

UM ROMANCE BURGUES

Octávio de Faria lança mais um romance da série **Tragédia Burguesa**, iniciada há alguns anos com **Mundos Mortos**. Trata-se de **O Retrato da Morte**, (*) obra que põe em destaque certos aspectos da sociedade burguesa do Rio de Janeiro.

Inicialmente é preciso que se diga ser o senhor Octávio de Faria um artista compromissado com certos postulados e dogmas da religião católica e é dentro desses compromissos que nos apresenta este seu trabalho.

Todo o drama de Branco Barros está mais em função de aspectos religiosos, primordialmente humanos. Assim é que se esta sua obra se põe nestes termos, claro está que as reações das personagens ocorrem em função do bem e do mal, quer dizer, o Homem encontra-se dentro de uma linha da qual não pode fugir, sob pena de entregar-se à perdição da alma.

Mas vejamos como se coloca o drama em **O Retrato da Morte**. A personagem principal, o citado Branco Barros, constitui quase que uma figura lendária em busca da realização total de sua vida de Homem, contudo guarda em si certos elementos que vão determinar seu comportamento na sociedade em que vive. O problema principal é a luta entre a religião e a matéria, o sensual em particular, isto é, o drama é de ordem religiosa e dentro desse limite há que ser analisada sua conduta, sob pena de falsearmos a personagem.

“Desde cedo sabia: se deixasse viver livremente nêle aquilo que sabia tão absorvente, tão avassalador, seria como se, deliberadamente, renunciasse ao que na vida sempre representara o seu ideal supremo” (p. 124).

Em certa altura, porém, Branco rompe com tôdas as convenções e depois de luta desesperada consigo mesmo, lança-se

(*) Faria, Octávio de — **O Retrato da Morte**. R. de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1961.

ao mundo do sensual e mesmo do sexual. Observa-se, então, a desagregação do homem. Para isto concorre uma galeria bastante rica tipos femininos, iniciando-se com Vanda, Elsa, depois Eli, acidentalmente Nicinha, finalmente Renata e Ana Maria.

A luta íntima de Branco constitui um elemento que consegue impor-se totalmente. Seus tópicos são expostos abertamente, procurando o autor criar um drama com profundidade que convence. Branco, não encontrando firmeza na religião, entrega-se ao mundo da carne, porque estava pré-inclinado a isso. Seus elementos genésicos só precisavam de ocasião para se manifestar e se precipitam tôdas as vezes que surge uma mulher. Quer dizer, a personagem vive em função dela e sente que, atravessando as barreiras da carne, a isso seguir-se-á um processo de dissolução moral inevitável. Este particular é anunciado com um tom de polêmica (aliás comum no romance), tirando-lhe um pouco o valor artístico.

“Anos passarão, as experiências serão muitas (para mim como para êle), mundos e pequenos mundos desabarão ante nós (tão inconsistentes quanto cruéis, tão fantasmagóricos quanto demoníacos), realidades substituirão realidades, ideais destruirão ideais, revoluções sucederão a revoluções, traições a traições, calamidades a calamidades, e nada poderá alterar a importância fundamental dêsse momento único em que vejo Branco transpondo a grande Porta do mundo da carne” (ps. 122-123).

Então, a raiz do romance encontra-se nesse processo de diluição moral, aliás propício por dois fatores: a sociedade que cerca a figura de Branco Barros e sua própria inclinação a êsses desregramentos. Trata-se de um homem com um problema moral e religioso, êste antes daquele, mas que se entrega aos desejos do corpo, inexoravelmente.

O fato de procurar as mulheres e não uma mulher em particular quase nos permitiria conferir-lhe um poder de D. João (não houvesse o drama moral e religioso), tal a galeria de mulheres conquistadas por Branco.

“Se viera até ali, se ali estava, intimamente ansioso, sedento, era porque o desejo de mulher até ali o trouxera. O desejo de mulher--de qualquer mulher”... (p. 82).

Branco Barros encontra-se em verdadeira crise, está-se a ver.

Assim vemos, o núcleo do romance estriba-se nestas características de definição de uma personalidade, daí o drama forte, sincero, humano por excelência.

Portanto, o problema religioso acaba se impondo vigorosamente, na solução de drama de Branco, de todos os modos lutando desesperadamente para superá-lo.

Por outro lado, observe-se o seguinte: o drama de Antônio Sílvio, que corre paralelamente ao de Branco Barros, acaba também se impondo pela força trágica com que o descreve O. de F.. Antônio Sílvio acaba por ter uma morte violenta, por ter pecado apenas uma vez (seu “casamento com Ada”), ao passo que Branco, seu sobrinho, continua sua sina junto às mulheres. Ironia do destino. Mesmo o drama de Branca, mãe do herói, embora colocado em pormenores na obra, acaba se pondo igualmente com grande coerência. Quer dizer, ao lado do grande drama de Branco, giram outros dramas de igual validade dentro do romance. Atente-se ainda para o fato de que as mulheres em geral (com exceção da citada Branca) não possuem dramas de ordem moral, pois aceitam normal e passivamente os erros daquelas sociedades burguesas. Eli, Renata, Nicinha, são criaturas que vivem naturalmente, ou melhor, vegetam. Seu drama é o de não possuírem drama, simplesmente.

Com tudo isso, Branco é conduzido por um drama religioso que esbarra com essas figuras desfibradas moralmente e que não podem entender seu modo de sentir a vida. O romance vale, portanto, por essa dramaticidade eloqüente que nos apresenta O. de F.

“Em poucas palavras: em pleno esplendor do gôzo, parou o tempo, fixou o instante que passa e que não pode demorar, contemplou o que não deve ser fixado, o proibido--retratou a própria morte” (p. 360).

Dissemos que a sociedade burguesa em que vivia Branco, foi dos fatores para sua aniquilação e ao final de tudo, torna-se êle um exemplar igual àqueles burgueses imorais que o rodeavam, para os quais a vida apresenta pseudos valores ou mesmo não apresenta valores. E o próprio autor aparece para criticar, em rápida dissertação, o ambiente social, embora em tom polêmico e altiloquente.

“Não é a classe social em si, a burguesia como classe. É o espírito do burguês--a sua invencível filiação demoníaca. É o desrespeito pelo sagrado, a eterna inconsciência, a vida sem religiosidade, a negação quotidiana da existência de Deus, o inconsciente e diário escarro na face ultrajada do Cristo” (p. 7).

É a obra literária militante, partidária, polêmica, a atacar os defeitos da sociedade em geral e do homem em particular. É o autor quase a defender uma tese: a impossibilidade da salvação humana, se inexistir a religião, ou melhor, o catolicismo. Este aspecto prejudica um pouco o romance pois nesses momentos percebemos uma certa fraqueza na obra.

Parece, por outro lado, que O. de F. não vê possibilidade de salvação para a maioria dos componentes daquela sociedade (veja-se o melancólico fim para Eli e Renata). Há como que uma condenação geral e inexorável, restando a Branco salvar-se se voltar aos valores religiosos da vida e Branca, por conservar-se ainda mulher forte, nos grandes desenganos que a acometem.

