estrutura de significação. Ao contrário, cada fragmento tem – quando tem – sentido em si mesmo e nunca se articula com outro ou, se se articula, o faz de modo absolutamente estranho, inusitado. Se, como se diz, os surrealistas inventaram as palavras em liberdade, Camilo Pessanha já havia inventado as frases em liberdade. Seus fragmentos lingüísticos flutuam sobre o papel do mesmo modo que seus restos de coisas bóiam ao léu num lago morto e solitário, sem qualquer relação previsível entre eles. No mais das vezes,

é tarefa (e responsabilidade) do leitor – este senhor sempre ávido da totalidade do sentido – estabelecer as conexões ausentes, as quais passam a funcionar como pontes sintáticas, garantindo uma continuidade ao descontínuo.

A falta de correspondência, pois, entre o que vai no interior do poeta e o que ele **vê** é o que faz mover sua poesia. Não, evidentemente, em direção ao compasso de um com o outro, senão como recusa dessa busca, dadas as dimensões de tão gigantesco empreendimento. Mais ou menos como o jogador que se recusa a jogar por saber-se antecipadamente derrotado, o poeta sabe-se perdedor, pois, aspirando o permanente, tem diante de si o transitório em toda sua crueza. Seu desejo, embora o saiba impossível, é fazer frear o movimento, do tempo e das coisas, de modo que possa ter fixas as imagens das coisas, para, a seguir, estabelecer a correspondência sonhada. A passagem inelutável das horas, horas que o poeta tanto sonha abraçar, faz o mundo em pedaços, impedindo, definitivamente a **visão** de uma totalidade.

Negada a visão de um mundo total em que as coisas signifiquem, e, por ser lânguido e inerme, recusando-se a lutar por ele, o poeta quer-se verme, habitante do sombrio e do informe, imune à dor do eterno transformar-se das coisas.

Porque o melhor, enfim,
É não ouvir nem ver
Passarem sobre mim
E nada me doer!

Não se trata, todavia, de morte física, como poderia apressadamente parecer. Ao contrário, está-se aqui diante da fórmula "ter consciência da inconsciência", tão lapidarmente formulada por Pessoa. Recusando por absoluta inadequação o plano do "eu" – ser social que atua e intervém no real –, o poeta constrói um outro, do "não-eu", de onde, tal qual um divertido espectador, assiste, sem que nada possa atingí-lo, ao (doloroso) sem sentido do mundo.

Dizia-se, antes, que a canção em Pessanha não difere substancialmente, quanto à cosmovisão do artista, das outras formas por ele trabalhadas, a não ser, claro, naquilo que a canção tem de es

pecífico, de propriamente seu: o desejo de ser música. Esse aspecto musical, que poderia indiciar mudanças, ao deslocar o sentido privilegiado do poeta, a visão, para a audição, acaba, no entanto, por reiterar as forças motrizes de sua poética: a recusa à intervenção no mundo e a conseqüente passagem para um plano outro. Ali, verme liquefeito, portanto habitante de um mundo anterior à forma – é a transitoriedade das formas, em última instância que o desespera –, o poeta pode finalmente (vi)ver o espetáculo da vida.

Embora estudiosos de gabarito apontem a supremacia da visão na estética de Pessanha – coisa que não se pode negar –, a audição tem também aí lugar fundamental. Quanto mais não fosse, os versos "porque o melhor, enfim,/ é não ouvir nem ver" configurariam prova bastante para a afirmação da hipótese. O processo de associação entre o dentro e fora é realizado em Pessanha, preferencialmente, pelo olhar; mas o é também, e com o mesmo resultado, pela audição. Portanto, visão e audição são os sentidos básicos, através dos quais o poeta constrói sua trajetória do mundo do ser ao mundo do não-ser, do mundo das formas ao mundo do informe.

Para demonstração, e dadas as limitações que o texto impõe, serão analisadas duas canções de Camilo Pessanha, uma no plano do olhar, o poema que começa com "Meus olhos apagados"; a outra, no plano do ouvir, bastante conhecida, "chorai arcadas" ou "violoncelo".

Leia-se o primeiro

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Verlaine

1 *Meus olhos apagados*
2 *Vede a água cair.*
3 *Das beiras dos telhados,*
4 *Cair, sempre cair.*

5 *Das beiras dos telhados,*
6 *Cair, quase morrer...*
7 *Meus olhos apagados,*
8 *E cansados de ver.*

9 *Meus olhos, afogai-vos*
10 *Na vã tristeza ambiente.*

11 *Caí e derramai-vos*
12 *Como a água morrente.*

Inicialmente, uma observação. Diz Antonio QUADROS (1988, 118) que no famoso "caderno" de Pessanha o poema em questão não apresentava título; o que só vai acontecer quando, ao organizar e publicar a terceira edição de **Clepsidra**, João de Castro Osório põe-lhe o título de "água morrente", aproveitando a imagem do último verso. Embora o título favoreça a leitura que se fai fazer, ao destacar a idéia de liquefação/liquidação, optou-se por tratar a canção como o poeta a concebeu, sem título.

O primeiro aspecto a chamar a atenção do leitor nessa canção é a epígrafe. Não é prática usual em Camilo Pessanha sua presença. Dos cinqüenta e cinco poemas apresentados na edição organizada por Antonio Quadros, apenas dois possuem epígrafe: a canção de que se está tratando e o soneto "Ó Madalena, ó cabelos de rastos". Ou seja, 2,2% dos poemas de Pessanha recebem epígrafe. Há de se convir que é muito baixo percentual. Deixando de lado o soneto, que não é objeto do presente estudo, cabe perguntar do motivo de a canção ser encimada por uma epígrafe.

É voz corrente entre os estudiosos da vida e da obra de Pessanha que Verlaine era seu poeta preferido. Como Pessoa a respeito de Cesário Verde, diz-se, Pessanha lia Verlaine até arderem-lhe os olhos, embora lesse-o, seguramente, pelos ouvidos. Porque era a música de Verlaine – e não apenas a poesia – que Pessanha queria ouvir.

Ora, a concepção musical de Verlaine distancia-se tanto da de Baudelaire quanto da de Mallarmé, poetas que, como ele, sonharam elidir as pontes que separavam poesia e música. De acordo com Gomes (1985,52), Baudelaire queria que as palavras fossem capazes de evocar sentimentos **como** as notas musicais. A sonoridade da palavra deveria ser capaz de, sinestesicamente, reportar a imagens visuais, a sensações que se corporificariam em conjuntos imagéticos. Mallarmé, por seu lado, concebia a relação poesia/música numa perspectiva estrutural: o poema é pensado como sinfonia, com tema e variação. A utili

zação do espaço em branco, que permite dispor as palavras como notas musicais, faz com que estas possibilitem aproximações inusitadas, para além dos nexos sintáticos. Verlaine queria ainda mais que isso. Para ele, ainda segundo Gomes, as palavras deveriam reproduzir a sonoridade de determinado instrumento musical, para que se instituísse a melodia.

Não seria necessário ir muito longe para perceber-se o quão esta concepção afina com a de Pessanha. Além de alguns de seus poemas, como já se disse, reproduzirem sons de instrumentos – a flauta, a viola, o violoncelo –, aspirando pois a ser música pura, sua restante poesia é toda ela musical, único meio encontrado para expressar as analógias intraduzíveis, as evocações, os climas, as sensações, que constituem sua essência. A epígrafe deve ser lida como uma conversa (musical) entre músicos, espécie de releitura de uma peça, na qual o músico, a propósito de homenagear o outro, acaba por, sutilmente, compôr uma peça nova, que será percebida por ouvidos bem atentos.

A semelhança inicial quanto a projetos musicais afins é tão somente o ponto de partida para a construção da diferença. Sutil diferença, porém. O primeiro aspecto a ressaltar é que os dois versos de Verlaine indicam um movimento de dentro para fora, isto é, há uma sensação interior, definida, precisa, que pode, por isso, ser comparada a um fenômeno concreto exterior, estabelecendo-se uma correlação perfeita. Em Pessanha, pelo contrário, é um lento processo de transformação porque passa o "eu", que vai da observação de um fenômeno por um "olhar apagado" até à dissolvição final pela liquefação. Esse percurso situa-se, sempre, no plano do olhar, não necessitando de qualquer coisa prévia, interior, para que o processo analógico seja deflagrado.

A canção, como toda canção aliás, é exígua. Três estrofes de quatro versos cada uma. Os versos são hexassílabos, com cadência predominante na segunda e sexta. Com exceção dos versos de nº 3, que se repete como o nº 5, do verso nº 8 e do nº 11, em todos os outros o acento secundário funciona como um atenuador da regularidade

acentual, que se faz presente no poema para marcar a queda mais ou menos sistemática dos pingos da chuva. Imediatamente anterior, imediatamente posterior, o acento secundário introduz uma margem – para mais ou para menos – de imponderabilidade na duração da queda, que os versos sem acentos secundários ampliam. Os versos sem o acento secundário exercem função dupla: ao tempo em que, sozinhos, marcam a regularidade da chuva ao cair, martelada e monotonamente; próximos aos outros versos que possuem este acento, funcionam como uma espécie de espaçador, quebrando a previsibilidade rítmica (da chuva e do poema).

Indicador ainda mais preciso dessa exigüidade é o léxico utilizado na canção. O poema, a rigor, é construído sobre dez versos, já que dois versos, os de nº 1 e 3 são repetidos, tais e quais, respectivamente, como os de nº 7 e 5. Além disso, os versos de nº 4 e 6, não fora a pequena mudança introduzida no último, seriam também repetição um do outro, uma vez que sua estrutura é semelhante. Assim, dos doze versos iniciais, 2 são repetições integrais e um, parcial, deixando o poema reduzido a nove versos originais. Se se aprofundar esse processo de observação, porém, ver-se-á que um único verso – que sintomático! –, o de nº 10, não repete palavras já utilizadas em outros, ainda que sofram tais palavras pequenas modificações, como "ver", "vede", "morrer", "morrente" etc. Do total de 44 palavras dispostas no poema, apenas 8 não se repetem, embora algumas mantenham relação de proximidade, como é o caso de "afogar" e "derramar". A palavra "cair", a mais repetida, comparece cinco vezes, enquanto a palavra "olhar" repete-se por 2 vezes, e "água" repete-se uma vez. E tem-se ainda a repetição dos verbos "ver" e "morrer" nas formas "vede" e "morrente".

No nível propriamente sonoro, alguns indicadores ajudarão a compor a leitura do poema. É marcante a presença da palatal /ℓ/, que se dissemina ao longo do poema em cinco versos. Em oposição a ela, surge a profusão das oclusivas bilabiais surda e sonora /b/ e /p/ e da velar /k/.

Esses aspectos formais têm função precisa na arquitetura do poema e articulam rigorosamente seu sentido geral. A metáfora fundamental, como na maioria dos poemas de Pessanha, é a água, lugar de solução (como dissolução).

Daí a presença recorrente das consoantes molhadas, como também são chamadas em Fonologia as palatais. Ao lado delas, porém em sentido contrário, as oclusivas fazem cessar a molhação que se derramaria informemente pelo poema, funcionando como uma espécie de dique sonoro em que ficaria represada a água e o som. A alternância desses sons distintos fazem nitidamente supor a intermitência dolente das pancadas da chuva, aspecto reforçado, como já se mostrou, pela distribuição dos acentos principal e secundário ao longo dos versos.

A repetição das palavras e dos versos, tornando o poema um desdobramento do já dito, do já visto, tem por função marcar a escassez dessa chuva que dolentemente cai. Não é a chuva copiosa e retumbante dos românticos, senão uma chuva exígua, que cai morrendo dos telhados. A exigüidade das palavras e dos versos é simétrica à exigüidade dessa chuva quase invisível. (Afinal, são "olhos apagados" que são chamados a ver). A repetição, portanto, além de marcar a presença desse tênue movimento voltado sobre si mesmo – o cair de uma chuva escassa, conduz o poema (e o "eu") para uma espécie de estagnação, em que o movimento anseia por findar-se. A chuva, escassa que era, agora transforma-se num filete em que, ao invés de (tênue) movimento, sobressai o estático da morte, lugar almejado pelo "eu". O verso, único, que não traz qualquer repetição desempenha importante papel. Nele ressoam as repetições dos anteriores. Dito de outro modo, ele é uma espécie de desaguadouro das associações feitas entre os dois planos, do "eu" e do mundo. A chuva que cai acaba por contaminar de tal modo o ambiente que o sobrecarrega de uma "vã tristeza". Na verdade, essa vã tristeza é mero resultado do processo dissociador/associador, referido por Lemos (1981), levado a efeito pelo "eu", que é quem está, definitivamente contaminado pela tristeza, no seu caso, nem um pouco "vã", pois é seu único modo de (não) ser no mundo.

A disposição das estrofes é também significativa, reveladora dos procedimentos estéticos de Pessanha. O poema começa pela invocação aos olhos "apagados", solicitados a ver uma chuva, morrente, que dolorosamente cai. Esse apelo permanece presente na terceria estrofe, intensificado no desejo de fusão com as águas, a da tristeza (que se liquefaz) do "eu" com a da chuva. A segunda estrofe, todavia, ao eliminar a referência direta à chuva, parece supor a intesecção dos dois planos, "olhos" e "chuva". Fica-se com a sensação de que agora são os olhos que escorrem pelos beirais, como se a fusão pretendida na terceira estrofe já se houvesse realizado, sem que a consciência do "eu" tivesse percebido. A repetição literal de um verso e parcial de outro – os de nº 4 e 5 – não é o bastante para que se impeça a impressão de que se saiu de um plano, a chuva, para outro, os olhos. Ao contrário, a repetição reforça-a na medida em que, sendo comum a ambos, cria entre eles inevitável relação de contigüidade.

Como se viu, o processo, como sempre, é o de dissociação/associação no qual recortes do real, que já aparece em fragmentos aos olhos do "eu", são associados de modo exclusivamente pessoal, por via de um olhar que se recusa a obedecer a coordenadas espácio-temporais orientadoras.

No caso do poema que ora se discute, trata-se de um olhar "apagado". Com se poderia ler esse olhar "apagado" que é solicitado a ver a água da chuva cair? Ora, "apagado", aqui, há que se relacionar com o "lânguido" e "inerme" do poema "Inscrição" que abre a **Clepsidra**, palavras que dizem da **disposição** para o "eu" enfrentar o mundo. É um "eu", pois, como já se apontou, derrotado por antecipação: seu olhar carece do brilho (e) da luz.

"Apagado" é metáfora de peso na estética de Pessanha. Trata-se da idéia, tantas vezes recorrente em sua poesia, da aspiração, ou melhor, da constatação de que o mundo do informe é o único reino possível para um "eu" incapaz de perceber o mundo como totalidade significativa. Ora, um "eu" que vê do mundo apenas pedaços sem relação de sentido entre si não pode mesmo aspirar a luz (e seu brilho).

Diante da luz, toda penumbra transforma-se em nitidez, em fixidez. As formas surgem em toda sua certeza e magnitude. Nada pode lhes ameaçar o contorno. Mas esses contornos, certezas, nítidos e fixos requerem um olhar que os alimentem e lhes dê estatuto de formas, comparando-os, medindo-os, pesando-os, aproximando-os ou distanciando-os do conjunto das formas existentes no mundo, de modo que cada qual ocupe seu lugar (único) na "máquina do mundo". Sabendo-se incapaz de tão árdua tarefa – que só parece pequena aos pobres de espírito – o "eu" anseia pelo mundo do informe, onde, pela ausência de contornos, as formas ainda não o são.

"Apagados", os olhos trazem em si uma deficiência congênita: são incapazes de divisar o contorno das coisas. Tarefa inútil o tentar olhar, posto que aquilo que se vê não é nunca aquilo que **é**, não é nunca aquilo que se deveria **ver**. O olhar "cansado de ver" é decorrência dessa tarefa inútil que é o ver sem ver. Também assim a "vã tristeza ambiente". Ela não é imanência das coisas, mas resultado da intervenção falhada do olhar. Arredio à investida desse olhar que tenta aprendê-lo mas não consegue, o mundo (a)parece como um aglomerado disforme de fragmentos. Não possuindo a força necessária – o brilho da luz – para pôr ordem na desordem que se mostra, ordem que equivaleria à alegria da descoberta do sentido, o "eu" vê-se cercado pela "vã tristeza", na qual anseia por apagar-se, livrando-se da tarefa de ver sem ver.

Poder-se-ia pensar, em princípio, que esse apagar-se teria que ver com algo como a morte física, panacéia cristã para todas as dores. Mas não. Aqui, como em quase toda a poesia de Pessanha, o afogar-se, cair e derramar-se diz do desejo, aspiração suprema do "eu", de, pela fusão com os elementos naturais – a água, principalmente –, ultrapassar a fronteira do mundo, triste e vão, das formas, e poder habitar enfim o reino do informe, onde tudo está ainda por ser. O derramar-se "como água morrente" do final do poema, ao invés de implicar um fim com o "morrente" poderia fazer crer, supõe um (outro) começo: a solução, afinal, é a dissolução.

O olhar, como já se disse, é o mecanismo privilegiado

pelo qual o "eu" na estética de Pessanha tenta (inutilmente) apreender o mundo na sua irremediável passagem. O ouvir, embora menos significativamente, é também de grande importância. Leia-se o poema seguinte.

Chorai arcadas
Do violoncelo!
Convulsionadas,
Pontes aladas
De pesadelo...

De que esvoaçam,
Brancos os arcos...
Por baixo passam,
Se despedaçam,
No rio, os barcos.

Fundas soluçam
Caudais de choro...
Que ruínas (ouçam)!
Se se debruçam
Que sorvedouro!...

Trêmulos astros...
Soidões lacustres...
- Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas!
Blocos de gelo...
- Chorai arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo.

Muitos estudiosos da obra de Pessanha já se detiveram, com minúcia, sobre este poema que, na primeira edição da **Clepsidra**, trazia o nome de "Violoncello". Dentre esses, destacam-se as leituras feitas por Lemos (1981), Gomes (1976) e também por Massaud Moisés, não publicada, citada pelo mesmo Gomes (1989), que vê o "Violoncelo" como um "poema icônico", uma vez que suas cinco estrofes de cinco versos cada funcionariam como um símile do instrumento, descrevendo-o em suas partes. Essas leituras, por certo, ressoarão na que ora se pretende fazer da obra-prima de Passanha.

O primeiro aspecto a ser marcado é o deslocamento do

sentido com que o "eu" trabalha no seu processo de apreensão do mundo. Enquanto, como se demonstrou anteriormente, o olhar é o sentido privilegiado em Pessanha, tentando desesperadamente fixar as formas que se diluem no trânsito do tempo, e descortinando por isso, o sem sentido do aglomerado dessas formas do mundo, o ouvir, nesse poema, assume-se como sentido primeiro, pois que é tão-somente através dele, exclusivamente através dele, que o poema se constrói. Evidente que, deslocado o sentido, modificam-se também os procedimentos, seja os de apreensão do mundo, seja os da construção do poema. No primeiro caso, trata-se de associar música de um violoncelo e imagens (auditivas) por ela estimulada; no segundo, de o poema construir-se, também como música, obrigando o leitor a estabelecer vínculos entre linguagens distintas, ou seja, de operar com a noção de significado – por que afinal o poema é feito de palavras – onde, a rigor, sua ausência é que seria a demanda. É como se fora uma armadilha. O "eu" pode fazer toda e qualquer associação – como faz – entre a música que ouve e as imagens que ela evoca. Mas não assim o leitor: a música do poema **obriga-o** a situar-se no limiar das duas linguagens. Música, sim, mas música **e** significado.

O poema desenvolve-se em cinco estrofes de cinco versos cada uma. Mas tal simetria – cinco e cinco – parece manter-se no plano meramente distribucional, diga-se assim em falta de conceito melhor. Submetido a observação mais detida, o movimento das estrofes faz avançar umas pelas outras adentro, criando verdadeiros blocos rítmicos, nos quais conta fundamentalmente o fluir de certos traços sonoros – não é, afinal, de música que se trata? Assim, há um movimento que vai do verso 1 ao verso 10, perceptível tanto pelo encadeamento sintático quanto pelo ponto ao final do verso 10, que o trava. Os versos 5 e 6, embora marquem fim e começo de estrofe, respectivamente, transitam de um para outro quase como se não houvesse pausa alguma entre eles. A terceira estrofe, como se verá adiante, encerra um movimento, que começa e termina nela mesma. A seguir, tem-se um outro movimento, que se inicia no verso 16 e vai até o verso 22, marcado esse pelo aspecto cumulativo e também pela ausência de tempos

verbais. Por fim, o quarto e último movimento reduz-se aos três versos finais da última estrofe, e que são uma volta (diferente, muito diferente) ao começo, como se novo ciclo estivesse se iniciando. Os versos são tetrassilábicos, um metro não muito comum em poesia, menos ainda na de Pessanha. Em toda a sua obra, pelo menos na que por ora se conhece, "Violoncelo" é o **único** poema escrito em verso de quatro sílabas. Que motivos levariam o poeta a exercitar-se em metro tão singular? O estudo das estrofes nos seus vários movimentos – quatro, precisamente – pode indicar o caminho para algumas respostas. Seria mera coincidência a presença desses quatro movimentos, distribuídos por cinco estrofes em versos de quatro sílabas? É de se crer que não. O violoncelo é instrumento de quatro cordas, como se sabe. Nada mais provável de que um poema que se pretenda música de violoncelo tente "reproduzi-la", buscando um máximo de fidelidade. Assim, tanto os movimentos das estrofes quanto o número de sílabas – quatro e quatro – tem que ver com as quatro cordas – e seus sons e tons distintos – do violoncelo, como, aliás, já apontara quanto ao número de sílabas o Prof. Massaud Moisés.

Embora estruturado em 4 sílabas, os versos, como as estrofes, obedecem a um movimento próprio, marcadamente musical, que os alonga ou diminuem segundo conveniências puramente sonoras. Veja-se a primeira estrofe, por exemplo. Os dois primeiros e os dois últimos versos podem ser lidos em contínuo, como se fossem (longos) versos de oito sílabas. Não assim o terceiro. Lidos os dois primeiros, o terceiro põe-se como barreira, chamado atenção sobre si, e impedindo a livre passagem para o quarto verso. É como se fosse uma espécie de ponte – palavra que será de grande utilidade na leitura do poema – entre aqueles e estes: o contínuo só pode transitar para os últimos versos depois de deter-se sobre o terceiro. O sexto verso, como já se disse, continua o movimento que vem do quinto, como se houvesse apenas leve pausa entre eles. Esse movimento recebe, também, pequena pausa ao final do verso 7; é rapidamente retornado no verso 8, para estancar de vez ao 10.

Mudando completamente de tom, o movimento que se inicia

no verso 11 faz pequena pausa ali, para, em seguida, ir até o final do verso 12. Os três versos seguintes, 13, 14 e 15, ao retornarem o movimento do verso 12, entrecortam-no, adensando-o, pelo que fazem ressoar em cada um deles. Ou seja, embora mantenham um fluxo circulando de um para o outro, esses versos querem-se, primeiro, sozinhos; só depois em conjunto.

Os versos de nº 16 até o 22 são todos semelhantes quanto ao movimento. Querem-se, sempre sozinhos, formando uma espécie de somatório de coisas heterogêneas.

Os três últimos repetem o procedimento já visto na primeira estrofe. Com uma diferença. Enquanto ali o terceiro verso separava dois de cada lado, aqui o terceiro separa apenas um, como se a música tivesse se enfraquecido, caminhando para a dispersão.

No nível dos fonemas, confirma-se o que já se viu até agora nos planos da estrofe e do verso. Nos dez primeiros versos é predominante a presença do /a/, fazendo correr o contínuo sem qualquer esforço, uma vez que o /a/ é o fonema que menos esforço requer na sua realização. Pelo contrário, encontram-se ali pouquíssimas realizações do /u/. Esse quadro, todavia, vai-se inverter completamente na terceira estrofe. Ali é o /u/ que passa a predominar, demonstrando completa mudança de movimento e de tom.

Se ali o /a/ representava sonoramente um contínuo que flui sem impedimento, aqui, o /u/ pretende marcar a noção de uma violenta profundidade. O quadro mudará outra vez nas estrofes seguintes, onde o /a/ voltará a ser fonema predominante, mas sem a supremacia que apresentava nos dez primeiros versos. O porquê disso é que a tensão do poema resolve-se na terceira estrofe, de maneira que as últimas duas funcionam como – para usar a palavra apropriada – desaguadouro do que até ali ocorreu. Não há, por conseguinte, razões maiores para que predomine um ou outro fonema, em termos absolutos.

Se se observar o poema do ponto de vista dos sons consonânticos, algumas chaves para sua leitura podem ali ser encontradas. É notória a presença das sibilantes, sejam as surdas ou sonoras. Estas últimas, como mostrou Lemos (1981), estão presentes não só em situações como em "pe/z/adelo", mas também em "ponte/z/aladas", possibilitando perfeita alternância entre elas, as sonoras, e as surdas, que se derramam, estas, por todo o poema. As oclusivas – bilabiais, dentais e velares – também elas disseminadas por todo o poema, quase na mesma proporção que as sibilantes, é que garantem em sentido lato a alternância sonora sobre a qual se constrói o poema.

As líquidas, por sua vez, são responsáveis, quando em aparições espaçadas, pela introdução de um terceiro elemento, na ordem binária, elastecendo, por assim dizer, a emissão sonora. Quando em aparição concentrada, todavia, como é o caso da estrofe quatro, desenvolvem função completamente distinta. Se nas três primeiras estrofes o entrechoque entre vogais dá conta da tensão e de seu adensamento sobre que se funda o poema, na quarta, as líquidas, em confronto com as vibrantes, dizem do ressaltado dessa tensão. Assim, há um movimento que se inicia no /a/, que, com o auxílio de outras vogais, /e/ e /o/ basicamente, segue sem grandes percalços, até defrontar-se com a fúria caudalosa do /u/ que o traga, fazendo-o desaparecer completamente, para ressurgir, em seguida, calmo e fragmentado, nos /ℓ/ e /r/ da quarta estrofe, indo até o segundo verso da última estrofe, quando o ciclo – agora em pedaços de som – se reinicia.

Isto posto, cabe articular todos esses elementos na leitura globalizante do poema.

Um violoncelo toca, eis o ponto de partida – e de chegada – do poema. A partir da música, o "eu" faz uma série de associações em cascata, que não obedecem a qualquer ordem lógica exterior, senão à lógica interna do processo associativo. Um violoncelo não toca: chora. Ou dito de outro modo, mais fiel: o violocenlo toca choro. Mas não é choro calmo, correntio; é, antes, choro convulso, soluçado, que se interrompe para voltar rapidamente sobre si mesmo. Enquanto flutuam no ar, as notas desse choro musical (pois se trata muito mais de choro musical do que de uma música chorosa) transformam-se em difusas e estranhas imagens. Provavelmente pelo espaçamento que deixam entre si, além de serem produzidas por um arco, as notas convulsas transformam-se em pontes que voam. O material de que são

construídas, choro, é o sonho. Ou não seria música! Como a música de que se originam é choro, e choro intranquilizador, o sonho é pesadelo. Mas de que pesadelo se trata? As pontes, como todas elas, são construídas sobre arcos, para que possam dar vazão às águas que correm sobre elas. Afinal, é para isso que servem as pontes. O pesadelo – porque a música é choro – decorre do fato de sob essas pontes se despedaçarem os barcos, que deslizam nesse rio de sonho e de som. Ora, está-se aqui diante de um dos mais fortes elementos da estética de Pessanha: a constatação desesperada da marcha desarrazoada do tempo, que, em não fixando nada, tudo destrói. O que desespera o "eu" é a impossibilidade de ter esses barcos **inteiros**, como deveria ser. Ou, o que é o mesmo, seu desespero decorre do fato de só poder ter esses barcos aos pedaços, sem que jamais possa experimentar sua **inteireza**. É de sentido das coisas que se trata, em última instância. Ou melhor, é da **ausência** de sentido das coisas que se trata, uma vez que estas só podem se apresentar, dispersamente, aos pedaços, impossibilitando – para sempre – sua organização em um todo. Daí o pesadelo, que tem como fonte primeira essa dispersão fragmentária do mundo.

O pesadelo, todavia, porque próprio dele, não pode ser fluxo contínuo. Música, poema e rio parecem convergir enquanto ritmos numa mesma direção – o ponto final do verso dez. Até aí, tem-se a impressão de que, apesar do atropelado da música (e de barcos que se quebram), há um rio que, sob pontes, corre para algum lugar, assim como o poema corre para o verso dez.

Com o adensar-se da música/choro, o rio perde seu rumo e o poema perde seu ritmo. O rumo do rio agora é a espiral do redoinho, que tudo traga. Pontes, arcos brancos das pontes, pedaços de barcos, tudo desaparece na fúria destruidora dessas águas, que têm o poder de juntar em si, de trazer para um espaço comum, coisas de campos completamente distintos, sem que entretanto possa estabelecer nexos entre elas. Talvez não haja melhor imagem do inferno em que jaz o "eu" poético de Pessanha que o sorvedouro. Além de nada escapar a seu apetite insaciável, pois que funciona como um inevitável desagua douro, o redemoinho, pelo seu aspecto espiralado, caracteriza o tempo

em seu aspecto circular. Até que mudem as condições, ou seja, até que algo exterior faça as águas se acalmarem, o redemoinho gira interminavelmente sobre si mesmo, fazendo com que as coisas aprisionadas – porque é mesmo de prisão que se trata, em si apareçam e desapareçam a momentos regulares, sem que nada possa alterar-lhes tal (per)curso. E ali eles viverão cumprindo o miserável estigma de, porque ruínas, estarem juntas porém para sempre separadas.

Portanto, o que antes, ainda que sonho mau, parecia possuir nexo entre si – pontes/arcos da ponte/rio/barcos –, gerando ilusão de um contínuo (de sentido), deságua no sem sentido violento e destruidor (acústico) de sorvedouro: "Que ruínas (ouçam)!". Perdido o rumo do rio, o poema também deságua num sorvedouro. Se antes a predominância da vogal a marcava o lado mais ou menos claro – se isso é possível – do pesadelo, em que o contínuo fazia presumir um certo (embora tênue) sentido, agora, a presença do u faz com que se ouça a profundidade sombria do sorvedouro, que tudo arruina na sua circularidade sem fim.

Cessados os caudais de choro, isto é, eliminada a fúria que o fez brotar, estanca-se o sorvedouro em seu movimento circular. Agora, tudo destruído pela vertigem caudalosa das águas enfurecidas, o que já fora rio é tão somente um (pequeno) mar morto, no qual, sob a luz bruxuleante das estrelas, bóiam, à deriva, os cacos que restaram do trabalho realizado pelas águas do sorvedouro. Em cinco versos – do 17 ao 22 – tal como na paz funérea do lago, bóiam sobre o poema esses fragmentos, em que a presença marcante das líquidas e bilabiais, alternando-se rapidamente, acentua seu aspecto quebradiço. Além do mais, a ausência completa de verbos nesses cinco versos reafirma a sensação de acumulação por um lado, e de isolamento, por outro, selando de vez a impossibilidade de reunir tais pedaços num todo, aspiração, aliás, que já não mais tem lugar, por de todo descabida.

Resta, assim, o continuar do ciclo – da música, do pesadelo e do poema –, que se reinicia no verso 23. Naturalmente, "ciclo", aqui, não diz do mesmo, do recorrente, senão da impossibilidade de estabelecer-se um ponto de chegada, o que é enfatizado pelo "despe

daçadas" da estrofe final. Observe-se, ademais, que embora ali sejam repetidos integralmente dois versos da primeira, sua disposição é diferente, na medida em que são obrigados a abrir espaço para que o "despedaçadas" seja intercalado entre eles. Assim, o "despedaçadas" da estrofe final guarda estreita relação com o "convulsionadas" da primeira, no sentido de que, deste àquele, vai-se do nexo (precário) do sentido à sua ausência completa. A intercalação do verso - note-se que o seu simétrico é apenas posposto - pretende marcar, estruturalmente, a "vitória" final do processo de "espedaçamento".

Agora já não é uma música/choro que toca. São cacos de música que se ouvem, os quais podem apenas construir fragmentos correlatos, sejam aqueles que bóiam na "água morrente" do lago solitário, sejam aqueles que bóiam na superfície do texto, desamparados pelos verbos ou forçando zonas de silêncio entre versos contíguos, pelo processo suspensivo da intercalação. Seja de que tipo for, padecem esses fragmentos - todos eles - da mesma maldição: a de, pelo fato de jamais poderem se encontar, negarem o contorno das coisas, negando ao "eu", como conseqüência, qualquer possibilidade de situar-se, ainda que precariamente, no real.

Assim, e a modo de conclusão, dois aspectos podem ser observados na canção de Pessanha. O primeiro é que, quanto aos temas, sua canção não apresenta uma especificidade, algo que a distinga do conjunto de sua poesia, o que confirma a tese (Moisés, 1989) de que a canção é forma tematicamente aberta. O segundo, por viver esse aspecto dual - aferrada à palavra e ansiando pela música - a canção de Pessanha vê-se submetida a rigoroso esquema musical. Sua arquitetura, tão modelarmente construída, chega ao limite de fazer-se icônica, como se pode notar no poema "Violoncelo". Aí, como de resto no (exíguo) conjunto de suas canções, as palavras parecem viver por si mesmas, pelo som que produzem e pelo que se possa construir a partir daí.

R E S U M E

Mouvement musical par excellence, le Symbolisme fait de de la chanson sa limite: un peu plus et le poème ne serait pas parole poétique. Dans la poésie portugaise, Camilo Pessanha est l'auteur qui atteint cette limite. Sa chanson est une recherche obsessionnelle de cette musique qui résonne à l'intérieur de la parole, en faisant vibrer des sonorités endormies et - peut-être à cause de cela - inusitées. Le résultat est une poésie exigeant un travail ardu de la part du lecteur, qui se voit obligé d'organiser un sens (probable) quand il l'affronte, car le sens n'est jamais donné préalablement. C'est ce que cet article prétend montrer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.

COELHO, Jacinto do Prado (Direção). *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinha, 1981, 4 v.

_____. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso (Seleção de textos, comentários, introdução geral, bibliografia e Índice de nomes). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *A metafora cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo: USP, 1976. (Tese mimeografada).

GUIMARÃES, Fernando. Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa. In:___. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.

LEMOS, Ester de. *A clepsidra de Camilo Pessanha*. 2.ed., Lisboa: Verbo, 1981.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MOISÉS, Maussaud. *A criação literária - poesia*. 11.ed., São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Literatura: mundo e forma*. S. Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *História da literatura brasileira - O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1982.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e poemas dispersos*. (Introdução, organização e notas de Antonio Quadros). Lisboa: Europa-América, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.

PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro; Organização Simões, 1955.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Aproximações da poesia de Camilo Pessanha. In: ___. *Ensaios de escreviver*. Porto: Inova, 1970.

SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha*. Lisboa: Arcádia, s.d..

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1985.

A SOBERANIA DO EU EM O LUSTRE DE CLARICE LISPECTOR*

Judith Grossmann
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

A análise crítica do romance em questão é aqui conduzida com base na teoria freudiana do narcisismo.

O Lustre (1946) de Clarice Lispector se constitui num momento privilegiado para o estudo da tensão entre o individual e o coletivo existente na obra literária, vez que esta tensão se encontra tematizada através da personagem-protagonista da mesma, Virgínia. Através desta, de sua problemática e de sua caracterização, são exploradas todas as nuanças e matizes de como se produz o imbricamento destas categorias e de como se efetua a separação das mesmas, as decorrências do imbricamento e da separação, as dificuldades desta coalescência e deste corte, num período da sua vida que vai da infância à maturidade.

Pelas intrincadas relações que se estabelecem entre o tratamento do tema, a protagonista, a autora da obra e a produção do texto, a problemática de Virgínia acaba por metaforizar plenamente o mesmo tipo de questão no que se refere à estrutura da criação literária. Esta é, ademais, uma lei geral da criação literária, pois nenhum elemento da mímese dos objetos representados deixa de incidir sobre o outro objeto onipresente na representação, que é a própria criação literária.

Virgínia, em quem todas as dificuldades e distúrbios deste grande tema da condição que é a compatibilização do individual e do coletivo estão exacerbados, começando concreta e realista, se torna, em algum nível, num modelo, num arquétipo, numa alegoria do mesmo, cuja interminabilidade congênita é ainda mais acentuada pelo término brusco de sua vida, já que ela morre atropelada. A natureza inconclusa do tema faz com que a inconclusão de sua história se torne paradigmática.

---

*O presente trabalho foi apresentado no Seminário Comemorativo Freud (1939-1989), promovido pelo VEL - Grupo Freudiano da Bahia, Instituto de Letras da UFBA e Consulado da Áustria em Salvador-BA, na Academia de Letras da Bahia, no período de 18 a 22 de setembro de 1989.

A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito. (LISPECTOR, Clarice. **O lustre.** *Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.324*)

A obra, em sua totalidade, é um desenho minucioso, milimetrado, realista, de como a libido do ego, que fazemos equivaler à categoria do individual, e a libido objetal, que fazemos corresponder ao apelo da realidade e do coletivo, ora tendem a se exercer simultaneamente, como nos indivíduos normais, ora tendem a se exercer em separado, como nos neuróticos, sendo a protagonista e a autora, da qual aquela é projeção, expressões da combinação destes dois tipos de libido, que costumam se exercer livremente no poeta, dele fazendo o mais representativo dos homens e a da humanidade em geral[1].

Virgínia, como já está expresso pelo nome, ele próprio uma micro-estrutura do tratamento do tema, é um ser essencialmente virgem, intocado, narcísico, que, no entanto, tal como o texto literário, se destina a circular no mundo, a se vulgarizar, a se universalizar, quem sabe a se prostituir (daí o tema das prostitutas e o fato dela ser confundida com uma delas), a ser tomada pelo que não é. Dados estes dois traços de sua caracterização, nela se digladiam dois impulsos antitéticos, um forte impulso narcísico e uma prodigalidade de energias libidinais derramadas sobre os objetos do mundo. A partir destas duas forças contrárias, se estabelece o combate que é característico do ser humano em geral, o de ficar restrito a si mesmo ou de derrarmar-se sobre o mundo. Este combate é ainda mais dramático no escritor, pois, incapaz de resolver o conflito em termos inteiramente pragmáticos, elabora uma construção, o texto, que, como um filho, é ainda parte do seu ego, servindo de ponte, de caráter narcísico, entre este ego e demais egos e objetos do mundo. Esta possibilidade que vemos no texto, esta ponte que ainda é o próprio e já é o outro, não sendo nem o próprio nem o outro, foi aventada por Freud, no que diz respeito ao filho propriamente dito[2].

O forte impulso narcisista de Virgínia gera um grande apego à sua infância, quando o estado narcísico impera em sua integridade, um desapego aos objetos aos quais efemeramente adere (a família, os parentes, o amante, os amigos), para os quais sua libido é provisoriamen

te canalizada e depois subitamente retirada, ocasiona a importância fundamental que ela dá ao sono e até ao mal-estar físico como formas de retirada narcisista[3]. Por outro lado, a problemática das crianças e dos filhos ganha um vulto extraordinário, pois no amor a ambos poderia haver uma combinação perfeita do estado narcisista (o amar-se a si mesmo) e do amor objetal (amar ao próximo como a si mesmo). Mas estas soluções são falidas, pois sendo sempre uma criança, Virgínia só pode ter as crianças como rivais e se apresenta indecisa quanto a ter filhos nos quais encontrará rivais igualmente.

A precariedade e falência da protagonista aponta para a solução superior da autora, que é a da produção de um texto como uma extensão de si mesma e como um espelho, no qual está refletido o seu próprio corpo. O ato de escrever o texto é o ato erótico e sensual por excelência, pois para ele pode fluir, sem qualquer desperdício, e no sentido excelente da usura como aquisição da identidade, a libido do ego, encontrando novamente neste cofre o próprio corpo da autora, o seu próprio ego como objeto. Certamente a idéia de auto-erotismo, presente na atitude narcísica, está presente na produção de um texto[4].

***

Tomemos em **O lustre** o primeiro grande tema da valorização da infância e da virgindade como o da soberania de uma posição libidinal invejável, dentro da qual impera o auto-amor e o estado narcisista inflacionado, garantindo, durante toda a vida, um estado de amorosidade pelo mundo, como reflexo do ego enamorado de si mesmo. Esta característica de enamoramento de si mesma e do mundo diz respeito tanto à heroína, quanto à escritora, quanto ao texto, fazendo coincidir o mais individual com o mais coletivo.

Este apego à virgindade e à infância, além de ser o tema de Virgínia, é mais do que isso, é o tema feminino por excelência, o tema do narcisismo feminino, de não se conceder mesmo concedendo-se, de ficar restrita a si mesma, mais o da inimizade atávica entre o homem e a mulher:

somos inimigos, meu amor, para sempre.[5]

Este tema contém um reforço na caracterização da mãe de Virgínia e de sua irmã, Esmeralda. Eis o que se diz sobre a mãe:

> *Do tempo de solteira guardaria com amor uma camisola fina pelo uso como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa.* (p.19)

Mais tarde, num diálogo com Virgínia, a mãe se pronuncia sobre a presença masculina:

> *— Ah, minha filha, todas as mulheres sabem que um homem incomoda muito.* (p.280)

Esmeralda, justamente por ser feminina demais, permanece sozinha, é incapaz de sair de si mesma e do círculo familiar:

> *Pobre Esmeralda, bordando calças de cambraias, queimando perfumes no quarto, o corpo exacerbado como um limão — sua feminilidade era quase repugnante a outra mulher.* (p.102)

Quanto à Virgínia, mulher adulta, experimenta uma intensa nostalgia e sensação de perda de integridade em relação à sua infância e à sua virgindade:

> *O amor viera numa só vaga apagando a espera. Mas a força que possuíra quando era virgem ela jamais a teria de novo.* (p.112)

> *Virgínia era um apelido cheio de paz atenta como de um recanto atrás do muro, lá onde cresciam finas ervas como cabelos e onde ninguém existia para ouvir o vento. Mas depois de perder aquela figura perfeita, magra, tão pequena e delicada como o maquinismo de um relógio, depois de perder a transparência e ganhar uma cor, ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia, de tão fresca e sombria antigüidade. Sim, e também poderia ter sido em pequena tranqüilamente Sibila, Sibila, Sibila. Virgínia...* (p.296)

Além do reforço da mãe e da irmã na caracterização de Virgínia, há uma galeria de mulheres, em oposição a um elenco razoável de homens, cujo perfil consolida o que chamaremos de completude da natureza feminina, equivalente a um estado narcísico inflacionado, aquilo que Freud chama de autocontentamento consigo mesmas das mulheres[6]. Este autocontentamento decorre, acrescentamos, do fato de terem as mulheres possibilidade de gerar filhos e nos filhos exercerem, simultaneamente, o amor a si mesmas e o amor ao outro. Correndo, aparentemente, o risco da alienação em si mesmas, elas, na verdade, na maioria dos casos, não correm risco algum, já que estão prontas a derramar, sobre o mundo em

geral, este amor que aprendem a exercitar com os filhos, de fundo narcísico e maternal, disseminado, coletivo, social.

Esta amorosidade feminina se reflete sobre o discurso da autora, fazendo do discurso literário, e não porque seja emitido por uma mulher, um discurso, em sua natureza e essência, feminino e amoroso, simulacro do filho, um filho teórico, imaginário, ideal, mais plausível de ser amado do que um filho puramente real, gozando ainda das qualidades deste, uma vez que o texto produzido mantém uma qualidade concreta de corpo:

> *E foi tão corpo que foi puro espírito.*[7]

À mencionada galeria de mulheres, o homem traz sempre uma ferida narcísica, o que torna a relação entre o homem e a mulher, por mais perfeita, imperfeita. Este fato produz, de um lado, uma irmandade de mulheres, do outro, uma fraternidade de homens. A mulher está sempre mutilada por uma relação com o homem, à qual não pode escapar, pois o contrário também faria dela um ser igualmente mutilado, uma solteirona. Ao se referir a uma mulher que vira num ônibus, narra Virgínia (que se confunde com a narradora) o seguinte:

> *ela era casada e ferida, via-se isso, via-se isso.* (p.269)

Os homens, por sua vez, sentem como uma ofensa inescapável a natureza feminina, e tendem a perceber as mulheres como prostitutas:

> *Terminam me estragando, tanto gostam de mim, pensou ele sorrindo pela anedota. A delicadeza, a força com que eu as abraço, as prostitutinhas, encanta-as simplesmente, concluiu curioso e fatigado.* (p.203)

Nesta galeria de mulheres e neste elenco de homens, Virgínia e seu irmão Daniel são, até certo ponto, seres de exceção, detentores de uma inata androginia, que lhes possibilita tanto se encerrarem no auto-amor, quanto se dedicarem, embora provisoriamente, ao amor objetal. Virgínia se constitui, em maior dose, por ser mulher, e Daniel, em menor dose, por ser homem, em projeções do artista e do poeta, arquétipo universal. Virgínia é um misto de solteirona (virgem) e de amante (prostituta), fechando-se em si mesma e abrindo-se para o mundo, espécie de súmula do individual e do coletivo, que jamais poderia ficar restrita ao papel de esposa. Daniel, o irmão, por seu lado, tem uma rela

ção intelectual com Virgínia (mais tarde refletida pela relação de Virgínia com o porteiro do prédio onde mora), uma relação ascética, com seus laivos inevitáveis de incesto. Ambos são companheiros, camaradas, nem homem, nem mulher, o que faz, finalmente, numa relação de igual para igual, a relação homem/mulher. A vida interior de Virgínia é o reflexo da vida de uma escritora-mulher. O que resume a problemática é a frase do porteiro, quando Virgínia e ele se dedicam, em conjunto, a uma tarefa intelectual, a leitura da Bíblia:

...a mulher também é homem, compreende? (p.156)

O grande tema da virgindade é um só com o tema da infância de Virgínia, quando vigora o estado de narcisismo primário da criança afirmado por Freud[8], a monarquia do ego, compatibilizada, já, com os primórdios de uma libido objetal, exercida, no caso dela, sobretudo em relação aos homens, o pai, o irmão e seus substitutos. Mas o ego é, predominantemente, monárquico, neste estágio, como prosseguirá sendo mais tarde, pois em Virgínia isto é uma questão de natureza, sua natureza artística e poética. É o que ela percebe no quarto de hóspedes (hóspede que ela é), na casa do pai, na expressão desta soberania do ego:

Eu poderia matá-los a todos, (p.75)

Podemos presenciar em **O lustre** duas etapas deste tema, a primeira, a da imersão na libido do ego (infância na Granja), a segunda, a da emersão da libido objetal (maturidade na Cidade), estabelecendo-se uma permanente nostalgia do estado anterior. Numa terceira etapa, que precede à morte da heroína, ela tenta um retorno mal sucedido à infância, fazendo uma viagem à Granja, de onde regressa à Cidade para morrer e fechar o ciclo.

Na infância, Virgínia tenta uma proeza em geral acima das forças de uma criança, mas da qual uma criança é igualmente capaz, menina ou menino, mas, sobretudo, uma menina, amar tão fervorosamente o seu ego quanto a um objeto, fundir-se com este objeto num amor absoluto e total. Isto se dá sem incompatibilizar as duas libidos, mas antes compatibilizando-as, narcisismo e libido objetal, como, de fato, só o pode uma mulher (seu talento especial), e apenas um certo tipo de homem, o homem apaixonado, capaz de incluir a natureza masculina e feminina[9], mais o poeta, por definição o ser permanentemente apaixonado, que

inclui as duas naturezas, masculina e feminina.

Ao amor absoluto — quase uma dor — por Daniel, causado tanto por sua masculinidade quanto por um apelo intelectual, se opõe, em Virgínia, um amor fervoroso pelo seu eu. Virgínia é uma pequena chama que arde, uma definição da paixão infantil que não se apazigua, que não se extingue na armadilha da sexualidade, na retribuição de prazer que é dada em troca do dispêndio das energias sexuais[10]. Este contraste entre paixão infantil e paixão adulta fará das paixões adultas baseadas na carência sexual um regresso ao paraíso da paixão infantil aqui expressa:

> *Apesar de que ele era às vezes tão bruto que num gesto apagava uma menina. Ela ficava pálida e vertiginosa entre os instantes ofendidos. E amando-o tanto quanto já mais poderia amar.* (p.64)

Em contrapartida, no outro prato da balança, em um delicado equilíbrio, está, em Virgínia, o fervoroso amor pelo seu próprio reflexo no espelho e a idéia do culto do eu na Sociedade das Sombras, fundada por ela e por Daniel:

> *A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A Sociedade das Sombras falou.* (p.67)

Permanentemente, como Narciso, Virgínia namora, está enamorada de sua imagem no espelho, apenas que aqui (como no caso da escritora) este idílio consigo mesma favorece o idílio com o mundo:

> *— Eu, disse para o vidro gelado numa voz sedosa e rouca. E seu corpo dissolveu-se com o som no ar escuro do quarto.* (p.60)

> *Olhava-se no espelho, o rosto branco e delicado perdido em penumbra, os olhos abertos, os lábios sem expressão. Ela se agradava, gostava daquele seu jeito fino, tão sinuoso, dos cabelos sombreados, de seus ombros pequenos e magrinhos. Como sou linda, disse. Quem me compra? quem me compra? — fazia um ligeiro muxoxo ao espelho — quem me compra: ágil, engraçada, tão engraçada como se fosse loura, mas não sou loura: tenho lindos, frios, extraordinários cabelos castanhos. Mas eu quero que me comprem tanto que...que...que me mato! exclamou e espiando seu rosto espantado com a frase, orgulhosa de seu próprio ardor, riu uma gargalhada falsa, baixa e*

brilhante. Sim, sim, precisava de uma vida secreta para poder existir. (p.74-5)

...olhava-se no espelho: aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso mas angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado. (p.81)

O silêncio rodeou-a impalpável e ela então serenou, olhou para o espelho sombriamente brilhante. Obstinada fitava o rosto procurando definir sua fugitiva magia, a suavidade do movimento de respiração que o iluminava e apagava devagar. A corrupção banhava-a de uma doce luz. Assim pois lá estava ela. Assim pois lá estava ela. (p.84)

A segunda etapa do tema considerado se inicia com a ida de Virgínia para a cidade, e mesmo antes, quando Virgínia, ainda em Granja Quieta, em sonhos, perde a virgindade:

De algum modo ela já não era virgem. Vivera mais do que sonhara, vivera, ela o juraria sinceramente embora também soubesse da verdade e a desprezasse. (p.78)

Ultrapassada a infância e perdida a virgindade na cidade, tudo é nostalgia e, estranhamente, crítica do estado anterior, que ela procurará, inutilmente, restabelecer em seguida (como num laboratório), numa metáfora perfeita da atividade psicanalítica e da atividade artística e literária (sobretudo a lírica), retornando a Brejo Alto e Granja Quieta, para logo voltar à cidade e morrer, já que tudo o mais seria repetição compulsiva.

Durante sua permanência na cidade e no caminho de volta à Granja Quieta, Virgínia, quer vivendo sua experiência amorosa com Vicente, quer afastando-se desta experiência, inventaria a perda da sua virgindade e de sua infância, o fato contraditório de que irá morrer virgem e criança, já que estes são elementos inerentes à sua natureza:

...procurava mas perdera o encanto ágil da infância, rompera com o próprio segredo. (p.150)

...seu aspecto cada dia mais se assemelhava ao de uma solteirona; (p.151)

...tentava pensar de como emergira da infância para o solo, (p.175)

A qualquer instante ela estava disposta a retirar com

um cuidado controlado uma esfarrapada lembrança da infância como um tesouro cheio de mofo com fundo de fumaça. (p.207)

Parecia buscar a ligação que deveria haver entre a espécie elfo que ela fora até a mocidade e a mulher de corpo sensato, sólido e cauteloso que ela era agora. Iria rever sua terra e temia, um pouco nervosa, impaciente e tímida, o próprio julgamento. Tive minha oportunidade na adolescência, não sabia ela que pensava soprando a fumaça com a sorte de prudência e falta de graça que usava em relação ao cigarro. Perdi minha oportunidade na infância. (p.249)

Em Granja Quieta, Virgínia irá avaliar a possibilidade de retorno, demonstrando-se impossível mergulhar duas vezes nas águas do mesmo rio. Sua ocupação central permanece reinventariar a retirada narcísica (infância) ou o derramamento objetal (maturidade). E resolve regressar, não para Vicente, mas para a cidade, em busca de soluções comuns, marido, filhos. Este pendular entre uma libido e outra, de maneira intensa e ambivalente, desenha uma libido geral que mantém em equilíbrio as duas libidos, dotadas aqui de uma qualidade mercurial, resvalando de uma para outra.

A rememoração tem um caráter poético e psicanalítico, sem qualquer incompatibilidade, restabelecendo a estrutura das emoções originais e provocando uma tempestade experimental, que ocasiona a catarse do material (des)reprimido. Cada movimento dentro da casa onde Virgínia viveu a infância representa a reexperimentação das sensações anteriores:

Então lembrou-se: costumava atravessar o corredor em trevas sentindo o tapete nos pés descalços, o pescoço endurecido de medo... a cada passo, a mão a prenderia pela roupa, pelos cabelos; quando divisava de cima da escadaria a claridade abafada da sala arremessava-se incontrolável pelos degraus negros, os olhos rasgados e secos; na luz hesitante e recolhida do candeeiro ela respirava, baixo, o coração batendo largo, oco, lívido; tocava nos objetos com mãos leves, buscava profundamente sua intimidade; a mãe bordava, o pai lia. (p.264)

A outra vertente deste tema reinventariado, infância/virgindade, é a impossibilidade de Virgínia de abandonar o seu estado de narcisismo primário, sair do casulo de sua infância e virgindade, embora ela faça um esforço desesperado para estabelecer o estado oposto, do

qual depende a sua maturidade. Em decorrência disto, se estabelece um pródigo desperdício de energias libidinosas. Os objetos desta descompreensão afetiva são a família, da qual se origina, e o homem amado, Vicente, permanecendo os mesmos provisórios e não cristalizados. Assim como o afeto é dado, é retirado, a rejeição é o próximo passo da aceitação, resumida na decisão de partir que abala todos os projetos de ficar. A questão se torna generalizada, e neste movimento de introversão /extroversão, embora com menor intensidade do que ela, todos se debatem:

> *Talvez cada um deles soubesse que poderia libertar-se unicamente por meio da solidão, criando seus próprios pensamentos íntimos e renovados; porém esta salvação individual seria a perda de todos.* (p.261)

Ao folhear o álbum de fotografias, o impulso de amar o bem comum através da família é simultaneamente intenso e conflitado:

> *É preciso não ter vergonha de gostar da família — essa era a sensação inexplicável. Parecia-lhe estar pegando em retratos de mortos e no entanto via sua mãe moça, seu pai de bigodes tensos e rosto de homem, suas tias mesmo agora vivas; seu coração cerrou-se numa saudade ansiada e triste. Meus amores, pensava de olhos úmidos, consciente do falso da expressão, aprofundando-se mais com gosto.*

O sentimento pela família (a sua e, igualmente, a obrigação moral e social de constituir uma outra) continua a se exercer:

> *Com certa repulsa comoveu-se agudamente não conseguindo tragar o alimento, as lágrimas nos olhos — tanto estava fraca e envelhecida pelos últimos tempos na cidade, tanto era horrível ver a família reunida almoçando silenciosa e voraz. Nessa noite ainda ela mesma se abandonava e à mesa do jantar todos se pareciam. Olhava-os e sentia-se agora unida a eles, sabia de que modo amá-los — tão forte era o espírito da casa. Havia instantes em que a sala e os corpos inclinados para os pratos, aquele silêncio que vinha do campo, o ambiente que nenhum sentimento particular poderia indicar, era por ela intensamente compreendido — estacava com o garfo no ar, olhando-os contrita e feliz. Experimentava uma espécie de renúncia que era como um passo vagaroso para a frente, notava com uma surpresa mansa que poderia casar, engravidar, tratar dos filhos, falhar alegremente, mover-se dentro de uma casa bordando toalhas de linho, repetir, sim, repetir o próprio destino da mãe.* (p.266-7).

O seu amor por Vicente entra em contradição com sua impossibilidade de deixar de ser uma criança e uma virgem:

> *Ela se apoiava à coluna do balcão, olhava as estrelas cheias, tão brilhantes e sem pisco, envolvidas por um lençol vago de névoa, via láctea! olhava como se ela e Vicente estivessem vendo juntos. Sem lembrar-se de que quando estavam reunidos ela queria quase colérica ficar só para poder olhar melhor. Via as estrelas duras e calmas, pensativa antes de dormir — refletia coisas tão altas que nem vivendo todas as vidas poderia realizar seu pensamento: Vicente era um homem; ele estava vivendo longe. Eu te sinto em alguma parte e não sei onde estás — conseguiu ela pensar em palavras. Seu amor era tão fino que ela sorriu constrangida, atravessada por uma frígida sensação de existir. Parecia-lhe extremamente estranho que nessa mesma noite ele vivesse nesse mesmo mundo, que não estivessem juntos e ela não visse o que ele fazia, tão mais forte que a distância era o seu pensamento de amor. Amor era assim, não se compreendia a separação — concluía com docilidade.* (p.277-8)

A falta de espontaneidade da libido objetal mata o prazer, gera a culpa, e ela, que queria ficar em Granja Quieta, resolve retornar à cidade. O impulso de permanecer junto à família está ligado ao bem comum, é uma exigência social do super-ego:

> *... prometo cessar tudo, não voltar para a cidade, sim, era isso o que estavam querendo, eles, "eles" queriam que ela não voltasse para a cidade, ficar aqui.* (p.305)

> *Era estranho que ela os amasse tanto, que não suportasse a dor de imaginá-los mortos e no entanto quisesse, sim, ela queria partir.* (p.310)

A partida está ligada à interminabilidade congênita de sua história, pelo que ela deve partir e morrer. Somente a morte inconcluirá a sua inconclusa história:

> *... meu Deus, pois vou embora, sim! Também sofria e perguntava-se docemente, submissa a si própria: mas por quê? por que afinal desejo ir? Que história uniforme era a sua, sentia ela agora sem palavras.* (p.312)

> *A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito.* (p.324)

***

Como expressões somáticas da retirada individual e narcisista de Virgínia, um dos pólos da expressão poética, iremos estudar o

sono, a doença e o desmaio, aqui considerados como elementos desta retirada [11].

A gênese do desmaio, suas causas e sua função, como proteção contra o mundo e contra as percepções vertiginosas, são examinadas desde a infância, conservando sempre a mesma função e objetivo. O desmaio produz, como o sono e qualquer doença, além da fuga, o renascimento:

> *É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los elas os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer. Como não sabia transmiti-los a Daniel, ele sempre ganhava as conversas. De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e como que se quebrava, interrompia-se num desmaio.*
>
> *— Mas ela não tem ab-so-lu-ta-men-te nada! dizia o velho médico de Brejo Alto contendo a impaciência sob os óculos. (p.46)*

O mal-estar físico, náuseas, vômitos, enxaquecas são, como o desmaio, proteção contra os excessos da realidade e uma promessa de novo nascimento.

> *Mas lembrava-se de Vicente e inclinava-se para diante, a mão apertando o corpo, os olhos cerrados, cheia de náusea e emoção, em crises inesperadas e espaçadas como as dores que anunciam o parto. (p.233)*

Antes da difícil decisão de partir para Granja Quieta e deixar Vicente, Virgínia atravessa uma crise de enxaqueca e de náuseas:

> *Numa forte enxaqueca seu estômago se contraía, a cabeça latejava.*
>
> .....
>
> *Numa impressão confusa sentia que não havia desgraça grande demais para seu corpo... sim, que tudo ela suportaria, não, não por coragem mas porque vagamente, vagamente, porque o impulso inicial já fora dado e ela nascera; (p.236-7)*

O ir dormir, o sono se revestem de grande prazer, decorrente do recuo a si mesma, ao seu próprio corpo, a uma libido especificamente narcisista:

> *Metia-se com profundo amor-próprio na cama. Concentrava-se um instante até descobrir um cricri longínquo,*

> *nítido e frágil, o grilo brilhando. Seu próprio espírito se apoderava dela. Suspirava. Oh Deus, era estranho como não sentia nenhuma pressa. No fundo ela era aterrorizantemente quieta. (p.196)*

Também o sonho, ao lado do sono, representa a proteção narcisista contra a realidade contundente:

> *Deitou-se e logo pesou-lhe o cansaço da noite mal dormida, Ah, como era horrivelmente feliz em estar exausta. Um vago choro formou-se nas suas entranhas e ela disse sentindo-se revolvida e dolorosamente contrita: é o cansaço só isso. Adormeceu caindo caindo caindo através do escuro. Estacou: a cidade metálica. A cidade metálica. A Cidade Metálica. (p.234)*

Dormir representa o grau máximo de recuo narcisista, com exceção de morrer, e se reveste de uma sensualidade máxima:

> *Foi dormir, fazia um frio aconchegante. Continuava a experimentar no sono o melhor. Gostava sobretudo quando chovia e ela sentia o quente da cama e a vidraça brilhando; procurava não adormecer para viver a espera do sono enquanto piscava com conforto, com malícia doce e arfante — tão bom era, tão mais sensual do que mover-se, do que respirar, mesmo do que respirar, do que amar um homem. Guardava tal esperança no que poderia sonhar. Não era sequer preciso pensar a respeito, ir dormir sucedia-se sozinho, macio como quedas macias, como o interior do corpo vivendo sem consciência, sem finalidade. (p.280)*

A retirada narcisista total ocorre com o sono final, com a morte:

> *Era um momento extremamente íntimo e estranho — ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber; e agora, extraordinariamente quieta, purificada das próprias fontes de energia, entregando mesmo as possibilidades futuras. (p.320-1)*

***

Passemos agora à temática das crianças e dos filhos, dentro do tratamento ideológico específico que lhe é dado em **O lustre.** Crianças e filhos seriam possibilidades de fusão do amor narcísico e do amor objetal, do individual e do coletivo, já que estes elementos poderiam ser considerados, ainda, extensões do corpo da protagonista. No entanto, as crianças acabam por não preencher esta função, por se tornarem rivais da mesma e vice-versa. Quanto aos filhos, são um objetivo ansiado, mas acabam por serem recusados, já que, por detrás deles, está o texto, considerado, em última análise, como um meio mais hábil

de proliferação do individual no coletivo.

A cena com as crianças no jardim é um renhido combate (p.181-5), no qual contendores medem forças. Virgínia, ao se defrontar com as crianças, não tem o comportamento adulto, protetor, que dela seria de se esperar, não atira de volta a peteca que lhe cai aos pés, descontinua e estabelece uma pane no jogo habitual que é travado entre adultos e crianças. O terror se instala nestas circunstâncias e Virgínia se ocupa em apresentar desculpas para o seu comportamento, o seu estado febril, defende-se com humildade. A partir daí as crianças se encarregam de inverter a situação, tratando-a como criança, perguntando-lhe se não tem pai e mãe para quem voltar, pressionando-a para voltar e dando-lhe informações de como voltar. As crianças se convencem com alívio do seu estado febril e se reasseguram de que estão diante de umà criança e não de um adulto, o que é bem mais tranquilizador, de um ser indefeso que precisa de sua proteção. Assim apaziguados, Virgínia supera o perigo e se retira cerimoniosamente, não sem o testemunho de uma senhora de azul, a observar que algo de anormal se passara:

> *O mundo está cheio de meninos malcriados,* (p.185)

Esta cena experimenta um contraponto na cena do trem (p. 250-1), quando num diálogo entre Virgínia e uma menina idiota ou semi-idiota, uma responsabilidade ainda maior lhe é dada, a qual ela está cada vez menos apta a cumprir. O clima de terror e tragédia é o mesmo, ou ainda mais intenso, porque neste caso a criança também está aterrorizada e mais dependente do adulto. Há ainda outros elementos simétricos nestas duas cenas, o fato de que as vozes das crianças ecoam a problemática da protagonista, sua partida para a Granja Quieta na primeira cena e sua permanência lá na segunda. São vozes proféticas de criaturas que, como Virgínia, são pequenas sibilas na infância.

O mundo é pura futuridade, exteriorização e exala um cheiro de crianças:

> *... até passar pelo grupo escolar de onde nascia docemente um cheiro de crianças misturado ao de verniz novo e de pão com manteiga.*

O mundo, para prosseguir, necessita do cheiro e das vozes das crianças:

> *Uma criança magra chorava no restaurante diante de um copo de leite, sempre, sempre. Quando viera para a cidade, com o corpo desperto afastado do encosto do banco, o coração tonto de curiosidade e juventude, uma criança também chorava;* (p.239)

Mas estas crianças, puros reflexos da protagonista, são também o oposto dela, objetos extrínsecos, continuidade para fora do seu ego, alteridade insuportável, e não podem, tal como os filhos, competir com a produção de um texto, mais efetivo em universalizar este ego, em projetá-lo no seio do futuro e do geral absoluto, como ocorre do lado da autora da obra. O que não se soluciona do lado da protagonista, se soluciona do lado da escritora.