Assim, a obra tôda constitui um grito contra a imoralidade, o despudor de criaturas frágeis, Renata, Eli, Nicinha, Leandro, Luisito e outras.

O não se importar com os valores fundamentais da vida, da moral, em particular, o “laissez-faire”, acabam por apodrecer a alma daqueles pobres burgueses, a fauna escolhida por nosso romancista para ser estudada.

E sòmente nesse ambiente poderia florescer a figura de Branco Barros, exótico, diferente, por causa do drama religioso, mas que inicialmente deixa-se vencer para, talvez, rea-

bilizar-se posteriormente. Para isso aguardemos os próximos romances.

O romancista, como vimos, expõe os problemas e procura dar-lhes uma solução, que seria a volta à religião, ao Cristo, para aperfeiçar-se moral e sentimentalmente.

Branco ainda possui um drama, os outros nem isso possuem. E quando retratou a própria morte (espiritual e não material) era tempo de recomeçar a viver verdadeiramente.

Concluindo: embora por uma série de fatores: o ar de doutrinação, o compromisso religioso, o tom polêmico, **O Retrato da Morte**, constitui um romance bem logrado e demonstrativo da evolução intelectual de Octávio de Faria (injustamente relegado a segundo plano), restando apenas aguardar um aperfeiçoamento maior de sua obra, séria e incessante pesquisa da alma humana.

Confirma assim, Octávio de Faria, ser uma das maiores vocações de romancista, na moderníssima literatura brasileira, restando aguardar da parte de todos um maior interesse para com sua obra.

JOÃO DÉCIO

ESTILÍSTICA

O vocábulo tem conhecido diversas acepções ao longo dos tempos.

Estilística, a princípio, era a disciplina que ensina a escrever. Seu método consistia em estabelecer as categorias: figuras (elipse, metáfora, litote, etc.), aspectos ou graus (estilo baixo, médio, elevado), e gêneros (estilo oratório, histórico, poético). Identificava-se, portanto, à Retórica clássica.

A conceituação moderna de Estilística deve partir, forçosamente, da célebre distinção saussuriana entre **langue** (organismo social e geral, destinado à intercomunicação entre os homens) e **parole** (uso individual desse sistema).

Atido aos estudos da **langue**, não pôde Saussure empreendê-los no respeitante ao segundo ponto da dicotomia por êle estabelecida, tarefa que ficou, por fim, afeta a Charles Bally, seu discípulo (1).

Charles Bally chamou Estilística ao estudo da **parole**, limitando o campo de ação da nova atividade à língua falada em primeiro lugar, e à linguagem afetiva em segundo.

Somente a língua falada, segundo Bally, se prestava à pesquisa estilística, por ser espontânea e natural, ao contrário da língua literária, mais trabalhada, reveladora de um esforço consciente de fatura e polimento.

Os estudos deveriam visar, também, os efeitos produzidos espontâneamente no ouvinte (2).

(1). — Bally, Carles — *El lenguaje y la vida*, trad. de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1957.

(2). — No Brasil, este ponto de vista foi perfilhado por Jesus Belo Galvão (*Subconsciência e afetividade na língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Edição da "Organização Simões", 1954), que se dedicou ao estudo das conseqüências lingüísticas e expressivas do fenómeno da subconsciência e afetividade sem, contudo, desmerecer o valor da linguagem intelectual. Cf. op. cit., pp. 69 e 72.

J. Marouzeau e M. Cressot (3) focalizaram a questão de um ângulo diferente, uma vez que levaram a Estilística à pesquisa da língua literária.

Justificando seu ponto de vista, argumentaram que, justamente por ser mais voluntária e consciente a escolha do material lingüístico operada pela linguagem literária, é que se deve localizar aqui o domínio da Estilística (4).

Assim, o objeto da análise estilística é interpretar a escolha feita por quem se utiliza da língua, tendo-se em conta a eficácia da expressão.

Ora, ponderando-se que o material lingüístico escolhido cobre todos os domínios da língua, segue-se que as pesquisas estilísticas devam se dirigir para os sons, a significação e arranjo das palavras. Daqui a semelhança de estrutura notada entre os livros de Marouzeau, Cressot e do nosso Mattoso Câmara Jr. (5). Esta é a Estilística lingüística, à qual Dámaso Alonso opôs a Estilística literária.

Ligados ao Idealismo lingüístico, Karl Vossler e Leo Spitzer adotaram um ponto de vista aceito por Dámaso Alonso: deve-se buscar, na obra literária, o **quid** de sua criação, num esforço de captação do sentido interior.

Croce foi o inspirador desta corrente, ao situar na intuição o fenômeno da expressão lingüística.

Chegamos, assim, à Escola de Filologia Espanhola e a Dámaso Alonso, cujo idearium crítico acaba de ser levantado por Julio García Morejón, (6) num trabalho que passamos a resenhar (7).

(3). — Marouzeau, J. — *Précis de stylistique française*, 3ème. éd. Paris, Masson et Cie., 1950.

Cressot, M. — *Le style et ses techniques*, 3ème. éd. Paris, PUF, 1956.

(4). — Cf. M. Cressot, op. cit., p. 3.

(5). — Câmara Jr., J. Mattoso — *Contribuição à estilística portuguesa*, 2a. ed. Rio de Janeiro, Simões, 1953.

(6). — Morejón, Júlio García — *Límites de la estilística*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1961. O trabalho havia sido anunciado em artigo publicado no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 28/1/1961 ("A estilística de Dámaso Alonso").

(7). — Wilson Martins não esconde seu ceticismo quanto à eficácia do método de Dámaso Alonso. Cf. "Livro de Discípulo", in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 3/2/1162.

Inicialmente, o A. historia brevemente a obra dos principais lingüistas ligados à moderna Escola de Filologia Espanhola: Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Américo de Castro, Vicente García de Diego, Antonio García Solalinde, Amado Alonso e outros.

A seguir, historia as diversas conotações de que se impregnou o termo Estilística, frisando a proximidade das idéias da Escola de Filologia Espanhola em relação às de Croce, Vossler e Spitzer.

No cap. III, “El idearium crítico de Damaso Alonso”, realça a importância da intuição no sistema do estilista espanhol, caracterizando-a como “o eixo da dinâmica crítica” (p. 65).

Referindo-se aos diversos graus de conhecimento da obra literária, o A. resume os resultados a que Dámaso Alonso chegou, em seu livro fundamental **Poesia Espanhola**: o primeiro conhecimento da obra é obtido pelo leitor, que passa a intuir o que o A. intuía por primeiro; essa intuição será tanto mais completa quanto maior fôr o êxtase ocasionado pelo prazer da leitura. O segundo conhecimento é o da crítica; entende-se por crítico, aqui, uma espécie de superleitor, dotado de poderosa capacidade receptiva, capaz de uma intuição totalizadora da obra, e, mais, suficientemente aparelhado para expressar aquêle seu estado de excitação diante dela. Finalmente, o terceiro conhecimento da obra literária é a explicação do mistério contido na poesia, é o mergulho no que ela tem de emocionante, em sua forma interior, enfim.