Por estes motivos, os atos de sadismo em relação às crianças estão presentes na obra: um episódio infantil, quando Virgínia arranca os cabelos louros da amiga, ou maltrata um nenê:

> *... segurara na riqueza da amiga, nos seus cabelos longos e alguns fios trêmulos e assustados rebentaram, restaram nas suas mãos; a outra gritara de dor, ...* (p.219)

> *E um dia ela pegara na filha da vizinha e segurara-a nos braços até que entre ambas só havia intimidade; o nenê todo cheirava à própria boca, a quarto de mocinha dormindo. Quis abraçá-la e a menina chorou, a mãe veio de olhos atentos, a criancinha disse: ela fez dodói, a mãe retirara a filha dizendo que não era nada. Sim, acontecera tudo isso.* (p.219)

A questão dos filhos tem uma nuança diferenciada da relação com as crianças, pois se trata não apenas de contemplar mas de gerar um ser do próprio corpo, reunindo nas duas pontas da libido do ego e da libido objetal, e desalienando o individual do coletivo. Mas a solução é demasiado comum e de certo modo restrita para a protagonista, projeção da autora, que visa à criação de um objeto menos perecível e mais apto a ingressar definitivamente na história, o texto. De qualquer forma, o impulso a produzir o filho é metáfora do impulso a produzir o texto, embora em termos relativos, pois o texto é o filho verdadeiro. Dentro desta dialética autora/protagonista, Virgínia se conserva ambivalente entre o impulso de ter filhos, estender seu corpo nestes objetos, ou ficar restrita ao seu próprio corpo. Ela oscila entre a vocação de ter e a vocação de não ter filhos, ambas de igual intensidade,

de modo que uma trava a outra. Na consulta médica e após (p.185-9) esta problemática é amplamente discutida. Sua gravidez é de ordem psicológica, uma vez que seus enjôos nada significam neste sentido. Diante disto ela reflete sobre a sua falta de vocação para ter filhos, sobre a sua extrema completude em si mesma:

> *Ela mesma pensava que jamais teria filhos. Nunca os temera sequer como se por um conhecimento quieto de sua natureza mais secreta soubesse que seu corpo era o fim de seu corpo, que sua vida era a sua última vida.*
> .....
> *Sobretudo ela não era das que têm filhos. E se os fizesse nascer algum dia, ainda seria daquelas que não têm filhos.* (p.187-8)

A idéia do filho como um prolongamento do seu ego leva Virgínia a pensar nesta possibilidade como uma vinculação excessiva, ainda como a presença do seu próprio corpo:

> *Se tivesse um filho estaria sempre em sobressalto. A cada segundo esperaria vê-lo pôr feijão nos ouvidos com malícia e sabedoria, pôr o dedinho na tomada elétrica. E a cada segundo agradeceria magra e nervosa o milagre de nada suceder — porque ela seria magra e nervosa. Até que habituada com a gentileza dos acontecimentos ficaria em paz, tomando chá com bolos e bordando. E então a criança iria diretamente para a tomada elétrica. Só o seu medo evitava as desgraças, só o seu medo.* (p.189)

Embora a rejeição, é preciso ter filhos, esta a maneira mais próxima de desalienar ego em mundo, a mediação, a ponte. Virgínia se ressente da posição de Vicente, cujas palavras funcionam como mote de sua reflexão em Granja Quieta sobre o assunto, e até mesmo como motivo do seu afastamento de Vicente:

> *O amor não é tudo o que resulta em filhos,* (p.282)

Que ela o decidisse, ter ou não ter filhos, isto lhe seria admissível. Mas esta não é uma decisão tomada, e que alguém a tome por ela, isto lhe é insuportável (o texto, por trás, é a expressão desta vacilação). Tanto é assim que idêntica problemática é examinada e estranhada em relação a Rute, mulher do irmão, já que ela não deseja ter filhos. Virgínia e Daniel são duplos, irmãos, e estão ambos atingidos pela recusa de Vicente e de Rute, por suas ofensas inomináveis de deter a corrente estuante da vida. É o que Virgínia tenta explicar a

Daniel:

> — *Se você soubesse como a vida pode ser delicada.*
> (p.297)

E mais adiante surge uma imagem concreta desta delicadeza, deste fluir natural:

> *Sim ... em alguma parte uma corça abria e fechava suavemente as pálpebras, lambendo um recém-nascido sorridente e ainda cansado, seus cabelos estremeciam finamente como erva frágil enquanto com os sentidos entreabertos ela com dificuldade e atenção conquistava a terra. Nenhuma árvore, nenhuma rocha, a nudez até o horizonte de montanhas apagadas; seu coração batia superficialmente e ela mal respirava como se para viver lhe bastasse olhar.* (p.301-2)

Assim sendo Virgínia não pode voltar para Vicente, ainda que volte para a cidade. Sua volta para a cidade significaria, enfim, a conquista de si mesma através de um filho, caso ela não houvesse morrido. Sua morte evita, finalmente, a dissolução de um conteúdo que é por si insolúvel: vida ou extinção da vida, vida **versus** morte.

Em oposição à ligação com Vicente, seria mais compatível com a sua natureza de virgem, que em si mesma esplende, como soberania da libido do ego, que apenas se resolveria em libido objetal de escolha narcisista na criança que gerasse, ainda seu próprio corpo e já objeto autônomo[12], uma ligação fortuita, menos aprisionante, com o jovem médico, da qual poderia resultar um filho:

> *Mas não sabia também se queria ter ao seu lado nessa noite aquele médico pálido e de barba crescida, o único homem de quem ela sentia a inexplicável, ansiada e voluptuosa necessidade de ter um filho; sentiu sua vida apertar-se de amor por ele, seu coração pensava com força, com timidez e sangue, vem para mim, vem para mim, por um longo instante veloz.* (p.278)

***

Esta hesitação da personagem Virgínia em relação ao filho aponta para a problemática do texto, no que diz respeito à autora. O texto, este objeto intermediário, nem animado, nem inanimado, joga o ego num objeto menos diferenciado do que o filho, ainda e muito o ego do sujeito, que para sempre ficará preso em suas redes, num trabalho que é dele inalienável[13]. Mais do que o filho, o texto é o corpo

da autora, uma extensão do seu corpo, no qual ela geneticamente poderá influir, produzindo-o cada vez mais à sua imagem e semelhança.

Dando expressão a esta problemática do texto, temos a metáfora dos bonecos de barro produzidos por Virgínia (p.48-55). Toda uma teoria da criação como um impulso objetal de ordem narcísica emana destas páginas. O próprio modelo tomado, da criação do homem à imagem e semelhança do criador, contém este impulso de criação de order narcísica como o impulso criador por excelência. Esta vinculação narcísica entre a natureza do criador e a natureza da coisa criada, que é o próprio elogio do estilo desta autora, está expressa nesta passagem:

> *... para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento — se disserem que o movimento é necessário apenas à coisa que faz nascer e não à nascida não é certo porque a coisa que faz nascer não pode fazer nascer algo fora de sua natureza e assim sempre dá nascimento a uma coisa de sua própria espécie e assim com movimentos também — desse modo nasceram as pedras que não têm força própria mas já foram vivas se não não teriam nascido e agora elas estão mortas porque não têm movimento para fazer nascer uma outra pedra.* (p.48)

Na criação dos bonecos, embora o material e a habilidade sejam elementos valiosos, o que conta é a inspiração, o "milagre" da criação e a submissão do sujeito às forças superiores e cegas que o guiam, aquilo que o transcende e que lhe é extrínseco, tudo o que molda o seu ego ideal ou o seu super-ego, bem como o que está no reservatório do seu inconsciente:

> *Conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar um mundo. Como, como explicar o milagre... Amedrontava-se pensativa. Nada dizia, não se movia mas interiormente sem nenhuma palavra repetia: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se ... quiser me impedirá de fazer a massa de barro ... se quiser pode me pisar, me estragar tudo, eu sei que não sou nada ...* (p.51)

A qualidade interminável, infinita, absoluta, eterna do seu trabalho, a sua insolubilidade, a possibilidade de disseminação do seu ego, seduz Virgínia:

> *Um trabalho que jamais acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera; pois se ela podia fazer o que existia e o que não existia!* (p.52-3)

Os bonecos criados são reproduções do ego que os produz:

> *Eram bonecos magrinhos e altos como ela mesma.* (p.54)

Ademais, os bonecos contêm em si uma possibilidade de desenvolvimento que transcende sua criadora e que representa, simultaneamente, a sua permanência neles, como ocorre no fenômeno de procriação e, mais ainda, no da criação:

> *Observava: mesmo bem acabados eles eram toscos como se pudessem ainda ser trabalhados. Mas vagamente pensava que nem ela nem ninguém poderia tentar aperfeiçoá-los sem destruir sua linha de nascimento. Era como se eles só pudessem se aperfeiçoar por eles mesmos, se isso fosse possível.* (p.54)

O ímpeto de Virgínia para "reintegrar-se no movimento comum" (p.140) permanece no plano do imaginário, e ela é mais a produtora de bonecos do que de filhos, o que apresenta uma simetria com a solução da autora, refugiar-se no espelho narcísico do texto e nele desaparecer ou morrer. Assim, todos os esforços da protagonista em reintegrar-se neste movimento comum, amar e ser amada, ter filhos, resultam em atos falhos e descuidados, o último dos quais é a sua morte por atropelamento[14], consumando a retirada narcísica em sua própria libido e a vaga idéia de suicídio (o suicídio da protagonista em seus bonecos) que percorre a obra:

> *... pela primeira vez notou como ela parecia realmente inferior a várias pessoas conhecidas, isso lhe trouxe à boca uma sensação de mal-estar e procura, certa ânsia sem dor como se se tivesse deslocado imperceptivelmente do próprio contorno; num vago suicídio suspirou devagar, mudou a posição das pernas, recolheu-se apagando-se;* (p.230)

Esta idéia de morte, de autodestruição, de culpa gera uma sucessão de atos descuidados, atos casuais e esquecimentos que apontam para esta intenção congênita de falha, de insucesso, da protagonista em termos máximos, da autora em termos mínimos, já que esta produz o texto, de não fazer escolhas objetais e exercer as atividades motoras a elas conduzentes, de não aderir ao mundo. Ao pernoitar em casa de Vicente, Virgínia dorme demais e ao acordar não mais o encontra. Além disso, lá esquece o chapéu, acentuando o meio do caminho em que terminam todos os seus atos:

> *... de súbito aquela era a verdade, a única depois de acordar e não encontrar Vicente! Ingrata, não encontrar Vicente, ter dormido demais! e meu chapéu?... Perdera-o para sempre.* (p.232)

Retornando de Granja Quieta, esta terrível sensação de perda se repete quando ela verifica que deixara de contemplar o lustre. Algo novamente falha nesta saída de si mesma:

> *Ah, o lustre. Sim esquecera de olhar o lustre. Pareceu-lhe que o haviam guardado ou então que não tivera tempo de procurá-lo com os olhos. Sobretudo também não vira muitas outras coisas. Pensou que o perdera para sempre. E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de* ***suas coisas****. Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. O lustre ... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Pendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia — imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre.* (p.315)

Esta recuperação interior do lustre, objeto de luz, sede do reflexo, precede a morte final da protagonista por atropelamento, acidente que trai uma intenção inconsciente já pressentida no conhecimento da mesma que nos dá a obra[15].

O atropelamento desaliena, talvez ... Virgínia de si mesma, joga-a, mas por um ato de violência, no meio da multidão e no seio do coletivo. Mas este ato de violência não tem nenhum valor senão para nós, que, através do texto, pudemos privar de sua intimidade, captar os vislumbres de sua santidade (aqui se pode falar da santidade do ego). Pela multidão que se forma ao seu redor ela é tomada por uma prostituta.

A transformação daquilo que existe de individual em Virgínia no coletivo, através do ritual sociabilizante da morte, a passagem de uma libido do ego para uma libido objetal, a conversão do indivíduo no **socius**, está de tal maneira travada que somente lhe pode ocorrer de maneira violenta. Aliás, esta aura de morte violenta a persegue e leva a velha Cecília a profetizar-lhe, tanto quanto ao seu duplo, seu irmão Daniel, uma morte violenta:

> *Lá está a velha e pequena Cecília, que lhes dissera de olhos arregalados, enquanto eles tapavam a boca para não rir: morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta, olhando as palmas sujas e vazias de suas mãos.* (p.56)

Tão minuciosa e detalhada é a mímese da questão desta passagem de um pólo a outro, de uma libido a outra, do individual ao coletivo, que a problemática de Virgínia se amplia para a problemática da condição humana[16].

Todas as soluções cogitadas por Virgínia para esta passagem são insuficientes tanto para ela quanto para todos: amar e ser amada, ter filhos, nada resolve, finalmente, a questão da perecibilidade do ego. Deve ser encontrado um objeto imperecível no qual este ego permaneça inalienável — o texto da autora — metaforizado, do lado de Virgínia, pelos seus bonecos, numa fusão, num amor verdadeiramente feliz no qual a libido do ego e a libido objetal não mais podem ser distinguidas[17]. Este amor feliz, que representa uma conjunção do narcisismo e do amor objetal completo é o amor entre o artista e o objeto produzido por ele, no qual uma parte dele se lhe apresenta como um objeto estranho[18], levando as vantagens já examinadas sobre um filho enquanto tal e propiciando tanto ao homem quanto à mulher a possibilidade de produzir este filho, o texto: trata-se de um escrínio inviolável no qual o ego ficará preservado em sua particularidade e em sua especificidade. Uma promessa de imortalidade do ego cuja valiosa semente é o narcisismo.

A B S T R A C T

The critical analysis of the novel under examination is here conducted with a basis on the Freudian theory of narcisism.

NOTAS

1 Utilizamos aqui a distinção firmada por Freud entre a libido do ego e a libido objetal, a primeira como libido dirigida ao ego e a segunda como libido dirigida ao mundo externo, estabelecendo ainda, entre as duas, uma antítese e determinando que quanto mais uma é empregada, mais a outra se esvazia.

Cf. FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *A história do movimento psicanalítico. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1974, 14.v., p.92 (Fizemos uso, ainda, de FREUD, Sigmund. A teoria da libido e o nascisismo. In: _____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise.* 3.parte. Rio de Janeiro: Imago, 1976, 16.v, p.481-502, onde é retomada a questão do narcisismo, constituindo-se numa síntese do ensaio anterior, sendo apresentados históricos de pacientes como comprovação do modelo teórico).

2 Cf. ibid., p.106:

"Mesmo para as mulheres narcisistas, cuja atitude para com os homens permanece fria, há um caminho que leva ao amor objetal completo. Na criança que geram, uma parte do seu próprio corpo as confronta como um objeto estranho, ao qual, partindo de seu próprio narcisismo, podem então dar um amor objetal completo."

3 A doença e o sono como formas de retirada narcisista são examinados por Freud.
Cf. ibid., p.98-103.

4 O componente auto-erótico na atitude narcisista é afirmado por Freud.
Cf. ibid., p.89.

5 Cf. LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p.165.

6 Cf. op. cit. acima, nota 1, p.105-6.

"As mulheres, especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as compensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objetal. Rigorosamente falando, tais mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável a do amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças. A importância desse tipo de mulher para a vida erótica da humanidade deve ser levada em grande consideração. Tais mulheres exercem o maior fascínio sobre os homens, não apenas por motivos estéticos, visto que em geral são as mais belas, mas também por uma combinação de interessantes fatores psicológicos, pois parece muito evidente que o narcisismo de outra pessoa exerce grande atração sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal. O encanto de uma criança reside em grande medida em seu narcisismo, seu autocontentamento e inacessibilidade assim como também o encanto de certos animais que parecem não se preocuparem conosco, tais como os gatos e os grandes animais carniceiros. Realmente, mesmo os grandes criminosos e os homoristas, conforme representados na literatura, atraem nosso interesse pela coerência narcisista com que conseguem

afastar do ego qualquer coisa que o diminua. É como se os invejássemos por manterem um bem-aventurado estado de espírito — uma posição libidinal inatacável que nós próprios já abandonamos."

7 Cf. LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p.92.

8 Cf. op. cit. acima nota 1, p.107.

9 Cf. BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.28:

"... todo homem que fala a ausência do outro, **feminino** se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles **que têm algo de feminino.**)"

10 Cf. op. cit. acima nota 1, p.94-5:

"O indivíduo considera a sexualidade como um dos seus próprios fins, ao passo que, de outro ponto de vista, ele é um apêndice de seu germoplasma, a cuja disposição põe suas energias em troca de uma retribuição de prazer. Ele é o veículo mortal de uma substância (possivelmente) imortal — como o herdeiro de uma propriedade inalienável, que é o único dono temporário de um patrimônio que lhe sobrevive."

11 Cf. acima nota 3.

12 Cf. acima nota 2.

13 A alternativa da arte como um caminho de retorno da fantasia à realidade é apresentada por Freud:

"Antes de deixá-los ir, gostaria, contudo de chamar-lhes um pouco mais a atenção para um aspecto da vida da fantasia que merece o mais amplo interesse. Isto porque existe um caminho que conduz da fantasia de volta à realidade — isto é, o caminho da arte."

Cf. FREUD, Sigmund. Os caminhos da formação dos sintomas. In: _____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise.* 3. parte. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 16. v., p.438.

14 Um exemplo de atropelamento como autodestruição intencional é fornecido por Freud:

"Numa quantidade muito grande de casos como esses de ferimentos ou de morte em acidentes, a explicação permanece como uma questão duvidosa. O espectador mais afastado não terá oportunidade para ver no acidente algo além de um acontecimento casual, ao passo que alguém mais intimamente relacionado com a vítima e mais familiarizado com os detalhes terá motivos para suspeitar da intenção in

consciente por trás do acontecimento casual".

Cf. FREUD, Sigmund. Atos descuidados. In:_____. *A psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, 6. v., p.228-9, nota 1.

15 Cf. acima nota 14.

16 Freud examina a reunião dos pólos do individual e do coletivo através da problemática da sexualidade.

Cf. acima nota 10.

17 Cf. op. cit. acima nota 1, p.117:

"... um verdadeiro amor feliz corresponde à condição primeira na qual a libido objetal e a libido do ego não podem ser distinguidas."

18 Cf. acima nota 2.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A REVELAÇÃO ONDE NÃO É POSTA

Maria da Conceição Paranhos
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

Estuda-se, aqui, um aspecto da crise da poesia na produção de Carlos Drummond de Andrade. Essa poesia oferece uma série de possibilidades na discussão daquela crise do momento em que usa a linguagem a fim de — simultaneamente — velar e desvelar a dominante principal de sua criação poética como um todo: a realidade como um produto do labor poético, que aponta para um mundo que se situa além da aparência lingüística.

O "imortal soluço da vida" — no dizer do poeta que nos deixou sós há tão pouco tempo — penetrou em nosso cotidiano e em nossa fala. O que nos faz pensar que nossa mãe é também de poesia, em nosso dia-a-dia de brasileiros carentes de tantos tipos de alimento.

A incorporação de Carlos Drummond de Andrade em nossas vidas, a despeito de nossa problemática sócio-político-econômica, mostra-se um dilema, quase uma charada a ser decifrada pelo futuro — em termos da avaliação crítica de sua obra — mas, também, pela contemporaneidade.

O estado de alerta para o tempo presente (ou para a ilusão de sua duração) não é apenas uma necessidade ontológica: é um desafio à mesmerização de uma sociedade à qual, no seu todo, não é possibilitado o poder de análise — nesses jogos perigosos dos quais a palavra também participa, e, mesmo, provoca.

"Por que poetas em tempo de desalento?" — perguntava-se e perguntava-nos Martin Heidegger, numa situação de irreparáveis desastres e perdas para a humanidade.

Drummond responde a esse desafio em sua obra. Poeta permanentemente debruçado sobre as indagações da função da poesia no mundo, volta-se, simultaneamente, para a questão anterior da natureza e da essência da poesia.

Nosso negócio é a contemplação da nuvem. Que pelo menos ele não nos torne demasiado antipáticos aos olhos de coetâneos absorvidos por ocupações mais seculares.(1)

Mas, apesar da consciência inelutável da diferença do poeta em relação aos que não o são, declara, tão cedo (1944), que:

Não vale a pena praticar a literatura, se ela contribui para agravar a falta de caridade que trazemos de berço.(2)

Sabendo, embora dos entraves egocêntricos da natureza humana na qual o poeta oficia seu fazer, Drummond não cessa de preocupar-se com a existência da poesia no mundo, com seu modo de ser e sua resistência às demarcações racionais, indícios do domínio da previsibilidade.

Se "a literatura importa como testemunha e consolo da condição humana"(3), a poesia é esse existir selvagem, rebelde aos códigos, resistente aos apriorismos, que "se revela onde não é posta, e recusa-se a aparecer onde querem pô-la".(4)

Daí o título que escolhi para essas considerações sobre Drummond.

Percebi gradualmente, através da convivência com a poesia, que, em Drummond, ser poeta é anti-natural: o poeta desfruta de uma anti-natureza, e a poesia é a "revelação do não posto". Ou em outras palavras, menos felizes: a poesia, e a poesia de CDA, ocorre **por detrás** ou **para além** do que declara, no subterrâneo das coisas, ou na contemplação do que excede à palavra. Começando de uma visibilidade por vezes atordoante, a poesia de Drummond explode onde o visível cessa de existir e é recoberto pelo enigma que a palavra apenas inicia. Onde menos se esperaria dá-se a revelação do não-posto, resgate da vida que acontece com a palavra poética, excedendo-a.

Exatamente porque é um grande poeta, Drummond retira as coisas do esquecimento, dá-lhes forma, cor, tato e vértebra, escavando o mundo das aparências — ao qual jamais renunciará, já que a revelação dá-se pela mediação da realidade da língua, interposta em relação à realidade empírica que permanentemente tenta reencontrar sob as palavras.

Drummond não esconde o jogo das transmutações; por ofício, desacredita das evidências em favor do jogo do "claro enigma", que de escuro para escuro descobre uma dimensão diversa, dimensão na qual se inscreve a imagem do poeta em um movimento rumo à claridade de onde entrevê, aproximando-se, a vida que está sempre adiante:

Começo a ver no escuro
um novo tom
de escuro.

Começo a ver o visto
e me incluo
no muro.

Começo a distinguir
um sonilho, se tanto,
de ruga.

E a esmerilhar a graça
da vida, em sua
fuga.

("Ciência". **A vida passada a limpo**).

Aqui, como em tantos outros momentos, podemos perceber o tipo de visão que atravessa a efetividade e a constrói como um enigma sempre postergado em seu deciframento, mas simultaneamente perquirido sem cessar pela poesia de Drummond. Ao "esmerilhar", como diz, a "graça da vida", a ela retorna com um outro tipo de graça: a revelação do que se faz num além-texto, numa supra-nomeação, e, simultaneamente, por dentro do texto, da nomeação, da vida.

Difícil encontrar-se um poeta que tanto adira à realidade do mundo exterior — que, na verdade, cabe-lhe reconstruir desde a primeira palavra — e, ao mesmo tempo, dela tão excedente, permitindo-nos, com esse jogo de presença e ausência, entrever as camadas de realidade ocultadas sob o peso das aparências. À medida que assim avança — e recua — surge-lhe a consciência cada vez mais nítida de que, como poeta, sem ser diverso de nenhum outro homem é capaz de apontar um espaço existencial para o mundo, enquanto descobre o seu próprio espaço. Em "Origem" (**Lição de coisas**), na sua divisão em cinco poemas — o poeta traça um roteiro que vai da mobilidade da vida à sua estase (estágio mineral, onde a origem natal do poeta se funde à origem do homem) e, desta, ao mundo reformado pelo trabalho (estágio dinâmico, em que a destinação do poeta, ao fundir-se à do ser humano, qualquer, descobre a terra, o Brasil). Apagando os rastros do seu fazer, por proces

sos simultaneamente redutores e ampliadores da existência humana, indica o modo pelo qual a vida ganha consistência e torna-se concreta:

> *O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,*
> *coisa livre de coisa, circulando.*
> *E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,*
> *cálculos.*
> .....
> *Onde é o Brasil?*
> .....
> *E apenas resta*
> *um sistema de sons que vai guiando*
> *o gosto de dizer e de sentir*
> *a existência verbal*
> *a eletrônica*
> *e musical figuração das coisas?*

(**Lição de coisas**)

Note-se, entretanto, que não é o modo assertivo que fecha o poema; ao contrário, o último poema da seção é basicamente interrogativo, o que sugere a provisoriedade da revelação que ali "é posta".

A tendência permanente da obra de Drummond é, portanto, uma de libertação crescente das amarras da **terra** e da **palavra**. Desde o seu momento ríspido de **Alguma poesia** (1930) até o final de sua produção poética, onde uma doçura cada vez maior aproxima-o da humanidade, seu desejo último é comungar com todos do mesmo alimento, embora sabendo de sua singularidade, que a um tempo o atordoa e fascina, como se lê na bela crônica "O operário no mar" (**Sentimento do mundo**):

> *Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo que carrega designios e segredos [...]. Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-los: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha[...]Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?*

O poeta sabe que um operário é diverso de um "fazendeiro do ar", mas ambos, despojados de posses materiais, não estão entregues ao total desamparo, pois há a possibilidade de se encontrarem numa outra terra. E não é a poesia o indício desse território comum?

Nesse dilema de inclusão-libertação do mundo, o poeta sente um tipo de culpa do qual não pode libertar-se, já que não há como sair do mundo em que habita, onde a lição é continuar "por todo o sempre... solitária, a interrogar-se e a corrigir-se, não esperando que lhe venha nenhum conforto exterior".(5)

Na epifania que constitui o seu encontro com a poesia, não teme demonstrar a sua emoção, despida do humor irônico e viperino de **Alguma poesia** e **Brejo das almas** (1934) – ou quase – pois Drummond se compraz em criar situações-limite em que o humor funciona como um jogo espiritual para vigiar a excessiva emoção que o acomete e desnorteia a sua entrelinha (nunca o seu verso). Mas a partir de **Sentimento do mundo** presenciamos um deixar-se tomar pela humanidade dos outros, ao lado de uma espécie de condescendência para com sua própria humanidade, diante da qual refuga selvagemente, fazendo acompanhar-se de sarcasmo diante das constatações graves ou dolorosas. Diante do veneno, o antídoto: eis o poeta que sabe o que está fazendo e discute esse seu fazer no próprio corpo de sua linguagem áspera, até por volta dos anos 40, num exercício de amargura que perdura por dez anos.

Embora sem deixar de corrigir-se constantemente diante da invasão dos sentimentos, a partir de **Sentimento do mundo**(1940) Drummond condescende, despindo-se da arrogância – rumo a uma espécie de suavidade crescente, brecando cada vez menos diante dos "arroubos de paixão", sem que sua inteligência intransija de modo tão radical. Não foi sem razão que Mário de Andrade tivesse observado, a respeito da primeira produção poética do itabirano, o seu teor a um tempo amargo, "sem saúde" ou alegria, e humorístico – mas de uma "graça sem franqueza".(6)

Essa mesma tendência faz com que Abgar Ranault sinta em **Brejo das almas**, seu segundo livro, de 1934, "um cheiro do inferno,... um espécie de purgatório da alma atormentada do poeta".(7)

E são vários os depoimentos nesse sentido, a exemplo do de Afonso Arinos Melo Franco em "O predomínio dos atributos intelectuais."(8)

Gradativamente, o poeta exime-se de exercer a plenitude de uma poesia atormentada, agressiva para com o leitor, que "não des-

perte em ninguém, nenhum prazer", um "verbo antipático e impuro/ha de pungir, há de fazer sofrer,/tendão de Vênus sob o pedicuro": o seu "tiro do muro" ("Oficina irritada". **Claro enigma**). Então, irá ingressando nos domínios da doçura, de uma mais que doçura, candura, diante da vida, dos homens, condescendendo, proporcionalmente, a seus próprios arroubos. Chega a momentos de emoção sem freios (embora sempre com a medida que lhe é própria) como o do puro instante de "Menino chorando na noite", do abrir-se de alma na "Revelação do subúrbio" e do "Noturno à janela do apartamento", que o livro posterior, **José** (1941-42) irá levar a uma feição definitiva, como o próprio poema-título é exemplo – esse poema que saltou do livro para a boca do povo, que repete o seu refrão mesmo sem saber de Carlos Drummond de Andrade, questão cuja estrutura é tão simples em sua arquitetura lingüística, mas que parece condensar a perplexidade humana diante dos mais graves problemas de modo exemplar. É em **José** que Carlos entrega-se em definitivo à cidade do Rio de Janeiro, a Guanabara de então, e passeia imaginariamente pela Europa para verificar

Quem chora no escuro,
quem que se diverte
ou apenas fuma
ou apenas corre?
.....
Que funda esperança
perfura o desgosto,
abre um longo túnel
e sorri na boca!

E sorri nas mãos,
no queixo, na rosa,
no menor dos bens
de ti, meu irmão!

("Rua do olhar". **José**).

Entretanto, nem a contemporaneirade do "Edifício Esplendor", nem os vôos da imaginação para fora de si mesmo distanciam-no do passado. Através da memória de Itabira, viaja para o conhecido que o perturba a partir do desconhecimento e do sentimento de perda"As águas cobrem o bigode,/a família, Itabira, tudo" ("Viagem na família". **José**)

O salto para o livro posterior é imenso: **A Rosa do povo** (1943-45) já mostra um Drummond que se tornou cada vez mais familiar

para todos nós. O poeta do testemunho, da preocupação com o registro contemporâneo dos acontecimentos humanos, o que fez Mário Faustino declarar:

> *A poesia de Carlos Drummond é documento crítico de um país e de uma época(no futuro, quem quiser conhecer o "geist" brasileiro, pelo menos entre 1930 e 1945 terá de recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e "filósofos" nossos...) e um documento humano "apologético do Homem".*(9).

Independente desse aspecto propriamente social de sua obra, também é central, nos **Novos poemas** (1946-47), o momento de reflexão em que o narrativo e o dramático se fundem ao verso (tendência já presente em outros momentos anteriores de sua poesia, especialmente em **A Rosa do povo**), retomados agora, em favor de um mergulho na dor humana onde passado e presente amalgamam-se na construção do drama permanentemente humano: o drama amoroso – tantas vezes recorrente em sua obra e sob tantas formas – em momentos como "Caso do vestido". Diante do confronto entre fidelidade e traição, feminino e masculino, os primeiros termos mostram-se como princípios basilares, organizadores da vida, diluidores da tragédia da existência. O amor adúltero é minimizado em favor da dimensão maior da permanência do "eterno feminino" que, atingindo o adultério pela presença e pela denúncia silenciosa (metonímia do vestido) o inclui no modo feminino, sem renunciar aos processos catárticos da dor, que permitem à mulher preparar a mesa como sempre para o homem, transformando a realidade em sonho que se volta para o resgate da perda. Os rastros do passado são apagados para que o futuro ingresse, irrasurado, na casa – construção na moldura em que o alto relevo da tela é, entretanto, o vestido, signo da traição.

E não será esse o sentimento do poeta em relação à própria vida em sua totalidade? Mesmo apagados os rastros da amargura e da dor, eles permanecem de modo subliminar a arranhar as paredes de sua casa poética, da história que narra sem cessar uma viagem pelo mundo – necessária – para o retorno ao espaço que não elide "o insuportável mau cheiro da memória" ("Resíduo". **A Rosa do povo**), resíduo de dor, mesmo se abertos "os vidros de loção" (ibid.).

No entanto, vai-se tornando evidente, sobretudo em **A falta que ama** (1968), o arredondamento de sua poesia. Dela brota aquele sentido cada vez mais denso de revelação. Instala-se uma euforia que recobre a disforia anterior. E a sede dessa euforia é a força regeneradora de Eros na sua expressão mais radical – a da plenitude da visibilidade, em oposição ao encobrimento da experiência no mundo sob as lentes do pesar e da finitude. Eros é sem tempo, e, assim sendo, permite a instalação do futuro, clímax do processo de revelação.

Em poemas como "O lutador", "Procura da poesia", "Carrego comigo" e outros dessa mesma linhagem, o que existe é a face ansiosa de reflexão, a construir, ao mesmo tempo, uma arte poética implícita, de caráter órfico, quando coubera ao poeta reunir a dispersão do mundo sob o olhar crítico, para que não o perdesse. Mas, em seguida, Eros permite a chegada de Narciso debruçado sobre o seu fazer-se – que adere a seu ser – apaixonado pela face visível. O poeta depura cada vez mais sua linguagem de modo a fazê-la cada vez menos tributária à linguagem instrumental, e cada palavra funciona como um estilhaço do espelho que passa a construir como se fosse um mosaico, ainda deformando o reflexo da face, mas multiplicando-a. O resultado desse mosaico de espelhos é simultaneamente o ludismo e a reflexão. O poeta canta em favor de um estágio de liberdade para a poesia, que ambiciona conter em seu próprio corpo e medida:

> ..... *E o longo esforço*
> *pesquisa de sinal, busca entre sombras,*
> *marinhagem na rota do divino,*
> *cede lugar ao que, na voz errante,*
> *procura introduzir em nossa vida*
> *certa canção cantada por si mesma.*

Percebe-se aqui, o que já havia sido prenunciado em momentos anteriores, mesmo em **A rosa do povo**, num poema como "Fragilidade", em que à visitação do olhar segue-se uma música "feita de depurações", que, nesse ato, "abraça as coisas, sem reduzi-las". É a ambição do canto pelo canto, na sua beleza e gratuidade, como em Cecília Meireles. Mas ao contrário desta, em que nos é apresentado o produto do seu percurso existencial, purificado por vários níveis de depuração, Drummond não elide o processo. Os movimentos revelação e estase ocorrem

dentro da poesia, surpreendendo-o, por inesgotáveis. Do individual de sua procura penetra nas resistências do mundo e da palavra, insistindo em buscar no subterrâneo de sua face narcísica a face do outro, dos outros, e o prenúncio de uma felicidade entrevista e antevista, sempre difícil e adiada pela continuidade da perquirição.

Dentro desse itinerário, o tempo e a reflexão sobre seu suceder-se e retroagir pela memória irão conferir consistência à sua produção como um todo. Na verdade poderíamos falar de duas modalidades temporais:

1) a do "eu" poético ele próprio no seu processo de busca da essência sob as aparências, princípio mesmo da revelação;

2) a da história, transpessoal e metafísica, em que o "eu" se coloca como observador e decifrador.

Em poemas como "Desfile" e "Vida menor", já em **A rosa do povo**, declara: "O tempo fluiu sem dor./O rosto no travesseiro, /fecho os olhos, para ensaio" ou "o tempo/elidido, domado./Não o morto nem o eterno ou o divino,/apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente/ e solitário vivo./Isto eu procuro". Portanto, há uma serenidade aliada a um tipo de busca do que a história aparente não revela. Mais uma vez, na perspectiva do tempo,a "revelação onde não é posta".

Em **Boitempo & A falta que ama** (1968) essa visão irá depurar-se mais, amalgamando-se as duas modalidades temporais antes referidas:

> *E chega àquele ponto*
> *onde tudo é moído*
> *no almofariz de ouro*

("(In) memória". **Boitempo**).

Essa dimensão é a mesma da "graça fortuita", como se lê em "Aliança" (**Novos poemas**), onde o poeta resiste diante do quê, nesse tempo, não se reduz facilmente à palavra ("Oh que duro, duro, duro/ofício de se exprimir"). A alquimia do processo de revelação do não posto e, ao entrevê-lo, o conseqüente "senso de epifania" como assinalou, em outro contexto, José Guilherme Merquior (10), fazem com que o poeta, na luta com as palavras tantas vezes tematizada em sua obra, pactue com um sol interior, a luz da graça, "fortuita", apesar, que invade

sua poesia, a situar-se onde a visibilidade se oculta, e, entretanto, detona o interdito e se instaura como vida desenhada pelo instrumento do poeta, a palavra, no lugar do vazio que não se deixa enxergar, a não ser enquanto revelação paradoxal de uma ausência que se presentifica.

A dileta circunstância
de um achado não perdido,
visão de graça fortuita
e ciência não ensinada.

O estado de sonho ao qual o poeta tantas vezes se refere, mesmo nesse poema, permite o trânsito para a realidade da presença, a partir da ausência, que ao poema cabe demonstrar, compatibilizando, após a luta, realidades antagônicas e reciprocamente exclusivas.

Como pano de fundo desse teatro interior, situam-se o passado e a memória, ambos reformados pela imaginação criadora: o passado em Itabira – metonímia, no conjunto da obra, para as Minas Gerais, e estas, em relação à vida, como uma metáfora. Esses elementos fundem-se ao presente da dicção poética, que não deixa de debruçar-se sobre si mesma, durante o seu processar-se. É nesse cenário a um tempo físico e metafísico que se situa sua indagação última sobre a poesia e se constrói sua metapoesia ou sua poética implícita. Daqui pode-se vislumbrar um futuro ("Ó vida futura, nós te criaremos!") através do risco, da aventura na linguagem, dada a determinação de construí-la. Cabe à poesia a formulação dos rios do tempo, os "rios informulados", e ora se perde, como em "Elegia transitiva", ora se insurge contra a própria ação poética, sua "oficina irritada", pois será dentro da poesia que as respostas precisarão ser dadas, se houver. Nada de revelação transcendente, por outro lado: a revelação é fruto do fazer poético, ele próprio extraído da imanência ou aderência do ato poético, vindo do mundo ali transmutado. Daí suas idas e vindas, sua desconfiança diante de cada estágio conquistado. Daí permanecer em disponibilidade crítica.

Como aceitar? Quem suprirá o perdido?
Quem permanece igual, se em volta
os elementos se desintegraram?

("Elegia transitiva". **A falta que ama**).

Essas questões permanecem em sua obra, até o final. Em

O fazendeiro do ar, esse mesmo motivo é trabalhado e o dilema da revelação mostra-se sob várias metáforas semanticamente negativas, mas cuja função final será reparadora: ora é o impacto de uma culpa coletiva assumida ("A morte de Neco Andrade"); ora é o teor mortal da poesia, "o belo câncer vivo", "morte sem sentido" ("O banquete das musas"); ora é a experiência da solidão radical, de teor pascalino, propiciando à brevidade do instante contactar-se com o eterno e dele se contagiar ("Eterno"):

eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo
mas com tanta intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata.

Também não será outro o tema do "Canto órfico", onde Orfeu, fonte do princípio poético ele próprio, origem não verbal da poesia, atinge a articulação e aí se perde para sempre, apesar de haver a iminência de um renovado resgate, antecedido por todo o percurso do silêncio da busca:

Orfeu, que te chamamos, baixo ao tempo
e escuta: só de ousar teu nome, já respira
a rosa trimegista, aberta ao mundo.

Eis aí o princípio maior da revelação: a sua abertura ao mundo, pela palavra, o transbordar-se da percepção poética no seu percurso órfico de desvendamento e queda, a sua réplica ao mundo, a sua outra aliança, como **A vida passada a limpo** irá demonstrar.

Sem que o poeta perca de vista a consciência torturada de que a vida exercita-se na dor e de que não há como sustar o processo da busca, essa consciência permite-lhe a aventura cada vez mais arriscada em que o próprio dizer ingressa, auto-ironizando-se e desintegrando a linguagem.

Observemos a dor da existência em **Claro enigma**, no "Relógio do rosário":

Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar da vida um vago indício,
a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.

É a meta da procura que se anuncia em poema homônimo: "o império do real, que não existe" (Procura").

Ou a ironia e a desintegração da linguagem, como em "Os

materiais da vida":

Drls? Faço meu amor em vidrotil
nossos coitos serão de modernfold
até que a lança de interflex
vipax nos separe
em clavilux
camabel camabel o vale ecoa
sobre o vazio de ondalit
a noite asfáltica
plkx.

Quando é atingido o reino da visibilidade plena, como em "Carta", declara: "sinto que estou vivo, e que não sonho"; ao mesmo tempo os horrores do mundo se revelam, inclusive no poema "A bomba", apesar de que a palavra sempre retorne como única possível saída para o impasse da vida, inventariando o visível e permitindo ao interdito, o "ptyx", ou o "plkx" surgir ao lado da "realidade maior que a realidade", ou, como entendo: para além do visível, o milagre do não posto, brotado do esforço humano na história.

Em **A falta que ama**, o câncer da existência retorna como fulcro difusor. Possibilidade e impossibilidade se alternam, mas acabam por contactar-se através da "música dos intervalos", ou através do mergulho no "eu", sempre dividido, como se lê em "O par libertado", onde, ao final, a fragamentação se unifica em seu anônimo isolamento:

Em deserto nos vemos e sorrimos
imperceptivelmente
imóveis
imêmores
imantados
pelo aço do silêncio em nós cravado.

É Narciso que retorna à sua contemplação, mas através da memória de um debruçamento, já que, acrescentado da experiência adquirida no tempo, é Narciso múltiplo - face feita de superposições de imagens que, ao invés de deformarem,multiplicam o pluridimensional da revelação.

Mas que tipo de revelação é essa, afinal, se não pode ser plenamente dita, se é tudo o que "está cá dentro/ e não quer sair", porque "a poesia é incomunicável" (**Brejo das almas**)? E se, simultaneamente, não há como desistir de comunicar essa interdição, mesmo porque, calar-se é permitir a instalação de uma culpa, identificada com

a mentira, esse tipo de "mau silêncio" que impede que a voz do social seja articulada, como em "O lutador"?

Ó palavra, palavra
(digo exasperado)
se me desafias,
aceito o combate
.....
Preferes o suor
e o inútil duelo
jamais se resolve.

Mas é exatamente o enigma desse sofrimento que permite ao poeta continuar:

Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.

Portanto, não há repouso possível: o único lugar para o poeta é a poesia. Por tudo isso e mais tanto, é que a poesia de Drummond não pode ser entendida dentro de um deslizar cronológico. A própria leitura de sua obra implica as idas e voltas no meandro do tempo que se instaura na problemática, busca o desatar-se da aparência. Mesmo porque, é heraclitiana sua visão do tempo por através dos "rios informulados". Ele, poeta, não pisa uma segunda vez nas mesmas águas, mas as águas, acumulando-se em caudal, permitem-lhe retomar o curso que não se interrompe, porque cada vez mais se encrespa das experiências anteriores. Nós, leitores, podemos, por isso, lê-lo numa espécie de espiral que se espraia e se verticaliza no horizonte da procura e podemos vislumbrar a dimensão de sua poesia, jamais estática no encontrar-se, jamais em estado de coerência lógica ou mística.

Em raros momentos, a flor do medo desabrocha em seu plenitude e o abraço ocorre como único gesto possível para com a humanidade, onde menos se esperaria encontrá-lo, irrompendo da falta mesma de perspectiva que o emula, opondo-se à rigidez:

Eis aí o meu canto.
Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformou,
são ondas de carinho te invadindo.
.....

já agora te sigo a toda parte,
te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina
o povo, meu poema, te atravessa.

("Considerações do poema").

O que o poema não revela nas suas investidas para além e por dentro da visibilidade, "não está nos livros", como diz, permanece no mundo. Porque só o próximo poema de Drummond poderia continuar essa procura. Já que esse poema não será mais escrito, Drummond torna-se agora o livro que, lendo, continuaremos a procurar.

A B S T R A C T

A point of crisis of poetry in Carlos Drummond de Andrade's production is studied here. This poetry offers a series of outlets for the discussion of that crisis in so far as he uses language in order to — simultaneously — veil and unveil the main stream of his poetic creation as a whole: reality as a product of the poetic labor, which points to a world beyond linguistic appearence.

NOTAS

1 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. A um jovem. In: COUTINHO, Afrânio, dir. *Carlos Drummond de Andrade*. Seleção de textos de Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (Coleção Fortuna Crítica, 1). p. 47.

2 Id., ibid.

3 JORNAL DE LETRAS, ano 1, 19, 20.10 a 23.11.81. Entrevistas a Arnaldo Saraiva.

4 SENA, Homero. Entrevista a *O Jornal*, 19.11.1944. In: COUTINHO, A. op. cit., p.23.

5 DRUMMOND DE ANDRADE, C. Apontamentos literários: In: COUTINHO, A., op. cit., p.41.

6 ANDRADE, Mário de. A medida psicológica. In: ____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.

7 RENAULT, Abgar. Notas sobre um dos aspectos da poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: COUTINHO, A., op. cit. p. 73-82.

8 MELO FRANCO, Afonso Arinos de. O predomínio dos atributos intelectuais. In: COUTINHO, A. op.cit., p.83-7.

9 FAUSTINO, Mário. Poesia-experiência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1957.

10 MERQUIOR, José Guilherme. Notas em função de "Boitempo" I e II. In: ____. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.

A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO: INSTAURAÇÃO DE UM MODELO PARA A LITERATURA

Maria de Fátima Ribeiro Souza Brito
UFBa./Associação de Estudos Portugueses Hélio Simões

R E S U M O

Analisa-se o papel da intertextualidade na obra de José Saramago, em sua inscrição na modernidade. Destaca-se, enquanto objeto de estudo, o romance **O ano da morte de Ricardo Reis**, dada a convergência dos elementos atinentes à questão. Investiga-se em que sentido e grau a narrativa do escritor português intenta afirmar uma diretriz para a literatura contemporânea, em suas relações com a tradição literária, com a história, com a realidade.

Esconder significa: deixar rastros. Mas invisíveis (...) esconder coisas no ar.
Quanto mais arejado um esconderijo, tanto mais engenhoso. Quanto mais puder ser visto de todos os lados, tanto melhor.

WALTER BENJAMIN*

É próprio da Literatura atualizar a tensão dialética entre linguagem e realidade — colocá-la em discussão no plano do texto é uma constante da modernidade literária. Sob a dimensão lúdica da Literatura, reitera-se a imagem benjaminiana do esconder e mostrar, com relação à realidade, ao próprio texto, à anterioridade literária e à linguagem. A obra de arte volta-se para o real, através e na linguagem, representa-o ao mesmo tempo em que se autorepresenta, enquanto elemento inscrito nesta superfície. Simultaneamente, a obra literária se quer produção de realidade, momento de fundação do real, da linguagem e da série literária, em sua dinâmica de fazer-se e refazer-se. O sujeito-produtor debruça-se sobre a própria obra e sobre a literatura, ambicionando determinar em si o momento inaugural da linguagem, pleno de significação tanto mais desvele camadas profundas da tradição literária e da realidade histórica.

É neste movimento que se apresenta a produção literária contemporânea, em particular, a narrativa de José Saramago, de forma

Estudos (12): 157-174, dez.1991

obsedante, como espaço privilegiado de questionamento da literatura, arrogando-se instância legítima de investigação da literariedade. O papel convencionalmente desempenhado pelos estudos literários — teoria, história e crítica da literatura — é substancialmente assumido pelo discurso emergente. Dir-se-ia que a obra resiste a ser tomada como objeto de discursos de outra natureza, sincrônica ou diacronicamente, em nome da precariedade destes, face à propriedade do literário em falar de si mesmo. Por outro lado, a consciência do fazer literário que alimenta tal mecanismo remete quase sempre à provisoriedade da própria obra e ao substancial entrelaçamento de discursos, que se lhe constitui princípio de construção e lhe confere "sentido histórico"[1].

A arte contemporânea insiste em assumir os papéis de transgressão e de reconstrução face aos sistemas estabelecidos ao longo de uma tradição, percebida como organismo vivo, que incorpora passado e presente, enquanto horizonte de expectação do artista. Deste, a modernidade corrobora a imagem do artífice que traz a si a tarefa de construir um discurso no seio de uma referencialidade em processo, marcado pela ambivalência da aceitação e da recusa de outros discursos, de que se faz, em última instância, atualização.

A obra de José Saramago — de **Manual de pintura e caligrafia**, em que se expõem as coordenadas-matrizes, a **O evangelho segundo Jesus Cristo**[2] — apreende as marcas da modernidade, atingindo sua melhor realização em **Memorial do convento**, bem como maior explicitação e caráter programático em **O ano da morte de Ricardo Reis**. Considerando que "este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõe-se de mil e um estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram" (MPC, p.145)[3], o escritor afirma, dialeticamente, a legitimidade da posse do legado, sob o prisma da re-invenção.

> *Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo.* (MPC, *p.130*).

O investimento metalingüístico que permeia toda a obra desvela as motivações conseqüentes de sua natureza eminentemente lúdica, sobretudo na figura do narrador. Recusando as convencionais disjunções entre autor, narrador e personagens, Saramago desenvolve um projeto estético centrado no domínio/uso da linguagem — escrever-narrar-falar —, cuja homologia ressalta o ofício do escritor, que, em sua dimensão arquetípica, "Será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras" (LC, p.124). Como em um jogo de armar, diante da multiplicidade dos elementos narrativos — "a gente começa a contar um caso, mas metem-se outros adiante" (LC, p.130) —, configura-se a liberdade de criação, à custa do embaralhamento dos códigos, dispostos em nova ordem, pessoal, em que pese a obliteração das fontes, cuja decifração como segundo jogo está relacionada com a familiaridade do repertório do receptor.

Neste sentido, o romancista parece partir do pressuposto de que uma obra literária jamais está terminada, concluída; cumpre seu destino precisamente na articulação com outros textos, outras obras, outras leituras: concepção, composição e recepção sendo estágios de um processo único que se estende indefinidamente na história.

Esta questão básica é trabalhada em **O ano da morte de Ricardo Reis**, de forma implícita, a dinamizar e orientar o texto no plano da enunciação, explicitando-se recorrentemente no enunciado, sob o ponto de vista do discurso do narrador e da construção das personagens:

> *... encontra uma folha de papel com verso e meio escritos (...) agora que está começado vai ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade. E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais.* (MRR, *p.51*).

Esse poema, a 'frase', a obra, "alguém a continuará sabe-se lá quando e para quê, outro a concluirá mais tarde e em que lugar" (MRR, p.292).

A mesma questão projeta-se sobre a relação escritura e leitura, em que um termo envolve o outro, em duplo sentido. Na linha de uma visão semiológica da Realidade, o fazer literário torna-se leitura dilatada no tempo e espaço, e o sujeito produtor, um leitor mais completo do texto distendido que é a realidade. Em **O ano da morte ...**,

a equação vem representada pela figura do "leitor de romances policiais / — / o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história" (MRR, p.23). Esta permanência evocada sob a forma de 'sobrevivência' e 'unicidade' é deslocada pela circularidade própria da série literária, afirmando-se a sua provisoriedade, uma vez que o sujeito produtor assim como a obra literária oferecem-se como objeto de inesgotáveis leituras subseqüentes.

Revelam-se, assim, fortemente marcadas as linhas-mestras de continuidade e descontinuidade da história e da literatura, em torno da intertextualidade, como princípio de construção do romance, que aciona as noções da alteridade, da máscara e da diferença. A intertextualidade atravessa o conjunto da obra de José Saramago, seguindo os lances de um jogo no qual vários discursos articulam-se ao discurso presente, nele achando-se representados por afirmação e negação simultâneas. Descreve ainda um movimento circular de modulação no interior da produção do autor, pelo que os textos se inter-relacionam reelaborando motivos temáticos, imagens e situações, esclarecendo-se uns aos outros. A sua narrativa assume estatuto de "exercícios" de linguagem, convencido o escritor de que "tudo pode ser contado, doutra maneira"(LC,p.14), há sempre "outra maneira de dizer tudo" (LC, p.196).

Em **O ano da morte...**, estabelece-se uma tessitura complexa de inter-relações, definida por discursos expressivos dos dois eixos que apóiam o romance: a literatura e a história. De um lado, o autor volta-se para a anterioridade literária portuguesa, realçando as obras e figuras de Luís de Camões e Fernando Pessoa; de outro, revolve o discurso jornalístico e panfletário, corroborando a natureza das relações das personagens para com a realidade. Entre os dois pólos, referências, fragmentos e paráfrases de gêneros menores percorrem a narrativa, pondo em questão os limites entre o essencial e o supérfluo, o verdadeiro e o falso, a consciência e a inconsciência, sob a dualidade básica de contemplação e ação. Instaura-se, pois, a questão da intertextualidade, nos termos sugeridos por Walter Benjamin e formalizados por Mikhail Bakhtin, de construção do "discurso polifônico e dialógi-

co"[4]. De diferentes forma e intensidade, uma 'multiplicidade de vozes' emerge no decorrer da leitura, refletindo de modo geral a intencionalidade da obra, que justapõe a discussão da heteronímia pessoana à afirmação de uma arte poética, como obliquamente se segue:

> *Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente (...) Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem ...* (MRR, p.24).

O diálogo com o Outro se reveste de graus diferenciados de polêmica e paródia, consubstanciando a discussão no centro da obra, por sob as personagens.

No romance, o dialogismo a nível do literário desenvolve-se em dois planos reciprocamente determinados. No plano da enunciação, a discussão se trava entre as 'figuras inacabadas' de Camões, Pessoa e Saramago. A escolha não poderia ser mais representativa da ambição que anima o projeto da obra. José Saramago reporta-se justo aos dois maiores nomes da Literatura Portuguesa, como a denotar-lhes o caráter opressivo e o peso da tradição sacralizadora, está a dizer mitologização, por sob um tratamento diferenciado vazado nas peculiaridades individuais. Apropria-se Saramago do discurso dos outros, marca parodisticamente os limites da sua obra, na primeira e na última frase de abertura e de fechamento do romance, com a evocação camoniana — "Aqui, o mar acaba e a terra principia" (MRR, p.11); "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera" (MRR, p.415) —, para, no desenvolvimento da narrativa, promover a discussão em torno de Fernando Pessoa — poeta e cidadão, em busca da sua real identidade, para além e aquém do motivo comum do afastamento do mundo, pela morte física ou pela cosmovisão expressa na obra. Como numa tela, a moldura e o fundo remetem a Camões, as figuras atualizam Pessoa, num concerto de vozes dirigido por uma outra voz, cujo atrevimento autoriza-lhe a reavaliação da Literatura e da História. No plano do enunciado, o protagonista Ricardo Reis estabelece a conversação com um outro Reis, modelado pela heteronímia

pessoana, com Fernando Pessoa real e Pessoa-Saramago e com Luís de Camões, acerca das questões fundamentais da existência, sob a ótica do velho e do novo, da tradição e da ruptura, tornando-se, a um só tempo, modelo e simulacro para o estar-no-mundo, para a ânsia de conhecimento do outro e autoconhecimento, para a assunção de um compromisso para com a realidade.

O ano da morte... instaura o diálogo como motivo central, que aproxima e distancia as personagens, sob a dialética de presença e ausência, familiaridade e estranhamento. A presença 'viva' do Outro evidencia-se na relação de Reis com Pessoa e Camões. Se as visitas de Pessoa a Ricardo Reis — a despeito da proximidade e familiaridade — sucedem-se a intervalos cada vez maiores, Camões — o mais distante e estranho, torna-se ponto de referência do quotidiano da protagonista: seja na rua, no consultório, seja em casa, as estátuas de Camões e do Adamastor defrontam-se-lhe permanentemente. Com relação a Camões, Saramago a todo momento faz ressaltar a identificação, como ao reconhecer-lhe a permanência na declaração de que "todos os caminhos levam a Camões" e ao reinventar — atualizar — o grito do Adamastor face à decisão final do seu Ricardo Reis. Em Pessoa reside o objeto de contestação ostensiva, a exigir a emergência de uma proposta desconvencionalizadora.

A questão extrapola as situações concretas, para exprimir o mecanismo no horizonte da série literária portuguesa. Neste sentido, um episódio-chave do romance ganha significação na medida em que, abordando as relações entre a obra de Fernando Pessoa e Camões, se torna expressivo da posição de José Saramago para com a anterioridade:

> *Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa ...* (MRR, p.351).

Se de fato não há em **Mensagem** 'um poema dedicado a Camões', **Mensagem** como um todo, reporta-se ao poeta, simultaneamente afirmando-o e negando-o. Não há, pois, esquecimento, antes deslocamento, esta a verdadeira **falta** do poeta em relação ao seu antecessor, a 'ausência' constituindo-se na presença mais significativa [5]. Em seguida, as causas são perscrutadas e a resposta é desconcertante em seu caráter desvelador do confronto natural e necessário:

> *... a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem.* (MRR, p.351-2).

Inveja, sentimento, desejo e indiferença pelo esquecimento: em lugar de sentimentos exclusivamente pessoais, a constatação da dinâmica universal de constituição das séries artística, literária e cultural. Destarte, modernidade e ancestralidade articulam-se de forma substantiva, a negação converte-se dialeticamente, de mera rejeição, em recuperação. A Literatura, ao projetar-se ao longo da história, alimenta este processo de ausência/presença, de forma a, como Camões, sem obliterar o traço de hostilidade que o envolve e que tão bem é explorado pela paródia, não poder evitar, mas sobretudo aspirar à negação, garantia de renovação e continuidade.

O dialogismo, a nível da história, impõe-se na relação obsedante e quase exclusiva de Ricardo Reis com os jornais e periódicos da época, cuja leitura tem por contraponto as intervenções de Lídia e de Pessoa, a desvelarem-lhe uma outra visão da realidade. Visão crítica do que é noticiado como discurso oficial: seus interlocutores mais argutos tornam-se, em nome da verdade dos fatos, seus oponentes mais fiéis, empenhados numa renovação que transcende e nega a criação pessoana original. Opera-se o desmascaramento da representação das questões sociais e sobretudo da situação política portuguesa, em conjunção à dos países europeus também marcados por regimes de força, nos termos da ascensão do nazi-fascismo.

A releitura de todos os discursos instaura-se pela revisão de valores e modos de vida, segundo as noções de alteridade e diferença. O Fernando Pessoa, personagem de **O ano da morte...**, é outro Pes

soa, diferente no modo de pensar e sentir o mundo; Ricardo Reis, protagonista, é também outro, cindido por estranhamento e familiaridade do heterônimo do Pessoa real; Lídia, personagem, não mais que outro ser, diferente da musa etérea e distante de Reis-Pessoa; Marcenda, a mesma 'rosa murcha' de antes, já inscrita em nova ordem, de concreticidade. Mais que personagens, consistem em **personae**, dispostas a intervir na existência do herói. A consciência da transformação atingida e a atingir, a consciência da diferença para com um primeiro estado, é explicitamente trabalhada no romance, como no discurso do narrador a respeito de Reis:

> *Observa minuciosamente o que o espelho lhe mostra, tenta descobrir as parecenças deste rosto com um outro que terá deixado de ver há muito tempo, que assim não pode ser diz-lho a consciência...* (MRR, p.345).

A transformação rebate-se, fundamentalmente, sobre o conjunto de conceitos e atitudes vinculado ao posicionamento do homem face à existência, tornando os caracteres físicos e típicos em correlatos objetivos do que se passa no plano das idéias. Concretizar esta revisão revela-se como o ponto nodal da narrativa, enformando a dificuldade de passagem da contemplação para a ação, da ficção para a vida prática, da vida para a morte. As palavras de Fernando Pessoa rompem o plano do enunciado, a desvelar a motivação interna da obra em curso:

> *É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida...* (MRR, p.154).

A partir da construção das personagens e das situações, o romance põe em discussão estas duas modalidades, em algumas alcançando articulação plena, em outras permanecendo irredutível a dialética. Confrontam-se, deste modo, duas tendências inerentes à natureza e função da Literatura, sob a forma de investimentos revolucionários e reacionários em trânsito na obra.

A atitude reacionária está marcada pela contemplação, pelo afastamento da realidade na aceitação passiva da existência e no alheamento das questões sócio-políticas. Apóia-se nos instrumentos encobridores tradicionais de manutenção da ordem e na ausência de visão crítica. A poesia de Ricardo Reis — no interior da obra pessoana —

assume tal dimensão, submetendo-se ao julgamento da história atual como "uma poetização da ordem" (MRR, p.333), na visão do Fernando Pessoa-Saramago. Por outro lado, fluxos reacionários envolvem o universo ficcional em que se refugia Reis, protegendo-o da violência do mundo, mas tirando-lhe a medida do real: "Sou um Argos com novecentos e noventa e nove olhos cegos" (MRR, p.332), pela inconsciência a que se entrega como um daqueles "heróis do alheamento, poetas ensimesmados" (MRR,p.342) de que fala Saramago.

Os jornais são a expressão mais próxima desta postura existencial e política, consubstanciando a natureza da relação de Reis para com a vida prática, desvelados em sua superficialidade, mistificação e obsolescência. Denuncia-se-lhes o falseamento da realidade política, enquanto discurso a serviço da classe dirigente e dos setores mais conservadores da sociedade, com que se identifica Ricardo Reis, veiculando o culto à personalidade e a exaltação nacionalista.

A tendência revolucionária, predominante na obra, caracteriza-se pela ação efetiva no plano da realidade e pelo exercício do juízo crítico com relação ao poder estabelecido. Neste movimento de adesão à vida, contrapõem-se à **persona** central Pessoa e Lídia, redimidos do alheamento anterior e, mais distante, a figura fantasmática de Daniel, irmão de Lídia, comprometido ativamente com as forças de oposição ao regime.

O confronto dialógico entre as personagens traz à tona o conflito ideológico que atravessa o romance, assinalando as diferenças e as contradições intrínsecas. Considerando-se a figura de Fernando Pessoa, a paródia sobre a sua obra e o seu pensamento revela a inversão de posições. O alheamento ao presente, o distanciamento do real em favor do esteticismo são deslocados por Saramago, em nome do posicionamento crítico diante da vida, em suas questões tanto metafísicas como políticas. Essa transformação, porém, só se torna possível pelo distanciamento concreto — a sua morte física — e pela mediação do discurso literário de um outro. José Saramago reinventa Pessoa, sem, contudo, apagar os rastros da sua vida anterior, permitindo ao novo Ricardo Reis apreender o sentido profundo da diferença:

> *... são assim os periódicos, só sabem falar do que aconteceu, quase sempre quando já é tarde demais para emendar os erros, os perigos e as faltas...* (MRR, p.52).
>
> *Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro. Quando se chega a morte vemos a vida doutra maneira...* (MRR, p.334).

A 'subversão' da ordem literária e existencial expressa-se pela definição de um novo papel para o artista e para o homem — "... perturbar a ordem; corrigir o destino (...), impedir que o destino seja destino..." (MRR, p. 334) —, na linha do distanciamento entre as personagens Fernando Pessoa e Ricardo Reis, consignando-se, sob o ponto de vista histórico, nos diálogos entre Reis e Lídia. Lídia representa o mundo do trabalho, da ação prática. Lídia representa o sentimento das camadas populares, conformada com a ordem social, porém detentora da percepção crítica e revolucionária da realidade política. Lídia representa a força e a simplicidade do 'ser e estar-no mundo', marcando-se em todos os níveis o abismo que a separa e aproxima da protagonista. É o elemento que exprime o discurso revolucionário à luz do discurso de um outro, seu irmão, contrapondo-o repetidas vezes ao discurso reacionário de Reis, eco da doutrinação política dos jornais da época:

> *... sempre me respondes com as palavras do teu irmão. E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais.* (MRR, p.388).

A sua consciência dos fatos leva-a a assumir posições-limite, atingindo, ao final, uma breve sensibilização de Reis para a causa política. O processo de mudança em Ricardo Reis passa pela atuação dialógica de Lídia e Pessoa, que se configura em estratégia persuasiva ligada ao substrato ideológico da obra. Fluxos de inquietação atravessam a narrativa, desarticulando a harmonia e placidez da contemplação do real deste "espectador do espetáculo do mundo" (MRR, p.90) que experimenta, paulatinamente e pela primeira vez, curiosidade e, finalmente, uma breve, mas significativa, identificação com os revoltosos, instaurando-se a aproximação da protagonista para com a realidade exterior, aproximação esta logo em seguida negada, para dar lugar ao distanciamento indeslocável:

> *... o que lhe valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença.* (MRR, p.411-2).

Projetando-se no outro, Ricardo Reis é levado à ação direcionada para o Encontro com Lídia. A deflagração da ação política desencadeia a ação no plano do indivíduo e reciprocamente se esclarecem. Frustrando-se os gestos, Ricardo Reis recolhe-se a casa e entrega-se à atitude expectante, misto de contemplação e ação contida. Resolve-se a dualidade em nome de uma ação contemplativa que se revela na decisão, portanto ato de vontade, da protagonista em retirar-se da vida, sob o signo da desistência, acompanhando Fernando Pessoa que se despede em definitivo. Confirma-se, em profundidade, a sua opção pela inação, entregando-se à sua real natureza de ser duplo refletido em espelho.

Sob o tratamento dispensado às personagens femininas, a discussão desenvolve-se à custa da oposição entre Lídia e Marcenda. Para além das diferenças sociais e culturais, Lídia responde afirmativamente à vida, com igual apego à felicidade e ao sofrimento, a imagem das 'mãos' corroborando a postura ativa, em contraponto a Marcenda, cuja mão inerte é "morte antecipada" (MRR, p.168) e expressão da sua recusa à vida, pela anulação do desejo e assunção da passividade. Imagem nuclear do discurso de José Saramago, as mãos tornam-se elemento do jogo intertextual, estabelecendo a ligação entre a protagonista e a figura arquetípica de Luís de Camões, a marcar-lhes a diferença em termos de contemplação poética e ação objetiva. No romance, esta questão projeta-se no confronto de modelos artísticos e existenciais, instaurando a crítica a um modelo particular de produção poética representado pelo discurso poético de Ricardo Reis, criação pessoana. Por este confronto, em Luís de Camões, a ação recobre a vida — 'armas', a contemplação envolve a obra — 'musas'. Para Reis, a contemplação é a tônica, satisfazendo-se a vida objetiva com o exercício profissional, percebido como

atividade impotente e menor. No plano da enunciação, vida e morte desdobram-se sobre a obra literária e o sintagma da Literatura, em termos de esquecimento e destruição da obra do passado, memória e reconstrução no presente e renovação permanente no futuro.

Em termos do modelo de Bakhtin, carnavaliza-se o discurso literário, nesta linha que reúne nascimento, morte, renovação, e as categorias de cosmovisão carnavalesca presentificam-se no texto atual. A 'familiarização' apresenta-se pela quebra do distanciamento — poetas tão diferentes e distantes no tempo aproximam-se, rompendo o estranhamento natural e entabulando a conversação. A 'excentricidade' transparece na transgressão das regras sociais e no inusitado das atitudes das personagens. As '**mésaliances** carnavalescas' são exemplarmente representadas nas relações entre as personagens e nos acontecimentos de massa a que assiste a protagonista — o cortejo fúnebre, o corso carnavalesco, a romaria e o comício político —, no que revelam da conjunção "do elevado com o baixo, do grande com o insignificante, do sábio com o tolo" (MB, p.106), invertendo-se os valores. Segundo a perspectiva desconvencionalizadora adotada pelo romance, à custa de 'ações carnavalescas', têm lugar as atitudes sacralizadora e dessacralizadora de "coroação e destronamento do rei" (Pessoa, Camões, Saramago?), índices de vida e morte relativos ao entrelaçamento de discursos sobre o eixo da Literatura e da História [6].