O primeiro e o segundo conhecimentos da peça literária são acientíficos, pois que se fundam em dados psicológicos, de afinidade, de capacidade de comunicação entre escritor e leitor.

Já o terceiro é científico, e constitui pròpriamente o campo da Estilística literária que, no dizer de Dámaso Alonso, será a única Ciência da Literatura (8).

(8). — Alonso, Damaso — **Poesia Espanhola**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960., p. 304; para as diversas etapas do conhecimento da obra literária, ler, respectivamente, pp. 29-35, 151-162 e 299-314.

Por fim, J. G. Morejón mostra-nos como, partindo do conceito saussuriano de signo (fusão de dois elementos: o significante --material--, e o significado --conceptual--), Dámaso Alonso atinge uma ampliação do mesmo, através da análise da forma interior (p. 99).

ATALIBA T. DE CASTILHO

*

* * *

PERNA, Raffaele — *L'originalità di Plauto*. Bari, Leonardo da Vinci Editrice, 1955.

Nesta obra, que não hesitamos em definir fundamental para o estudo daquilo que realmente é plautino na obra de Plauto, começa o Autor por delinear um sucinto histórico dos estudos plautinos até fins do século XIX, concluindo que, “dopo aver col Leo riconosciuto al nostro Poeta geniale libertà di composizione, dopo avervi intravisto, com Fränkel, il fascino di una personalità poetica e, col Jachmann, capacità di rielaborazione e scrupolo di compositore, ritenere che a Plauto appartengano soltanto insulse buffonerie, de formazioni, digressioni, ripetizioni e incongruenze, non può essere conclusione soddisfacente, e di tale insoddisfazione si rende interprete il Drexler, quando esige la revisione della **communis opinio**” (p. 28), revisão, esta, que “non è ancora avvenuta” (p. 34). Com efeito, não sòmente os grandes filólogos citados, mas também outros como Arnald, Legrand, Michaut, Lejay vêem em Plauto a filiação direta aos comediógrafos da *véa*, da comédia nova, o que, na realidade, não é exato. Várias vêzes o Autor repete, e insiste na repetição voluntária, que Plauto não foi mero tradutor para o latim, nem mesmo adaptador de peças gregas de Menandro, Dífilo, Filemão e outros, mas verdadeiro criador, desde que se parta do pressuposto de que ninguém cria nada: certo é que aproveitou os modelos, os esquemas, os argumentos fornecidos pela *véa*; deu-lhes, contudo, um tratamento todo pessoal, original, borrifando-os de ponta a ponta adaquele **Italum acetum** que é a verdadeira essência do espírito itálico e romano e a característica peculiar do poeta latino.

Através de vários capítulos da obra, o Autor passa a analisar as comédias do Poeta, procurando mostrar como a filiação aos modelos gregos, mais acentuada em **Cistellaria**, **Stichus**, **Poenulus**, **Rudens**, **Curculio**, menos marcada nas outras peças, não pode e não deve ser entendida como simples tradução ou adaptação, mas como ponto de partida para a criação de obras originais e de características, finalidades e tonalidades romanas.

De que maneira o Sarsinate se afastou dos modelos áticos, que a tradição e as circunstâncias obrigavam os escritores de palatias em Roma a seguir, o Autor nos mostra com abundância de pormenores e com convincente argumentação.

Em primeiro lugar, Plauto, embora utilizando-se de todo um aparato grego, indispensável, como dissemos, para as representações teatrais em Roma, tratou-o com extrema liberdade, alterando, suprimindo, aumentando, cortando, “contaminando” tudo quanto parecesse estranho ao seu gênio criador e aos gostos do público para quem escrevia. E muitas vêzes tão alterado está o arcabouço primitivo e tão escassos os fragmentos originais que difícil se torna reconhecer o seu autor e as modificações a que foi sujeito.

Freqüentemente, como em **Rudens** e **Curculio**, no esquema de um drama amoroso, tão comum na *véa*, Plauto insere cenas e episódios aparentemente estranhos à trama, e que servem para ampliá-la e modificar-lhe a estrutura, mas de tal maneira que, em última análise, “sono quegli episodi e quelle scene, non il canovaccio a dare valore poetico al dramma” (p. 96). E o Autor acredita que êste processo de deformação, de ampliação, acarretando, às vêzes, certa falta de organicidade, venha a constituir o caráter essencial de um primeiro momento da arte plautina (p. 195), uma primeira tentativa de libertação dos esquemas da *véa*, a que o Poeta estava ainda de certa forma apegado.

Posteriormente, êle se libertou quase por completo dos cânones tradicionais, quase nada aproveitando do material de que dispunha, criando obras originais; peças como **Casina**, **Aulularia**, **Pseudolus** e **Truculentus**, por exemplo, mostram sufi-

cientemente quão longe êle está dos modelos áticos, que desprezou propositadamente, cujo centro de interêsse deslocou, dêles conservando apenas fragmentos ou situações marginais (p. 390). Foi dêste modo que certas personagens, desempenhando papéis considerados secundários na comédia nova, elevam-se em Plauto ao rol de verdadeiros protagonistas, desempenhando papéis importantíssimos, preenchendo com sua presença cenas inteiras, deslocando sôbre si o interêsse da peça: é o caso de figuras como o parasita, o rufião, a alcoviteira, o soldado fanfarrão, o **senex libidinosus**, o velho avarento, a cortesã e, último na enumeração, mas não na importância, o escravo e, mais precisamente, o **servus fallax**, o escravo enganador, que o Autor não hesita em definir “o soberano do drama” (p. 384).

Colhendo os exemplos mais significativos dentro da vasta galeria plautina, o Autor vai-nos delineando a figura complexa do escravo, daquele escravo que Plauto tão bem conheceu e tanto amou, tirado da vida romana de todos os dias, que oferecia exemplos abundantes, um escravo que se agita, que sofre, que injuria, que ameaça, que ama os donos a seu modo e que, sobretudo, vive a pregar peças em tôda a gente, sempre preocupado em urdir e levar a cabo novos enganços, novas trapaças, mas “senza intenzione di far del male” (p. 400). Evidentemente, esta personagem não correspondia à realidade, mas é a caricatura da realidade, o reflexo, talvez, “dos tipos maciços e grosseiros do **Maccus** e do **Bucco** da farsa itálica” (p. 401).

Não nos cause admiração êste processo de deformação, que é constante na obra de Plauto, porque, e aqui reside grande parte da sua originalidade, êle soube como ninguém, através da deformação, da caricatura, da estereotipagem de certos caracteres, “colhêr o ridículo nas situações, nos atos e nas palavras” (p. 305); porque Plauto, com seu espírito essencialmente cômico, exagera tudo, de maneira inteligente, bem entendido, a fim de provocar o riso nos espectadores, no seu público, de quem tão bem conhecia a índole e de quem satisfazia os gostos, recorrendo a tôda espécie de artifícios aptos a conseguir o riso. E, conclui com razão o Autor, a comicidade que emana do Poe-

ta “è la nota distintiva essenziale che differenzia la sua arte da quella dei poeti della *véa*” (p. 308).