Na retomada da anterioridade literária, observa-se o apelo à presença do outro, fundamentalmente articulado ao deslocamento a que o discurso atual a submete por conta da afirmação da sua voz como primeira e última palavra, desveladora da função social da literatura. Simultaneamente, **O ano da morte...** promove a afirmação e a negação das palavras do Outro, em sua ideologia subjacente: transfiguração, morte e renovação. Ao tempo em que o discurso de José Saramago afirma a sua plenitude e abrangência, não deixa de afirmar o valor intrínseco da obra do seu duplo — Fernando Pessoa, mas, sobretudo, questiona o seu distanciamento para com a realidade, num exercício de superação dos limites da obra anterior e da própria literatura. Ao fim da leitura, o discurso de Saramago exerce o seu domínio sobre os outros discursos,

deslocados pela concepção da obra literária como forma por excelência de intervenção na realidade. A consciência do fazer literário enquanto diálogo, força de desvelamento e deslocamento do Outro, exprime-se de forma oblíqua no discurso do narrador com relação a um diálogo entre Ricardo Reis e Lídia:

> *... há frases que (...) quando alcançam a exprimir-se caem como sentenças salomônicas, o melhor, depois de las, teria sido o silêncio, o melhor seria que um dos dois interlocutores se ausentasse...* (MRR, p.174).

Carnavalização, menipéia, dialogismo são os termos indesloláveis do fenômeno da intertextualidade sistematizado por Bakhtin. A reflexão moderna acerca da paródia — como "absorção e transformação de outros textos, dos quais se torna duplo" (FK, p.26) — tem suas raízes, entretanto, no pensamento de Walter Benjamin, corroborando os conceitos de 'alegoria' e 'ruína', e a concepção da obra literária como 'ruína alegórica' [7]. A obra de José Saramago, nesta conjunção Benjamin/Bakhtin, inscreve-se sob a perspectiva dialética entre o dito e o não-dito, o feito e o não-realizado na literatura e na história.

Em **O ano da morte...**, o discurso — a obra — de Fernando Pessoa é marcado pela precariedade e inconclusividade, segundo uma estratégia que busca neutralizar-lhe a força original à custa de mecanismos de correção ao longo da história e da série literária. A paródia busca preencher as lacunas do discurso anterior, investe-se como superfície regeneradora, a pretender realizar as palavras interditas, adotando postura revolucionária.

Neste sentido, o discurso paródico de José Saramago remete ao pensamento de Walter Benjamin, ao proceder ao resgate do "outro reprimido/esquecido do texto parodiado" (FK, p.33). Através da paródia, o outro texto escapa ao esquecimento, é recuperado e adquire significação mais ampla. Em outras palavras, **O ano da morte de Ricardo Reis**, como praticamente toda a obra do autor, é "o outro texto que o texto poderia ter sido e não é" (FK, p.33). Nesse romance, a questão apresenta-se, inclusivamente nos mesmos termos empregados por Köthe em sua leitura do pensamento de Benjamin, no diálogo interior de Ricardo Reis:

> *Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, e não porque esteja morto, a grave e decisiva questão é que não po*

> *derá acrescentar mais nada ao que foi e ao que fez, ao que viveu e escreveu...* (MRR, p.91)

e em meio a uma "conversação duas vezes improvável", com Fernando Pessoa:

> *... todos os meus actos, todas as minhas palavras, continuam vivos, (...) vejo-os, actos e palavras, e não os posso emendar, se foram expressões de um erro, explicar, resumir (...) e o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os actos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito.* (MRR, p.147-8)

de que emerge em tom sentencioso, o dilema da criação literária — "Que gesto, que palavra. Não sei, morre-se de não ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre, não de doença, e é por isso que a um morto custa tanto aceitar a sua morte" (MRR, p.148).

Enquanto discurso paródico, **O ano da morte...** afirma sua natureza alegórica, definindo-se como nas palavras de Flávio Köthe, "escrita que significa o seu outro, o não ser do que representa", "o outro da História, a História que poderia ter sido e não foi"(FK,p.29). A alegoria, pois, está impregnada dos sentidos de vida e morte, e a obra de arte enquanto alegoria torna-se "promessa de felicidade realizável", não realizada de modo a garantir a existência da própria obra e da Literatura. Vincula-se intimamente à concepção simultânea da obra como "ruína das potencialidades não construídas da História" e "não-ruína", "indício de possibilidades em aberto: o que fomos e o que desejaríamos ter sido, assim o tivéssemos nós ousado, quando fomos chamados a contas..." (MRR. p.196).

O modelo da literatura como "ruína alegórica" vive a expectativa — "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera" —, no encontro das linhas do ser e do não ser, da falta e da concretização, de acordo com a visão alegórico-messiânica de Walter Benjamin: "felicidade em ruínas e esperança de redenção, a experiência humana deixa o círculo da repressão" sob a força revolucionária da "violência divina", a que **O ano da morte...** confronta a insustentável 'violência' da vida, da qual Ricardo Reis se refugia na morte.

A paródia, enquanto eixo de convergência de destruição e

reconstrução de discursos, instaura-se como procedimento fundamental da literatura contemporânea, uma vez que é desta 'morte' do Outro, da anterioridade, que se alimenta a série literária, sob o prisma da continuidade e descontinuidade. O passado e o presente articulam-se sob a estratégia de desestruturação e reestruturação, de recuperação e atualização da origem. Por outro lado, o discurso paródico propõe o apagamento desta origem, erigindo-se como tal na concreticidade mesma da obra inacabada, situada no 'presente criador-revolucionário' como 'tempo originário', a acionar o futuro e a resgatar o passado.

A obra literária reinventa-se a cada leitura. A literatura se renova a cada obra que surge, à custa da tensão entre esquecimento e memória. Memória e esquecimento da realidade, memória e esquecimento do Outro na série literária constituem, nos romances de Saramago, mecanismos de enunciação e de enunciado, projetando-se dialeticamente nos discursos do narrador e das personagens em conformidade com o princípio de construção das obras. Em **O ano da morte...**, por mais que uma visão excludente estruture-se em torno da afirmação de Pessoa/Saramago de que este é um "jogo inútil, o esquecimento acaba por ganhar sempre" (MRR, p.275) e do destino final reservado à protagonista e a seu duplo, em profundidade, verifica-se a integração, uma vez que a retomada da anterioridade testemunha o valor intrínseco do material que recupera e representa sobretudo garantia de permanência, de não-esquecimento. A obra em curso torna-se memória, apagamento e reinvenção do Outro, consubstancia-se, pois, 'arte de esconder' e desvelar, pelos rastros — marcas de presença, do Outro, que se submete à revisão histórica sob a ótica do literário.

A proposta básica da obra consiste em instaurar, no conjunto da produção literária portuguesa do séc. XX, um novo modelo alternativo, nos termos da aproximação e do compromisso para com a realidade sócio-política, da apologia da ação prática, na "linha" do engajamento e da reflexão sobre a literatura. A afirmação central de **O ano da morte de Ricardo Reis** constrói-se por sobre a pretensão legítima de superar os limites do literário: nesta obra realiza-se a verdadeira história de Portugal, nasce aqui e agora a autêntica Literatura Portu

guesa, a apontar novos caminhos para o homem e para a arte, acenando com a realização plena dos sonhos do passado e com a construção do futuro. 'Aqui', toda uma literatura 'acaba', 'principia' e 'espera'.

R E S U M E

Dans ce travail, on analyse le rôle de l'intertextualité dans l'oeuvre de José Saramago en ce qui concerne son inscription dans la modernité. Comme objet d'étude, on privilégie le roman **O ano da morte de Ricardo Reis** étant donné la convergence des éléments concernant la question. On cherche à découvrir en quel sens et en quel degré le récit de l'écrivain portugais a pour but d'affirmer une directive à la littérature contemporaine dans ses rapports avec la tradition littéraire, l'histoire et la réalité.

NOTAS

* BENJAMIN, Walter. Revelações sobre o coelho da Páscoa ou: a arte de esconder. In:_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie;* escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1986. p.188.

1 Empregamos a expressão no sentido que lhe atribui T.S. ELIOT. Cf. ELIOT, T.S. Tradition and individual talent. In: _____. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1976. p.13-22.

2 Como sistema de referência deste trabalho, operou-se a determinação do **corpus** à custa das seguintes obras:

. SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

. _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

. _____. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

. _____. *A jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

. _____. *Levantado do chão*. 7.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

. _____. *Manual de pintura e caligrafia*. 3.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

. _____. *Memorial do convento*. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

. SARAMAGO, José. *Objecto quase*. 3.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

3 Para efeito de simplificação, nas citações da obra de Saramago, adotamos a localização imediata, indicando a respectiva abreviatura seguida da página. Assim, correspondem:

LC = *Levantado do chão*, op. cit.

MPC = *Manual de pintura e caligrafia*, op. cit.

MRR = *O ano da morte de Ricardo Reis*, op. cit.

4 Investiga-se, neste trabalho, o papel da intertextualidade em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a partir da articulação das idéias de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, por entre as obras:

. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981 (No texto, a referência a Bakhtin está registrada como MB, seguida da página).

. BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie;* escritos escolhidos. Sel. e apres. Willi Bolle. Trad. Celeste H.R.R. de Sousa et alii. São Paulo: Cultrix/Ed. da USP, 1986.

. _____. A modernidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 26/27, p.7-39, jan./mar.1971.

. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates, 84).

. KÜTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 (No texto, a referência a Küthe está registrada FK, seguida da página).

. MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin;* ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969 (Biblioteca Tempo Universitário, 15).

5 As relações entre Fernando Pessoa e Camões foram analisadas, com excepcional argúcia, por Eduardo Lourenço. Para os termos ora postos em questão, afirma-se sobremodo a leitura de seu ensaio: LOURENÇO, Eduardo. Pessoa e Camões. In: _____.*Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983. p.245-61.

6 Cf. BAKHTIN, op. cit., e KRISTEVA, op. cit. Sob o ponto de vista do enunciado, as relações entre vida e morte aproximam a narrativa do gênero sério-cômico da 'menipéia', em função da sua natureza dialógica a exprimir a cosmovisão carnavalesca. A intenção desconvencionalizadora da obra de José Saramago explora situações extraordinárias em meio à experiência quotidiana, trabalha o fantástico, em nome de "um fim puramente filosófico-ideológico", esfumaçando os objetiváveis e promovendo a "experimentação de uma verdade, de uma idéia, de uma posição filosófica do mundo", traços da menipéia segundo a formulação de Bakhtin. *O ano da morte* ...coloca as ques

tões fundamentais do homem, as "últimas questões da vida", na expressão de Bakhtin. Apresenta "as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem", procedendo ao confronto "das últimas atitudes no mundo" que caracteriza aquele gênero satírico. O caráter limiar da menipéia revela-se em *O ano da morte*... trabalhado sob as formas da paródia e da polêmica. O subgênero 'diálogo no limiar', com especial destaque o 'diálogo dos mortos', é retomado e transfigurado na situação-limite que aproxima as **personae** da obra e da história. A respeito da relação da obra com a menipéia, cf. REBELO, Luís de Sousa. José Saramago: **O ano da morte de Ricardo Reis**. *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.88, p.144-8, nov.1985.

7 Nas referências ao pensamento de Walter Benjamin, adotamos a releitura crítica de Flávio Köthe, pelo que desvela da aproximação entre as formulações do pensador alemão e a obra de José Saramago.

A POESIA ANTERIANA: Forma e Utopia

Massaud Moisés
Universidade de São Paulo

RESUMO

Examina-se a escolha formal do poeta-filósofo Antero de Quental — o soneto — forma clássica, para nela contraditoriamente expressar seus sentimentos românticos e seu ideal utópico de perfeição. Relaciona-se à sua expressão artística a trajetória da vida e do pensamento do poeta, marcado por sentimentos antagônicos.

Pertence ao acervo das idéias consensualmente aceitas o fato de Antero de Quental ser, no mais fundo de sua índole, um contraditório, como poeta, ensaísta e ser humano. Em estudo que se tornou clássico, Antônio Sérgio propôs que o divisássemos cindindo em dois, o das luzes e o das trevas, "o Apolíneo e o Noturno". E de lá para cá a crítica só tem feito corroborar essa dicotomia. Ambíguo, paradoxal, recusando-se a lidar com os dogmas sem submetê-los ao escrutínio da razão, Antero sempre esteve aquém da unidade que buscava ardentemente.

Sua trajetória regeu-se pelo signo das oposições, que não era, decerto, exclusividade sua. Mas nele a dualidade era, além de patente, dinâmica, projetada em várias direções. Como nenhum outro, lutou a vida toda para vencer as antíteses em que, tragicamente lúcido, se afogava, tendo em mira uma síntese ideal. E morreu, rendeu-se ao desespero, quem sabe como extremo recurso dialético, sem atingi-la. Afinal de contas ele era um romântico: é certo que liderou as hostes realistas, durante a "Questão Coimbrã" (1865), para combater o anacronismo estético de Castilho e seguidores, mas ainda é verdade que o fez com a chama, egolátrica, que o adversário não possuía. Dir-se-ia a repetição da velha querela entre antigos e modernos, aqueles, representantes do Arcadismo formalista e convencional, esses, constituindo a vanguarda romântica, passional e anárquica.

Recorde-se ainda, nessa espiral de contradições insolúveis, que Antero se deslocou a Lisboa, em 1863, para mostrar os origi

nais das **Odes Modernas** a Herculano e ao mesmo Castilho pouco depois combatido ferozmente, e que uma de suas composições ("À História") havia sido lida, com "assombro" da platéia, num sarau em homenagem a Castilho, realizado em Coimbra, em 8 de maio de 1862. Por ocasião da polêmica em torno da tradução do **Fausto**, feita em 1872, do francês, por Castilho, Antero não termina seu arrazoado reprovativo sem considerar-se discípulo do autor de **Ciúmes do Bardo.**

Tudo isso, é claro, não constitui novidade: a história da vida literária está repleta desses vaivéns de confrades, alianças aparentemente indestrutíveis que se desfazem de um momento para o outro, crônicas desafeições resolvidas num passe de mágica, à luz de jogos de interesses, corporativismos, etc. Acontece que no caso de Antero não se trata apenas de incoerências provocadas pelas circunstâncias, algo como o fisiologismo político hoje em moda: a contradição lavra-lhe nas entranhas, de homem e de intelectual, como se a sua identidade não conhecesse outra forma de ser (ou de não-ser, diria alguém).

Oliveira Martins, seu contemporâneo e amigo fraterno, ao prefaciar-lhe os **Sonetos**, nos idos de 1861, portanto em vida do autor, já vislumbrava nele a luta permanente da razão com a imaginação, acionada pelo "desejo quimérico da síntese". Discordando dele e de outros adeptos da idéia de não haver conciliação entre os mundos interiores do poeta, Antônio Sérgio pende a encontrar unidade, fundado no argumento de que "unidade não é o mesmo que homogeneidade: pressupõe a idéia de multiplicidade porque pressupõe um ato de unificação ou seja um múltiplo que se unifica e uma unidade que se pluraliza". No entanto, termina a sua argumentação, como sempre repassada de brilho e de pertinência, nos seguintes termos: "Assim, a evidente unidade que existiu em Antero é a de um anseio moral entre 'visões' contrárias, a permanência de impulsão do seu ser mais íntimo", que causam estranheza não só pelo qualificativo "evidente", como também por reafirmar que a síntese não passa, ao fim e ao cabo, de um "desejo quimérico" ou, em suas palavras, um "anseio moral", enfim pura aspiração, "Nuvem, sonho impalpável do Desejo..." ("Ideal"), "miragem enganosa (...)/sombra mentirosa" (A J. Félix dos Santos").

É que a Antero faltava, na verdade, o culto de uma fé cega, ou, opostamente, entregar-se ao fascínio da Razão: irresoluto entre as duas, deixou-se levar pelas antíteses e contradições que, como bom discípulo de Hegel, deparava a cada pensamento, a cada emoção e a cada tentativa de ser coerente. E delas extraiu, de um lado, a tensão que lhe sustenta a poesia e os ensaios, e de outro, a angústica dilacerante que lhe apressou o desenlace fatal: apogeu e queda, incandescência e desesperação, em dualidade irresolúvel, se devem a essas "visões" jamais unificadas.

Uma prospecção no subsolo de suas idéias e ações detectaria a presença de uma força impulsionadora mais potente que as paixões irrefletidas ou as racionalizações assépticas: a Utopia. Na esfera política, abraçou o socialismo generoso de Proudhon, onde não seria despropositado enxergar o avesso de sua "educação católica e tradicional (...), varrida num instante" pela "irrespeitosa agitação intelectual" de Coimbra, para onde se transferiu em 1856, como declara na famosa carta a Wilhelm Storck, de 14 de maio de 1887.

Utópico em política, Antero acabaria sento utópico em tudo o mais. Reverso, contraponto de seu pessimismo arraigado e, quiçá, de sua doença — que contribuiria certamente para o suicídio —, a utopia era-lhe uma forma de otimismo, de crença num mundo de perfeição ideal. Santo, chamou-o Eça, fazendo a sinopse da impressão que causava em todos; quimérico, deixou-se arrebatar pela ideia de uma paz perpétua, acima das diferenças circunstanciais, movido "pela visão **otimista** da natureza humana e das possibilidades de aperfeiçoamento da sociedade e do homem", como bem sublinha Antônio Sérgio em nota às **Primaveras Românticas.**

Não importa que sujeita aos ciclos de humor, às intermitências desencadeadas pela conjuntura histórica ou pela oscilação interior, a utopia situa-se na raiz da cosmovisão de Antero. Se a faceta ideológica sobressai, outras logo se lhe acrescentam, como se o poeta buscasse desvendar todos os recantos de sua esperança numa solução além-tempo, ainda que desejadamente presa à imanência, para os males que descortinava na espécie humana em geral e na sua contemporaneidade em particular.

Por momentos, a utopia localiza-se no passado remoto, é

clássica, pagã, helênica, inflamada pelo alto conceito em que Antero tinha a Grécia, na esteira de seus mestres alemães. "Saudades Pagãs", das **Primaveras Românticas**, é indício dessa modulação utópica de caráter mítico, aberta com "Visões! sonhos antigos!" para, em tom de "hino da Vida!", cantar "a **cidade ideal** da Natureza!" (...)// ó Grécia antiga".

Num movimento que é mais da afetividade que do intelecto, a utopia volta-se para a infância, o paraíso perdido do poeta, anterior à sua queda, a ida para Coimbra. Antero não destoa, nisso, de outros líricos coevos e posteriores, mas nele a infância reverbera as cintilações que a visão utópica lança para todos os lados. Se a idade infantil é, para o comum dos poetas e dos mortais, construção ou reconstrução da memória e da fantasia, para Antero é a própria utopia visionada e um dia, quem sabe, realizada. No soneto "Mãe", das **Primaveras Românticas**, confessa ele:

Eu dava o meu orgulho d'homem — dava
Minha estéril ciência, sem receio,
E em débil criancinha me tornava,

Sem vida e força, e sem querer também,
Se eu pudesse dormir sobre o teu seio,
Se tu fosses, querida, a minha mãe!

e no poema seguinte diz que "Mais nada pede a Deus, em cada hora,/ Que fazer-se criança e pequenino".

Referindo-se ao soneto, Antônio Sérgio considera-o representativo do "desejo de evasão pelo sonho", o que parece verdadeiro, mas incompleto: é mais do que sonho o que aí se manifesta; é o indefectível "anseio de Infinito", que mora nos alicerces da mundividência do poeta, agora centrado na infância, não a que realmente vivera, senão a que lhe dita a sua concepção utópica do mundo. Tanto que, no prefácio às **Primaveras Românticas**, de 10 de janeiro de 1872, confessava, em meio a uma névoa de melancolia, que "o passado tem uma como que existência de além-túmulo: tem também os seus direitos sagrados", evidenciando que o próprio tempo pretérito lhe surgia esbatido na tela da utopia.

Se assim é com o mito da infância, não menos o será com os outros temas diletos a Antero: o Amor, não raro associado à Liberdade, à Morte, em maiúsculas significativas, acaba por identificar-se com Deus, que merece do poeta "Eterno-Amor", quando não se dirige à Mulher,

sempre em termos ideais, que encontra na Mãe de Cristo sua representação mais definida. Progresso, Futuro, Justiça, Verdade, Bem, Revolução, Humanidade inspiram-lhe o mesmo respeito de categorias perenes, indeterminadas, utópicas. As hipérboles, a tensão máxima, a veemência oratória, de epinício, que vemos nas **Odes Modernas** e avultam como a sua expressão mais acabada, — tudo isso é fruto de uma mente idealista, iluminada pelas labaredas da utopia mais altruísta. Perdido o Deus da infância, Antero coloca em seu lugar outra religião, a Idéia no encalço de um universo de perfeição absoluta: "O novo mundo é toda uma alma nova, / Um homem novo, um Deus desconhecido!".

Em nome da brevidade, apenas assinalamos os temas em que mais efusivamente se exercitou a atração de Antero pela utopia. Vejamos agora como isso se harmoniza com as prescrições estéticas, ou seja, como interagem as formas literárias e o apelo à utopia. O poeta de "Zara", comovente epitáfio para o túmulo de uma adolescente, irmã de seu amigo Joaquim de Araújo, raramente se limitou aos dois quartetos desse incomparável poema funéreo. Necessitava de largos espaços para dar vazão ao sufocante desejo de Liberdade que o impelia. A ode, ou o poema longo, atendia-lhe bem ao propósito, facultando-lhe o exercício da eloqüência lírica e do ardor carbonário, o sentimento posto a serviço da Revolução, o verbo encandecido, visando a mover e comover. O modelo, vinha-lhe do lirismo hugoano, então em voga, de contorno epicizante e dimensões olímpicas. E preenchê-lo com magnânimas cargas de utopia, que a sua fé humanitarista segregava em jorros contínuos, era-lhe fácil tarefa: as odes, e os poemas com muitas estrofes, pareciam brotar-lhe com o movimento respiratório, como se entre a forma e a matéria poética se processasse inextricável simbiose.

Não surpreende, pois, que cultivasse a longeva estrutura métrica, salvo naquilo em que, sendo relativamente fixa, pouco se casaria com o liberalismo romântico que se alojava nas bases do pensamento anteriano. Afinal, a expressão de sentimentos românticos em formas clássicas não era infreqüente, como a crítica tem apontado, notadamente em se tratando de ode, fôrma elástica o suficiente para abrigar o sopro de Infinito e a autonomia mental que o poeta lhe insuflava. A perplexidade desponta quando nos recordamos que Antero se tornou um dos

três maiores sonetistas do Idioma, par a par com Camões e Bocage, ambos clássicos de linhagem. Como explicar que um espírito romântico, inconformado, agitado por sentimentos antagônicos, utópico, tenha descoberto no soneto sua forma expressiva mais representativa, a ponto de atirar um véu de ostracismo sobre tudo o mais que escreveu?

Poeta-filósofo, Antero é o antípoda da arte pela arte que fazia as delícias de parnasianos e, de certo modo, de simbolistas. Tanto quanto eles, porém, cultivou o soneto, então considerado pedra de toque, a suprema forma de comunicação poética. Que não o fez impulsivamente, norteado por alguma razão de beletrista diletante, diz-nos com nitidez o fato de reportar-se a João de Deus, na primeira edição dos **Sonetos** (1861), com precoce clarividência. Para ele, o soneto é "a forma lírica por excelência (...), a forma completa do lirismo **puro**", exibindo tamanha precisão que "tudo o que for estanho, rejeita-o porque o não pode conter". Por isso, "forma superior do lirismo do coração" que é, o soneto encerra "o lirismo puro da alma, a idéia que traduz o eterno sentimento, é o Mosteiro da Batalha". Ali, o amor à concisão, logo desmentido pelo culto à ode; aqui, trai o lastro romântico de sua formação e de sua visão do mundo, ainda para mais se entendermos a referência ao Mosteiro da Batalha como sinônimo de "capelas imperfeitas". Teorizando ao mesmo tempo que lapidava sonetos, Antero não tem como fugir à contradição nuclear de seu destino de homem e de poeta.

Talvez entrevisse no soneto a forma ideal para o seu pensamento, ou seu sentimento. Uma vez mais, é Antônio Sérgio quem se dispôs a reforçar a opção anteriana, asseverando que o soneto "era molde adequado para o pensar de Antero, — que era um pensar de concentração, e não de expansão; de diamântica densidade, e não de volume". Contudo, o poeta não percebia que a escolha dessa forma fixa digladiava com sua tendência à utopia. É certo que em 1887, como lembra o autor dos **Ensaios**, Antero renegou o caráter declamatório das **Odes Modernas**, mas é igualmente verdadeiro que procedia como se fizesse um balanço final, um ajuste de contas com o seu passado incendiário. Por outro lado, é possível discernir a mesma inclinação ao tom oratório nos sonetos, sem prejuízo de sua inconfundível harmonia interna. Se, nas **Odes Modernas**, a veemência é excessiva, ninguém diria que está ausente dos sonetos (alguns dos quais, diga-se de passagem, integravam as **Odes Modernas**): sem ela, o que seria de tantos exemplos irretocáveis, como "Ideal", "Na Mão de Deus", "À Virgem Santíssima", "Oceano Nox", "Ignoto Deo", "Com os Mortos", etc.?

Mas o problema reside propriamente na relação entre utopia e soneto: é paradoxal que o pensamento utópico, enraizado nas reflexões hegelianas de amplo espectro, procurando abranger tudo num sistema unificado, e nas aspirações humanitárias de Proudhon, encontrasse na velha fórmula do soneto o seu meio expressivo de eleição. Por outro ângulo: como conciliar a ideação utópica, por natureza anárquica em face do **status quo**, inapetente das convenções em uso, prenunciadora de um mundo de formas e realidades novas, e o soneto, forma perfeita, geométrica, como um silogismo ou uma equação matemática?

A dúvida cresce se considerarmos que a utopia se define como a busca da perfeição absoluta: "Minha alma, ó Deus! a outros céus aspira:/Se um momento a prendeu mortal beleza,/É pela eterna pátria que suspira..." ("Aspiração"), — e nesse caso a perfeição do soneto se adequaria idealmente com a da utopia. Ocorre que a perfeição do soneto, sendo uma forma estatuída, fixa, de universal circulação, reverenciada desde a Idade Média, é por si só anuladora da utopia. Ou é, contraditoriamente, a sua realização. Nessa alternativa, porém, a utopia anteriana, ao menos do prisma formal, já existia à sua disposição, era sua coetânea e, até certo ponto, banal. Irremediável contradição?

A utopia pressupõe uma perfeição inexistente, ou seja, uma idéia (a idéia) e uma forma a um só tempo novas, criadas do nada ou, quando muito, latentes no âmago das coisas e dos eventos. E Antero pensaria nisso ao sentenciar, corretamente, naquele mesmo escrito a João de Deus, que "há uma forma para cada idéia". Incongruente seria sonhar com um mundo novo sem imaginá-lo revestido de formas novas, inencontráveis na atualidade que se pretende repudiar. A perfeição utópica implica novas modalidades de perfeição formal, o soneto constituía a forma perfeita que a poesia ocidental vinha manuseando ao longo dos séculos, e apesar das reformas estéticas que preconizavam, sobretudo a partir do advento do Romantismo, a liberdade da imaginação com a correspondente elaboração de formas novas, aptas a exprimir as novidades da

sensibilidade e da inteligência. Como encarcerar a utopia no recesso de catorze versos, de escultórico perfil? Como dar forma à Idéia, ao Absoluto, ao Espírito, de hegeliana extração, na finitude do soneto? Bastaria supor a composição de sonetos **modernos**, paralelos às **Odes Modernas**? A resposta somente pode ser negativa, visto que a modernidade, no caso das odes, era da Idéia, não da forma.

Adotar o soneto equivale a recorrer a uma forma antiga, ainda que persistente, para recobrir a Idéia nova, o que, convenhamos, traduzia uma impossibilidade: nem o soneto era uma forma vazia que se preenchesse com qualquer conteúdo, nem a Idéia, ao assumir-lhe os limites, deixaria de reduzir seu horizonte, sua complexidade. Daí que, ou a Idéia apenas se enunciava no âmbito do soneto, ou este não se prestava como instrumento expressivo ideal. Antero elegeu a primeira alternativa, convertendo a Idéia num enunciado, como um axioma, sinal da utopia situada além dela e da forma em que se amoldava: "A Idéia, o sumo Bem, o Verbo, a Essência" ("A Idéia").

Todavia, ao fazê-lo, criava a tensão flamejante dos sonetos, tensão entre a Idéia, que pedia largas planícies para desenrolar-se a contento, para exercer seu efeito persuasivo e proselitista, e a forma; nenhuma das duas haveria de prevalecer sem prejudicar a obra criada: se o pensamento filosófico predominasse, significaria a vitória do filósofo sobre o poeta, e o soneto não passaria de um gélido poema didático, como não poucos nos fins do século XIX; se a forma sobrepujasse a Idéia, Antero correria o risco de tornar-se tão-somente um bom sonetista, como tantos no tempo, sem metafísica, sem densidade, formalista, "estético".

Antero ansiava modelar a Utopia numa forma, o soneto, cônscio de sua proporção de ouro. Com isso, fundia num molde a antinomia medular de sua condição de poeta e cunhava a metáfora de sua dilacerada visão da realidade. Que a solução não o satisfez, é fácil imaginá-lo: seu anelo de perfeição pedia mais. Por isso, quando, descrente de realizar a sonhada utopia, a buscou dentro de si, estava franqueado o caminho à derradeira cena do drama íntimo desse doente do "mal do século" romântico: sentou-se num banco, encostado a um muro onde se via uma âncora atravessada pela palavra "Esperança"; eram oito horas da noi

te em Ponta Delgada, lugar de nascimento do poeta; o primeiro tiro de revólver, na boca, desviou o seu curso; o segundo, atingiu o alvo. Menos ainda encontrando dentro de si o mundo utópico que visionara, a não ser que optasse pela via da loucura, preferiu o suicídio como havia preferido emblematizar a Idéia, possivelmente atraído pela fugidia esperança de que assim veria saciada a sua ânsia de Infinito, o seu "Tormento do Ideal".

R E S U M E

On examine le choix formel du poète-philosophe Antero de Quental — le sonnet —, en tant que forme classique qui exprime contradictoirement ses sentiments romantiques et son idéal utopique de perfection. L'expression artistique est mise en rapport avec la trajectoire de la vie et de la pensée du poète, marquée par des sentiments antagoniques.

"OS GATOS": EXPRESSÃO DE ANGÚSTIAS ARCAICAS

Sônia Maria van Dijck Lima

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

O presente trabalho visa a mostrar a palavra criativa em "Os gatos" de Mário de Andrade como expressão do **eu** lírico que manifesta desejo e angústias, quer presentes, quer passados (remontando à infância), num jogo poético de relações e revelações. Bases da investigação são conceitos psicanalíticos de Freud, o estudo de João Luiz Lafetá sobre o mesmo poema e a crítica de Marie Bonaparte sobre "Le chat noir", a respeito da vida e obra de Edgar A. Poe.

O amor? me gasto, me gozo.
mas não afasto as visões.

Mário de Andrade

Tomando por base a afirmativa de Freud de que "a obra literária, como o devaneio, é uma continuação ou um substituto, do que foi o brincar infantil" [1], procuraremos compreender em "Os gatos", poema de Mário de Andrade [2], a motivação poética como um reflexo da experiência arcaica do desejo que remonta à infância.

A abordagem escolhida encontra justificativa ainda à luz das formulações freudianas: "Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga" [3].

Contudo, não pretendemos traçar a psicologia do poeta da Paulicéia, não vamos analisar sua personalidade. Nem isso é de nosso interesse. Os conceitos psicanalíticos serão auxiliares para a compreensão do lirismo (entendido como manifestação do **eu**) que se atualiza nas imagens do poema.

Ao longo de nosso trabalho, levamos em conta as considerações de João Luiz Lafetá, que estudou, cuidadosamente, o mesmo poema de Mário de Andrade [4].

Estudos (12): 185-201, dez.1991

O poema "Os gatos" está dividido em duas partes, como que correspondentes a fases de um processo de expressão lírica, ou a dois atos de um mesmo drama da manifestação do desejo. Ambas as partes são datadas, indicando que o texto foi escrito em dias imediatamente sucessivos. O poeta tendo composto a primeira parte, poema "(a)", no dia 14 de outubro de 1933, sente necessidade, no dia seguinte, de "viver" o segundo ato de seu drama interior, poema "(b)", como se não tivesse esgotado toda a manifestação da subjetividade em um só movimento expressivo.

O poema "Os gatos" desenvolve uma temática da expressão do desejo. No entanto, longe de manifestar uma idealização amorosa, revela o conflito interior, a aflição do assomar dos impulsos. Mas não adiantemos considerações. Melhor será procedermos a uma leitura sistemática dos versos, tentando captar os sentidos das imagens.