Um capítulo da obra é dedicado ao estudo da vivacidade da língua e dos ritmos plautinos, e o Perna, ao reconhecer a indissolubilidade da linguagem com a obra de criação, afirma que, se a língua de Plauto é tão viva, abundante e rica, “é perché vario e ricco è il suo mondo poetico” (p. 310). Quanto à métrica, a rica polimetria e a abundância das partes cantadas constituem “a mais profunda inovação de Plauto no campo da técnica teatral” (p. 312). Pena é que êste capítulo, da máxima importância, não tenha sido tratado pelo Autor com maior amplitude: bem que merecia!

Por fim, embora o trabalho de recensão tenha de ser algo de imperfeito e de incompleto, não podemos deixar de mencionar sucintamente outros aspectos da inteligente análise feita pelo Perna.

Numa indagação genial e minuciosa, êle reconhece, no meio de um mundo de que Plauto captou o lado ridículo, mau, estragado, no meio da trivialidade, da obscenidade, da *fescennina licentia*, alguns elementos de moralidade: claro está que a obra de Plauto não constitui um tratado sistemático de moral, longe disso!, mas existem, quando não contaminados pela paródia arguta do Poeta, lampejos isolados e esparsos de amor desinteressado, de profunda fé religiosa, de afeto paternal, de honra e de decôro. No entanto, êstes elementos moralizantes mantêm-se frios e como que distantes da verdadeira índole do Poeta, risonha e cética: são apenas a constatação de que êles ainda existiam na Roma que a corrupção já dominava.

Lembraremos ainda o capítulo a nosso ver mais original da obra, em que o Perna tenta estabelecer um paralelo entre Plauto e Boccaccio, mostrando-nos o fator comum que os une. Viveram ambos — diz — em épocas de profundas reviravoltas sociais, de mudanças radicais, de transição entre duas eras; e ambos, em vez de se erguerem em acirrados defensores da tradição, dos costumes, bradando contra a imoralidade e a irreverência, com admirável equilíbrio souberam observar, alhei-

os ao mundo, e rir. Rir e fazer rir, sem maldade, dos defeitos de seus concidadãos, com bonomia e humana compreensão da vida, com serenidade, demonstrando aberta simpatia pelos indivíduos astuciosos, manhosos, que sabem aproveitar em seu favor as circunstâncias adversas.

Estas, em resumo, as idéias do Autor acêrca da originalidade de Plauto, originalidade tanto de forma quanto de conteúdo — que constituem um todo indissolúvel —; o nosso escritor de paliatas tem agora reconhecida a personalidade que a filologia alemã não lhe soube reconhecer.

Finalmente, a nosso ver, êste livro do Perna é altamente recomendável a todos, estudantes e mestres, que queiram emprender um estudo profundo da obra de Plauto.

ENZO DEL CARRATORE

*
* * *

FARIA, Ernesto — Introdução à Didática do Latim. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1959.

Antes de mais nada, é preciso que se diga que a obra em epígrafe do saudoso Ernesto Faria representa aquilo que durante longos anos faltou entre nós, para complementar a formação do nosso professor secundário de Latim, que não raramente se vê às voltas com mil questões, mil dificuldades, mil problemas e dúvidas, que nem sempre sozinho conseguiria resolver. Pois bem; já temos o que faltava: o Autor propôs-se a ajudar-nos, fê-lo com todo o entusiasmo e com tôda a capacidade: não serão, pois, velhos hábitos rotineiros e obsoletos a impedir o professor de Latim de aproveitar-se, e bem, daquilo que êle nos deixou.

A guisa de introdução, vem apresentada sucintamente a velha “Querela dos Antigos e Modernos”, ligada à crise atual da cultura, crise, esta, que teve profundas repercussões no ensino, e, principalmente, no ensino das letras clássicas. Passa então o Autor a analisar a questão do Latim em vários países, da Europa e da América, incluindo o Brasil; o que se pode verifi-

car facilmente é que, em todos os países examinados, é geral a tendência a assimilar e introduzir nos currículos as sempre novas idéias científicas, e não a excluir dêles o Latim — longe disso —, mas a diminuir o quase exclusivismo do seu ensino, realmente injustificável em nossos dias e incompatível com a cultura contemporânea.

Com relação à situação do Latim no Brasil, o Autor, após deplorar o aparecimento de vários projetos de lei, tendentes a diminuir e mesmo a romper a continuidade das tradições humanísticas do país, declara: “Nunca se terá dado um passo tão grande e decisivo no Brasil para afastar o nosso curso secundário de suas tradições culturais e especulativas, caso um destes projetos venha, um dia, a se transformar em lei”. (p. 92); entre êstes projetos, referia-se especialmente ao então Projeto de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, ora realmente transformado em lei, para enorme desgosto não só dêle, como de todos os humanistas brasileiros!

Quanto à posição que o Latim deve ocupar na atualidade, basta citar, como faz o Faria, as palavras de Meillet: “Importa que, pela manutenção da cultura latina, as grandes línguas de civilização da Europa Ocidental conservem e desenvolvam o que contribui para aproximá-las” (p. 105).

Com relação aos valores do Latim, divididos pelo Autor em intrínsecos e extrínsecos, são salientados, entre os primeiros, mesmo sob o aspecto utilitarista, o conhecimento seguro das línguas românicas que se pode obter através do seu estudo; a êste respeito, mais adiante o Autor cita Meillet: “à qui sait latin, l'italien, l'espagnol, le portugais, le français sont déjà familiers à demi” (p. 137); entre os segundos, a formação da personalidade moral dos jovens, através do estudo da língua de uma “civilização que realizou a síntese, pela assimilação, de todo o pensamento antigo” (p. 107), e “o de aprimorar as qualidades do estilo, . . . em que são admiráveis os bons autores latinos” (p. 108).

Quanto a ser o Latim língua viva ou língua morta, as palavras de Meillet, novamente citadas à pág. 110, definem a questão: “Assim o Latim, . . ., morreu como língua de cultura”,

se bem que periòdicamente vários Congressos tentem torná-lo novamente língua universal.

Do ponto de vista pragmatista, prova de que o Latim é considerado indispensável à vida e à cultura modernas, são os grandes inquéritos realizados em vários países e, principalmente, a Classical Investigation, levada a efeito nos Estados Unidos, e que o Autor define “o maior processo instaurado ao Latim em todos os tempos” (p. 115).

No capítulo dedicado ao Latim no curso secundário, o Faria, com uma ampla documentação, extraída das obras de renomados latinistas, da Classical Investigation e dos relatórios do Bureau International d'Education da Nova Escócia, Canadá, expõe os fins imediatos do estudo do Latim, além dos vários objetivos de caráter pragmático, disciplinar e cultural. Não é o caso aqui de repetir a clara e sóbria exposição do Autor, e remetemos os leitores, aqui como alhures, diretamente à obra.

Vêm a seguir interessantes noções, intimamente relacionadas com o ensino do Latim, acêrca da história do texto, da sua transmissão até nós, de crítica textual e de epigrafia latina, o que mais uma vez vem demonstrar a profunda e oportuna erudição do Autor, que ainda, com relação à edição escolar, expõe as normas que a ela devem presidir, à luz dos modernos conceitos filológicos e pedagógicos.

Passando à parte pròpriamente didática da obra, encontramos considerações acêrca da tradução e da versão. A tradução, que deve vir precedida pelo trabalho de interpretação do texto prévia e cuidadosamente escolhido, e dêle distinta, deve ocupar o primeiro lugar nos trabalhos escolares. Muito importante é o tratamento a ser dispensado a um texto, encarado sob todos os aspectos, tendo em vista os vários objetivos acima expostos. A versão deve ser banida por completo do curso secundário, podendo ser admitida, com certas restrições, a retroversão, como “um bom exercício auxiliar das traduções” (p. 202). Neste ponto de vista discordamos um pouco do Autor, que se mostra, a nosso ver, um tanto intransigente demais; a experiência não nos demonstrou ainda suficientemente, mas

podará vir a demonstrar que exercícios sensatos de versão podem ser de grande auxílio para a aquisição de bons conhecimentos gramaticais, léxicos e estilísticos da parte dos alunos; contudo, nada de concreto queremos afirmar, nem o podemos no momento.

O capítulo XII, a que remetemos o leitor, trata do estudo gramatical e da orientação lingüística: o Faria preconiza aqui a aplicação, em dosagem certa e proporcional ao nível mental dos alunos, dos modernos métodos da lingüística, e isto através da explicação rigorosamente científica, e sempre partindo do texto, dos fatos fonéticos, morfológicos, sintáticos, estilísticos etc. que ocorrem nêle.

Quanto à questão da pronúncia, recomenda a adoção da chamada pronúncia reconstituída, citando amplamente lingüístas e entidades que a aconselham como sendo a que mais se aproxima da verdadeira pronúncia do Latim no período áureo

No capítulo dedicado à aquisição do vocabulário, o Autor faz a distinção entre palavras gramaticais e palavras lexicográficas, dando as normas que devem presidir ao seu ensino; entre elas, a de jamais isolar uma palavra do contexto, pois ela se tornaria quase que uma abstração, mas partir sempre da oração, que é a unidade concreta mais simples da língua. No estudo das palavras é aconselhável, sempre que possível, e quase sempre é, fazer a aproximação entre as latinas e as correspondentes no português, surgindo muitas vezes a necessidade de apresentar a sua evolução semântica através do tempo. Interessante é também mostrar o valor estilístico das palavras. Evidentemente, o domínio do vocabulário somente se obtém através da prática constante da leitura dos clássicos latinos.

O comentário ao texto sempre deve ser feito, lembrando, porém, que a análise, lógica ou gramatical, de um texto não é comentário. Ele tem um valor excepcional, porque é só através dêle que o aluno entra em contacto íntimo com tôda a civilização romana que aparece justamente nos textos, e se vê es-

clarecidas e aplainadas tôdas as dúvidas e dificuldades (p. 256); é através dêle que o professor pode combater o formalismo estéril, tão prejudicial ao ensino. O Faria dá a seguir as normas para um bom comentário que, na realidade, é ilimitado: tudo pode entrar nêle, e principalmente a lingüística (p. 262), se bem que com oportunismo; enfim, é através de um comentário bem feito que um texto adquire vida e estimula a curiosidade do leitor; e o Autor termina a exposição teórica com dois exemplos práticos de comentário: o primeiro a uma fábula de Fedro e o segundo a uma Ode de Horácio.

Quanto à preparação funcional do professor, o Autor examina detidamente a situação atual em vários países estrangeiros; quanto ao Brasil, restringe-se especialmente à Faculdade Nacional de Filosofia; e, em vista da nossa situação atual, queixa-se de não existirem entre nós obras indispensáveis ao ensino, fazendo ao mesmo tempo um apêlo para que alguém as elabore.

Por fim, é-nos apresentada uma riquíssima bibliografia básica de tudo o que possa interessar a um latinista e a um professor: é, sem dúvida, um dos pontos altos da obra.

Em resumo, não podemos deixar de aconselhar esta ótima "Introdução", pois ela, temos certeza, será um excelente auxílio para todo professor de Latim.

ENZO DEL CARRATORE

*

* *

ELIA, Sílvio — **O Problema da Língua Brasileira**, 2.^a ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961.

Com alguns acrescentamentos que não lhe alteraram substancialmente a feição primitiva, sai agora a segunda edição de **O Problema da Língua Brasileira**, de Sílvio Elia.

A primeira edição, de 1940 (Edições Pongetti, Rio de Janeiro), assinalava o início de uma série de publicações de interesse lingüístico e filológico (1).

(1). — *Orientações da Lingüística Moderna*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1955. *O Romantismo em face da filologia*, Pôrto Alegre, Instituto Esta-

O A. começa por enumerar os principais estudiosos de língua, num capítulo intitulado "Como se tem feito Lingüística". São referências aos primeiros gramáticos hindus e gregos cujas idéias foram retomadas pelos franceses do grupo de Port-Royal, empenhados, também êstes, em valorizar os fundamentos lógicos da linguagem.

É quando ocorre um fato vital para a Lingüística: Sasseti (1540-1588), Coeurdoux (1768) e William Jones (1783), sucessivamente, descobrem o sânscrito e suas relações com o grego, latim e o germânico, possibilitando o surgimento da Gramática Comparada, definitivamente estabelecida em seus métodos por Franz Bopp, em 1816. Assim, o prestígio do latim fica abalado pelo Indo-Europeu, língua que pôde ser reconstituída parcialmente graças ao interêsse e à impressão causada pela Índia no espírito novecentista (2).

Seguem-se o naturalismo lingüístico (Whitney, Max Müller, Hovelacque), o movimento dos neogramáticos, a fundação da Filologia Românica (Diez, Meyer-Lübke, Bourciez), o impulso dado à Fonética, graças às pesquisas comparatistas (Sievers, Rousselot, Grammont) e o desenvolvimento da Dialeto-logia (Ascoli).

Finalmente, já no séc. XX, tomando novos rumos, a Lingüística renuncia à inclinação Histórica, tornando-se Geral, tendência encarnada em Meillet.

As novas correntes da Lingüística vêm estudadas no cap. II (3). Agrupados num mesmo movimento de oposição ao positivismo lingüístico do séc. anterior, mantendo embora cada qual uma posição própria, tivemos a Geografia Lingüística de Gilliéron, a Sociologia Lingüística de Meillet, a Psicologia Lin-

dual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura, 1956. "A Unidade lingüística do território brasileiro", in *Anais do Congresso Brasileiro de Língua Vernácula*. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1957, vol. II, pp. 15-47.