Vejamos, então, como se desenvolve o primeiro ato ou primeira parte.

***

Tomando-se o primeiro verso

Que beijos que eu dava...

vemos que o discurso lírico se anuncia como uma narrativa de uma experiência do passado, sendo que, enquanto durou, a ação foi iterativa. Porém, o "relato" é interrompido. Tentemos compreender essa interrupção recorrendo a Ernst Kriss: "A arte, por certo, relaciona-se com o transe e o sonho, como se observou desde Platão. Mas por outro lado ela se liga a uma racionalidade rigorosa e controlada. Nenhuma análise do processo estético é adequada sem esse componente intelectual"[5]. O tom narrativo de uma experiência colocada num passado indeterminado conduziria a rumo excessivamente confessional? O poeta cerebral Mário de Andrade teria evitado a confissão preferindo a ambigüidade?

A partir do segundo verso,

Não tigre, vossa boca é mesmo que um gato

o discurso assume um tom descritivo do objeto de contemplação do eu lírico. Surge uma enumeração intensa de características do objeto, que o definem qualitativamente, apesar da ambigüidade das imagens (segundo ao sétimo verso).

Ao evocar "**Que beijos que eu dava...**", o eu denuncia sua

própria experiência de excitação oral e o curso da expressão é imediatamente conduzido à **boca**. Presentifica-se o objeto — o outro — em **boca**, tanto que o eu passa a "dialogar" com esse outro por um instante (segundo ao sétimo verso); veja-se o emprego de **vossa** (segunda pessoa). Vale notar que, no emaranhado de revelações e ocultamentos do texto lírico, o eu, que a princípio deixa entrever sua própria excitação oral (ou a lembrança dela), aparentemente se desvia da fonte de suas pulsões eróticas e fixa-se no outro, exatamente em **boca**.

A leitura desses primeiros versos mostra que qualquer informação a respeito dos contornos do corpo desse outro está ausente; **boca** é tomada como síntese, impondo-se como objeto do desejo, numa construção metonímica. A imagem **boca** permite o desdobramento da figura do **gato**. Não estamos lidando com o desejo em si, mas com sua manifestação a nível da palavra poética, considerada reveladora. Temos que nos deter no plano da palavra e investigar revelações. No poema "(a)", o vocábulo **boca** marca o texto com sua presença: oito vezes, sendo que aparece cinco vezes em seis versos seguidos na primeira estrofe. Podemos concluir que a imagem **boca** é dominante na subjetividade que aflora, donde seu privilégio no discurso. Mas a repetição obsessiva de **boca** indica não só o domínio da imagem no subjetivo, pois a repetição mesma sugere a intensidade do desejo.

Analisando a função metonímica de **boca**, entendemos que o eu tem de seu objeto uma visão parcial. Em outras palavras, o eu revela em relação ao outro um "amor parcial" (= amor por um órgão)[6], visto que não é ao corpo por inteiro que o desejo se dirige. Segundo Marie Bonaparte, "o amor parcial" marca um dos estágios da libido infantil[7]. Em "Os gatos" (primeira parte), esse "amor parcial" é dedicado à boca. Contudo, conforme notamos antes, é "desviando-se" de sua própria excitação oral que o eu fala do (ou **com**) outro detendo-se em **boca**. Até esse momento da análise, podemos interpretar que o jogo de velar e revelar do discurso lírico sugere a permanência da fase de erotismo oral, característica das crianças em período de amamentação. Vale salientar que entre os caracteres de **boca** está a cor branca (quinto verso), que remete à lembrança do leite.

Com os elementos de que dispomos, podemos reconsiderar o

primeiro verso, vendo que há forte carga libidinal na evocação.

Que beijos que eu dava...

— mais forte ainda por ser reticente. Assim, o verso inicial ganha novas dimensões semânticas. Em sua ambigüidade, pode conter uma apreciação valorativa da experiência — note-se, inclusive, o **que** enfático da abertura. O passado imperfeito remete a experiência para um tempo indeterminado e, então, conota a lembrança de uma vivência gratificante, ainda que pretérita. Logo, o significado do primeiro verso amplia-se numa revelação da persistência do desejo, podendo ser lido como

Que beijos que eu daria...[8]

Retomemos a imagem **boca** e continuemos a análise. No poema "(a)", **boca** assume proporções gigantescas: boca - tigre - gato - gato imitando tigre. Ao ser desdobrada em figuras de felinos, a imagem **boca** adquire novas conotações. O felino conduz à idéia de carnívoro, de perigo, de ameaça, de devoração. Veja-se que no verso afirmativo

Vossa boca é mesmo que um gato

foi mantida a similaridade com o tigre (animal muito mais ameaçador que o gato) por conta da descrição feita nos versos anteriores (quarto e quinto versos):

boca/gato - *"rajada"*
"rasgada de listas"
"De preto, de branco"
= *tigre*

Entendemos o adjetivo **hitlerista** (sexto verso, repetido no vigésimo verso) não apenas como decorrente de **preto** e **branco** (cores do emblema nazista), mas reafirmando os sentidos de ameaça, destruição, ampliando-se para o de dominação, cujo símbolo maior é a suástica[9].

Se vínhamos notando, até então, no discurso lírico uma expressão de pulsões eróticas, devemos salientar que essas não estão desacompanhadas da pulsão de morte.

Nas dimensões semânticas adquiridas por **boca/gato**, há uma relação de similaridade entre boca/gato e órgão genital feminino. Marie Bonaporte comparando o órgão genital feminino à figura do gato, aponta semelhanças de "pelo espesso, quente, voluptuoso" e conclui que "a mulher tem um gato onde o homem tem um pênis"[10]. A autora vê como feminino o comportamento do gato, não só pela graça de maneiras, mas também "pela traição de seus movimentos, onde a garra está sempre pronta para surgir da pata de veludo"[11]. Tendo interpretado **gato** como metaforização da genitália feminina, procuraremos compreender as conotações de terror, de destruição, que fazem do texto uma expressão de desejo e de tormento.

Utilizando-se das formulações freudianas, Marie Bonaparte ressalta que, tendo acreditado que também os seres femininos são dotados de pênis, o menino ao perceber, definitivamente, as diferenças anatômicas entre si e as mulheres, julga que elas foram vítimas da castração. Surge, então, o terror de sofrer igual mutilação como punição da masturbação. A autora afirma que "todo homem, no fundo do seu psiquismo, odeia ou despreza mais ou menos, na mulher, a criatura castrada"[12], comportamento que pode ser exacerbado, em casos patológicos, ao entender a mulher como castradora eventual em virtude de a vagina feminina ser imaginada como dentada[13]. Para a mesma autora, o gato é a figuração totêmica da mãe, intimamente relacionada à angústia da castração na compreensão da mulher como ser castrado e castrador[14].

Se tomarmos, no poema de Mário de Andrade, o **gato** como representação da mulher/mãe, o que nos é possível graças às conotações de erotismo e à sexualização de **boca**, percebemos nos significados de ameaça, de destruição, a reminiscência da imagem da mulher castrada e castradora; a lembrança da angústia da castração, na visão da genitália feminina como cloaca dentada[15].

No início da segunda estrofe, o eu simula voltar-se para a contemplação de um espaço externo. Na verdade, há incorporação de elementos externos, tal como pode acontecer no sonho: "Para a construção de um sonho não é essencial um vínculo com um estímulo sensorial externo. Aquele que dorme pode ignorar um estímulo desse gênero a partir do mundo externo, pode ser despertado pelo mesmo sem construir um sonho, ou (...) pode incorporá-lo a seu sonho, se isto lhe convier por alguma razão"[16].

Esse desvio aparente do objeto poderia corresponder a um processo de resistência ao afloramento das pulsões do desejo, tão intensas na primeira estrofe. A reminiscência e a permanência de um desejo erótico são reprimidas nesse desvio.

Contudo, como diz Freud, "'reprimido' é um expressão dinâmica, que leva em conta a interação de forças mentais; implica na presença de uma força que procura provocar toda uma série de efeitos psíquicos, inclusive o de tornar-se consciente, e a essa força opõe-se uma outra força contrária, capaz de obstruir alguns desses efeitos psíquicos, inclusive também aquele de tornar-se consciente"[17].

O espaço externo, no texto de Mário de Andrade, apresenta-se como **noite** (oitavo verso), **noite incerta** (décimo primeiro verso), **tarde desesperada** (décimo quinto verso). É possível interpretá-lo como a hora difusa da passagem do dia para a noite (noite **incerta**, tarde **desesperada**), da atividade (dia) para o repouso (noite). Poderíamos ainda tomar **noite** como espaço do sonho, da liberação; mas tal interpretação não satisfaz, pois se trata daquele momento "indeciso" entre dois instantes. Portanto, não se realiza a noite como espaço privilegiado do repouso, do sonho, da liberação.

Por outro lado, a adjetivação atribuída à **noite** indica que o sujeito do enunciado é o sujeito da enunciação. Não se trata exatamente de um espaço externo, mas de um espaço subjetivo, interiorizado, onde se agitam as imagens que se sucedem, fortemente carregadas de conotações de temor.

Assim é que os **gatos**, multiplicando-se, passam a povoar, assustadoramente, todo o sítio, escondem-se na paisagem e confundem-se com ela:

Nem sei mais se são as fábricas que miam

Detendo-se na contemplação da paisagem, o eu desvia-se de suas tensões eróticas, mas, como a repressão é dinâmica de forças que interagem, as revelações de desejo e angústias mantêm-se nos elementos do espaço interiorizado. Como diz Freud: "É verdade que o reprimido, via de regra, não pode emergir da memória sem maiores dificuldades, mas conserva uma capacidade de ação efetiva e, sob a influência de algum evento externo, pode vir a ter conseqüências psíquicas que podem ser consideradas como produtos da modificação da lembrança e como derivados dela, e que, se não forem vistas por esse prisma, permanecerão incompreensíveis"[18]. Por isso os elementos externos, para os quais se volta o eu lírico, terminam por alimentar a revelação das pulsões interiores, na medida que também são elementos da subjetividade.

A utilização de Edgar A. Poe[19], a partir da introdução da figura do gato (vejam-se as dimensões gigantescas do gato/tigre, semelhantes às do gato Plutão), explicita-se no primeiro verso da segunda estrofe:

Nas paredes da noite estão os gatos.

— numa recordação da silhueta de Plutão gravada no tabique do quarto. A presença do texto de Poe poderia desviar nossa leitura do sentido erótico do texto de Mário de Andrade para uma leitura a nível do fantástico ou do estranho[20]. Mas é exatamente o recurso do intertexto que nos autoriza a somar aos significados de terror e de estranheza, o significado de relação sexual dos gatos, que pluralizados usam o espaço da noite para seu barulhento exercício amoroso sobre os telhados, atividade amorosa essa confirmada no primeiro verso da estrofe seguinte.

Ao ter se estabelecido, na primeira estrofe, a relação por similaridade entre boca-gato-órgão genital feminino, o eu sente-se invadido por "**Milhares de gatos...**", traduzindo um emergir mais forte do desejo. Ao mesmo tempo em que se intensificam as pulsões eróticas, ampliam-se as noções de ameaça, de destruição — pulsão de morte: "**Têm garras, têm enormes perigos**", "**...exércitos disfarçados**", "**...escondidos por detrás da noite incerta**", por exemplo (nono, décimo e décimo primeiro versos, respectivamente). São essas tensões subjetivas de ameaça que ditam, no último verso da estrofe, a sensação de "**tarde desesperada**", sugerindo o estado de conflito interior.

Observamos que a segunda estrofe não se refere literalmente aos "**amores dos gatos**" (expressão do primeiro verso da terceira estrofe), mas mostra esses felinos em atividade sexual ("**Nas paredes da noite**") como ameaçadores, cuja sexualidade selvagem é capaz de contagiar pela expansão:

Já estão com mil rabos além de São Paulo,

Metaforizando a expansão da sexualidade dos gatos, o eu destaca uma parte da anatomia desses animais: o **rabo**. Por sua forma, o rabo do gato aproxima-se da serpente, que também é flexível e insinuante. De repente, como que os gatos tornados em rabos insinuantes, podem invadir todos os lugares. Por outro lado, na caça amorosa, o rabo do gato denota

sua excitação, pelo que se apresenta ereto, em movimentos vigorosos. O realce concedido a **rabos dos gatos**, lembrando a serpente coleante, leva-nos à figuração das camadas profundas do inconsciente, do reino noturno dos sonhos, onde emergem os impulsos da libido (região cujo símbolo é a serpente). Ainda o relevo dos **rabos dos gatos**, quando se fala de sua atividade noturna, remete à ereção do pênis — veja-se que, no trigésimo quinto verso, surge "**erguendo os rabos**". Considerando o gato representação totêmica da mulher/mãe, temos nos rabos dos gatos, além da figuração das camadas profundas do inconsciente, a refalização da mulher castrada [21].

O clima de tensão da segunda estrofe indica o estado de conflito interior do eu lírico. O discurso poético aproxima-se do conteúdo manifesto de um sonho de ansiedade [22]. Assim sua interpretação exige que tentemos traduzir os pensamentos íntimos latentes, desfazendo a distorção que a censura da resistência impõe ao aflorar das pulsões do inconsciente [23]. Por isso é que os elementos da paisagem exterior, aparentemente contemplada, são figurações das motivações mais íntimas, nas sensações de ameaça experimentadas pelo eu.

Como já assinalamos, só no primeiro verso da terceira estrofe a atividade dos gatos é, explicitamente, referida: "**amores dos gatos**". É sobre esses amores que, metonimicamente, cairá a chuva, interrompendo-os:

Penso que vai chover sobre os amores dos gatos.

Lendo a sucessão de imagens da segunda estrofe como o emergir de pulsões eróticas metaforizadas nos gatos, temos que a chuva é introduzida como repressão dos impulsos do inconsciente. Todavia, trata-se de uma expressão ambígua: "**Penso...**". Os versos seguintes decidem a ambiguidade, uma vez que a alusão à chuva traz esse elemento para a paisagem: chove (vigésimo terceiro verso) e formam-se enxurradas (vigésimo quarto, vigésimo sétimo e trigésimo versos). Ou seja, a chuva assume proporções avassaladoras, diluvianas.

Na terceira estrofe, é retomada a imagem **boca**, mantendo-se as conotações anteriores na repetição "**...boca hitlerista**" (vigésimo verso). As pulsões eróticas parecem emergir mais fortes. Agora o eu declara:

Irei buscando a vossa boca,

Torna-se mais desmascarado, mais pungente o desejo:

Vossa boca mais nítida que o amor,

O espaço de tensões permanece interiorizado: "**deserto das ruas**" (décimo sétimo verso), "**alêns sonoros**" (décimo oitavo verso). Nesse espaço é mais obsessivo o objeto do desejo, então nomeado a partir de sua qualificação, que passa a sua própria substância: "**incendiária**". O décimo oitavo verso

Oh incendiária dos meus alêns sonoros,

marca a metade do poema "(a)" — trinta e seis versos — e é, na verdade, uma reutilização de um verso de **Paulicéia desvairada**: do poema "Tu" [24]. Em "Tu", aparece num contexto que remete à criação de Edgar A. Poe, referido textualmente. Lá, o verso de tom exclamativo completa-se no seguinte: "**tu és meu gato preto!**", também exclamativo. Aqui em "Os gatos", poema "(a)", mantendo Edgar A. Poe como uma alusão, o verso ganha entonação de vocativo e é enfatizada a carga erótica contida em **incendiária**, feita a aproximação entre boca-gato-órgão genital feminino, explicitando-se o desejo nos versos seguintes.

Em ambos os momentos ("Tu" e "Os gatos" — poema "(a)"), revelam-se as angústias em relação a esse outro = gato preto/boca/gato imitando tigre/incendiária/órgão genital feminino. Para João Luiz Lafetá, em "Os gatos", o desejo revela-se num processo de mascaramento, "objetivando-se em símbolos de difícil interpretação; em 'Tu', a 'incendiária' é vista com maior liberdade, e por isso mesmo a máscara é menos opaca e mais fácil de apreender" [25].

A partir desse décimo oitavo verso, como que não se coibem mais as pulsões eróticas:

Irei buscando a vossa boca,

E o verso inicial é repetido como um gemido, ou suspiro de gozo (vigésimo segundo verso) e, finalmente, transformado na exclamação enfática do presente:

Que beijos, que beijos que eu dou!

Entendemos, portanto, que, nas motivações da criação poética, se mantém ativa uma experiência do desejo vivida no passado ("**Que beijos que eu dava...**" — ou daria [?...]) e que persiste no presente da posse amorosa

na simbolização da terceira estrofe.

Eliminadas as barreiras das pulsões eróticas (veja-se o décimo nono verso), ocorre uma confusão de papéis. Agora não são apenas os gatos em atividade amorosa, é o eu que age como os gatos e na posse do outro se confunde com o objeto mesmo do desejo:

Nosso corpo de amor...

donde a sensualidade da exclamação do vigésimo sexto verso.

A quarta estrofe incia-se por uma indicação do mergulho no prazer sexual:

Vamos enrolados pelas enxurradas

Mas o eu agora é dominado pela idéia de morte. Misturando-se com os gatos através da prática sexual, dirige-se para a morte, assim como aqueles. Desta forma compreendemos a chuva e sua transformação em enxurradas: tal como um dilúvio sobre uma nova Sodoma (a paisagem agitada e barulhenta da cidade na segunda estrofe), a chuva/enxurrada arrasta todos os indivíduos que se entregaram às paixões. Ou seja, a nível do poema, a liberação do desejo e o mergulho no prazer conduzem à pulsão de morte[26].

Para a verdade do eu, realização da sexualidade significa morte. Seu espaço, agora inundado, distancia-se das casas, como metáfora da segurança desconhecida, pois têm suas bases no mascaramento do desejo:

Das casas cai mentira,

E o eu deixa-se arrastar em obediência às pulsões de erotismo e de morte:

Nós vamos com as enxurradas,
.....
Voluptuosamente mortos,

Vendo a marcante presença da água nas duas últimas estrofes do poema "(a)", acreditamos ser pertinente que nos detenhamos na tentativa de compreender a complexidade do símbolo **água**[27]. Notamos que as águas do texto de Mário de Andrade são, na verdade, "águas de morte"[28]. A realização da sexualidade, correspondendo a um mergulho nas enxurradas, seria vista como ameaçadora? demoníaca? necessitando ser superada por meio de um rito de purificação?

Mircea Eliade, citando Cirilo de Jerusalém, anota: "...o dragão Behemoth, segundo Job, estava nas águas e recebia o Jordão na sua garganta. Ora, como era preciso esmagar as cabeças do dragão, Jesus, tendo descido nas águas, atacou a fortaleza para que adquiramos o poder de caminhar por sobre os escorpiões e as serpentes"[29]. O mesmo autor observa que "o 'homem velho' morre por imersão na água, e dá nascimento a um ser regenerado"[30]. Há, então, uma relação mítica entre o mergulho nas águas (enxurradas) e a penetração na fortaleza do Mal, portanto na morte, como ritual purificador. Assim é que "o simbolismo das águas implica tanto a morte como a renascença. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a dissolução é seguida de um 'novo nascimento', por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida"[31].

Logo, se de um lado a liberação das pulsões eróticas é vista como mergulho no demoníaco, na morte, de outro lado permite a satisfação da sexualidade, a "reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um 'homem novo'"[32], capaz de sentir-se

Como a perfeita inocência dos fenômenos da terra,

A imersão nas águas/enxurradas, como morte simbólica, pode ainda corresponder a um aplacar das tensões geradas pela consciência do desejo, propiciando o retorno a um tempo anterior ao conflito (vida pré-natal):

Os sem ciência mais nenhuma de que a vida
Está horrenda, querendo ser, erguendo os rabos
Por trás da noite, em companhia dos milhões de gatos
/verdes.

Todavia, Marie Bonaparte ressalta que "o gênero de morte escolhido pelos homens, quer seja na realidade para si mesmos pelo suicídio, ou na ficção para seus heróis, não é com efeito jamais ditado pelo acaso, mas em cada caso, estreitamente determinado psiquicamente"[33].

Como vimos antes, no poema "(a)", a liberação sexual conduz à idéia de chuva repressora (décimo sexto verso), que se torna enxurrada. Por isso o eu afoga na enxurrada o objeto de seu desejo, figurado em gatos. Julgando-se culpado pela vasão de seus impulsos, o eu confunde-se com os gatos e morre "**voluptuosamente**" na mesma enxurrada. Em sua natureza felina, o outro alimenta a ambigüidade de ser ao mesmo tempo objeto de prazer mas também capaz de levar à morte. Erotismo e

morte são as motivações do primeiro movimento de "Os gatos".

***

Só depois do gesto supremo de morte do final da primeira parte, pode o eu dizer:

Me pus amando os gatos loucamente,

assinalando o início de um segundo ato no seu drama íntimo.

Há ainda aqui a presença de Edgar A. Poe. O herói de "O gato preto", depois de matar Plutão, cuja presença se tornara aterrorizante, passa a buscar outro gato. O processo repete-se no texto de Mário de Andrade: após matar/morrer o gato, o eu acha-se "**amando**" (=buscando) "**os gatos loucamente**".

Surge a primeira referência literal à mulher: "**China**". A descoberta de uma mulher parece não trazer mais a sensação de ameaça, de destruição:

Mas agora porém não são gatos tedescos,
Tudo está calmo em plena liberdade,

Apesar da manutenção da figura do gato, há, claramente, uma necessidade de confessar-se livre de tensões:

Se foram as volúpias e as perversões tão azedas,

Neste poema "(b)", percebemos que a fase anterior é compreendida como pervertida ("**perversões**" — quinto verso). Como a figura feminina continua metaforizada em **gato**, concluímos que as impressões de ameaça, de perigo, reveladas na primeira parte (poema "(a)"), são decorrentes, em grande parte, da concepção de perversão do desejo. Ou seja, a figura feminina, na primeira parte, é tanto mais ameaçadora quanto mais desejada como resultado de "**perversões tão azedas**". Desejar o outro, no poema "(b)", não traz em si a noção do pervertido; a China não é uma proibição, é uma mulher disponível: popularmente, as mulheres disponíveis para a prática sexual são chamadas **chinas** [34] . A linguagem afasta-se de significados carnais, torna-se mais gentil e galante (sexto ao nono verso). Introduz-se um tom lúdico na relação entre o eu e o outro na lembrança da canção infantil:

Eu sou cravo, tu és rosa,

A relação amorosa, destituída de qualquer sentido animal, passa a um nível de reconhecimento do outro:

Feito um prazer que chega todo dia.

Mas a inclinação para o lúdico, para o ideal não é suficiente para conter o repontar mais forte do desejo reprimido. A segunda estrofe retoma o erotismo que se disfarçara em idealização. A formulação metonímica

Mas eu te cresço em meu desejo,

dá conta do assomar das pulsões do inconsciente que se debatem com o princípio de realidade repressora:

Ai, que vivo arrasado de notícias!

No verso

Murmurando com medo ao teu ouvido:

o eu denuncia toda sua angústia, não conseguindo evitar a palavra **medo.**

No embate entre pulsões eróticas e angústia da repressão, por um momento prevalecem as pulsões, na confissão de sensação voluptuosa de ternura e erotismo:

Tu te gastas sob o meu peso bom,

Basta um instante em que os impulsos eróticos se libertem para que ressurja a angústia da repressão:

Mas eu insisto em meu castigo, ôh China.

O verso isolado, como um grito do terror psíquico da luta entre desejo x angústia, anuncia a "solução" do conflito vivido pelo eu. Assim é que, na última estrofe, o objeto para o qual se voltam as pulsões eróticas é transformado em **gato chinês.** Perde suas conotações ameaçadoras, posto que agora é frio, inerte, feito de porcelana, apenas para ser contemplado:

Para meu gozo só, pra meu enfeite só de mim,

A "solução" do drama interior aproxima-se da encontrada no conto de Edgar A. Poe: o gato (totem) é transformado em porcelana (**gato chinês**), o que equivale a um emparedamento. Emparedado o objeto de desejo, o eu confunde-se com sua própria vítima porcelanizada, à qual retorna

Até que fui guardar nos teus cabelos perdidos

e confessa-se impotente, morto, também porcelanizado:

Lágrima que não pude sem chorar.

***

Comparando-se os dois movimentos de "Os gatos" — poema "(a)" e poema "(b)", vemos que na primeira parte há reminiscências do erotismo oral. A figura feminina, simbolizada em **gato**, é tratada na segunda pessoa do plural; esse tratamento implica um relativo distancia

mento do eu em relação ao objeto. Na segunda parte, a mulher, ainda metaforizada em **gato**, é tratada na segunda pessoa do singular; essa mudança de tratamento indica uma aproximação mais íntima entre o eu e o objeto. Contudo em ambas as partes as conotações de ameaça, de destruição, prevalecem, uma vez que é mantida a similaridade entre gato e figura feminina. Nos impulsos eróticos atuais, permanece a lembrança de angústias passadas, sugeridas pela figura da mulher/mãe, na representação do totem **gato** [35]. No intrincado de metáforas contidas em **gato**, temos, na motivação poética da expressão do desejo, resíduos da angústia da castração, na base das tensões que buscam liberação no discurso lírico.

O poema "Os gatos" revela a permanência de outros tipos de angústias primitivas. A angústia do nascimento está presente no tema da enxurrada, do mergulho em um tempo anterior ao conhecimento. A angústia da separação, do desmame, está indicada na cor branca, uma das características do gato do poema "(a)". A angústia do conhecimento, pela qual o "criminoso" reconhece sua culpa, está no movimento de retorno à mulher/gato chinês. A angústia da morte encontra-se no tema da morte na enxurrada, no gato chinês, na impotência para chorar.

Para concluir, podemos dizer que "Os gatos" é um poema do **pathos**, onde a angústia da castração, entrevista como possibilidade de morte, conduz à morte do eu e da figura feminina ameaçadora, donde a tensão que se mostra na expressão poética do desejo [36].

Z U S A M M E N F A S S U N G

Die Arbeit handelt vom dichterischen Wort im Gedicht von Mário de Andrade "Os gatos" als Ausdruck des lyrischen Ich, das im schöpferischen Spiel von Ver-und Enthüllungen sowohl gegenwärtige als auch vergangene — von Kindheit an — Begierde und Angst aufweist. Als Grundlage der Untersuchung dienen psychoanalytische Begriffe Freuds, der Artikel von João Luiz Lafetá über das gleiche Gedicht von Mário de Andrade und die psychoanalytischen Kommentare von Marie Bonaparte anhand von "Le chat noir", das Leben und Werk von Edgard Alan Poe betreffend.

NOTAS

1 FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: _____. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.9. p.157.

2 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas.* Ed. crítica por Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; S.Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987. p.313-5.

3 FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios, op. cit., p.156.

4 LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade;* imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.65-94.

5 KRISS, Ernst. *Psicanálise da arte.* Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense [1968] p.195.

6 BONAPARTE, Marie. Le chat noir. In: _____. *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre.* Paris: P.U.F., 1985, p.581.

7 Id., ibid.

8 A respeito da interpretação do primeiro verso, remetemos a João Luiz Lafetá, op. cit., p.73.

9 É interessante observar que, mesmo a nível fônico, essa significação do assustador parece ser imanente ao objeto: "Boca **rajada**, boca **rasgada** ..." (grifos nossos). Note-se a aliteração. Recomendamos João Luiz Lafetá, op. cit., p.73-4.

10 Marie Bonaparte, op. cit., p.561.

11 Id., ibid., p.561. Contudo, esperamos que a última comparação já não seja pertinente em nossos dias, considerando-se a nova compreensão a respeito da mulher que começa a surgir.

12 Id., ibid., p.563. Freud aborda o assunto em várias ocasiões. Ver, por exemplo, Esboço de psicanálise. Trad. José Octávio de Aguiar. In: FREUD. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.206 (Os Pensadores); e Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. Trad. Waldere do Ismael de Oliveira. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard das obras completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1970.v.11. p.88-9.

13 Marie Bonaparte, op. cit.

14 Id., ibid., p.561 e seguintes.

15 Veja-se a interpretação de João Luiz Lafetá, op. cit., p.87-8, que acrescenta: "Mas a boca é também o órgão da fala, e o cruzamento das duas funções pode resultar em um novo símbolo: a palavra erotizada, a sexualização mítica do verbo poético, que se transforma em meio fecundante e inseminador" (p.88).

16 FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. In: _____. *Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.9. p. 62.

17 FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen, op.cit., p.55.

18 Id. ibid., p.42.

19 POE, Edgar Alan. O gato preto. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 293-301.

20 Se tivéssemos apenas ouvido a lição de Todorov. *As estruturas narrativas*, principalmente p.159 e *Introdução à literatura fantástica*, principalmente p.55. Porém relemos Edgar A. Poe de acordo com a interpretação de Marie Bonaparte, op. cit.

21 A respeito da refalização da mulher, recomendamos Marie Bonaparte, op. cit., p.566.

22 "A ansiedade nos sonhos de ansiedade, como toda ansiedade neurótica em geral corresponde a um afeto sexual, a um sentimento libidinal e surge da libido pelo processo de repressão. Portanto, ao interpretarmos um sonho devemos substituir a ansiedade por excitação sexual"; in: FREUD, S. Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen, op. cit., p.66.

23 Estamos transpondo formulação de FREUD, S. Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen, op. cit., p.65.

24 Mário de Andrade, op. cit., p.97-8. A respeito da reutilização de versos na obra marioandradiana, recomendamos KNOLI, Victor. *Paciente arlequinada;* uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1983. p.75-138 (Linguagem).

25 João Luiz Lafetá, op. cit., p.77-8.

26 Consideramos oportuno lembrar a interpretação de João Luiz Lafetá, que entende que, após a realização do ato amoroso (terceira estrofe), "a quarta estrofe expõe a lassidão posterior em que o sujeito mergulha voluptuosamente, inconsciente e desdenhoso da existência dos instintos, antes exigentes, já agora apaziguados", op. cit., p.89-90.

27 Naturalmente, não perdemos de vista a análise que faz João Luiz Lafetá, op. cit., p.75-7. Em nossa leitura, procuramos ver também outros ângulos da questão.

28 ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano;* a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p.141 (Vida e Cultura).

29 Id., ibid., p.143.

30 Id., ibid., p.142.

31 Id., ibid., p.140.

32 Id., loc. cit.

33 Marie Bonaparte, op. cit., p.566.

34 MAIOR, Mário Souto. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife:

Guararapes, 1980.

35 Sobre as angústias primitivas, v. Marie Bonaparte, op. cit.,p.579-80.

36 Agradecemos a João Luiz Lafetá a orientação e a discussão acerca deste trabalho.

DIVERSOS

O GRAU DE DIFUSÃO DO PROCESSO DE ELISÃO DAS SÍLABAS NÃO ACENTUADAS NA AQUISIÇÃO DO PORTUGUÊS COMO LÍNGUA MATERNA

Carola Rapp
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Com o objetivo de conhecer o grau de difusão do processo de elisão das sílabas e de suas partes, durante a aquisição do português como língua materna, foi analisada a produção de 27 palavras por 32 crianças, residentes em Salvador, de ambos os sexos, cujos pais (ou um deles) tivessem nível superior completo, distribuídas, de acordo com a faixa etária, por 4 grupos de 8: G1-(2;1-2;6), G2-(2;7-3;0), G3-(3;1-3;6), G4-(3;7-4;0).

De acordo com a teoria da fonologia natural, proposta por David Stampe (1976), os padrões de fala são governados por certos processos naturais universais inatos. Dentro desse raciocínio, toda criança inicia o desenvolvimento de seu sistema fonológico a partir dos mesmos pontos básicos. Isso significa que esses processos fonológicos inatos são exterminados, revisados ou substituídos durante a aquisição. Devem por isso ser encarados (Teixeira, 1985) como meros dispositivos que representam as estratégias transitórias de formulação de hipóteses utilizadas pela criança até atingir o padrão de fala adulto, que tem como meta.

Dentre os processos fonológicos mais gerais, de acordo com Ingram (1976), há os processos que atuam na simplificação da estrutura silábica. Isso pode se dar através da elisão de consoantes finais, da redução de encontros consonantais a um só segmento, através da elisão de sílabas não acentuadas e através da reduplicação.

Segundo David Ingram (1976), os processos fonológicos devem ser estudados com o surgimento das primeiras palavras, por volta de 1;6 anos e deve-se terminar de estudá-los por volta dos 6;0 anos. Os avanços maiores se dariam entre 2;0 a 4;0 anos. A elisão enquanto processo faz parte de um conjunto de processos que afetam a estrutura da sílaba e que, no inglês, atinge principalmente as sílabas pré-toni

cas. No Brasil, ainda não há um estudo publicado dedicado ao tema aqui apresentado. Temos apenas o projeto de pesquisa coordenado pela Profª Drª Elizabeth Reis Teixeira, ainda em andamento, que versa em parte sobre o tema, e cujos dados ainda estão sendo analisados.