- (2). — As conseqüências da atração do exótico oriental (mais particularmente da Índia) sobre a alma romântica foram evidenciadas pelo A. em seu trabalho *O Romantismo em face da filologia*.
- (3). — Esta matéria foi melhor desenvolvida no livro *Orientações da Lingüística Moderna*, onde Sílvio Elia focaliza as seguintes tendências lingüísticas pós-saussurianas: A Estilística, o Idealismo Lingüístico, A Geografia Lingüística, etc.

güística de van Ginneken, a subordinação da Lingüística à Estética, por Vossler, o estruturalismo de Saussure, o movimento de “Palavras e Coisas” de Jaberg. Assim historiada a evolução do pensamento lingüístico, aproxima-se o A. do tema da obra, e o fará indagando da natureza do fato lingüístico (cap. III); considerando a causa social de grande importância para os problemas da língua, é à Sociologia que se deve pedir explicação para o problema da existência da língua brasileira (p. 79).

Passa, então, a examinar a posição dos diversos AA. que versaram o assunto, começando pelo primeiro deles, Visconde de Pedra Branca, em 1826, e seguindo por Virgílio de Lemos (*A Língua Portuguêsa no Brasil*. Bahia, 1916), Renato de Mendonça (*O Português do Brasil*. Rio de Janeiro, 1936), Antenor Nascentes (*O Idioma Nacional*, 4 vols. Rio de Janeiro, 1927-1929), João Ribeiro (*Páginas de Estética*. Lisboa, 1905 e *A Língua Nacional*. São Paulo, 1933), Herbert Parentes Fortes (*A Gramática e a Evolução da Língua Portuguêsa*. Rio de Janeiro, 1946), Gladstone Chaves de Melo (*A língua do Brasil*. Rio de Janeiro, 1946), Serafim da Silva Neto (*Introdução ao estudo da Língua Portuguêsa no Brasil*. Rio de Janeiro, 1951), além de Xavier Marques, Cândido Jucá (filho), Solidônio Leite, Domingos de Castro Lopes, João Leda, Manuel de Paiva Boléo e Giovanna Aita.

Retomando o problema da existência da língua brasileira, já aflorado páginas atrás, conclui Sílvio Elia tratar-se de questão de cultura: enquanto continuar ocidental e ibérica nossa cultura, será português a nossa língua. Passaria a existir língua brasileira no momento em que se desligasse a cultura brasileira da ocidental, com a estruturação de uma cultura americana.

Em conclusão, há uma unidade lingüística no Brasil e uma diversidade estilística.

O traço caracterizador desta obra, que persiste como tônica da primeira à última página, é a oposição sistemática ao po-

(4). — Lê-se no prefácio que Sílvio Elia entregou os originais desta segunda edição em 1957. De Herbert Parentes Fortes saíram, além da obra citada, as seguintes, em publicação póstuma: *Filosofia da Linguagem* (1956), *A língua que falamos* (1957), *A questão da língua brasileira* (1957), e *Euclides, o estilizador de nossa história* (1958).

sitivismo lingüístico, mecanicista e cientificista. Seja-nos lícito opor um reparo a **O Problema da Língua Brasileira**, a propósito da economia da obra: a existência de dois grande capítulos destinados a fixar o choque entre a lingüística pós-saussuriana e o mecanicismo lingüístico, através de uma pequena História da Lingüística, de um lado, limitou a contribuição pessoal do A. a umas poucas páginas e, de outro, facultou a presença de longos excursos e enumerações de opiniões (cf. pp. 68 e ss. — classificação da Lingüística entre as demais ciências —, e pp. 95-155: exame da posição de diversos AA. nacionais).

Terminada a leitura, a obra nos fica a parecer menos uma contribuição de Sílvio Elia para a solução do problema, do que pròpriamente um trabalho preliminar de levantamento bibliográfico, arauto de algo mais definitivo, para o que o A. está aparelhado.

ATALIBA T. DE CASTILHO

*

* *

MOISÉS, Massaud — A “**Patologia Social**” de Abel Botelho
São Paulo, Boletim n.º 263 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da U. S. P., 1962.

O Senhor Massaud Moisés, estudioso de nossa literatura e da literatura portuguesa, apresenta neste boletim um trabalho acêrca da obra de Abel Botelho, escolhendo a parte intitulada “**Patologia Social**”.

No referido trabalho o autor teve de excluir a parte de conto, poesia e teatro e ater-se tão sòmente aos romances, especialmente a cinco: **O Barão de Lavos**, **O Livro de Alda**, **Fatal Dilema**, **Próspero Fortuna** e **Amanhã**. Os outros romances, **Os Lázaros**, **Sem Remédio**, **Amor Crioulo** e a série de contos **Mulheres da Beira** foram estudados ligeiramente, apenas para se estabelecer a evolução literária de Abel Botelho, predominantemente dentro da estética naturalista.

Ao escolher a série constitutiva da “**Patologia Social**”, M. M. pretendeu estudar as tendências mais expressivas do romancista, quais sejam aquelas prêsas ao Naturalismo, tendo em

vista uma premissa filosófica, que aliás orientou sua obra:

“De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: faculdades de sentimento, de pensamento e de ação. Quando o valor de tôdas três é igual, ou pelo menos equivalente, no modalismo orgânico de um indivíduo, êste realiza o tipo fisiológico, banal, sem interêsse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades, no doseamento dum caráter, origina disequilíbrios, aberrações e anomalismos patológicos, os quais fazem o objeto dos estudos dessa minha série de romances”. (p. 21).

Baseado nesta assertiva é que M. M. nos apresenta êste seu estudo, lembrando-nos que, para realizar a chamada “Patologia Social”, inicialmente Abel Botelho criou tipos especiais, “casos”, que reunidos posteriormente darão a visão social da época, pretendida pelo romancista.

Assim é que a série de romances de “Patologia Social” nos apresenta um conjunto de figuras marginais e mesmo de degenerados, elementos preferidos pelo romance naturalista. São freqüentes, aliás, os “casos” de psicopatas e entre êles destacam-se: Maria Luísa de **Próspero Fortuna**, Elvira de **O Barão de Lavos**, Mário de Alda de **O Livro de Alda**, D. Isabel de **Fatal Dilema**, e mesmo Mateus de **Amanhã**, enfim,

“Não interessando discutir a validade de sua teoria, apon-te-se, de princípio, pelo que se observa, que Abel Botelho está preocupado com indivíduos e não com grupos sociais” (p. 22).

Ainda, o estudo de M. M. procura aprofundar-se naqueles elementos naturalistas mais expressivos: a raça, o meio, a hereditariedade e tais elementos são fundamentais na explicação de certas ações das personagens tipos de Abel Botelho.

Formalmente, quanto à disposição dos capítulos do trabalho estão bem colocados, no sentido daquilo que pretende demonstrar o autor e que assim os dividiu:

1. A “Patologia Social”: intenção e extensão.
2. A Crise Moral da Família
3. A Crise Moral na Vida Política
4. A Crise Social
5. Marginais e Degenerados

Estamos, portanto, diante de uma interpretação da obra romancística de Abel Botelho, no que ela apresenta de mais significativo dentro do naturalismo português e mesmo de algo inovador, visto que se trata de “um escritor quase inteiramente esquecido” (palavras do senhor Massaud Moisés).