Este trabalho é parte de um estudo maior da autora que, além de analisar o grau de difusão do processo de elisão das sílabas não acentuadas, caracteriza-o detalhadamente, mostrando qual a sílaba que mais cai e sua relação com as estruturas prosódica e lexical da palavra. Apresentamos aqui apenas a primeira parte, por ser o início de um estudo quantitativo maior em relação aos outros processos aquisicionais e também por nos fornecer subsídios para a escolha do grupo etário a ser estudado para a caracterização das elisões.

Pretendemos verificar o grau de difusão do processo em questão, para isso analisamos 27 palavras que são representadas por 864 enunciados, e, no tangente à caracterização do processo, nos limitamos a examinar 27 palavras que se irradiam em 216 enunciados.

O grau de difusão do processo de elisão nos quatro primeiros estágios aquisicionais

As 27 palavras que compõem nossa amostra dividem-se em 21 trissilábicas e 6 polissilábicas. Das 21 trissilábicas, 14 são paroxítonas, 6 proparoxítonas e uma oxítona. As 6 polissilábicas são todas paroxítonas. Esses dados fazem parte de um **corpus** maior, o da pesquisa coordenada pela Profª Drª Elizabeth Teixeira: "A Aquisição Fonológica por Falantes do Português".

Começaremos nossa análise pela observação dos quadros 1a, 1b, 1c, 1d, que nos fornecem informações acerca do grupo etário em que as crianças se encontram agrupadas e também especificam o sujeito testado, de acordo com a forma que está catalogada no banco de dados da pesquisa supra-citada, coordenada pelo professora acima citada.

QUADRO 1a PALAVRAS COM ALGUM TIPO DE ELISÃO GRUPO 1 (2;1-2;6)

	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8
/kimazyu/	['mɛyu]	[a'mɛlu]	[a'mɛlu]	[a'mɛlyu]	[a'mɛyu]	['mɛlyu]	[a'bɛlyu]	—
/bizeyzu/	—	—	[ba'ɛlu]	[boɛ'lu]	[be'ɛzu]	—	[ba'ɛzu]	—
/bisKoytu/	['totu]	[bi'totu]	['totu]	[bi'totu]	['kotu]	—	[bi'kotu]	[bi'koyto]
/siKteti/	[si'kɛti]	['tɛti]	['tɛti]	[ti'tɛti]	['tɛti]	[si'tɛti]	[si'kɛti]	[si'kɛti]
/diyeyzu/	—	[i'yɛlu]	[e'ɛlu]	[di'ɛzu]	—	—	—	—
/lesKovd/	[e'kovd]	['fovd]	['fovd]	[i'povd]	[vovd]	—	—	[e'kovd]
/geyzsfd/	[gɛ'sfd]	[a'ɔsfd]	[a'ɔsfd]	[da'sfd]	[ga'sɔd]	[gɛ'ɔyd]	—	—
/gɛizɛfd/	—	[afd]	[a'afd]	[ɛɛ'afd]	[a'afd]	[ta'afd]	[ga'afd]	[ga'afd]
/ʒizɛfd/	—	—	[i'ɛfd]	[pa'afd]	[i'afd]	[i'ɛfd]	—	—
/i'gezɛd/	[i'gezɛ]	[i'sesɛ]	[gɛ'ɛd]	[d'ɛdɛ]	[i'dezɛ]	[d'ɛzɛ]	[i'gɛzɛ]	[i'gɛzɛ]
/pa'kɛsu/	—	—	[pa'ɛsu]	[pa'ɛtu]	—	—	—	—
/re'ʃɔyu/	[ve'ʃɔzu]	[e'ʃɔzu]	[e'ʃɔzu]	[ɛ'ɔzu]	[se'ɔzu]	[e'ʃɔzi]	—	[e'ɔzu]
/soK'veti/	[so'veti]	[to'veti]	[u'veti]	[po'beti]	[o'veti]	[so'veti]	[so'veti]	[so'veti]
/toa'kɛ/	—	['ʃɛkɛ]	—	—	—	—	—	—
/ʒɛvofi/	[a'bi]	[avi]	[avi]	[a'vifi]	[a'vi]	[a'vi]	—	[a'ɛfi]
/fɔsfoɛu/	[fɔsu]	[fɔtu]	[fɔto]	[fopitu]	—	[fɔfotu]	—	[fɔsu]
/imɛkinɛ/	[mayka]	[mɛka]	[mɛka]	[ta sɛ]	[maki]	—	—	—
/ʒsuʃvs/	[ɔsku]	[ɔku]	[ɔsu]	[ɔku]	[ɔku]	[ɔkulu]	—	[ɔksu]
/omibus/	[obus]	[otu]	[onu]	[obidu]	[ominu]	[onibi]	—	[ɔbus]
/ʃikɛɛa/	—	[ɛika]	[ʃika]	—	[siKa]	—	—	—
/vio'ʃɛw/	—	[ʃɛw]	[o'ʃɛw]	—	[o'ʃɛw]	—	—	—
/bisikfɛfɛ/	[bi'fɛfɛ]	[bi'fɛfɛ]	[ʃɛfɛ]	[bi'fɛfɛ]	[ʃɛfɛ]	[bisi'kɛfɛ]	[bisi'kɛfɛ]	[bisi'kɛfɛ]
/boKbo'fɛfɛ/	[bobo'fɛfɛ]	[bɛ̃'fɛfɛ]	[e'efɛ]	[bobu'fɛfɛ]	[bo'efɛ]	[bobo'fi]	[bobi'fɛfɛ]	[bobo'fɛfɛ]
/kɛbɛ'ʃɔtɛ/	—	['bɔtɛ]	[tɛ'ɔtɛ]	[a'bɔtɛ]	[bɛ'ɔtɛ]	[tõ'bɔtɛ]	—	—
/gwɛdɛ'fuvɛ/	[gɛdɛ'suvɛ]	[dɛ'fuvɛ]	['fuvɛ]	[ɛ'puvɛ]	[ɛ̃'vuvɛ]	['gɛdɛ'suvɛ]	['gɛdɛ 'fuvɛ]	['gɛdɛ 'fuvɛ]
/pɛsɛ'ɛimu/	—	—	['ɛimu]	—	[sɛ'ɛiu]	—	—	—
/tɛtɛ'kugɛ/	[tɛkɛ'kugɛ]	[tɛkɛ'kugɛ]	[tɛtɛ'kugɛ]	[tɛtɛ'kupɛ]	[tɛ'kugɛ]	[tɛtɛ'kudɛ]	[tɛtɛ'cugɛ]	[tɛtɛ'kugɛ]

QUADRO 1b PALAVRAS COM ALGUM TIPO DE ELISÃO GRUPO 2 (2;7-3;0)

	S25	S26	S27	S28	S29	S30	S31	S32
/aR'macyu/	[ãmRɛyu]	[ax'mayu]	[ax'mayu]	–	[xa'malu]	[a'mayu]	–	[ax'malu]
/ba'neyɛu/	–	–	–	–	–	–	[bo'elu]	–
/bis'koytu/	[bis'kiti]	–	–	–	[bi'kotu]	[bi'kotu]	–	[bis'kotu]
/si'kleti/	[si'ketis]	–	[si'keti]	–	[si'keti]	[si'keti]	–	–
/di'neyɛu/	–	–	–	–	[dĩ'elu]	–	–	[dʒi'elu]
/es'kova/	–	–	–	–	–	–	–	–
/ga'yola/	–	–	[ga'ola]	–	–	–	–	[ga'ola]
/ga'rafa/	–	–	–	–	–	–	–	–
/ʒi'ɛafa/	–	–	–	[i'ɛafa]	–	–	–	–
/i'gɛeza/	[i'gezu]	–	[i'geza]	–	[i'geza]	[i'geʒa]	–	–
/pa'ʎasu/	–	–	–	–	–	–	–	–
/re'loʒyu/	–	–	–	–	[xe'lozu]	[xe'lozu]	[xe'lozu]	[ne'nozu]
/soR'veti/	–	–	[so'veti]	[so'veti]	[so'veti]	[so'veti]	–	–
/to'aʎa/	–	–	–	–	–	–	–	–
/aRvoɛi/	–	[axvɛi]	–	[avɛi]	[avele]	[avi]	[avuli]	[avli]
/'fosfoɛu/	['fosku]	['fosfi]	['fosku]	['fofoɛu]	–	['fofoɛu]	['fokus]	['ffosfu]
/'makina/	–	['maka]	['maka]	–	–	–	–	–
/'okulus/	['okos]	['oklu]	–	['okɛus]	–	['okulu]	–	–
/'onibus/	–	–	–	–	[õzibu]	['obus]	['õbus]	–
/'sikaɛa/	['sikea]	['sikea]	['sika]	–	–	–	–	–
/vio'lãw/	–	–	–	–	–	–	–	–
/bisi'kleta/	[bisi'keta]	–	[bis'kis'keta]	–	[bisi'keta]	[bikiʎeta]	–	–
/boRbo'leta/	–	–	[bu'leta]	[bobo'leta]	[bobo'leta]	[bobo'leta]	[bobo'leta]	[mamo'neta]
/kãbaʎota/	–	–	–	–	–	–	–	[komi'ota]
/gwazda'suva/	–	–	–	–	['gwazda 'suva]	['gwazda 'suva]	['gwazda 'suva]	['gazda 'suva]
/pasa'ɛinu/	–	–	–	–	–	[pasa'inu]	–	–
/taɛta'ɛuga/	–	–	[tata'ɛuga]	–	[tata'luga]	[tata'luga]	–	–

QUADRO 1c PALAVRAS COM ALGUM TIPO DE ELISÃO GRUPO 3 (3;1-3;6)

	S49	S50	S51	S52	S53	S54	S55	S56
/aR'macyu/	[a'maɛu]	[a'maɛyu]	–	–	[a'maɛyu]	–	–	[a'malyu]
/ba'neyɛu/	–	–	–	–	–	–	–	–
/bis'koytu/	–	–	–	–	[bi'koytu]	–	–	[bis'kotu]
/si'kleti/	[tsi'keti]	–	–	–	[si'keta]	–	[si'keti]	[ti'keti]
/di'neyɛu/	–	–	–	–	–	[di'elu]	–	–
/es'kova/	–	–	[es'kov]	–	–	–	–	–
/ga'yola/	–	–	–	–	–	–	–	–
/ga'rafa/	–	–	–	–	–	–	–	–
/ʒi'ɛafa/	–	–	–	–	–	–	–	–
/i'gɛeza/	–	–	–	[i'geza]	[a'gaθia]	–	[ĩ'geʒa]	[i'geʒa]
/pa'ʎasu/	–	–	–	–	–	–	–	–
/re'loʒyu/	–	–	–	–	–	–	–	[xe'lozu]
/soR'veti/	[so'vetsi]	[so'vetsi]	[so'ver]	[so'vetsi]	–	–	[so'vetsi]	[so'vetsi]
/to'aʎa/	–	–	–	–	[to'aa]	–	–	–
/aRvoɛi/	–	–	–	–	['axvɛi]	–	–	['avi]
/'fosfoɛu/	['fosfia]	–	['fosk]	–	['fosfu]	–	–	['fofoɛu]
/'makina/	–	–	–	–	['aθika]	–	–	['maʔka]
/'okulus/	–	–	–	–	['okus]	–	–	['okus]
/'onibus/	–	–	–	–	[õmibu]	–	–	['õbus]
/'sikaɛa/	–	–	–	–	–	–	['sika]	–
/vio'lãw/	–	–	–	–	–	–	–	–
/bisi'kleta/	–	–	–	–	[biθi'keta]	[bisi'keta]	[pɛsi'keta]	[bɛtiketa]
/boRbo'leta/	[bobo'leta]	–	–	–	–	–	–	[bobo'leta]
/kãba'ʎota/	–	–	–	–	[aba'ʎota]	–	–	–
/gwazda'suva/	['gwazda 'suva]	['gwazda 'suva]	['gwazda 'suv]	['gazda 'suva]	[kada 'θuva]	–	['gazda 'suva]	['gada 'suva]
/pasa'ɛinu/	–	–	–	–	–	–	–	–
/taɛta'ɛuga/	[tata'luga]	[tata'ɛuga]	[tata'lu]	–	–	–	–	[tata'luga]

QUADRO 1d PALAVRAS COM ALGUM TIPO DE ELISÃO GRUPO 4 (3;7-4;0)

	S73	S74	S75	S76	S76	S78	S79	S80
/ɐɐ'mɐɛ̃yɐ/	-	-	-	['mɐɛ̃yɐ]	-	-	['ɐ'mɐɛ̃ʎo]	['ɐɐ'mɐɛ̃ʎu]
/ɐɐ'reyɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɐɐ'sɔyɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɛ'ʃkɛtɛ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɛ'reyɐ/	-	-	-	['dɛ'ɐɛ̃ɐ]	-	-	-	-
/ɛs'kɔvɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɐɐ'yɔʃɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɐɐ'ɛɛʃɐ/	-	-	-	-	-	-	['ɐɐ'ɔʎo]	-
/ɐɐ'ɛɐʃɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/i'gɐzɐ/	-	-	-	-	['i'gɛzɐ]	['i'gɐzɐ]	['gɐzɐ]	-
/ɐɐ'ɐɐzɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/re'ʃɔyu/	-	-	-	-	['ʃɔyu]	['re'ʃɔyu]	['re'ʃɔyu]	-
/sɔɐ'veti/	-	-	['sɔr]	['sɔ'veti]	['sɔ'veti]	['sɔ'veti]	['sɔ'veti]	-
/tɔ'ɐɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɛɐ'vɔɛ/	-	-	-	-	['ivɐ]	-	-	-
/ɛs'ʃɔcu/	['ɛs'ʃɔsku]	['ɛs'ʃɔsku]	['ɛs'ʃɔsfu]	['ɛs'ʃɔsku]	-	-	['ɛs'ʃɔsuʎu]	-
/ɐmɐ'kinɐ/	-	-	-	-	-	-	-	['ɛs'ʃɔsu]
/ɛ'skuɐ̃s/	-	-	-	-	-	['ɛ'skɐ̃s]	-	-
/ɛ'ʃkɐɛ/	-	-	-	-	-	-	['ɛ'skɐ̃s]	-
/ɐɐ'ʃkɐɛ/	['ɐ'ʃkɐɛ]	['ɐ'ʃkɐɛ]	-	-	['ɐ'ʃkɐɛ]	-	-	-
/ɐɐ'ɐ̃ɛ̃/	-	['vɐ'ɐ̃ɛ̃]	-	-	-	-	['ɐ'ʃkɐɛ]	['ɐ'ʃkɐɛ]
/ɐɐ'ʃɛ̃ɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɐɐ'ʃɛ̃ɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɐɐ'bɔʃɐ/	-	-	-	-	['bɔbɔ'ʃɐ]	-	-	-
/ɐ'bɐʃɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɐɐ'ɐɐʃɐ/	-	-	-	-	-	-	['gɐɐ'ʃɐ]	['gɐɐ'ʃɐ]
/ɐɐ'sɐ'ɛ̃ɐ/	-	-	-	-	-	-	-	-
/ɛɛɛ'ɛ̃ɐ/	-	-	-	['ɛɛ'ɛ̃ɐ]	-	-	['ɛɛ'ɛ̃ɐ]	-

Estudos (12): 205-215, dez.1991

À primeira vista, o que nos salta aos olhos é a brusca queda do número de enunciados com algum tipo de elisão entre o Grupo 1 e os demais grupos.

Em cada grupo etário, foram analisados 216 enunciados, mas, como se pode notar pelos quadros, nem todos são atingidos pelo processo da elisão.

Em primeiro lugar, convém que façamos uma análise vertical e verifiquemos o grau de difusão do processo em questão em relação ao total de enunciados obervados (864). Verificamos assim que, desse total, 349 apresentaram algum tipo de elisão, o que perfaz um total de 40%. Dessa maneira, chegamos à conclusão que a presença desse processo nos quatro estágios etários vistos como um todo é significtaiva.

Observando-se o comportamento de cada grupo etário em relação ao todo, vê-se que o Grupo 1 possui a maior representatividade (55%) dos 349 enunciados analisados, o que justifica a sua escolha para uma análise mais detalhada. Em seguida, temos o Grupo 2, com uma presença relativa de 20%, logo depois o Grupo 3, com 15% e, por fim, o Grupo 4, com 11%.

Percebemos, portanto, que o decréscimo maior ocorre na passagem do Grupo 1 para o 2 e, nos grupos ulteriores, o decréscimo da presença do processo de elisão é mais constante e mais regular.

No Grupo 4, a presença do processo já não é mais tão significativa se comparada com o Grupo 1. Tem-se a impressão que se se analisasse um grupo posterior a esse, seguindo a proporcionalidade de decréscimo entre um grupo e outro, o processo deixaria de existir. Mas isso é mera especulação.

O Quadro 2 visualiza o que acabamos de relatar.

QUADRO 2

GRUPOS ETÁRIOS	ENUNCIADOS ANALISADOS	TOTAIS		ENUNCIADOS COM ELISÃO	% EM RELAÇÃO a 349
G1 (2;1-2;6)	216			191	55%
G2 (2;7-3;0)	216	864	349	70	20%
G3 (3;1-3;6)	216			51	14%
G4 (3;7-4;0)	216	100%	40%	37	11%

Após termos feito uma análise vertical mais global, façamos agora uma horizontal e vertical interna a cada grupo; para isso, nos guiemos pelo Quadro 3 abaixo:

QUADRO 3

GRUPO ETÁRIO	TOTAL DE ENUNCIADOS POR GRUPO	ENUNCIADOS COM ELISÃO	% EM RELAÇÃO A 216	PONTOS PERCENTUAIS
G1 (2;1-2;6)	216	191	88%	
G2 (2;7-3;0)		70	32%	64
G3 (3;1-3;6)		51	24%	25
G4 (3;7-4;0)		37	17%	29

No Grupo 1, dos 216 enunciados analisados, 191 apresentaram algum tipo de elisão, ou seja, 88%. Agora, desses 191 enunciados, 64 (34%) apresentaram queda total de sílaba e 127 (66%), queda parcial.

No Grupo 2, das 216 palavras analisadas, 70 apresentaram algum tipo de elisão (32%). Ou seja, menos que a metade. Isso constitui uma queda de 64 pontos percentuais em relação ao Grupo 1.

No Grupo 3, das 216 palavras analisadas, 51 apresentaram algum tipo de elisão (24%), o que representa 25 pontos percentuais de diferença em relação ao Grupo 2.

No Grupo 4, das 216 palavras analisadas, 37 (17%) apresentaram algum tipo de elisão, o que representa 29 pontos percentuais de diferença em relação ao Grupo 3.

Esse quadro confirma os resultados do anterior no que diz respeito à proporcionalidade de decréscimo da presença do processo em cada grupo.

A queda maior dá-se na passagem do Grupo 1 para o 2, depois há uma certa regularidade, mas sempre num contínuo decrescendo. E por essa proporcionalidade é de se esperar que, num quinto grupo, o processo deixe de existir ou sua presença seja bastante tênue.

Podemos detalhar a nossa análise, desdobrando o Quadro 3

mais um pouco; para isso, observemos o Quadro 4:

QUADRO 4

GRP	TOTAL DE ENUNCIADOS COM ELISÃO		ENUNCIADOS COM QUEDA TOTAL DE SÍLABA		ENUNCIADOS COM QUEDA PARCIAL DE SÍLABA	
	v. abs.	v. rel.	v. abs.	v. rel.	v. abs.	v. rel.
1	191	100%	64	34%	127	66%
2	70	100%	20	29%	50	71%
3	51	100%	10	20%	41	80%
4	37	100%	20	54%	17	46%
TOTAIS	349	100%	114	33%	235	67%

Esse quadro nos oferece, em valores absolutos e relativos, a quantidade de enunciados sujeitos ao processo de elisão. Já não é mais uma comparação entre a presença e a ausência do processo como o foi nos quadros anteriores. Trata-se aqui da especificação do tipo de elisão. Isto é, se a queda foi total ou apenas parcial.

Analisando-se verticalmente o total de enunciados com elisão, como já foi feito nos quadros anteriores, verifica-se um decréscimo abrupto entre os dois primeiros grupos, em seguida um decréscimo bastante regular, sem inflexões, até se chegar ao último grupo.

Mas, para nossa surpresa, ao analisarmos os enunciados com queda total de sílaba, nos deparamos com um ponto de inflexão na passagem do Grupo 3 para o 4. Espera-se um decrescendo contínuo, quando ocorre justamente o contrário. A razão dessa inflexão merece uma investigação mais detalhada, que aqui não é possível fazer, por não termos ainda o resultado da tabulação dos dados dos grupos subseqüentes ao Grupo 4, que talvez fornecesse a explicação adequada.

Já na coluna referente aos enunciados com queda parcial de sílaba, percebemos esse decrescendo contínuo, ao qual já nos referimos , o que nos leva a crer que, no grupo ulterior, a presença desse processo já não mais ocorrerá.

É importante frisar que essas análises são parcialmente conclusivas. É preciso que se investiguem outros grupos etários. Só assim poderemos fazer afirmações de caráter conclusivo. Por enquanto, só podemos sustentar as afirmações em relação aos dados que temos em mãos e que aqui foram analisados.

Devemos ainda relacionar a elisão total com a parcial, tendo em vista o total de enunciados com elisão.

Em termos absolutos, o número de enunciados com elisão é de 349, a que corresponde, para os nossos fins, um número relativo de 100%. Daquele valor absoluto, 235 enunciados apresentaram elisões parciais, o que perfaz 67% em valores relativos. E o número de enunciados com elisões totais em valores absolutos é de 114 e, em termos relativos, de 33%.

Percebe-se, claramente, que a presença de enunciados com elisões parciais é significativamente maior do que a das elisões totais.

Em suma, podemos dizer que o grau de difusão do processo de elisão nos quatro estágios etários analisados é significativo, correspondendo em valores absolutos a 40% do total de enunciados analisados (864) e que no Grupo 1 a presença de enunciados com elisão é de longe mais representativa do que nos outros grupos, correspondendo a 55%, em valores relativos, do total de enunciados com elisão (349).

Podemos ainda dizer que encontramos mais enunciados com elisões parciais do que totais. Do total de enunciados com elisão (349), 325 apresentam elisão parcial e 114 elisão total. Em valores relativos, isso significa dizer que 67% dos casos com elisão são de elisões parciais, enquanto que 33% são de elisões totais.

Z U S A M M E N F A S S U N G

Mit dem Ziel den Ausbreitungsgrad des Prozesses der Silbenelision und der Elision der Silbenteile beim Erwerb des Portugiesischen als Muttersprache, wurde die Produktion von 27 Wörtern durch 32 Kinder, wohnhaft in Salvador, weiblichen und männlichen Geschlechts, analysiert. Die Kinder wurden in 4 Altersgruppen zu je 8

aufgeteilt: G1-(2;1-2;6), G2-(2;7-3;0), G3-(3;1-3;6), G4-(3;7-4;0). Mindestens ein Elternteil hat ein vollständiges Universitätsstudium.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRUNWELL, Pamela. *A fonologia natural e a fala infantil.* mimeog.

INGRAM, David. *Phonological disability in children.* London: Edward Arnold, 1976.

STAMPE, David. *The acquisition of phonetic representation.* Papers from Vth Regional Meeting. Chicago: Chicago Ling. Soc., 1969.

_____. *A dissertation on natural phonology.* New York: Garland, 1976.

TEIXEIRA, E.R. *The acquisition of phonology in cases of phonological disability in portuguese-speaking subjects.* Tese inédita de Doutorado, Universidade de Londres, 1985.

_____. Processos de simplificação fonológica como parâmetros maturacionais em português. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, n.14, p.53-63, jan./jun.1988.

A ELABORAÇÃO DE UM DICIONÁRIO FRANCÊS/PORTUGUÊS DOS TERMOS DE FUTEBOL*

Celina Scheinowitz
Pesquisadora do CNPq

R E S U M O

Inventário dos problemas colocados pela elaboração de um dicionário francês/português dos termos de futebol, concluído recentemente. As questões são observadas tanto sob o prisma da macroestrutura do dicionário, ou seja, da constituição da sua nomenclatura, quanto da microestrutura lexicográfica, que tem a ver com a organização dos verbetes. As soluções se apresentam, para discussão, e conclui-se tecendo comentário relativo às divergências de ordem cultural que porventura possam existir, externas à língua propriamente dita, mas que nela se espelham e interferem, com reflexo também na confeção do trabalho.

Tendo concluído recentemente a redação de um dicionário francês/português dos termos de futebol, pretendemos relatar aqui nossa experiência, apresentanto as soluções que propusemos no desenvolvimento do trabalho.

Parece-nos válido começar rememorando que a tarefa de preparar dicionários bilíngües representa a forma mais antiga de atividade na história da lexicografia. Com efeito, o aparecimento dos primeiros dicionários das línguas românicas, em geral, e do francês e do português, em particular, está ligado a uma situação de bilingüismo. Com o desenvolvimento cultural desencadeado no início do século XVI, sobretudo pela intensificação das relações comerciais, a invenção da imprensa e a difusão dos textos antigos, fez-se necessária a elaboração desses instrumentos de consulta, a fim de atender às necessidades dos tradutores e permitir a comunicação entre povos de línguas diferentes. Assim, apareceram os primeiros repertórios bilíngües: Robert

* Conferência pronunciada no II ENCONRO NACIONAL DE PROFESSORES/PESQUISADORES DE LEXICOLOGIA, LEXICOGRAFIA E TERMINOLOGIA. Brasília, 21-23 novembro de 1991.

Estudos (12): 217-223, dez.1991

Estienne, para o latim-francês (1538 ou 1531) e francês-latim (1539) e Jerônimo Cardoso, para o português-latim (1562) e latim-português (1569), os quais estão na gênese de toda uma tradição neste tipo de dicionário, em ambas as áreas da Romania. Somente no final do século XVII é que vamos assistir, na França e em Portugal, ao surgimento de descrições lexicográficas monolíngües, com Richelet (em 1680), Furetière (1690) e o Dicionário da Academia (em 1694), na França; o Dicionário da Academia Real das Ciências de Lisboa (1793) e o de Antônio de Morais Silva (1789, 1ª edição; 1813, 2ª edição), em Portugal, para só citar dentre os primeiros, em uma longa linhagem de obras que lhes sucederam.

Dicionário bilíngüe, nosso trabalho se enquadra ainda em outro recorte significativo na tipologia dos dicionários, ao se classificarem estes em extensivos e seletivos. Os primeiros constroem sua nomenclatura visando à exaustividade e os segundos se definem por uma redução da matéria tratada. Se a exaustividade é um critério ideal, não se concretizando na prática, já que o próprio léxico é formado por uma quantidade hipotética e, portanto, inatingível de unidades, a delimitação da extensão, nos dicionários seletivos, segue critérios complexos e diversificados. Em nosso caso, o trabalho que estamos apresentando se inclui nesse segundo grupo e sua seletividade se marca pela nomenclatura orientada para o campo de uma especialidade esportiva, o futebol.

Com essa definição do objeto tratado, observamos que, por um lado, ao propor um léxico bilíngüe, estamos implicitamente reconhecendo o postulado subjacente a toda tentativa de tradução, o da correspondência termo a termo entre as línguas, que é contestado pela lingüística estrutural, por ela considerar variável de uma língua para outra o recorte semântico dos universais. Por outro lado, consideramos que esse impasse se atenua em parte, quando direcionamos o **corpus** de nosso dicionário para um domínio específico, em que os termos se aproximam da linguagem técnica e de suas especificações. Partindo do pressuposto de que o termo técnico é geralmente monossêmico, verificamos que os vocábulos do tipo **pênalti, córner, goal,** da abrangência de

nosso trabalho, se incluem nessa categorização, simplificando-se a tarefa lexicográfica, com essa minimização da função significativa dos vocábulos-entradas.

O dicionário francês-português que estamos propondo se construiu a partir de um **corpus** retirado de resenhas esportivas do jornal **La Libre Belgique,** do ano de 1981. Toma fulcro, portanto, no francês da Bélgica, no que diz respeito à língua fonte, e utiliza, no que se refere à língua alvo, o conhecimento que temos da língua nativa, enquanto conhecimento marcado pelas imposições circunstanciais a que está sujeito todo falante, em especial no que tange às contingências decorrentes da dimensão espacial, ou seja, da variação diatópica.

A ordem adotada na apresentação do texto lexicográfico é a ordem alfabética tradicional, embora nos tivesse seduzido seguir uma organização por campos conceituais, baseada nos parâmetros I - **pessoa**; II - **lugar**; III - **objeto**; IV - **tempo**; V - **o ato** (o jogo); VI - **o resultado** ; VII - **termos afins relacionados com os precedentes**; VIII - **incidência adjetiva e adverbial.** A ordem alfabética foi aparentemente transgredida, em alguns casos, por termos feito valer a importância de um vocábulo-chave na ordenação, colocando geralmente o que lhe antecede entre parênteses. Assim procedemos, sistematicamente, com os verbos pronominais, com os particípios passados, preposições, negativas (SE DÉGARNIR, (ÊTRE) DÉGAGÉ, À RAS DU SOL, (NE PAS) PARVENIR À TROUVER LE CHEMIN DES FILETS, etc. mas também, de modo não sistemático, com outros exemplos [(COURTE) PASSE, (LONGUE) PASSE, (MAUVAISE) PASSE, (PREMIÈRE) PÉRIODE, (DEUXIÈME) PÉRIODE, etc.].

Um dos problemas que se colocaram ao investigador relaciona-se com a formação da nomenclatura do dicionário. Optamos por estabelecê-la em quatro níveis. Primeiramente, compõem-na os termos específicos da linguagem do futebol, como fr. **pénalty**/pt. **pênalti**; fr. **gardien de but**/ pt. **goleiro** e fr. **coup de coin**/pt. **escanteio.** Julgamos necessário, entretanto, acrescentar à nomenclatura certos termos da linguagem comum que, transferidos para a linguagem do futebol, aí adquirem um matiz particular, como fr. **foule**/pt. **multidão, galera, torcida**; fr. **hésitation**/pt. **vacilo**; fr. **inquiéter; être inquiété**/pt. **molestar, requisitar, incomodar, assustar; ser molestado, requisitado, inco**

modado, assustado; fr. **prendre un départ sur les chapeaux de roues/** pt. **começar a todo vapor, começar mandando brasa, começar botando para quebrar, partir em disparada;** fr. **rater un occasion/** pt. **perder uma oportunidade.** A pertença da entrada a este segundo nível é indicada pelo algarismo romano II colocado entre parênteses, no fim do verbete. Também com um algarismo romano — III —, é feita referência ao terceiro tipo de entrada, formado pelos termos oriundos do vocabulário de outros esportes e jogos, que constituem cabeçalhos de dicionários, segundo exemplificamos a seguir: fr. **lob**/pt. **lençol** (do tênis), fr. **carambole**/pt. **bate-rebate, sucessão de toques** (do bilhar), fr.**cartonner/** pt. **acertar no alvo, acertar na mosca**(do tiro), fr. **crocheter**/pt. **derrubar, dar uma rasteira** (do boxe), fr. **parade**/pt. **desvio, corte, defesa** (da esgrima).

Sendo as metáforas um processo de expressão amplamente utilizado na linguagem do futebol, consideramos que enriqueceríamos nosso **corpus** se acrescentássemos algumas dessas ocorrências à nomenclatura do dicionário. Sem pretender que este registro ultrapasse a especificação de uma mera amostragem, mas propondo-o como ponto de partida para uma listagem em aberto, indicamos o caráter ocasional e estilístico desses empregos metafóricos, servindo-nos da abreviatura MET, apresentada no final do verbete, entre parênteses. Como exemplificação desse quarto nível constituinte da macroestrutura do dicionário, citamos: fr. **percer le secret de la cuirasse adverse**/pt. **furar o bloqueio da couraça adversária, penetrar na defesa adversária, encontrar o caminho do gol, furar a retranca adversária;** fr. **garder les filets vierges**/pt. **manter incólume, invicto o gol; manter indevassável a rede;** fr. **en queue de peloton**/pt. **na rabada.**

Alta freqüência de uso na linguagem do futebol adquirem os termos que exprimem belicosidade, muitos dos quais oriundos da língua militar. Embora, ao passar para o domínio do futebol, eles se usem em uma extensão metafórica, optamos por associá-los aos termos específicos do futebol. Assim procedendo, os verbetes em cujas entradas eles aparecem não vêm marcados com a notação MET, nem a numeração II, nos casos em que esses termos da linguagem militar pudessem ser considerados como termos do uso comum. Exemplificando a primeira situação,

temos verbetes como **déborder, débordement, flanc, flanc droit, flanc gauche, obus, raid, boulet de canon, canonner, canonnade** (termos da linguagem militar usada na do futebol com sentido metafórico)e no segundo caso **tir, tirer, incursion, fusiller, tactique,** intermediários entre a linguagem militar e a língua comum), os quais recebem todos, por conseguinte, tratamento idêntico às unidades do tipo **goal, pénalty, coup franc, entre-jeu** ou **ailier.**

Estabelecemos como entrada lexicográfica a **lexia,** entendida como unidade lexical memorizada na competência, segundo propõe Bernard Pottier, o que nos leva a selecionar, ao lado das lexias simples (fr. **ailier**/pt. **ponta, ponteiro;** fr. **arrière**/pt. **zagueiro**), entradas do tipo fr. **aboutir dans la foulée de**/pt. **terminar nos pés de;** fr. **accorder un coup de réparation**/pt. **marcar, assinalar uma penalidade máxima** ou fr. **se faire prendre au piège du hors-jeu**/pt. **esbarrar em impedimento, ficar impedido.**

Os verbetes se organizam com a lexia de entrada, em destaque tipográfico, acompanhada de sua tradução ou traduções em português. A seguir, o termo de entrada aparece inserido em um contexto frasal em que se reproduz uma citação fornecida pelos jornais belgas que nos serviram de fonte para a pesquisa, sendo essa citação do francês imediatamente traduzida para o português. Este contexto compõe-se, geralmente, de uma única frase. Algumas vezes, com o objetivo de explicitar o sentido global em que se insere a entrada, somos levada a ampliá-lo, através de duas ou mais frases, a fim de conferir uma melhor compreensão ao que se descreve. Buscamos, sistematicamente, não introduzir modificações nos textos apresentados pelos jornais, tendo antes optado por reproduzi-los tais quais eles aí aparecem, o que explica termos conservado, no início dos exemplos, conectivos e marcadores frasais, que estabelecem as articulações lógicas entre os períodos (fr. **certes/** pt. **certamente;** fr. **c'est ainsi que**/pt. **foi assim que;** fr. **en effet/** pt. **com efeito;** fr. **toujours est-il que**/pt. **de qualquer forma;** fr. **et/** pt. **e;** fr.**mais**/pt. **mas, porém,** etc. Sem falar nas correções de alguns raros erros tipográficos, lembramos haver, todavia, procedido eventualmente a modificações no texto original, como a substituição de termos anafóricos, usados nesses exemplos, pelos segmentos nominais que eles

representam, a fim de simplificar os enunciados, evitando uma sobrecarga de frases contextuais.

Muitas vezes julgamos conveniente acrescentar esclarecimentos suplementares com vistas à compreensão do texto, em especial para permitir ao leitor uma melhor apreensão das jogadas esportivas descritas, introduzindo informações do tipo "nome do time a que cada jogador pertence", "especificação se um nome próprio dado se refere a goleiro, jogador, juiz ou treinador do clube", "o placar, final ou intermediário", etc., elementos retirados do contexto. Outras vezes, acrescentamos dados com informações culturais, como, por exemplo, para "reações limburguesas", a discriminação "do F.C. Winterslag, equipe da província belga do Limburgo".

Além dessas informações, acrescentamos outras de caráter formal, como as que estabelecem restrições semânticas para as construções sintáticas, do tipo: c.d.: **gardien de but/goleiro**, para fr. **inquiéter**/pt. **molestar, requisitar, exigir, ameaçar, incomodar, assustar**; c.d.: **un jouer/um jogador** e suj.: **l'entraîneur/o treinador, o técnico** para fr. **laisser sur la touche**/pt. **deixar na reserva, no banco (de reserva)** ou fr. **laisser sur le banc**/pt. **deixar no banco.**

Objetivando enriquecer o trabalho, fizemos, em alguns casos, remissões aos sinônimos e antônimos referentes às entradas lexicográficas e introduzimos ainda, com grande parcimônia, os diacríticos + (mais) e - (menos), para explicitar problemas de diassistemia (fr. **centrer**$^{+}$ = fr. **croiser**$^{-}$; pt. **cruzar**$^{+}$= pt. **centrar**$^{-}$).

Para concluir, teceremos comentário relativo às divergências de ordem cultural que porventura possam existir, externas à língua propriamente dita, mas que nela se espelham e interferem, com reflexo também na confecção de dicionários bilíngues. Dentre as maneiras díspares de a Bélgica e o Brasil enxergarem e organizarem o mundo, ressaltamos, no domínio específico do futebol, a contagem do tempo de jogo, por trazer ela conseqüências na redação deste dicionário. Enquanto que, na Bélgica, há uma contagem única dos noventa minutos de jogo, emendando-se o segundo tempo com o primeiro, no Brasil, divide-se essa contagem em duas partes de quarenta e cinco minutos. Optamos por

conservar, na tradução do francês para o português, a maneira belga de computar o tempo, usando expressões do tipo "aos 66 minutos", embora a equivalência corrente seja "aos 21 minutos do 2º tempo". Certamente influiu nessa decisão por nós assumida, o fato de termos conhecimento de que a FIFA recomenda que se proceda oficialmente à contagem única do tempo de jogo, como na Bélgica. Para não desnativar, entretanto, o leitor brasileiro, decidimos incluir na introdução do trabalho uma tabela de equivalências, à qual poderá se reportar o usuário.

R É S U M É

Inventaire des problèmes posés par l'élaboration d'un dictionnaire français/portugais des termes de football, terminé récemment. Les questions sont examinées d'une part du point de vue de la macrostructure du dictionnaire, c'est-à-dire, de la constitution de sa nomenclature et d'autre part, en tenant compte de la microstructure lexicographique, qui se rapporte à l'organisation des articles. Les solutions sont présentées en vue d'une discussion et on conclut en faisant des commentaires sur les divergences d'ordre culturel qui puissent exister, externes à la langue proprement dite, mais qui s'y reflètent et y interfèrent, ayant des conséquences aussi dans l'élaboration du travail.

PERFIL DO DESENVOLVIMENTO FONOLÓGICO EM PORTUGUÊS (P.D.F.P.)

Elizabeth Reis Teixeira
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

O P.D.F.P. consta de um conjunto de normas maturacionais que permitem estabelecer a ordem e a idade cronológica aproximada em que as diferentes classes de sons do sistema fonológico da língua são adquiridas por indivíduos normais, fornecendo um diagnóstico diferencial entre os comportamentos fonológicos normais e os não-normais ou atípicos. O Perfil resulta de uma investigação com 216 crianças na cidade de Salvador, distribuídas em 9 grupos etários (em intervalos semestrais de 2 a 5 anos, e anuais de 5;0 a 8;0), e em grupos sociolingüisticamente definidos com base no nível de escolarização parental (A, B, C). As amostras de fala foram obtidas através da evocação de respostas espontâneas fonologicamente controladas, o que resultou na elaboração de um instrumento de eliciação lingüisticamente econômico e normatizado. Refletindo a concepção polissistêmica que fundamentou a interpretação analítica adotada, 31 variáveis discretas foram investigadas, no que diz respeito ao **sistema contrastivo**, à **estrutura da sílaba** e à **estrutura da palavra.** Do ponto de vista da ORDEM AQUISICIONAL em Português, as seguintes tendências foram observadas quanto: ao **Modo** — oclusivas e nasais > semivogais > fricativas e laterais > vibrantes; ao **Ponto** — labiais > dento-alveolares e velares > palatais; à **Estrutura Silábica** — CV > SV > CVC > CCV; à **Estrutura Lexical** — posição absoluta > posição interna à palavra. Do ponto de vista SOCIOLINGÜÍSTICO, dois perfis impõem-se: um representativo do desenvolvimento de indivíduos falantes da variante "**culta**" do Português do Brasil (classes **A** e **B**), e outro dos usuários da variante "**inculta**" ou "**popular**" da língua (classe **C**).

1 INTRODUÇÃO

O Perfil do Desenvolvimento Fonológico em Português (P.D.F.P.), produto final do Projeto "A Aquisição da Fonologia por falantes do Português", consta de uma série de "Normas" maturacionais que não só estabelecem a ordem de aquisição das diferentes classes de sons que compõem o sistema fonológico da língua, mas também permitem

prever as idades cronológicas iniciais e terminais para aquisição das diferentes classes de sons em indivíduos considerados normais. Estas normas refletem os padrões de comportamento observados na fala dos indivíduos testados, e permitem estabelecer com maior segurança, e de forma sistemática, se o desenvolvimento da fala de uma criança está ocorrendo da forma esperada para sua idade, ou se existem características atípicas, chegando-se, assim, a um diagnóstico diferencial entre os comportamentos fonológicos normais e anormais.

2 MATERIAL

2.1 A AMOSTRA: 216 crianças normais, segmentadas em três grupos sociolingüisticamente definidos com base no nível de escolaridade parental foram selecionados em escolas e creches da Cidade do Salvador.

CLASSE A - FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA
CLASSE B - FORMAÇÃO SECUNDÁRIA
CLASSE C - FORMAÇÃO PRIMÁRIA OU INFERIOR.

Os sujeitos foram igualmente distribuídos em nove grupos etários:

G1: 2;1 - 2;6
G2: 2;7 - 3;0
G3: 3;1 - 3;6
G4: 3;7 - 4;0
G5: 4;1 - 4;6
G6: 4;7 - 5;0
G7: 5;1 - 6;0
G8: 6;1 - 7;0
G9: 7;1 - 8;0

2.2 O EXAME FONOLÓGICO: Os sujeitos foram testados em sua produção espontânea através da técnica da "nomeação" — evocação de respostas espontâneas a partir da observação de estímulos visuais. Para tanto, desenvolvemos o **exame fonológico**, uma medida fonologicamente balanceada, porém não exaustiva, que, em

sua última versão, constou de um conjunto de 66 gravuras utilizadas como estímulo para a nomeação de 66 **palavras** escolhidas segundo os critérios de **representatividade fonológica** na língua, **familiaridade** para a criança, e **capacidade pictorial.** Refletindo a concepção polissistêmica (a este respeito, vide CRYSTAL, 1982 e GRUNWELL, 1985) que fundamenta a interpretação analítica adotada, 31 variáveis fonológicas discretas foram investigadas na ocorrência de **185 representações** de formas do sistema de contrastes e dos padrões de combinação que atuam nas estruturas silábica, prosódica e lexical da língua.

Em síntese, as seguintes **posições** e **segmentos** estão sendo testados:

- **POSIÇÃO INICIAL NA SÍLABA (P.I.):** As 19 consoantes contrastivas da língua — / p b t d k g f v s z ʃ ʒ m n ɲ l ʎ r ɾ /
- **POSIÇÃO FINAL NA SÍLABA:** Para as três classes de consoantes que ocorrem nesta posição na língua:
  . Lateral /L/
  . Fricativa /S/
  . Vibrante /R/

maturacionalmente, importa distinguir se a consoante final ocupa:

- **POSIÇÃO FINAL ABSOLUTA (P.F.A.):** O final da palavra
- ou a **POSIÇÃO FINAL INTERNA (P.F.I.).**
- **POSIÇÃO DE TRANSIÇÃO-GLIDE NO INÍCIO DA SÍLABA (P.TG.I.):** As semivogais /y/ e /w/ dos ditongos crescentes
- **ENCONTRO CONSONANTAL:** Dos tipos
  . C + /l/
  . C + /ɾ/
- Na **POSIÇÃO INICIAL ABSOLUTA (E.C.P.A.)**
- Na **POSIÇÃO INTERNA À PALAVRA (E.C.P.I.).**

Por serem as vogais adquiridas em estágios mais iniciais (antes de 2;0), estes elementos não estão sendo aqui testados.

Levando em conta a sugestão de INGRAM (1976) no sentido de es

tabelecer o limiar de ocorrência para a aquisição em 70%, e a de CRYSTAL (1982), que propõe um percentual aproximado em torno de 100%, fixou-se, como diretriz do trabalho de normatização, o **Patamar aquisicional** em 75%: um segmento ou padrão silábico só foi considerado adquirido quando ocorreu 75% das vezes da mesma forma como no sistema adulto.

É importante notar que os **estágios maturacionais** indicados no Perfil representam **patamares etários** de aquisição que devem ser interpretados com flexibilidade, i.e., cada período sugerido como patamar aquisicional para um dado segmento pode ser ampliado por um período de **6 meses em ambas as direções**, de maneira a acomodar as **variações individuais** (vide CRYSTAL, 1982; GRUNWELL, 1982).

3 RESULTADOS

3.1 Em TERMOS ESTRITAMENTE LINGÜÍSTICOS, o processo de emergência e estabelecimento de contrastes fonológicos parece seguir uma ordem aquisicional mais ou menos definida:

3.1.1 Em TERMOS DE TRAÇOS DISTINTIVOS DE MODO:
. Oclusivas e Nasais ---› Semivogais ---›
Fricativas e Laterais ---› Vibrantes

3.1.2 Em TERMOS DE PONTO DE ARTICULAÇÃO:
. Labial ---› Velar ---› Dento-alveolar ---›
Palatal

3.1.3 Em TERMOS DE PADRÕES SILÁBICOS:
CV ---› SV ---› CVC ---› CCV

3.1.4 Em TERMOS DA POSIÇÃO NA ESTRUTURA LEXICAL:
Posição Absoluta ---› Posição Interna

3.2 Algumas CARACTERÍSTICAS MARCADAMENTE DIALETAIS foram observadas:

3.2.1 Em TERMOS DIATÓPICOS, registrou-se o APAGAMENTO significativo da VIBRANTE PÓS-VOCÁLICA /R/ em posição absoluta (P.F.A.), a despeito da classe sociolingüística (A, B, ou C), o que confirma a tendência dominante no sistema adulto em direção ao apagamento.

3.2.2 Em TERMOS DIASTRÁTICOS, parece haver características marcantes que distinguem os falantes da **classe C** (usuários da "língua popular") das demais classes, a saber:

- o APAGAMENTO DA SEMIVOGAL PALATAL dos ditongos crescentes, /y/, resultando em formas monotongadas como **armário** aɣ'maɾu ;
- a NÃO OCORRÊNCIA DA LATERAL PALATAL, /ʎ/, que aparece freqüentemente realizada como uma semivogal palatal, ex.: **olho** ['oyu]; **palhaço** [pa'yasu];
- a NÃO OCORRÊNCIA DE ENCONTROS CONSONANTAIS DO TIPO C+/l/, que são virtualmente realizados como os de C+/ɾ/, o que implica em dizer que os falantes da classe C só utilizam um tipo de padrão de combinação para a realização de seus encontros consonantais; enquanto nas classes A e B dois tipos de encontro vão contrastar, ex.: **chiclete** [ʃi'kɾɛtʃi], **blusa** ['bɾuzɐ];
- a INVERSÃO DA ORDEM AQUISIONAL DO ELEMENTO FRICATIVO FINAL, /S/, na classe C: aparece primeiro internamente à palavra (por volta de 3;1) e somente mais tarde (3;7) em posição absoluta. Talvez esta inversão em relação às classes **A** e **B** se explique devido ao apagamento desta variável na fala adulta "popular" em posição absoluta (provavelmente por analogia ao apagamento da marca de plural). Ex: **lápis** ['lapi], **óculos** ['ɔkɾu]; **ônibus** ['õⁿdʒibu].

3.3 Ao que tudo indica, pode-se falar em um "RITMO AQUISICIONAL' que distingue o comportamento das classes:

- Nas classes **A** e **B**, onde se concentram os usuários da "língua culta", a aquisição parece durar até a idade de 5;0;
- Enquanto na classe **C**, o processo de aquisição fonológica permanece ativo até a idade de 8 anos.

4 COMENTÁRIOS E CONCLUSÕES

Os resultados acima apresentados parecem corroborar, de um modo geral, nossas colocações anteriores sobre a aquisição fonológica segmental em Português (TEIXEIRA, 1980, 1985, 1990).

4.1 Em TERMOS DA P.I. (POSIÇÃO INICIAL NA SÍLABA), quer internamente à palavra ou em posição absoluta, as seguintes tendências foram confirmadas:

- as OCLUSIVAS e NASAIS já estão adquiridas por volta de 2;6 (com exceção da nasal palatal, que só aparece consistentemente a partir de 2;7, seguindo a tendência de aquisição mais tardia que marca os elementos palatais);
- a aquisição das SEMIVOGAIS, FRICATIVAS e LATERAIS não ultrapassa a idade média de 3;6, ressalvando-se, contudo, que em alguns indivíduos a aquisição das fricativas palatais possa prolongar-se por mais um estágio maturacional;
- a aquisição da classe das VIBRANTES (ou "ERRES") é retardada pela emergência tardia do elemento vibrante simples /ɾ/ — o último segmento do sistema a ser adquirido;
- em geral, LABIAIS precedem VELARES e DENTO-ALVEOLARES, que precedem as PALATAIS.

4.2 Em TERMOS DAS ESTRUTURAS SILÁBICA E LEXICAL, confirmam-se as preferências pelo PADRÃO CV e pela POSIÇÃO ABSOLUTA, respectivamente.

4.3 A COMPOSIÇÃO do SISTEMA CONTRASTIVO precede a EXPANSÃO DA ESTRUTURA SILÁBICA, i.e., os elementos consonantais que são adquiridos no primeiro estágio aquisicional ocorrem basicamente na posição inicial da sílaba, ou seja, no padrão silábico CV (o mais simples fonologicamente). O padrão mais complexo no sistema da língua, CCV, só é adquirido nos dois últimos estágios maturacionais.

Como era esperado, não apenas um perfil de desenvolvimento emergiu dos dados. Do ponto de vista sociolingüístico, dois perfis

devem ser colocados:

- um representativo do desenvolvimento fonológico de indivíduos que utilizam a variante "culta" da língua, ou seja, cujos pais possuem nível de escolarização igual ou acima do secundário (classes **A** e **B**);
- e outro indicativo do comportamento fonológico de indivíduos usuários da variante "popular", cujo nível de escolarização parental não ultrapassa o primário (classe **C**).

A B S T R A C T

The P.D.P.P. consists of a set of developmental norms which allow for the setting of the approximate chronological age and the order in which the distinct sound classes of the phonological system of the language are acquired by normal and non-normal or atypical individuals. The Profile results from an investigation of 216 subjects in the city of Salvador, distributed in 9 age groups (sectioned in six-month periods from the ages of two to five, and annually from 5;0 to 8:0), and in three groups sociolinguistically defined with reference to parental level of education (A, B, C). Speech samples were elicited through phonologically-controlled spontaneous responses, which resulted in the devising of a testing instrument linguistically economical and standardized. Reflecting the polysystemic approach which underlies the analytical interpretation used, 31 descrete variables were investigated, as to the **contrastive system, syllable structure** and **word structure.** From the point of view of the ACQUISITIONAL ORDER in Portuguese, the following trends were observed as to: Manner — plosives and nasals > semivowels > fricatives and laterals > "R"-sounds; **Point** — labials > dento-alveolars and velars > palatals: **Syllable-structure** — CV > SV > CVC > CCV; **Word-structure** — word-initial > within-word. SOCIOLINGUISTICALLY, two profiles emerge: one representative of phonological development in individuals who use the "standard" variety of Brazilian Portuguese (Classes **A** and **B**), and another relaitng to users of the "sub-standard" variety of the language (Class **C**).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTHONY, A. et al. (1971) *E.A.T. (Edinburg articulation test);* test book. Edinbourgh: E.S. Livingstone.

CRYSTAL, D. (1982) *Profiling linguistic disability.* London: Edward Arnold.

GRUNWELL, P. (1982) *Clinical phonology.* London: Croom Helm.

_____. (1985) *P.A.C.S. (Phonological assessment to child speech).* Windsor: NFER-Nelson.

INGRAM, D. (1976). *Phonological disability in children.* London: Edward Arnold.

TEIXEIRA, E.R. (1980) *A study of articulation testing with a special reference to portuguese.* London: University of London (Tese inédita de M.Phil).

_____. (1985) *The acquisition of phonology in cases of phonological disability in portuguese-speaking subjects.* London: University of London (Tese inédita de Doutorado).

_____ (1988) Processos de simplificação fonológica como parâmetros maturacionais em português. *Cadernos de Estudos Linguísticos.* Campinas(SP), UNICAMP.

_____ (1990) Perfil do desenvolvimento fonológico em português: resultados parciais (análise quantitativa). Comunicação apresentada no V ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL (Também in *Anais...*, no prelo).

A N E X O I

PERFIL DO DESENVOLVIMENTO FONOLÓGICO

CLASSE A

ESTÁGIO (GRUPO ETÁRIO)	CONSOANTES INICIAIS	CONSOANTES FINAIS P.A.	CONSOANTES FINAIS P.I.	SEMI-VOGAIS	ENCONTROS CONSONANTAIS P.A.	ENCONTROS CONSONANTAIS P.I.
I (2;1 - 2;6)	pb td Kg fv m n l	L				
II (2;7 - 3;0)	sz ʃʒ r	S	L	w		
III (3;1 - 3;6)	ʃʒʎ		S	y		
IV (3;7 - 4;0)	ɾ		R		C+l	
V (4;1 - 4;6)					C+ɾ	C+l
VI (4;7 -5;0)						C+ɾ

A N E X O I

CLASSE B

ESTÁGIO (GRUPO ETÁRIO)	CONSOANTES INICIAIS	CONSOANTES FINAIS P.A.	CONSOANTES FINAIS P.I.	SEMI-VOGAIS	ENCONTROS CONSONANTAIS P.A.	ENCONTROS CONSONANTAIS P.I.
I (2;1-2;6)	p b t d K g f v m n l	L				
II (2;7-3;0)	s z ɲ	S	L			
III (3;1-4;0)	ʃ ʒ ʎ r		S	w y		
IV (3;7-4;0)	ɾ		R			
V (4;1-4;6)					C+l	C+l C+ɾ
VI (4;7-5;0)						C+ɾ

A N E X O I

CLASSE C

ESTÁGIO (GRUPO	CONSOANTES INICIAIS	CONSOANTES FINAIS P.A.	CONSOANTES FINAIS P.I.	SEMI-VOGAIS	ENCONTROS CONSONANTAIS P.A.	ENCONTROS CONSONANTAIS P.I.
I (2;1-2;6)	p b t d K g f v m n l	L				
II (2;1-2;6)	ɲ					
III (3;1-3;6)	s z ʃ ʒ r		L S	w		
IV (3;7-4;0)		S				
V (4;1-4;6)						
VI (4;7-5;0)						
VII (5;1-6;0)	ɾ		R			
VIII (6;1-7;0)					C+ɾ	
IX (7;1-8;0)						C+ɾ

A N E X O II

PATAMAR AQUISICIONAL DAS VARIÁVEIS FONOLÓGICAS INVESTIGADAS

VARIÁVEL	CLASSE		
	A	B	C
/p/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/b/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/t/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/d/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/k/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/g/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/f/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/v/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/s/	2;7 - 3;0	2;7 - 3;0	3;1 - 3;6
/z/	2;7 - 3;0	2;7 - 3;0	3;1 - 3;6
/ʃ/	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6
/ʒ/	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6
/m/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/n/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/ɲ/	2;7 - 3;0	2;7 - 3;0	2;7 - 3;0

(cont.)

VARIÁVEL	CLASSE		
	A	B	C
/l/	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
/ʎ/	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6	-
/r/	2;7 - 3;0	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6
/ɾ/	3;7 - 4;0	3;7 - 4;0	5;1 - 6;0
/y/	2;7 - 3;0	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6
/w/	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6	-
L(I)	2;7 - 3;0	2;7 - 3;0	3;1 - 3;6
S(I)	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6	3;1 - 3;6
R(I)	3;7 - 4;0	3;7 - 4;0	5;1 - 6;0
L(A)	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6	2;1 - 2;6
S(A)	2;7 - 3;0	2;7 - 3;0	3;7 - 4;0
R(A)	-	-	-
C+ɾ/A	4;1 - 4;6	4;1 - 4;6	6;1 - 7;0
C+ɾ/I	4;7 - 5;0	4;7 - 5;0	7;1 - 8;0
C+l/A	3;7 - 4;0	4;1 - 4;6	-
C+l/I	4;1 - 4;6	4;1 - 4;6	-

PERFIL DE GABRIELA*

Geovana B. M. Spinola
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Para homenagear a grande figura de mulher que foi a chilena Gabriela Mistral, alguns aspectos marcantes de sua vida foram apresentados e sintetizados neste perfil.

Nestas linhas, escritas para homenagear a grande poetisa chilena GABRIELA MISTRAL, valendo-me da maravilhosa química da pesquisa unida à grande admiração que tenho pela sua poesia e pela sua personalidade marcante, tentarei abordar alguns aspectos de sua vida, o que poderíamos chamar de um "Perfil de Gabriela".

Da grande admiração pelo poeta italiano Gabrielle D'Annunzio e pela também enorme admiração pelo poeta francês Frédéric Mistral, uma jovem latino-americana, marcada pelos deuses para tornar-se célebre, tenta esconder-se sob um pseudônimo por ela formado com os nomes dos seus ídolos — GABRIELA MISTRAL — e com ele, através de sua palavra, mostra-se por inteira e conquista o seu lugar no mundo.

Os seus pais, Jerônimo Godoy Villanueva e Petronila Alcayaga de Godoy, naquele sete de abril do ano de mil oitocentos e oitenta e nove, brindavam ao mundo um pequenino ser que, pelas águas lustrais do batismo, realizado no mesmo dia do seu nascimento, recebera o luminoso nome de LUCILA. Foi em Coquinho, pequeno povoado da província de Vicuña, ao norte chilheno, na casa de número 159 da rua

---

* Palestra proferida durante o Ciclo de Estudos sobre Gabriela Mistral (12.09.91).

Maipu que nasceu aquela que seria, no decorrer de toda a sua vida, a grande defensora da liberdade, da paz, da justiça, da democracia e dos direitos humanos.

Abandonada pelo pai que, em busca de novos horizontes, deixa o emprego e a família, a pequena Lucila, de apenas três anos de idade busca apoiar-se na mãe e na meio-irmã Emelina Molina Alcayaga que se encarrega da sua educação. Ao completar os dez anos é levada para Vicuña a fim de dar continuidade aos seus estudos. Alí, acusada falsamente de grave delito que não cometera, sofre tremenda humilhação que lhe marcará a alma; rejeitada, volta para casa em Montegrande onde se criou e onde muitas vezes conversou com as árvores do seu jardim, para ela por seu pai plantado.

Já adolescente, em novembro de 1909, a morte trágica do ferroviário Romelio Ureta, seu único e infeliz amor, torna-se de uma importância transcendental para o conhecimento da poesia mistraliana. Inspirada em tão lamentável perda, a jovem Lucila escreve seus famosos **"Sonetos de la Muerte"**, apresentados durante os "Juegos Florales de Santiago", concurso literário realizado no ano de 1914, quando lhe foi conferido o prêmio "Flor de Oro". Tem assim início a obra poética de Gabriela cujos temas fundamentais são o AMOR e a DOR.

Os seus escritos encontram-se reunidos em vários livros. O primeiro deles — **"Desolación"** — publicado em Nova York no ano de 1922, teve, no ano seguinte a sua publicação também no Chile. A ele seguem-se: **"Ternura"**, publicado na Espanha no ano de 1924; **"Tala"**, publicado na Argentina, no ano de 1938; **"Lagar"**, publicado em Santiago, no ano de 1954 e, postumamente, **"Poema de Chile"**, publicado no ano de 1967 na Espanha.

Sobre a sua poesia, Federico de Onís, Catedrático de Espanhol na Universidade de Columbia, Nova York, grande admirador e difusor, entre os norte-americanos, da poesia mistraliana, numa singular caracterização assim se expressou:

> *Alma tremendamente apasionada, grande en todo, después de vaciar en unas cuantas poesías el dolor de su desolación íntima, ha llenado ese vacío con sus preocupaciones por la educación de los niños, la redención de los humildes y el destino de los pueblos hispánicos. Todo esto en ella no son más que otros modos de expresión del sentimiento cardinal de su poesía; un ansia insatisfecha de maternidad que es a la vez instinto femenino y anhelo religioso de eternidad.*

E eterna é a poesia de Gabriela, poesia que adquire total ressonância, seja pela simplicidade que alcança até a alma, seja pela força de seu pensamento ou pelo seu imenso amor ao próximo. Por tudo isso, talvez, a sua poesia se torne mestra de tantos outros escritores, chilenos ou não, que a redescobrem e que dela se influenciam profundamente, que a estudam e que a cada dia a admiram mais e mais.

Gabriela Mistral, na sua simplicidade franciscana, mas de porte altivo, impôs a sua presença e conquistou o seu lugar; ela, que soube superar as desilusões da sua juventude por um irradiante instinto maternal; ela, que intercedeu, de maneira comovedora, em favor da criança e de todos aqueles que de cuidados necessitavam: mestiços, índios, enfermos, abandonados, solitários, etc., é hoje considerada a poetisa mais importante da América Latina, depois da mexicana Soror Juana Inés de la Cruz, de méritos incontestáveis.

A sua maternidade frustrada revela-se constantemente nos seus versos dedicados às crianças. Para elas escreve poesias e contos infantís. No dizer de alguns estudiosos da insígne escritora, o seu maior triunfo está nessas poesias infantis, nas chamadas **"Canciones de cuna"** e nas **"Rondas"**, pequenos poemas de forma simples mas de grande efeito pelo seu conteúdo onde se pode notar a sua imensa ternura maternal. Atenção especial merece a famosa canção de ninar ("Canción de cuna") intitulada **"Meciendo"** e que neste momento me permito ler:

MECIENDO

El mar sus millares de olas
mece divino.
Oyendo a los mares amantes,
mezo a mi niño.

El viento errabundo en la noche
mece a los trigos.
Oyendo a los vientos amantes,
mezo a mi niño.

Dios Padre sus miles de mundos
mece sin ruido.
Sintiendo su mano en la sombra,
mezo a mi niño.

De autodidata a mestra de escola primária, a nossa festejada Gabriela obteve honras que até então nenhuma mulher havia merecido na vida pública da América Latina: cônsul em vários paises, inclusive no nosso Brasil, diplomata em missão especial em Madrid, Estados Unidos e diante da Sociedade das Nações.

Era o ano de 1945. Gabriela que "subió desde abajo", torna-se celebridade universal ao receber, no dia 12 de dezembro, pelas mãos do rei Gustavo Adolfo da Suécia, o Prêmio Nobel de Literatura, o primeiro a ser conferido a um escritor hispano-americano, e mais, conferido a uma mulher, cujo amor a Deus, à natureza, às mães, aos humildes, aos perseguidos e sofredores se deixa refletir por toda a extensão da sua obra, tanto em verso como em prosa.

Os seus últimos anos foram vividos em Roslyn, Nova York. A sua morte física ocorreu no General Hospital de Humpstead, Long Island, Nova York, no dia 10 de janeiro de 1957, sendo os seus restos mortais depositados no mausoleu construido pela Sociedad de los Escritores de Chile, em Montegrande, local onde a poetisa passou a sua infância.

Postumamente sua obra em prosa, como: artigos publicados em jornais e revistas, foram reunidos em livros, bem como a sua correspondência, um dos pontos-chave para o conhecimento da sua per

sonalidade.

Grande tem sido o número daqueles que se dedicaram ou que ainda se dedicam a estudar, a pesquisar a vida e a obra da insígne poetisa chilena. Enveredando-se pelos vários caminhos que a conduziram para a realização da sua obra, quer literária, quer social, os resultados são surpreendentes, como surpreendente foi a sua trajetória de mulher que escolheu viver a sua vida com autenticidade e plenitude, ainda que angustiada e marcada pela dor, cujo brado de reivindicações foi uma constante em sua vida.

Nesta oportunidade, para reverenciar a grande figura de mulher que foi Gabriela, me propus a fazer-lhe um perfil. Muitos perfis já foram feitos, outros tantos o serão, em todos eles a grande poetisa Gabriela Mistral terá o brilho das estrelas, o brilho da luz que diviniza o canto dos poetas e Gabriela foi, por excelência, POETA.

Aos amigos chilenos e a todos aqueles que com suas presenças neste momento honram e louvam a palavra de Gabriela, que o seu canto de amor se apresente sempre.

E para terminar esta minha singela homenagem à grande poetisa chilena Gabriela Mistral, homenagem que sintetizo num acróstico por mim escrito, me permito ler para vocês o

"Perfil de Gabriela"

G Grandiosa e eternamente viva,
A aurora de luz a incendiar-lhe o peito,
B bendita és na poesia que é tua.
R Riso e dor sublimam-lhe a alma
I inquieta e plácida ao mesmo tempo.
E Estrela entre as estrelas,
L luminosa serás, agora e sempre,
A antes e depois, eternamente!

M Mestra das mestras do mundo inteiro.
I Inesquecível o teu labor divino —
S símbolo da fé — nutrido de esperança,
T tal o teu amor a tuas crianças,
R rosas do teu jardim empobrecido.
A A ti, nosso louvor e nosso grito,
L luz a iluminar nosso caminho.

GS. (1991)

RESUMEN

Con motivo de homenajear a la gran figura de mujer que fue la chilena Gabriela Mistral, algunos rasgos característicos de su vida fueron presentados y sintetizados en este perfil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

GROSSMANN, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana.* Madrid: Revista de Occidente S.A., 1972.

MISTRAL, Gabriela. Antología Poética. Obra Completa, Resúmenes, Análisis y Biografía. In: BIBLIOTECA de Oro del Estudiante, dirección Ernesto Livacic, Sociedad Revista Vea Ltda., Chile; 1987, 112p.

Capa: Larry Guerra Santos
Arte final: SATTE (235-2796)