E ter realizado na obra um verdadeiro ensaio sobre a vida portuguesa entre 1890 e 1910, através do esquema: sentimento, pensamento, ação, parece ter sido a grande virtude do romancista, segundo se deprende deste trabalho de M. M.

Concluindo, A “**Patologia Social**” de Abel Botelho, do prof. Massaud Moisés, apresentada para a Livre Docência na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da U. S. P., constitui um trabalho que vale, inicialmente pelo sentido crítico da realização, por trazer à baila um escritor relegado a plano inferior, e pela bibliografia, que traz como apêndice, sinal do trabalho exaustivo do realizador. É portanto mais uma séria contribuição ao estudo da literatura portuguesa.

JOAO DÉCIO

*
* * *

RAMOS, Ricardo: — **Os Desertos** [contos] São Paulo, Edições Melhoramentos, 1961.

O conto não é um gênero fácil, isto porque exige do artista uma série de qualidades importantes: o poder de síntese, a tomada do universal no flagrante da vida e a concentração do elemento dramático. Daí, a constatação da existência de poucos bons contistas em nossa literatura: Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade. Mas não é sobre teoria do conto que queremos falar e sim de um contista: Ricardo Ramos, que lança mais um volume, incluindo algumas histórias de **Tempo de Espera** e **Terno dos Reis**, lançamentos anteriores.

Os Desertos é o título da obra, constando de 15 contos dos mais variados aspectos e conteúdos.

Ribeira Turva inicia a série e narra a história de um ladrão de cavalo, criminoso temido mais que cangaceiro. O mais

importante na narrativa é a análise psicológica do tenente, sua figura mais expressiva.

“Diabo, não podia esmorecer, ladrão de cavalo é outra gente. Nem gente é. Tinha nada a ver com a pai, um santo, aquela peste ali cavando o seu fim? Besteira. Mais um bocado e puxava o gatilho, o homem virava de borco (p. 17).

Mangueiras ao vento é uma deliciosa aventura de criança despreocupada de todos os problemas da vida. O monólogo da mãe com seu filho constitui algo de enternecedor, observando-se uma preocupação otimista quanto ao futuro.

“Não durma, meu filho. Você vai crescer, vai ficar homem. Vamos todos para uma casa nova. Vai ser bom, muito bom. Não durma, nêgo, faça companhia a sua mãe” (p. 25).

Bituca é uma história de adolescentes desejosos e ardentes em relação ao futuro, sendo um brisa fresca a amenizar o tom sofrido de alguns contos.

“Os dois pela calçada, seus livros, suas mãos juntas. Verão que não se acaba, felizmente”.

É um dos bons momentos de lirismo de tôda a obra, aliás bastante presente na extensão dela.

O Telescópio é um conto com preocupações telúricas, o homem a sondar o céu, ao mesmo tempo que se preocupa com os elementos da terra, passageiros, inconstantes.

Os Desertos, a nosso ver o melhor dêles, pela excelente interpenetração dos planos exterior e psicológico. Magnífica estrutura e coerentes situações do plano do real e do imaginativo.

“É triste... Ninguém pode esquecer. Vivo pensando no tempo que passou.

Uma torre adiantou-se, cortou o meio do tabuleiro. Jôgo lateral, esquerdo. Uma oportunidade viera, o pai a desperdiçara canhestro, misturando os têrmos de um negócio” (p. 40).

Terno de Reis inclui cinco contos. **O trole**, primeiro dêles nos traz como elemento mais positivo a análise psicológica de Valério, uma das mais bem traçadas personagens de suas his-

tórias. A nosso ver, em rápidas pinceladas, R. R. cria uma verdadeira personalidade, tanto exterior como interiormente.

“Por que não acabava de vez? Fácil, muito fácil. Novamente o patrão se mexeu, embicou ainda mais o chapéu. O negro acompanhou o movimento contraído, e tudo se acalmou de repente” (p. 56).

Maçaguera nos conta o desejo simples e plácido de um homem de possuir uma jangada e aqui podemos notar que, tècnicamente, R. R. domina bem o diálogo, usando dêle apenas quando necessário.

Viagem Noturna constitui outra das boas histórias da coletânea, não só pela ambientação melancólica, como pela profunda análise interior da personagem.

O uso do monólogo ou como querem alguns, do diálogo interior nos traz qualquer cousa de palpitante dentro da aventura. A ambientação é quase surrealista, se assim podemos nos expressar.

Agreste é uma narrativa leve sôbre aspectos da vida escolar, propício mesmo a uma ambientação alegre e efusiva. Apresenta diálogos vivos e impressionantes.

Terno de Reis nos apresenta uma singela história de Severino, português, do negro Orlando e de Antero, que juntaram suas saudades para festejarem o dia de Reis.

Na técnica do conto aqui, predomina a descrição da realidade atual, havendo poucos elementos do plano da lembrança.

O Circo é um relato sôbre personagens simples, de horizontes limitados, predominando o tom alegre, jovial e mesmo humorístico.

Dominguinhos nos traz a figura de um sofrido mendigo em busca de um consôlo, de algo que o fizesse feliz na vida. Encarna uma personagem profundamente sentida que por não ter de que viver, vive de ilusões, aliás como a maioria das figuras de Ricardo Ramos. Aqui, a interpenetração dos planos do real e do imaginativo constitui-se no ponto alto da narrativa.

“Dominguinhos voava pelas calçadas, o pensamento distante, castigando os pés no cimento frio. Respeitado. Ficaria velho, a calva e o rosto grave passeariam de opa nas procições, a fita de sêda no terno prêto, a medalha brilhando. O andar medido, respeitável” (p. 121).

A **Moeda** nos revela uma história triste sôbre um adúlterio. O clima é melancólico, cheio de sofrimento de criaturas miseráveis que vivem a se ferir umas a outras, violentamente.

A **Calçada** narra-nos as saudades de D. Hermínia, figura triste de solteirona, para quem as cousas da vida já perderam a beleza, restando apenas as recordações.

Tempo de Espera encerra a coletânea, trazendo-nos também uma sensibilizadora narrativa sôbre a vida de um homem, desde o ano de 1929.

A história prolonga-se até nossos dias e nos traz algo de muito atual: a revolta de um jovem contra as cousas que julga injustas. Seu pai (principal personagem) relata seus sofrimentos e dissabores na vida, culminando a história com a prisão do filho.

É um conto muito humano, procurando narrar com sinceridade os problemas de uma família à qual falta a mãe.

Como se observou, a maioria das personagens de Ricardo Ramos compõe-se de pessoas simples, sofredoras, humildes, a carregar desgraça pelo mundo. Embora tècnicamente alguns contos sejam mal construídos (vejam-se as longas narrações e rapidíssimos diálogos de certas narrativas), o autor nos traz uma grande riqueza de tipos e mesmo uma forte dose de dramaticidade (elemento primordial no conto), aliados à profunda vivência de algumas das personagens, o que nos permitem dizer que Ricardo Ramos forma entre os bons contistas modernos. Sóbrio, discreto, enfim, mostra-se como um bom escritor em franca evolução, além de contista de méritos.



SALINGER, J. D. **The Catcher in the Rye**. Boston: Little, Brown and Company, 1952.

J. D. Salinger, the author of this novel, is currently enjoying a tremendous popularity in the United States with the publication of his second book, **Franny and Zoey**, actually, two long, related stories that originally were published in the **New Yorker**, the sophisticated magazine that harbors most of the material heretofore published by Salinger.

The author is the most admired and perhaps the best known writer of today in America's literary world. Recently, on a survey made among college students to ascertain what book of today's young authors they would like most to study in college, **Catcher in the Rye** placed an easy first. This is possibly because the book deals with a boy, Holden Caulfield, who embodies most of the troubles, desires and frustrations of the present and past generations of college students. The individualistic, the **out of it** student, the vast army of those who due to their uncompromising nature were not allowed to graduate or didn't care to graduate (among whose number stands out the poet, Robert Frost), see in **Catcher in the Rye**, their manifesto against the world.

We first meet Holden at a prep-school called Pencey in Agerstown, Pennsylvania. He feels out of place and can't partake of the enthusiasm for the football game that Old Pencey had to win at any cost. "It was the last game of the year and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't" win (p. 5). Tired with all this enthusiasm that he was unable to share, Holden runs away from Pencey and wonders for three days in the streets of New York afraid to go home and tell his parents that he had been dismissed from Pencey. He registers at a hotel where he meets a porter and a prostitute who steal most of his money. He had asked for the call girl but was unable to go through with his plan, for Holden Caulfield, in spite of his grown up airs is at bottom a chaste, sen-

sitive, bewildered adolescent. These qualities are even more obvious in the scene in which he meets Phoebe, his sister, when he steals into his parents' apartment while they are out. One sees immediately that behind all that callousness there lies a very deep and protective affection which at first demonstrated to his sister, radiates into Holden's whole philosophy. The reader perceives this slowly because Holden never acknowledges it to himself. We notice it when he says, "I keep picturing all these kids, playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobodys's around- nobody big, I mean-- except me. And I'm standing at the edge of some crazy cliff. What I have to do-- I have to catch everybody if they start to go over the cliff-- I mean if they are running and they don't look where they are going I have to come out from somewhere and catch them" (pp. 224-5). Thus Caulfield wants to protect the little kids such as his sister, Phoebe, from the world of insensitivity, the world which he with his tremendous insight abhors. Some of the things that he doesn't like in the adult world are: the phonies, the lack of human compassion and the insufficient love shown by most adults. He runs away from the one adult he admires, after suspecting him of homosexual advances toward him. In the end of the book, Holden is in an institution, recovering from an illness, probably a mental break down. The author's ending promises no happy future for Holden, and leaves him with a half note of acknowledgment the thought that life after all is all we have while we are here and Holden even misses old Maurice, the porter who spanked him so badly at the hotel.

The novel is written in a loose, episodic manner reminding us of the famous road novels in American literature that have dealt with the plight of an individual fallen victim to a senseless society, such as, **Huckleberry Finn** and **The Grapes of Wrath**. It sometimes suffers from disunity and we have the impression that Salinger is not sure what episode to pick next for his protagonist. But as it has happened with road novels since **Lazarillo de Tormez**, the novel provides the ideal set-

ting for the representation of various levels of society and the effect that this fierceless environment has on a young boy. Since the time of the unknown writer of *Lazarillo*, young boys, with their desire for truth, sincerity and idealism, have made ideal characters for this type of novel. Here we find the same humour of the road novel and what is more, a style ungrammatical, cryptic and slangy that touches the heart strings of the reader.

The Catcher in the Rye will always stand at the pinnacle of post-war American Literature as the manifesto of a young boy with great capacity for loving--unlike most of the other heroes of today's fiction-- defying the conventions of the adult world. It is becoming that in the epilogue, he no longer wears the red hunting hat, symbol of his discordance.

ALEXANDRINO E. SEVERINO

*

* * *

JOHNSON, Thomas H. **The Complete Poems of Emily Dickinson** Boston: Little, Brown and Company, 1960.

In the introduction to these complete poems of Emily Dickinson, Thomas H. Johnson, the editor of this work, starts out by saying that three significant dates appear in American Literary History during the nineteenth century. Two of them were the delivery of Emerson's lecture, "American Scholar" and the time, in 1855, when Whitman began circulating printed copies of his *Leaves of Grass*. The other important date was, of course, April 15, 1862, "when Thomas Wentworth Higginson received a letter from Emily Dickinson enclosing four of her poems". One hundred years ago, then, since the time of that first letter. The general public had to await almost one hundred years before having access to her poems in their entirety. This was now made possible by the publication of this one volume work which includes the 1,770 poems written by Emily Dickinson.

Unlike the scholarly work previously edited by Johnson for the Belknap Press of Harvard University Press (3 vols. 1955), the present book selects one version only of each poem. The editor has used his discretion except where there has been a strong indication of the author's preference.

Here is the record of Emily Dickinson's output of a life time. Poem by poem one can see — for the editor points out the date of every poem as far as such a thing is possible — the development of genius, one of the greatest in American Literature and possibly the greatest women poet since Sapho. Many of her poems can not be dated, or assigned even to periods; but one can see that the years 1858-65 were Emily Dickinson's most productive time. Especially the year 1862, seems to have been particularly favorable to her output-- Johnson assigns to this period, 366 poems. Thus, one hundred years ago, Emily Dickinson, then thirty two years of age, living in Amherst in seclusion, never venturing out of her house, wrote short poems about everything she saw, and as the present work indicates, it seems that she saw a great deal; **she set** her impressions about robins, bees, trains, sunsets, snakes, the sky, her mother, her father, her brother Austin and a great love that has not as yet been thoroughly identified, on backs of envelopes or in loose leaves, poems which her mentor, Thomas W. Higginson, refused to call **poems** due to their disregard for grammar, meter, rhyme and other accepted norms of the poetry of his day.

Here is a heart opened to the world in spite of its seclusion; for Emily Dickinson through her garden and looking out of her window registered more than others do in a life fully active. She met death squarely in the face and poems dealing with death are undoubtedly her best poems: "I offered Being-for it-/ The Mighty Merchant sneered-/ Brazil? He twirled a Button-". In this poem of special interest to Brazil, Emily Dickinson refuses to accept Brazil in the place of death, although the offer of the "Mighty Merchant" must have been very tempting indeed and intended as an alternatice to her wish.

The Complete Poems of Emily Dickinson should establish the writings of this great poet for a long time to come. Some of the versions chosen by the author will conflict with other more popularized versions such as the line quoted above", "The Mighty Merchant sneered--", which we all have been accustomed to say: **smiled**; but no doubt its greater authenticity will soon convert the constant admirers of Emily Dickinson.

Reviewing this book on the centennial of Emily Dickinson's most industrious year, this reviewer predicts that the year of publication of **The Complete Works of Emily Dickinson** under the editorship of Thomas H. Johnson, will go down as one of the important dates in American Literary History during the twentieth century.

ALEXANDRINO E. SEVERINO